

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag 1982. VII, 179 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXVI.)*

„Die Selbstverständlichkeit des Umganges mit dem Gattungsbegriff kontrastiert auffällig mit der Tatsache, daß die Ansätze zu einer Theorie der musikalischen Gattungen, die u. a. in Arbeiten von Guido Adler, Friedrich Blume, Leo Schrade und insbesondere von Walter Wiora entwickelt wurden, sich in der wissenschaftlichen Praxis kaum ausgewirkt haben.“ Diese resignierte Feststellung von Stefan Kunze in seinem einleitenden Referat bei der obengenannten Tagung läßt ahnen, daß sich hier ein „tiefer Graben“ (Kunze) befindet, so daß die Mehrzahl der Beiträge, die sich durchgehend mit wichtigen konkreten einschlägigen Problemen befassen und solides wissenschaftliches Niveau aufweisen, prinzipielle Fragen höchstens am Rande angehen. Kunze selbst gibt hauptsächlich Andeutungen und Fingerzeige, so etwa, wenn er für die Entstehung von Gattungen „Stabilität und Verbindlichkeit“ der zusammenwirkenden Elemente postuliert; beschreibbar sind sie „als bestimmte Konstellationen solcher durch Tradition gegebener Elemente“ wie „musikalischer Satz als Kompositionsverfahren, Anlage (Konstruktion), Besetzung“. Gattungen zu bestimmen ist aus verschiedenen – nicht zum wenigsten terminologischen – Ursachen schwierig, und der einzige Ausweg scheint zu sein, „die Gattungen. . . aus der Aufeinanderbezogenheit von musikalischem Satz und Anlage . . . zu entwickeln und diese Konstellationen mit den historischen Bedingungen in Verbindung zu bringen, in die die Gattungen eingebettet erscheinen“.

In einem zweiten grundsätzlichen Beitrag (*Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*) sucht Wulf Arlt „die Richtung einer Lösungsstrate-

gie“, die „für die weitere praktische Arbeit mit der Gattungsfrage wie für die methodische Reflexion von Interesse sein könnte“; er komprimiert sie in die Formulierung „Gattung als Merkmalskonstellation, bei der es primär um den Zusammenhang zwischen musikalischer Struktur und Funktion (sowie gegebenenfalls um einen bestimmten Zweck) in einem an Konventionen faßbaren Erwartungshorizont geht, der mit einer abgrenzbaren (historischen) Begrifflichkeit verbunden ist“, was umfassender als bei Kunze, aber nicht im Widerspruch dazu, ausgedrückt ist.

Die einleitende Abteilung enthält weiter einen interessanten Parallelbeitrag von Klaus-Detlef Müller *Aspekte des Gattungsverständnisses in der Literaturwissenschaft* sowie einen Essay von Carl Dahlhaus *Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper*, der wohl hier eingeordnet werden mußte, da sein konkreter Gegenstand außerhalb des geographischen Feldes der Tagung liegt. Seine Gegenüberstellung von Meyerbeers *Le prophète* und Mussorgskijs *Boris Godunow* geht von der These aus, „daß sich Gattungsgeschichte im einzelnen Werk zutrage“ und zur „Konkretisierung in Analysen, die von der Rekonstruktion eines Problems ausgehen“, zwingt. Zentral ist ihm hierbei der Gegensatz zwischen „Historie“ (chronical play) nach Art der Shakespeareschen Königsdramen und „Drama mit geschichtlichem Sujet“; der erstere Typus kennzeichnet sich durch eine offene Form, die „Mussorgskij von Puschkin und Puschkin von Shakespeare übernahm“, während Meyerbeer „von der Gattung der Grand Opéra, deren Formgesetz er durch geschichtliche Sujets zu erfüllen trachtete“, ausging.

In der ersten Abteilung der Beiträge mit konkreten Themenstellungen, *Gattungen der Norddeutschen Musik des 17. Jahrhunderts*, untersucht Werner Braun die *Gattungsproblematik des Singballetts*, das als eigene Kategorie nur zögernd berücksichtigt zu werden scheint. Allerdings wird in seiner Darstellung nicht immer klar, inwieweit er das Ballett als solches oder mehr

speziell das durch „viel Vokalmusik“ geprägte Singballett meint. Er stellt die Fragen, ob das Ballett „auch nach der Blütezeit des Ballet de cour. . . noch eine ernstzunehmende eigenständige Kunstform des Barockzeitalters“ darstellt und worin die deutsche Eigenart des „Tanzspiels“ besteht. Indem er eine solche in gewissen Einzelzügen zu erkennen glaubt, beantwortet er auch die erste Frage positiv. Da das Ballett im 17. Jahrhundert „eine undeutliche Gattung“ darstellt, versucht er, durch Aufstellung von zwölf (kommentierten) Gegensatzpaaren das Ballett gattungsmäßig klar von der Oper abzugrenzen, was seiner Darstellung einen besonderen Wert gibt.

Martin Ruhnke schränkt sein allgemeines Thema *Gattungsbedingte Unterschiede bei der Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren* auf zwei konkrete Fragestellungen ein. Die erste gilt den praktischen Konsequenzen von Christoph Bernhards theoretischer Forderung, gewisse Figuren vom stylus gravis auszuschließen und dem Theaterstil vorzubehalten, wobei sich ergibt, daß Bernhard (gleich Zeitgenossen) in seinen geistlichen Konzerten dem Wortausdruck zuliebe auch von ihm selbst für diesen Bereich verbotene Figuren verwendet und darüber hinaus andere, in seinem System überhaupt nicht enthaltene. Die zweite Frage gilt Buxtehude bzw. Martin Gecks These, daß für Buxtehude „Musik als Figur nicht mehr begreifbar“ sei und daß ihn sein Suchen nach einer „Seelen-Musik“ darum vom Konzert zum Lied bzw. zur Liedkantate geführt habe. Ruhnke sucht demgegenüber nachzuweisen, daß Buxtehude zwar in Strophenarien – naturgemäß – im allgemeinen keine Figuren verwendet, wohl aber in variierten Strophen- und durchkomponierten Arienkantaten sowie in seinen Konzerten.

Dietrich Kämper (*Die Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts*) geht der Frage nach, warum sich die Orgelkanzone in Norddeutschland so lange gehalten habe, obwohl hier allgemein „für freies Orgelspiel wenig Raum war“ (eine etwas verwirrende Feststellung angesichts aller freien norddeutschen Orgelkompositionen) und die Kanzone zudem „musikgeschichtlich ‚ausgedient‘“ hatte und nicht mehr den geltenden „gottesdienstlich-liturgischen Bedingungen“ entsprach. Da die Kanzone anscheinend weder im Kirchenkonzert noch in der Hausmusik eine wesentliche Rolle gespielt hat,

scheint es richtig, sie „weniger bestimmten Bereichen der organistischen Spielpraxis als vielmehr der organistischen ‚ars‘, d. h. dem Bereich von Lehre und Studium zuzuordnen“, was der Verfasser u. a. durch die Beziehungen von Buxtehudes Kanzonen zur Figurenlehre Bernhards und durch die Bedeutung der Kanzone (zusammen mit dem Ricercar) in den Organistenproben der Zeit zu erhärten sucht.

Werner Breigs Untersuchung *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk* schließlich läßt sich am besten durch ihre Zielsetzung charakterisieren: sie versucht, „die Veränderungen, die sich in der Geschichte der norddeutschen Choralbearbeitung vollziehen, als Veränderungen des Verhältnisses zwischen der einzelnen Komposition und der Gattung zu beschreiben. Der Weg, der sich dabei abzeichnet, ist der von der Einzelkomposition als Exemplum der Gattung Choralbearbeitung zur Einzelkomposition als individualisiertem Werk“. Dieser Prozeß ist für Bach wohlbekannt, beginnt aber schon früher, indem die norddeutschen Sweelinckschüler mit verschiedenen Mitteln eine „typologische Auffächerung“ vornehmen, wobei die von ihnen vorzugsweise gepflegten Kompositionsarten der Choralfantasie und des auf koloriertem Oberstimmen-Cantusfirmus gegründeten „monodischen“ Orgelchorals der Individualisierung des Einzelwerkes besonders entgegenkommen; aber auch die Art und Weise, wie sie den Sweelinckschen Variationszyklus umgestalten, zeigt in die gleiche Richtung. Diese Tendenz wird dann in Weckmanns Orgelchoralen mit vereinheitlichten Gegenmotiven und in Böhms Ritornelltypus weitergeführt, wobei der letztere durch Einführung von Elementen der Opernarie den Gattungsrahmen der eigentlichen Choralbearbeitung überschreitet. Bach bevorzugt für großdimensionierte Choralbearbeitungen statt der Fantasie das festere Gefüge des Orgelchorals, wobei er neuartige Kompositionstechniken und die Harmonik zur Formbildung heranzieht. Den monodischen Orgelchoral komprimiert er aufs äußerste (*Orgelbüchlein*), oder er erweitert seine choralfreien Partien und gibt ihnen „konstruktive Bedeutung für den Gesamtverlauf des Stückes“. Selbstverständlich muß eine genauere Betrachtung von Bachs Choralbearbeitungen auch seine neuartige Behandlung des Textmomentes in der musikalischen Gestaltbildung berücksichtigen.

Drei Beiträge sind *Fragen der Gattungstheorie im 18. Jahrhundert* gewidmet. Ingmar Bengtsson (*Instrumentale Gattungen im Schmelztiegel. Zur Orchestermusik von Johann Helmich Roman [1694–1758]*) beschäftigt sich mit den werk-kategoriellen und terminologischen Problemen beim Studium der Orchestermusik des „Vaters der schwedischen Musik“, insbesondere bei Ensemblesuiten und Sinfonien. Sie beruhen zum Teil auf der Quellsituation, zum Teil aber auf Romans Freizügigkeit im Aufbau zyklischer Werke, unter denen ihm nur französische Ouverturen und Concerti als gattungsmäßig verbindlich gelten; stilistisch gehört er der ominösen „Übergangszeit“ zwischen Barock und Klassizismus an, und „zahlreiche seiner Orchesterwerke befinden sich . . . in einer Art No man’s-land, wo ehemals feste Gattungsnormen in Auflockerung begriffen, andere oder neue dagegen nicht vorhanden oder noch nicht verfestigt waren“. Bengtsson warnt vor einer „eindimensionalen“ Gattungsgeschichte, die sich auf „abgrenzbare ‚Epochen‘“ gründet; sie ist möglicherweise eher als „mehrschichtiger Prozeß aufzufassen, der sich durch das Nebeneinander von gleichzeitigen, aber phasenmäßig gegeneinander verschobenen und ungleich raschen Wandlungen kennzeichnet, die nur gelegentlich von . . . stationären Stadien abgelöst werden“.

Niels Martin Jensen (*Die italienische Triosonate und Buxtehude. Beobachtungen zu Gattungsnorm und Individualstil*) kommt zu dem Schluß, daß in Buxtehudes Sonatenwerk „überkommene Gattungsnormen vor einem hervortretenden Individualstil gänzlich gewichen“ seien. Er versucht zu erweisen, daß Buxtehude mit den zweimal sieben Sonaten seines op. 1 und 2 sich nicht nur an Berufsmusiker und Dilettanten, sondern auch an „Gelehrte und Theoretiker“ wandte, kann aber konkret hierfür nur ihre planvolle Tonartwahl anführen. Zu dieser und anderen Unklarheiten der Darstellung (deren Wert u. a. in dem Nachdruck liegt, mit dem der Verfasser auf diese wenig erforschten Werke und ihre Problematik hinweist) gehört auch die terminologische Verwirrung, die er durch seine Diskussion der Begriffe „Solo-“ und „Triosonate“ anstiftet – so nennt er Buxtehudes Kompositionen „Duosonaten“, obwohl sie „ein Sopran- und Baßinstrument als Melodieinstrument(e) und das Cembalo als Continuo-Instrument“ verlangen.

Arno Forcherts Thema ist *Mattheson und die*

*Kirchenmusik*. Seine Schwierigkeit liegt in der „zweispältigen Haltung“ Matthesons: allgemeine Fortschrittlichkeit vereint sich bei ihm mit einer traditionsgebundenen Auffassung der Kirchenmusik als dem Zentrum aller Musik, was in seiner Zeit „schon etwas leicht Anachronistisches“ hat. Zu den Eigentümlichkeiten dieser Auffassung gehört auch Matthesons Bevorzugung des Oratoriums gegenüber der Kirchenkantate, was sich darauf zu gründen scheint, daß das erstere dem für ihn richtungweisenden Begriff des „Theatralischen“ besser entspricht.

Die letzte Abteilung des Buchs hat den „nordischen Ton“ in der intimen Musik des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand. Finn Benestad (*Das norwegische Lied im 19. Jahrhundert . . .*) skizziert das politische und soziale Geschehen in Norwegen und den Anstoß für die Entwicklung einer nationalen Eigenart, der vor allem von der Loslösung von Dänemark 1814 ausging. Der „norwegische“ Stil im Lied, wie er sich nach früheren Ansätzen bei Kjerulf, Nordraak und Grieg auskristallisiert, leitet sich vom Idiom der vokalen und vor allem der instrumentalen Volksmusik mit ihren speziellen Instrumenten (Hardangerviole, Langleik etc.) her. Bei Grieg verschmelzen indessen diese Züge mit einer höchst persönlichen Harmonik, und was an seiner Musiksprache, die eine ganze Welt als spezifisch norwegisch erlebte, wirklich national und was Griegs persönliche Zutat ist, betrachtet Benestad als eine „offene Frage“. Eine interessante Ergänzung zu diesem Beitrag bildet der von Heinrich W. Schwab (*Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton*), wenn er – im Anschluß an Carl Dahlhaus – konstatiert, „daß nationale Töne . . . nicht identisch sind mit einem ethnologisch reinen Phänomen. Ihre Bedeutung und Färbung ist ‚zu einem nicht geringen Teil eine Sache der Auffassung und der Übereinkunft‘. . . Letztlich wird der nationale Ton zu einer ästhetischen Größe für diejenigen, die ihn im Kontext musikalisch regulierter Sätze als charakteristische Abweichung wahrnehmen und mit ihm gezielte Aussagen und nationale Gehalte zu verbinden vermögen“. Dies schließt objektive Charakteristika natürlich nicht aus, und Schwab zeigt auch einige solcher auf, allerdings ohne auf die naheliegende Folgefrage einzugehen, wie sich das „Nordische“ als allgemeiner Begriff zur musikalischen Eigenart der einzelnen Nationen verhält – er ordnet auch ein Stück des Dänen O.E. Horne-

man dem norwegischen Springtanz zu, obwohl es ebenso gut auf die schwedische Polska bezogen werden könnte.

Friedhelm Krummacher (*Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*) stellt fest, daß die Quartette der Genannten viel mehr der allgemeinen Gattungstradition des Streichquartetts verpflichtet sind als dem „Nordischen“, das vorwiegend eine Angelegenheit der lyrischen Kleinformen (die für Berwald allerdings kaum eine Rolle spielen) ist. Diese Gattungstradition erweist ihre Stärke auch da, wo der Komponist sich gegen sie aufzulehnen scheint, wie etwa besonders markant in Berwalds bedeutendem Quartett in *Es-dur* mit seiner ganz ungewöhnlichen Großform A-B-C-B-A (in geschlossenem Zusammenhang), deren Fünfsätzigkeit „äußerlich an den späten Beethoven gemahnt“ – eine nicht ganz überzeugende Behauptung, wie auch Krummachers Bezeichnung der Wiederkehr des ersten Allegros wie des langsamen Satzes als „Zitate“ kaum der Formidee des Werkes gerecht wird. Diese Details beeinträchtigen indessen keineswegs das Gewicht von Krummachers allgemeinen Feststellungen.

(Januar 1986)

Hans Eppstein

*Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 7. Teil: Musikinstrumentensammlung. Blasinstrumente, Orgeln, Harmoniums. Erarbeitet von Herbert HEYDE. Halle an der Saale: 1980. 528 S.*

Acht Jahre nach dem Band über die Streich- und Zupfinstrumente des Händel-Hauses in Halle liegt jetzt auch die Beschreibung von weiteren knapp 200 Instrumenten dieser Sammlung vor. In drei Gruppen „Hörner, Trompeten, Posaunen“, „Rohrblattinstrumente und Flöten“, sowie „Orgel- und harmoniumartige Instrumente, mechanische Vogelbauer“ dokumentiert Heyde Musikinstrumente aus der Zeit des ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Dabei liegt ein besonderer Reiz dieser Sammlung und somit auch des vorliegenden Darstellungsbandes in der organologischen Vielfalt, die auch ethnische Instrumente einschließt. Allerdings zeigt sich hier gleichzeitig die Begrenztheit „zufälliger“ Sammlungen: Während beim Dudelsack zumindest ein bescheidener Quervergleich von Schottland nach Böhmen und Sizilien möglich wird, steht die

Volksoboe mit der chinesischen SO-NA ein wenig isoliert und fast zusammenhanglos da, sieht man von systematischen Aspekten der Bauweise einmal ab. Doch dies ist ein Umstand, der mehr an Fragen nach Funktion und Schwerpunktsetzung der Sammeltätigkeit rührt. Dem Erschließenden kann er nicht angelastet werden, da seine Beschreibungen ja nur Fakten darstellen wollen, die immanent sind; Aspekte der Verwendung des jeweiligen Instruments, seiner Funktion im musikalischen und sozialen Kontext bleiben zwangsläufig unberücksichtigt.

Heyde hat mit seinen Deskriptionen, denen umfangreiche und detaillierte Messungen, Analysen und Vergleiche zugrunde liegen, wieder ein Werk vorgelegt, das über die Erschließung der Sammlung hinaus einen eigenständigen Erkenntniswert verkörpert. Dies gilt im besonderen Maß etwa für die Darstellung der Orgelpositive, die auf jeweils acht Seiten in Text/Bild/Grafik gut charakterisiert werden, oder für die Darstellung der kombinierten Tasteninstrumente, die das Prinzip des Klaviorganums deutlich werden lassen. (Allerdings korreliert die Sorgfalt bei der Datenerhebung nicht immer mit der bei der Anlage der Beschreibungen: so bei MS-448 der Hinweis auf ein Diagramm „Pfeifenweiten“, das bei MS-489 folgen soll, dort aber fehlt; so der Sprachwechsel unter Rubrik 2 der Deskriptionen von MS-54 und MS-15/„Einschalten“ bzw. „Abstellen“.)

Leider wird die Handhabung des Katalogs dadurch erschwert, daß das Katalogisierungsschema – entgegen der Ankündigung im Vorwort – nicht herausklappbar ist. Dies wird bei einer systematischen Nutzung des vorliegenden Bandes deswegen hinderlich, weil Heyde im Leipziger Band *Trompeten. Posaunen. Tuben*, der im gleichen Jahr erschienen ist, sein Katalogisierungsschema so variiert, daß die Rubriken 7 und 8 inhaltlich anders besetzt sind. Ein derartiges Vorgehen wirkt um so unverständlicher, als diese Divergenz ohne Erläuterung bei ein- und demselben Autor im gleichen Arbeits- und Erscheinungszeitraum auftritt: Damit werden die für den Benutzer erforderlichen und vom Autor intendierten Quervergleiche zu anderen Sammlungen (z. B. Langtrompete Halle MS-298/Leipzig 1799) unnötig erschwert.

Mit dem vorliegenden Band hat Heyde dennoch deutlich machen können, daß eine im Ansatz methodisch saubere, einer Vielzahl an

Details nachspürende, neuere Technologien (Röntgenfotografie, Frequenzspektren-Analyse) aussparende Beschreibung von Musikinstrumenten durchaus zu beeindruckenden und überzeugenden Ergebnissen kommt. Dank der Tatsache, daß Heyde ergänzende Informationen zu Instrumentenbauern, zu Instrumentendetails wie Signierungen bringt, wird diese gut gegliederte Darstellung, die jeder größeren Instrumentengruppe allgemeine Hinweise vorausschickt, für jeden zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel, der sich mit Musikinstrumenten in der musealen Praxis oder der organologischen Forschung befaßt.

(Dezember 1985)

Wolfgang Sieber

*Giovanni Battista Viotti (1755–1824). A Thematic Catalogue of his Works. Hrsg. von Chappell WHITE. New York: Pendragon Press (1985). XIX, 175 S., 2 Abb., Notenbeisp. (Thematic Catalogues No. 12.)*

Der Nutzen von Werkverzeichnissen ist wohl unbestritten. Ebenso möglicherweise, daß es eine der diffizilsten Aufgaben musikhistorischer Forschung ist, ein solches zu erstellen; eine Aufgabe, die sich nicht nur bei jedem Komponisten anders und neu stellt, sondern darüber hinaus an Forderungen gekoppelt ist, zu denen besonders Vollständigkeit, Verlässlichkeit und Übersichtlichkeit gehören. Die Erfahrung zeigt allerdings, daß diese oder ähnliche Ansprüche nicht unbedingt immer eingelöst wurden. Wie sehr solche Unzulänglichkeiten den Überblick über ein kompositorisches Werk erschweren können, belegt anschaulich der spezielle Fall Viottis.

So war eine erste Werkliste, die Arthur Pougin 1888 als Teil seines Buches *Viotti et l'Ecole moderne du Violon* vorlegte, noch weitgehend unvollständig (von Hugo Fleischmann wesentlich erweitert, in: *G. B. Viotti*, Diss. handschriftl., Wien 1911). Bedauerlicherweise hielt auch der „Catalogo tematico e cronologico delle opere“, den Remo Giazotto im Rahmen seiner 1956 erschienenen Viotti-Monographie veröffentlichte, nicht was er versprach. Schon bald nach dem Erscheinen wurde Giazottos „Catalogo“ verschiedentlich wegen seiner Unvollständigkeit, wegen falscher Zuordnungen (Bearbeitungen wurden als Originalwerke angeführt), aber auch wegen einer nicht in allen Punkten befriedigen-

den Datierung bemängelt (vgl. *Mf* 10 [1957], S. 440 f.; *FAM* 20 [1973], S. 111 ff.). Gleichwohl stellt dieser bislang umfangreichste und detaillierteste Werkkatalog einen wichtigen Markstein bisheriger Viottiforschung dar (Giazottos Nummerierung, gewöhnlich mit ‚G.‘ abgekürzt, hat vielfach Verwendung gefunden).

Zu mehr Klarheit verhalfen Werklisten von Boris Schwarz (*MGG*) und Chappell White (*New Grove*), ihr beschränkter Rahmen bot jedoch kaum Ersatz für eine grundlegende Arbeit auf diesem Gebiet. Angesichts dieser Situation erschien es schon länger wünschenswert, über Viottis Schaffen nicht nur in seinem vollen Umfange, sondern insbesondere auch über dessen Beschaffenheit und Quellenlage wissenschaftlich fundiert informiert zu werden.

Diese Aufgabe hat nun der amerikanische Musikwissenschaftler Chappell White übernommen. In der jüngeren Viottiforschung ist sein Name nicht unbekannt; sowohl seine informative Dissertation (Princeton 1957), als auch verschiedene Aufsätze weisen ihn als profunden Kenner der Materie aus. Um so höher deswegen die Erwartungen, die sich an ein von ihm vorgelegtes Viotti-Werkverzeichnis knüpfen. Im Gegensatz zu Giazotto ordnet White die Werke nach Gattungen (römisch numeriert). Eine chronologische Anordnung ist für diese Gruppen zwar nicht ausdrücklich intendiert, doch folgt der Autor nach Möglichkeit der Reihenfolge der Erstausgaben (White bleibt damit allerdings hinter Ausführungen zurück, die er an anderer Stelle (vgl. *FAM* XX [1973], S. 111 ff.) zur Chronologie der Violinkonzerte gemacht hat). Diese Systematisierung bietet sich im Falle Viottis aus zwei Gründen an: einmal, weil sein verhältnismäßig einheitliches Oeuvre durchaus eine Gliederung nach Gattungen nahelegt, zum anderen, weil seine Werke zumeist unmittelbar nach ihrer Entstehung im Druck erschienen (die Konzerte Viottis wurden zu Lebzeiten bereits mit Ziffern oder Buchstaben gekennzeichnet). Dem Problem einer chronologischen Ordnung ist White trotzdem aus gutem Grund ausgewichen. Für eine begründete Chronologie verbliebe nämlich, ehe nicht zahlreiche Lücken in der Datierung der Drucke geschlossen sind, ein immer noch zu großer Spielraum. Fragwürdig wäre zudem, ob die Reihenfolge innerhalb vieler zu einer Gruppe von mehreren Werken zusammengefaßten Opera derjenigen ihrer Entstehung entspricht.

Ein Grundproblem bisheriger Viottiforschung bestand darin, zahlreiche Bearbeitungen von Originalwerken zu trennen (etwa 160 Werke stehen hier 100 Bearbeitungen – zwei Drittel davon stammen vom Komponisten selbst – gegenüber). Nur so war zuverlässig Auskunft über Umfang, Art und Beschaffenheit des Viottischen Oeuvre zu erhalten. White hat dieses Problem erstmals mit Erfolg gelöst, indem er stets die jeweiligen Arrangements, resp. Vorlagen benennt. Übersichtlicher wäre es allerdings gewesen, hätte man beide Gruppen deutlicher separiert (Bearbeitungen sind innerhalb der römischen Numerierung lediglich durch ein angehängtes „a“ gekennzeichnet, z. B. Ia: 1), statt sie jeweils den Originalwerken einer Gattung folgen zu lassen. Zumindest eine Konkordanz, die Originalwerke, eigene sowie fremde Bearbeitungen scheidet, hätte hier gute Dienste leisten können.

Kritikwürdig ist überhaupt die mangelnde Übersichtlichkeit dieses Katalogs; sie hätte durch ein besseres Layout zumindest gemildert werden können. Von größerer Bedeutung ist allerdings, daß White, der für den Nachweis zeitgenössischer Editionen ja bereits auf den Viotti-Artikel in *RISM* (A/I/9; vgl. *Mf* 37 [1984], S. 295) zurückgreifen konnte, den handschriftlichen Quellen nur geringe Aufmerksamkeit widmete. Seine Angaben, die in diesem Punkt keinesfalls als erschöpfend betrachtet werden dürfen, beschränken sich auf wenige Hinweise (Part./Stimmen; Bibl.-Sigel; Signatur), Angaben über Quellenwert, Umfang oder Zustand fehlen ganz. Gewiß, viele solcher Handschriften hatten Drucke zur Vorlage (über ihren tatsächlichen Quellenwert besagt dies allerdings nur wenig), ihr Nachweis in einem Werkverzeichnis aber wäre allein schon wegen ihrer Informationen über den Verbreitungsgrad Viottischer Kompositionen gerechtfertigt. Bedauerlich ist auch, daß das Fehlen von Selbstverständlichkeiten, wie die Angabe der Takte oder der Nachweis, welcher Quelle die Satzanfänge entnommen sind, beanstandet werden müssen, ganz zu schweigen von der nicht entschuldbaren Nachlässigkeit, daß die angegebenen Signaturen der im Conservatoire Royale de Musique in Brüssel aufbewahrten Partituranuskripte sämtlicher Violinkonzerte Viotti nicht stimmen (richtig lauten sie: Litt. Th<sup>o</sup> 23.772 – ... 23.800).

Trotz der genannten Einschränkungen übertrifft Whites neuer *Thematic Catalogue* alle bishe-

rigen Verzeichnisse an Vollständigkeit und Genauigkeit. Insbesondere über die Editions-geschichte der Werke wird ausführlich informiert; den Angaben in *RISM* hat der Autor weitere hinzufügen können. Nicht zuletzt bedeutet es einen großen Gewinn, daß über Umfang und Beschaffenheit des Viottischen Schaffens, gerade was das Verhältnis zwischen Originalwerken und Bearbeitungen betrifft, endlich zuverlässige Angaben vorliegen. Es wäre zu begrüßen, wenn sich daraus neue Impulse in der Auseinandersetzung mit Viotti ergäben.

(November 1985)

Hans-Jürgen Rydzyk

*100 Years of Eichendorff Songs. Edited by Jurgen THYM. Madison: A-R Editions, Inc. (1983). XXVI, 70 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume V.)*

Die Reihe *Recent Researches* erscheint in den Vereinigten Staaten unter Leitung von Rufus Hallmark, der durch seine Arbeiten über die Lieder Schuberts und vor allem Schumanns auch hierzulande bekannt geworden ist. Es ist das erklärte Ziel der Reihe, weitgehend unbekannte Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Auswahl erfolgt nach einem festen System und orientiert sich entweder an einer bestimmten Epoche, Gattung, Region oder an einem bestimmten Komponisten. Allen Bänden gemeinsam ist ein ausführlicher quellen- und stilkritischer Kommentar, der dem Corpus der Werke vorangestellt ist.

Im vorliegenden fünften Band werden zwanzig Vertonungen von Eichendorff-Gedichten vorgestellt, die etwa den Zeitraum von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts umfassen. Die Reihe der Komponisten beginnt mit Friedrich Glück und endet mit Reinhard Schwarzschilding. Dazwischen stehen völlig vergessene Namen wie Friedrich Curschmann, Franz von Holstein oder Bernhard Hopffer. Die allseits bekannten Eichendorff-Vertonungen von Schumann, Brahms oder Wolf sind bewußt ausgeklammert.

Jurgen Thym, der Herausgeber des Bandes, befaßt sich im Vorwort mit den Besonderheiten der Lyrik Eichendorffs. Dabei geht er besonders auf die vielfältigen Beziehungen zum Volkslied ein. Klarer Verbau und formelhafte Bildmotivik

prägen die miniaturhaften Verse Eichendorffs. Die Sammlung ist ein Beweis dafür, daß die Berührung mit dieser Lyrik auch in den weniger bedeutenden Komponisten die besten Kräfte zu wecken und die schönsten Gebilde hervorzubringen vermochte. In Friedrich Glücks *In einem kühlen Grunde* ist der Volkslied-Ton der Dichtung vielleicht am vollkommensten verwirklicht. Beides, Vorahnung und Nachfolge, charakterisiert diese Anthologie im Hinblick auf die großen Lied-Komponisten des 19. Jahrhunderts. Curschmanns *Frühlingsnacht* nimmt sowohl in der hellen Kreuztonart wie in den schwingenden Dreier-Rhythmen Schumanns Schlußlied aus dem Liederkreis op. 39 vorweg. Im Lied *Am Strom* greift Robert Franz die formelhafte Bewegung von Schuberts *Liebesbotschaft* auf. Hopffer hingegen ahmt in *Lockung* Schumanns *Schöne Fremde* nach, während Pfitzners *In Danzig* die extremen Klangregister von Hugo Wolf voraussetzt.

So zeigt diese Sammlung anhand des Klavierliedes einen Ausschnitt der Musikgeschichte, die sich als ein wechselseitiges Verhältnis von Geben und Nehmen darstellt, indem das Große bestätigt wird durch das Kleine und das Kleine seinen Platz einnimmt als Nährboden, als Voraussetzung für das Große. Noch einmal sei hervorgehoben, in welch vorbildlicher Weise sich in *Recent Researches* wissenschaftlich-theoretische Grundlegung mit praktischer Nutzenanwendung verbindet und musikalische Quellen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, die bisher im Schatten des etablierten Repertoires verborgen lagen. (März 1986) August Gerstmeier

JEAN-MICHEL VACCARO: *La musique de luth en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1981. 486 S., Notenbeisp., Abb.

Vaccaro stellt sich selbst für diese Arbeit den hohen Anspruch einer Synthese der gesamten solistischen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Bei weitgehender Konzentration auf den musikalischen Text und dessen ausgiebige Analyse (auf der Grundlage der Editionen des *Corpus des luthistes*) läßt er weg, was ihm andernorts schon ausreichend abgehandelt scheint: Biographische Details der erwähnten Lautenisten finden sich ebensowenig wie Angaben zur Spieltechnik. Etwas inkonsequent erscheint in

diesem Zusammenhang der Exkurs zum Thema Lautenbau (S. 53–61).

Ein umfangreiches einleitendes Kapitel schildert das soziokulturelle Umfeld des 16. Jahrhunderts, in dem die „persönliche Instrumentalpraxis Teil der Individualkultur“ wird. Der kompetente Amateurlautenist ist nicht mehr nur am Hofe zu finden, er kann auch Bürger, Kaufmann oder Geistlicher sein, wobei der hohe Anteil von Frauen auffällt. Die zahlreich gedruckten „Instructions“ und ein regelrecht institutionalisierter Lautenunterricht belegen Vaccaros These von der „Vulgarisierung“ der bislang von den Virtuosen eifersüchtig gehüteten Instrumentaltechnik. Männer wie Guillaume Morlaye und Adrian Le Roy, zugleich Lautenisten und Kaufleute, spielen dabei als Sammler und Herausgeber von Lautenmusik eine besondere Rolle.

Im Hauptteil zeigt der Autor die Entwicklung je einer der drei Hauptformen der Lautenmusik in chronologischer Abfolge auf: Intavolierungen von Vokalwerken, Tänzen, Präludien und Fantasien. Viel Sorgfalt wird verwendet auf die Darstellung der Intavolierung als künstlerischen Vorgang, der mehr ist als ein minderwertiges Arrangement. Mit der Anpassung der Tonhöhen an die (temperierte) Stimmung der Laute ist es nicht getan, die in Notenwerten etwa um den Faktor 4 kürzere Klangdauer und der perkussive Ton der Laute machen weiterreichende Eingriffe in die Anlage des Satzes nötig. Die Verzierung dient dabei nicht nur der Kompensation von Defiziten, sie ist eigenständiges Stilmittel. Das Ornament verläßt den Bereich des Spontanen, Formelhafte und Improvisierten und wird Bestandteil der musikalischen Schöpfung, wichtig genug, um Note für Note niedergeschrieben zu werden.

Die Analysen der gewählten Beispiele sind ebenso erschöpfend wie aufschlußreich, durch äußerst ansprechend aufbereitete Notenbeispiele weiter verdeutlicht. Erst aufgrund solch detaillierter Analysen ist eine musikalisch fundierte Transkription von der Tabulatur in die Notenschrift möglich. Darüber hinaus ergeben sich für Vaccaro aus der Analyse weitere Schlüsse: Er wendet sich gegen die Auffassung, wonach Instrumentalmusik vor dem 16. Jahrhundert zweitrangig war, sich erst in dessen Verlauf langsam emanzipiert hat. Schon früheste schriftliche Quellen belegen den spezifischen Charakter französischer Lautenmusik in Anlage und Technik, ihre Autonomie gegenüber der Vokalmusik. Die

Entwicklung im 16. Jahrhundert ist demnach weniger eine Emanzipation als vielmehr eine Annäherungsbewegung, die es der Instrumentalmusik ermöglicht, sich dem Niveau einer gelehrten Kunst zu nähern.

Vaccaro nimmt in seiner Argumentation häufig Bezug auf die Arbeit von Daniel Heartz. Er weiß sich ihm in vielem verpflichtet, dennoch erlaubt Vaccaro die Genauigkeit seiner Analyse korrigierende Kritik (etwa bezüglich Heartz' formelhafter metrischer Gliederung und der möglichen Filiation der Unterrichtswerke von Le Roy und Phalèse).

Bei der vorliegenden Arbeit regt sich nur selten Widerspruch: Unglücklich ist die Kennzeichnung von möglichen Stimmungsunterschieden der drei Baßchöre als „Registerwahl“ mit unterschiedlichen Fußlagen (8' + 4' bzw. 8' + 16'; S. 107), zweifelhaft die Behauptung, wonach bei der Laute – im Gegensatz zur menschlichen Stimme – die tieferen Lagen klanglich intensiver seien (S. 131). Über die tonartige Klassifizierung nach Grundton und zusätzlicher Angabe von großer bzw. kleiner Terz kann man sicher geteilter Meinung sein, sie vermeidet aber terminologische Irrwege in einem Bereich, der nicht Gegenstand der Arbeit ist. Der Anhang bietet den vollständigen Text dreier „Instructions“ (Attaignant, Phalèse und die anonyme *Manière d'entoucher les lucs et quiternes*), eine nicht zu umfangreiche, dabei wohlsortierte Bibliographie rundet diese gelungene Arbeit von immenser Stofffülle ab.

(Dezember 1985)

Martin Schneider

*DONOVAN DAWE: Organists of the City of London 1666–1850. A Record of one thousand organists with an annotated index. Padstow, Cornwall: Donovan Arthur Dawe (1983). XII, 178 S.*

Nachdem C. W. Pearce im Jahr 1909 *Notes on old London city churches, their organs, organists, and musical associations* veröffentlicht und bedauert hatte, daß es ihm unmöglich gewesen sei „to complete the lists of organists in every parish“, wird hier erstmals eine – soweit auf der Basis der heutigen Quellenlage möglich – vollständige Übersicht über die Organisten der 74 Parish-Kirchen der Londoner City sowie zehn weiterer Stellen, u. a. St. Paul's Cathedral,

Temple Church und Charterhouse, vorgelegt. Stichdatum für den Beginn der Dokumentation ist der große Londoner Stadtbrand von 1666, nach dem das Kirchen- sowohl wie das Musikwesen grundsätzlich neu organisiert wurde.

Der erste – leider sehr knapp gehaltene – Teil zeichnet skizzenhaft das sozialgeschichtliche Umfeld dieses Musikberufes. Mit der zunftartigen Fellowship of Minstrels of London (der späteren Musicians' Company) hatten die Organisten traditionellerweise nichts zu tun, erst in der Zeit des sich auflösenden Zunftwesens von etwa 1733 an traten Organisten – wie auch Angehörige völlig musikfremder Berufe – der Company bei. Anders als andere Musiker hatten sich die Organisten nicht darum zu bemühen, „freemen of London“ zu werden (also das Bürgerrecht zu erwerben), sondern genossen wie alle Kirchendiener Immunität gegenüber den Rechten und Pflichten des „Custom of London“, des Londoner Stadtrechts. Die Jahresgehälter stiegen von einem Fixum von 12–18 £ um 1670 auf durchschnittlich 40 £ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Leider fehlen hier alle Vergleichsangaben zu anderen Berufen, Preis-Lohnvergleiche und generelle wirtschafts- und finanzgeschichtliche Darlegungen, so daß der sozialgeschichtliche Aussagewert dieser Zahlen gering bleibt. Auch wird über die Akzidentien, die wohl auch in London einen dem Fixum mindestens ebenbürtigen Anteil am Gesamteinkommen ausmachten, überhaupt nichts gesagt. Die funktionale Seite des Organistenamtes, sein Verhältnis zu den übrigen Kirchendienern und Musikern und seine Stellung in der Struktur der anglikanischen Kirche und in deren Ritus wird nicht erörtert. Interessant ist die relativ frühe Beschäftigung von Frauen (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts), die freilich mit erheblicher finanzieller Diskriminierung einherging. Eine große Rolle für die Heranbildung des Organistennachwuchses spielte der Chor der „Singing Boys of Paul's“. Gleichfalls eine Spezialität des Londoner Orgelwesens stellen die „Annuity Organs“ dar, wobei ein Orgelbauer anstelle sofortiger Zahlung des Herstellungspreises für ein neugebautes Instrument eine Jahresrente (einschließlich der Versorgung seiner Witwe) bezog, dafür aber auch selbst für das Funktionieren des Organistendienstes zu sorgen hatte.

Der zweite Teil bringt die Chronologie der Organistenämter an den 84 Kirchen, wobei als

Hauptquellen die „vestry minute books“ (Sakristei-Protokolle) der einzelnen Pfarreien, daneben die Berichte der Kirchenvorsteher (churchwardens' accounts) herangezogen werden. Außerdem fanden sich in zeitgenössischen Zeitungen gelegentlich Berichte über die bekanntesten Organisten. Im dritten Teil (einem Annotated Index) werden biographische Daten von Organisten und auch von erfolglosen Bewerbern um Organistenstellen mitgeteilt, was als wertvolle Information über die Mittel- bis Unterschicht des Londoner Musiklebens aus zwei Jahrhunderten zu begrüßen ist.

(Februar 1986)

Arnfried Edler

*ALICE M. HANSON: Musical life in Biedermeier Vienna. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press (1985). XI, 241 S.*

Alice M. Hansons *Musical life in Biedermeier Vienna* ist der Glücksfall einer elegant geschriebenen Archivstudie. Das Buch, dessen Gegenstand die Wiener Musikkultur zwischen 1815 und 1830 bildet, ist ein Stück Sozialgeschichte der harten Fakten, nicht der essayistischen Vermutungen und stellt dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – eine fesselnde Lektüre dar. Alice M. Hanson beginnt mit einem Überblick über die Rolle der Musik in der Kultur des Bürgertums, beschreibt dann, gestützt auf die Literatur und eigene Forschungen, die Tätigkeit der Zensur, die weniger durch ihre Bösartigkeit als durch ihre Pedanterie gefährlich war und behandelt dann in eigenen Kapiteln die verschiedenen Gattungen der Musik: die Musik im Theater, im öffentlichen Konzert, im Salon. Die Kirchen- und die Militärmusik erscheinen in seltsamer Koppelung im gleichen Kapitel, und den Schluß bildet die Populärmusik.

Für das Wien der Restaurationszeit gilt, wie für andere Länder und Zeiten, die Erfahrung, daß das Maß an Geheimbündelei provoziert wird durch das der Zensur und umgekehrt. Geheimnisse, die eigentlich keine sind, werden dazu, weil die Polizei glaubt, mißtrauisch sein zu müssen. Alice M. Hanson beschreibt sehr eindrucksvoll, und zwar weniger anhand von allgemeinen Erörterungen als von charakteristischen Details die Atmosphäre einer Epoche, in der man seine Ruhe haben wollte und in der es dennoch inner-

lich brodelte. Das Biedermeier ist nicht so harmlos wie es aussieht, und fast könnte man sagen, das Verhältnis zwischen dem Werk und dem Tode Adalbert Stifters sei symbolisch.

In den Kapiteln über die öffentlichen Konzerte war es kaum möglich, sehr weit über das hinaus zu gelangen, was bei Hanslick und den ergänzenden Darstellungen steht. Natürlich konnte Alice M. Hanson den Paganini-Taumel und den Liszt-Enthusiasmus nicht unerwähnt lassen. Aber man kann nicht erwarten, daß ein ungewohntes Bild davon entsteht. Immerhin trägt sie einiges, den Musikhistorikern wenig Bekanntes zum Management der Konzerte bei, wie man denn insgesamt sagen kann, daß sie Vorteile daraus zieht, in mehreren Disziplinen beschlagen zu sein.

Alice M. Hansons literaturgeschichtliche Kenntnisse kamen ihr besonders in dem Kapitel über die Salons zugute, in dem sie einleuchtend unterscheidet zwischen den Konzerten bei der Aristokratie, bei den jüdischen Bankiers und bei den bildungsbürgerlichen Mittelklassen. Die Zirkel waren erstaunlich strikt von einander getrennt. Von einer Vermischung der Sphären kann, entgegen dem, was man für das 19. Jahrhundert vermuten würde, kaum die Rede sein. In einem Appendix demonstriert Alice M. Hanson anhand der in den Jahren 1825 und 1826 aufgeführten musiktheatralischen Werke die Vielfalt der Wiener Spielpläne, die im Bereich des Musiktheaters fast an das heranreicht, was aus dem Sprechtheater bekannt ist. Ein interessanter Appendix ist auch die Gästeliste der Schubertiaden im Hause von Spaun. Insgesamt zeigt das Buch, daß Akribie nicht zu Langeweile führen muß. Es lebt von Details, aber durch die Details ist es eben auch eine lebendige Darstellung.

(März 1986)

Sigrid Wiesmann

*ROBERT DONINGTON. The Rise of Opera. London & Boston: Faber and Faber (1981). 399 S.*

Der Aufstieg der Oper – ihre Wurzeln im späten 16. und ihre erste Entfaltung im 17. bis hinein ins frühe 18. Jahrhundert – ist seit Romain Rolland, Hugo Goldschmidt, Edward Dent u. a. ein immer wieder faszinierender Gegenstand der Musikwissenschaft geblieben. Die ebenso kenntnis- wie gedankenreiche Monographie Robert Doningtons entwickelt ausführlich die geistige,

literarische, musikalische und dramatische Vorgeschichte in Italien und auch Frankreich, widmet Monteverdis *Orfeo* (S. 143–190) die „central study“ (S. 142) und führt in schnellerem Gang über Rom und Venedig (mit Ausblicken auf das übrige Italien) zu dem wieder etwas eingehender behandelten Lully. Das breite „field of reference“, auf dem der Verfasser sich bewegen will (S. 17), hat seine Schwerpunkte allerdings in der Darstellung des ideellen Gehaltes der Libretti, ihrer humanistischen und besonders ihrer neuplatonischen Züge, für die man in unserer Zeit zunehmend ein Gespür bekommt. Doningtons nicht unerwartete Eigenart besteht darin, daß er diesen Neuplatonismus mit dem psychologisch-psychoanalytischen Instrumentarium C. G. Jungs angeht, was sich schon in seinem Beitrag zum *Monteverdi Companion* von 1968 angedeutet hatte. Er glaubt, „that our subliminal associations with archetypal imagery may be one way of accounting for certain features of the operatic libretto which have long been a source of some bewilderment“ (S. 303). Als Beispiel für diese das ganze Buch durchziehende Methode sei der Abschnitt über „The Neoplatonic Images“ genannt (S. 120–125). Ob wir allerdings Apolls Pfeil und Bogen suggestiv phallisch finden oder von seiner „Libido“ reden, ob wir seine Klage „languisco e moro“ (in Rinuccinis *Dafne*) als Allegorie für Orgasmus und Daphne als seine „anima“ auffassen sollen, bleibt eine Frage des – nicht nur historischen – Geschmacks. Selbst exzentrische Deutungen dieser Art führen aber eher zu einer adäquaten Würdigung so traditions-genährter und facettenreicher Texte wie Striggio-Monteverdis *Orfeo* – etwa im Vergleich mit der flachen *Morte d'Orfeo* Stefano Landis (S. 209) –, als es die konventionelle Betrachtung vermag. Besonders verdienstvoll ist in diesem Zusammenhang etwa Doningtons eindringliche Interpretation (S. 56 ff.) der Allegorie, die (neben anderen) Natale Conti (Natalis Comes) dem *Circe*-Ballett von 1581 (Balet comique de la royne) beigegeben hat, im Zusammenhang mit Contis *Mythologiae. . . libri decem* (Venedig 1567).

Gewisse andere librettistische Aspekte wie der Zusammenhang der römischen und venezianischen Oper mit dem spanischen Drama werden nicht berührt. Auch die Würdigung der eigentlich dramatischen und dichterischen Qualitäten tritt hinter der inhaltlichen Interpretation zurück. Dennoch stößt man auch in dieser Hinsicht

immer wieder auf erhellende Beobachtungen. So macht Donington z. B. darauf aufmerksam (S. 163), daß die beiden ersten Verse der Unglücksbotin im II. Akt des *Orfeo* – „Ahi caso acerbo! ahi fato empio e crudele! Ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!“ – zwar metrisch gesehen zwei Elfsilbler sind, daß in sie jedoch mit Hilfe von „violent elision“ im ganzen 34 Silben gepreßt werden. Dadurch verstärkt sich noch die Last ihrer ohnehin schweren, d. h. dunklen Vokale. Dies entspricht ihrem Sinn und tritt zu ihm und – als spezifisch poetische Qualität – zu der musikalischen Einfassung noch hinzu. Denn in dieser vertont Monteverdi jeden Vers nur als zwölf Silben. Die chorischen Schlußrefrains des Aktes bringen allerdings insofern keine „new music“ (S. 165), als die melodische Linie nun im Baß liegt.

Gegenüber solchen einfühlsamen Hinweisen wiegen gelegentliche terminologische Ungenauigkeiten nicht schwer. So haben die acht- und siebensilbigen Vierzeiler zu Beginn des II. Aktes nichts mit „ottava rima“ zu tun (S. 161), da diese keineswegs „varying line-lengths“ aufweist, sondern aus Elfsilblern besteht. In Anbetracht der Elfsilbler kann man ebensowenig die poetische Form des Prologes „a conventional canzonetta“ nennen (S. 150).

Ausgewählte Paradigmata von Opern (außer dem *Orfeo*: Cavallis *Ormino*, S. 243–251, und Lullys *Amadis de Gaule*, S. 293–306) und Opernausschnitten werden von Donington in musikalischer Beziehung detailliert vorgeführt. Andere Stellen berührt er nur cursorisch oder bringt sie als bloße Illustration, wie etwa die auf S. 134 zitierten Takte aus Peri's *Euridice*. Wenn hier die Achtel des Gesangs, soweit sie auf Einzelsilben fallen, noch mit ihren adäquaten Einzelfahnen erscheinen, finden sich in allen anderen in Frage kommenden Notenbeispielen des Buches jene fatalen Balkungen, die in der (völlig instrumentalisierten) modernen Musik zuhause, aus der Notierung älterer Vokalwerke aber herauszuhalten sind. Eine ähnliche Unempfindlichkeit gegenüber dem primär vokalen Charakter der frühen Opernmusik macht sich in einigen stimmig-motivisch ausgesetzten Generalbässen bemerkbar (z. B. S. 116, *Dafne* von 1598, oder S. 164 und 166, *Orfeo*); bei den Kadenzten der Beispiele 13 und 16a dürfte es sich um Druckfehler handeln.

Unheil in den Köpfen der „Bearbeiter“ und Rezipienten haben Behauptungen, wie sie leider

auch hier vorkommen, von den „typically sketchy“ notierten Partituren der Zeit (S. 54 hinsichtlich des „Balet comique de la royne“) oder von ihrer „incompleteness“ (S. 226 hinsichtlich des Monteverdischen *Ritorno di Ulisse in patria*) angerichtet. Musik, zu deren Substanz und Struktur die Spezifizierung der Instrumente (noch) nicht gehört, ist nicht deshalb lediglich skizziert oder fragmentarisch überliefert, wie man es uns heute oft weiszumachen sucht. Die Art der instrumentalen Ausführung bleibt vielmehr eine sekundäre Frage, und eine solche Einsicht könnte von manchen Irrgängen und Fehlakzentuierungen abhalten. Unausrottbar scheint auch der „stile concitato“ (S. 97 und 199) zu sein, obwohl Monteverdi niemals einen derartigen „Stil“ kreiert, sondern nur einen der Musik bis dahin unzugänglichen Affektbereich durch das „concitato genere“ erschlossen hat. Mißverständnisse dieser Art entstehen umso leichter, je weiter man sich von den originalen Texten entfernt. Leider bringt sie auch Donington ganz überwiegend nur in englischer Übersetzung.

Daß der als Dolmetsch-Schüler und Spezialist der alten Musik bekannte Verfasser Wertvolles zu Fragen der sogenannten Aufführungspraxis beizutragen weiß, überrascht nicht. Ein Beispiel unter vielen ist sein Hinweis (S. 291) auf Lullys striktes Verbot, das Rezitativ zu verzieren. Die Zurechtweisung der Sängerinnen lautet im Original: „Morbleu, Mesdemoiselles, il n'y a pas comme cela dans votre papier, et ventrebleu, point de broderie; mon Récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni“ (Lecerf de la Viéville) – goldene Worte auch gegen die aktuelle Gedankenlosigkeit, im Namen der Stilsreinheit die Virtuosenmäzchen von annodazumal nachzuäffen.

Eine hochwillkommene Zugabe ist der Anhang über die Kalenderr differenzen (S. 307–316), die jeden zur Verzweiflung bringen können, der sich mit Operngeschichte befaßt. Man hat sich ja für gewisse Epochen nicht nur zu fragen, ob Julianischer oder Gregorianischer Kalender gemeint ist, sondern auch – und das betrifft vor allem die Karnevalsstagnation der Oper – mit welchem Tag der jeweilige lokale „Stil“ ein neues Jahr beginnen läßt. Donington gibt hier nützliche Faustregeln. Der Vollständigkeit halber wäre zu ergänzen, daß nicht nur das revolutionäre Frankreich mit dem Kalender experimentierte (S. 310), sondern ebenso das faschistische Italien durch

eine eigene Jahreszählung (römische Zahlen), die auch manche musikhistorische Publikation schmückt, seine Ära dokumentierte.

Ein paar sachliche Berichtigungen seien nicht unterdrückt. Ob die Musik zu Chiaberras Intermedien der *Idropica* „of little importance“ war (S. 192 f.), wissen wir nicht, da sie verloren ist. Heinrich Schützens direkter Kontakt mit Monteverdi (S. 203) kann angesichts der Nanie David Schirmers (Moser, *Schütz* 1954, S. 609) nicht bezweifelt werden. Ob Landis *Morte d'Orfeo* 1619 aufgeführt wurde (S. 207), ist unbekannt. Rospigliosis *Chi soffre spera* war trotz ihrer Benennung keine Komödie im heutigen Sinn (S. 213). Da die aus den beiden Generalbaßtakten in c-moll bestehende *Sinfonia* zu Beginn des I. Aktes des *Ritorno di Ulisse* ausdrücklich als „mesta“ bezeichnet ist, kann von einem „probably danced entry“ der Penelope (S. 224) keine Rede sein. Die „schreitenden“ Akkorde sind so lange zu wiederholen, bis die Königin in schleppe dem Gang den Vordergrund der Bühne erreicht hat. Sie dürfen nicht „on our own initiative“ weiter ausgeführt („construct“) werden, ebensowenig wie die beiden C-dur-Akkorde der 4. Szene (S. 225), denn diese *Sinfonia* ist „toccata soavemente sempre su una corda“ auszuführen, damit Ulisse nicht aufwache. Bemerkte Druckfehler (soweit nicht schon von pünktlicheren Rezensenten genannt): S. 212 *Sant'Alessio* 1634 (nicht 1674), S. 240 *L'armi e gli amori*, S. 342 Anm. 13 Nunziata, S. 347 Bertolotti, S. 394 Leopold, Silke (nicht umgekehrt).

Durch alle kleineren und größeren Beanstandungen wird die bedeutende und originelle Leistung Doningtons nicht in Frage gestellt. Der Opernforschung vermittelt sein im übrigen hervorragend präsentiertes und ausgestattetes Buch weiterwirkende Impulse.

(März 1986)

Wolfgang Osthoff

*Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1981. 211 S., Abb., Notenbeisp.*

Zwischen dem präzisen Titel und dem heterogenen Inhalt dieses Sammelbandes besteht eine erhebliche Diskrepanz. So kommen die wichtig-

sten Ausprägungen und die spezifischen Probleme des deutschsprachigen Singspiels gar nicht oder bestenfalls beiläufig zur Sprache; dafür hat ein großer Teil der Beiträge nur am Rand mit dem eigentlichen Singspiel zu tun. Eine Auseinandersetzung mit der generellen Themenstellung fehlt. Das ist schon deswegen mehr als ein Schönheitsfehler, weil ja der Begriff „Singspiel“ im 18. Jahrhundert selber wie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Zeit für die unterschiedlichsten Erscheinungen und Programme verwendet wurde. Die Indifferenz gegenüber der Forschungsproblematik ist um so erstaunlicher als Hans-Albrecht Koch einige Jahre vor dem Amorbacher Kolloquium eine Einführung in *Das deutsche Singspiel* veröffentlicht hatte, in der – aus der Sicht des Literaturhistorikers, wenn auch mit eingehender Berücksichtigung der musikwissenschaftlichen Arbeiten – die entsprechenden kritischen Fragen gestellt und die anstehenden Aufgaben exponiert sind (Stuttgart 1974: Sammlung Metzler 133).

Nun mußten die Veranstalter unter anderem auf einen geplanten Beitrag von Koch über *Wielands Singspieldichtungen und Singspieltheorie* verzichten. Und Renate Schusky, die an der Vorbereitung des Kolloquiums beteiligt war, legte ihre Beobachtungen in den Erläuterungen eines eigenen Quellenbandes mit dem gleichen Titel vor, auf den wohl die entfallene erste Anmerkung des Vorworts (S. 7) hinweisen sollte: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980 (Gesamthochschule Wuppertal. Schriftenreihe Literaturwissenschaft 12). Doch wäre es unter diesen Umständen fairer gewesen, den Titel des hier zu besprechenden Bandes an dessen Inhalt anzupassen.

Koch machte – mit besonderer Berücksichtigung der Texte und ihrer Funktion – darauf aufmerksam, daß erst eine Unterscheidung der verschiedenen Spielarten dieser „bürgerlichen Unterhaltungsform“ und insbesondere eine Berücksichtigung ihrer je anderen Voraussetzungen den Blick für die spezifischen Probleme des deutschen Singspiels öffnet. Das gilt in noch stärkerem Maße für die Musik. Im Gegensatz dazu operiert Rainer Gruenter im Vorwort des Amorbacher Bandes mit einem generellen Singspiel-Begriff und einem Gesamtbild, in dem die Vielfalt der Spiele Weisses und Hillers auf eine „musikalische Komödien-Gattung der Hof-Kri-

tik“ reduziert wird und Wielands Theorie umstandslos als eine Voraussetzung der *Zauberflöte* erscheint, die ihrerseits zugleich als „Märchen-spiel Mozarts“, „schönste Form des Singspiels“ und als dessen „Versöhnung“ mit der Opera seria eingeordnet wird. Gruenters Skizze mag nicht zuletzt durch den Versuch geprägt sein, die zum Druck vorliegenden Beiträge in einen sinnvollen Rahmen einzuordnen. Um so deutlicher öffnet sie den Blick dafür, daß mit diesem Kolloquium die Chance einer differenzierten interdisziplinären Arbeit vergeben wurde, deren Notwendigkeit Hans-Albrecht Koch verdeutlicht hatte.

Außerhalb des Themas liegt zunächst der Beitrag von Christopher Thaker, dem es um die Bedeutung von Rousseaus „*Devin du village*“ für diesen Autor geht (S. 119–124): von der Pariser Situation des Jahres 1752 über den Vergleich mit den folgenden programmatischen Schriften bis zu den späten autobiographischen Texten; wobei die abschließende „Note on *Bastien et Bastienne*“ unterstreicht, wie wenig die Rezeption dieses Textes bei den Favarts und dann im deutschen Sprachbereich mit dem Anliegen Rousseaus zu tun hat. Horst Rüdiger nimmt die generelle Frage *Muß Mozart verständlich sein?* (S. 171–189) zum Anlaß, die Eigenart der *Figaro*-Übersetzung Karl Wolfkehs herauszuarbeiten. Und *Der Weg zur Ausstattungspraxis des 18. Jahrhunderts*, den Wolfgang Greiseneggers Überblick vom 16. Jahrhundert her skizziert (S. 105–118), führt nur noch mit einigen allgemeinen Schlußbemerkungen ans Wiener Singspiel heran.

Roland Würtz bietet unter dem Titel *Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts* (S. 125–137) – nach einem Blick auf türkische Tänze und auf das Bild der Janitscharen-Kapelle in Texten des 17. Jahrhunderts – Beobachtungen zur Musik und zum Musiktheater des 18. Jahrhunderts schlechthin. Während Herbert Zeman seine Beiträge zum Libretto der Wiener Musik von Gluck bis Schubert um eine weitere, inhaltsreiche Einzeluntersuchung zum Sonderfall der *Zauberflöte* ergänzt: „*Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino*“ *Wer kennt den Text der „Zauberflöte“?* (S. 139–169).

Ein Viertel des Bandes nehmen statistische Untersuchungen Reinhart Meyers ein: *Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 27–76). Sie sind vor allem unter

bibliographischen Gesichtspunkten und abermals für die Stellung des Musiktheaters schlechthin von Interesse, da es aufgrund der Quellenlage notwendig war, Singspiel und Oper in eine einzige Kategorie zusammenzufassen, die dann dem Ballett sowie den Gattungen des Schauspiels gegenübergestellt ist. Die Grenzen dieses Ansatzes für die Singspielforschung bestätigen anschaulich die detaillierten Materialien der Studie von Joachim Schlichte über *Bürgerliches Theater und Singspiel: eine Einflußnahme auf das Theaterrepertoire im ausgehenden 18. Jahrhundert dargestellt am Beispiel der Frankfurter Bühne* zu den Jahren 1793 bis 1801 (S. 77–103). Denn zu ihren Ergebnissen gehört, daß eine stärker differenzierende Statistik schon aufgrund der wechselnden Bezeichnungen des gleichen Werkes „nicht aussagekräftig“ ist (S. 88). Um so wichtiger wird die Detailuntersuchung, für die Schlichte anhand der Frankfurter Aufführungsmaterialien aufschlußreiche Beobachtungen zur Bearbeitung des *Don Giovanni* und einer Reihe weiterer musikdramatischer Werke vorlegt.

Die verbleibenden beiden Texte sind ganz auf Fragen des Singspiels konzentriert. Thomas Koebner geht verschiedenen Aspekten der *Hofkritik im Singspiel* nach (S. 11–25). Daß er seiner Darstellung ein in vielem zu einfaches Raster zugrundelegt, relativiert das Gesamtbild und fordert nicht zuletzt dort zum Widerspruch heraus, wo die pointierte Formulierung den Kontext der herangezogenen Stellen vernachlässigt. So hat etwa die Assoziationskette, mit der Koebner von Rousseaus Refrain „Ah pour l'ordinaire / L'Amour ne soit guere / Ce qu'il permet, ce qu'il défend; / Cest un enfant, c'est un enfant“ zum Bild der Liebe als eines Kindes gelangt, das „nach den Schmetterlingen“ und „den Mädchen hascht“ – und damit für einen „schmerz-, qual- und gramfreien, untragischen Liebesbegriff“ steht (S. 22) – nichts mehr mit dem Text des *Devin* oder auch der Vorlage von Collé zu tun, der Rousseau den Refrain entnahm und die bezeichnenderweise unter dem Titel *Les bizarries de l'Amour* veröffentlicht wurde (*Théâtre de Societé* III, nouv. ed., Paris 1777, 120/121 – nach freundlicher Mitteilung von Dr. Dominique Muller, Basel). Um so willkommener ist der letzte Beitrag des Bandes, in dem Renate Moering über *Johann Friedrich Reichards Liederspiele* handelt (S. 191–211) und mit der sorgfältigen Interpretation und Einordnung von *Lieb und Treu* aus dem

Jahre 1800 verdeutlicht, was in diesem Bereich mit jener „ausgewogenen Verbindung von positivistischer Detailforschung und übergreifender Betrachtung“ zu gewinnen ist, auf deren Notwendigkeit Hans-Albrecht Koch im Vorwort seiner Einführung hingewiesen hatte.

(März 1986)

Wulf Arlt

HANNS-WERNER HEISTER: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Band I und II. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1983). 587 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 87 und 88.)*

Kulturtheorien und Theorien kulturgeschichtlicher Phänomene sind an und für sich heikle und fragile Gebilde, weil sie noch mehr als Theorien auf anderen Gebieten von Ideologien abhängen (teils auch abhängen wollen) und für diese anfällig sind, wenn sie nicht sogar dogmatisch bleiben und (in minderen Fällen) zum Indoktrinieren neigen. Von alledem hält sich Hanns-Werner Heister entfernt bei einem Unterfangen, das sich nicht damit begnügt, eine Kultur- oder Sozialgeschichte des Konzerts als hauptsächlicher Form des Musiklebens seit dem 18. Jahrhundert zu schreiben, sondern für sich in Anspruch nimmt, eine Theorie des Konzerts (auf geschichtlicher Grundlage) zu entwerfen. Es handelt sich um die für den Druck überarbeitete Fassung der bei Carl Dahlhaus angefertigten und 1977 in Berlin angenommenen Dissertation des Verfassers, der man – keineswegs zu ihrem Schaden – auch anmerkt, daß sie die kultur- und gesellschaftskritischen Entwürfe etwa von Mehring und Kofler, Lukács und Adorno im Rücken hat und sich von ihnen abzuheben trachtet.

Im Zentrum der beiden Bände steht die Frage des Verhältnisses von Konzert und Autonomie der Musik. In einem ersten Teil (S. 41–98) wird das Konzert als „Realisierungsort autonomer Musik“ dargestellt, in einem zweiten (S. 99–189) als „bürgerliche Vereinigung“ begriffen, in einem dritten (S. 190–367) als „Realisierungsort musikalischer Arbeit“ untersucht, während der vierte Teil, der den zweiten Band füllt (S. 379–537), so überschrieben ist: „Das Konzert als ästhetisch-musikalisches Ereignis. Vollkommenheit und Lebendigkeit der Werk-Realisierung im entwickelten Konzert“. Dem Hang zu opulenten

Titeln und Untertiteln, der das Inhaltsverzeichnis auf sechzehn Druckseiten anwachsen läßt, korrespondiert Heisters eindringlich-nachdrückliche Sprache, in der er, stets um Klarheit und Präzision bemüht, bedächtig Quader auf Quader schichtet und auch vor Wiederholungen nicht zurückschreckt.

Facettenreich und abwägend (exemplarisch etwa in der Diskussion der Virtuosität S. 457 ff.) geht Heister den Grund- und Wechselverhältnissen nach, die in dem dem Konzert wesentlichen Dreieck Musiker–Publikum–Musik (Repertoire) herrschen. Die geschichtliche und gesellschaftliche Dynamik der „Kulturform“ Konzert wird in einer geschickten Durchdringung von musikgeschichtlicher und soziologischer Argumentation anschaulich, wobei es ein besonderer Vorzug ist, daß die sozialgeschichtlichen und ökonomischen Implikationen des Konzerts zudem in den Horizont des Politischen gestellt werden. Hier auch zeichnet sich ein (wie es scheint) spezielles Anliegen des Verfassers ab, nämlich die Versammlung zum Konzert als „Vorschein“ der „Volksversammlung“ anzusehen, ein Gedanke, den Heister aus der Geschichte aufgreift (vgl. S. 109 ff.) und der die Arbeit zusammen mit anderen Grundgedanken leitmotivisch durchzieht.

Am Schluß ist (S. 539) auf die Unvollständigkeit und Fortsetzungsfähigkeit der Arbeit hingewiesen. Tatsächlich ließe sich etwa noch näher fragen, warum das Konzert in Gesellschaften, die nicht (mehr) bürgerlich sind oder sein wollen, für viele Beobachter so unverändert bürgerlich zu sein scheint und warum gerade umgekehrt die Anhänger der Gemeinschaftsideologie (darin wie die des Agitprop) eine so große Ranküne gegen das von Spezialisten dargebotene Konzert hegen. Heister läßt indessen keinen Zweifel daran aufkommen, wie hoch die Meinung ist, die er von seinem Gegenstand hat. Idealerweise ist ihm das Konzert der Ort praktischer Selbstverwirklichung des Menschen. Die Möglichkeit zur Verwirklichung eines solchen Stückes konkreter Utopie will er offenhalten und dementsprechend mit seinen beiden Bänden das Konzert gegen Anwürfe verschiedenster Seiten „retten“ (vgl. S. 17). Während er dieses Ziel auf breiter Basis mit Vorsicht und Beharrlichkeit verfolgt, festigt sich im Leser Schritt für Schritt die Überzeugung, daß das Konzert im Musikleben nach wie vor ohne Alternative ist.

(Januar 1986)

Albrecht Riethmüller

*WULF KONOLD: Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 209 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 71.)*

Seit Wilhelm Altmanns *Handbüchern* aus den Jahren 1928–1931 ist in der historischen Darstellung der Gattung Streichquartett eine Lücke von mehr als 50 Jahren entstanden. Zwar hat die Detailforschung im philologischen und analytischen Bereich bemerkenswert zugenommen, doch sind ihre Ergebnisse nur in geringem Umfang in die Musikpraxis und die breitere Musikkultur eingegangen. Diesem offenkundigen Mangel sucht der Autor abzuwehren. In einem ersten Teilbereich behandelt er die Entwicklung des Streichquartetts von seinen Anfängen um 1750 bis zum Tod Beethovens und Schuberts. Die Folgezeit behält er einem Anschlußband vor.

Ziel der Darstellung, heißt es, sei ein „Spannungsbereich, der sich zwischen wissenschaftlicher Präzision, Genauigkeit und Richtigkeit der Detailinformation einerseits und einem bewußt popularisierenden, auf wissenschaftlichen ‚Jargon‘ verzichtenden Sprachstil andererseits bewegt“ (S. 8). Dabei ist von einer die „Eierschalen des Generalbasses abstreifenden Gattung“ die Rede, von kompositorisch an Haydns op. 33 „sich abarbeitenden“ Quartetten Mozarts u. ä., Wendungen, die anfangs das Vertrauen in die Darstellung einigermaßen erschweren. Ähnliches gilt für den Hinweis, daß „alle Kapitel des Buches nach Fertigstellung von einem der besten Kenner der Gattung (gemeint ist Ludwig Finscher) kritisch gegengelesen worden“ seien (S. 9), ein lendenlahmer Absicherungsversuch gegen eventuelle Schwächen, wie er in den letzten Jahren immer häufiger auftaucht.

Die Arbeit orientiert sich hauptsächlich an den Ergebnissen der Detailforschung, die, in weitem Umfang einbezogen, den Leser mit den maßgeblichen neueren Werken bekanntmachen, ihn in seiner Kenntnis der Quartettliteratur aber zuweilen auch überfordern. Eine kühne Argumentation erschließt sich hie und da Neuland. Werden allerdings Komponisten wie Vivaldi, Geminiani, Tartini und Sammartini mit ihrer Instrumentalmusik als „Außenseiter“ bezeichnet (S. 15), die nur am Rande der dominierenden italienischen Opernentwicklung gewirkt hätten, so fragt man sich unwillkürlich, was dann von Bach zu halten sei, der keine Opern geschrieben, sondern neben den *Brandenburgischen Konzerten* ein Instru-

mentalwerk von schier unbegreiflichem Umfang und gewaltiger Größe vorgelegt hat. Oder war etwa Händel, der seine großen Suiten von 1720 und alles andere mitten im eigenen und allgemeinen Operschaffen der Zeit schrieb, darin ein „Außenseiter“?

In der kursorischen Auflistung der stil- und gattungsgeschichtlichen Faktoren, die deutlich macht, daß das Streichquartett auf vielen Zweigen und Entwicklungsphasen der Ensemblesmusik des 17. und 18. Jahrhunderts einschließlich instrumenteller Veränderungen aufbaut, weist die Bibliographie bei aller Umsicht doch Lücken auf, so etwa, wenn D. D. Boydens Geigenbuch ganz fehlt, über Boccherinis hervorragendes Werk *Il Quartetto* kein Wort verloren wird. Eine wenigstens umrißhafte Information hätte dem Ausübenden zweifellos genützt.

Haydns zentrale Bedeutung für die Ausbildung der sogenannten „klassischen“ Streichquartettform wird unter Hinweis auf neuere Arbeiten von H. C. Robbins Landon, James Webster u. a. gegenüber romantischen „Fehldeutungen“ zu festigen gesucht. Boccherini tritt als selbständiger Schöpfer eines Stiltypus des „Streichquartetts aus einem Guß“ nahezu gleichberechtigt neben ihn. Seine formale Buntheit wird gleichsam als Gegenstück zu der vereinheitlichenden Entwicklung bei Haydn gesehen und für die im 19. Jahrhundert zu beobachtende „negative Boccherini-Rezeption“ verantwortlich gemacht. Der Autor folgt hier dem neuen Trend, Boccherini als Zeitgenossen und, in gewissem Sinn, als Gegenspieler Haydns wiederzuentdecken und seiner historischen und gattungsästhetischen Bedeutung stärker zum Durchbruch zu verhelfen. Zu Recht wird die seit Beginn der italienischen Gesamtausgabe (1970) sich abzeichnende historisch gerechtere Beurteilung des Komponisten begrüßt, mit dem gleichen Recht die für die Praxis bereitgestellten, in mehrfacher Hinsicht unzuverlässigen Neudrucke getadelt.

Bei Mozart wird, im Unterschied zu Haydn, der experimentierfreie Schaffensprozeß betont, seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung an den sechs *Haydn-Quartetten* aufgewiesen. Beethovens Quartette werden angesichts der fast unübersehbaren Literatur nur im Rahmen gattungsgeschichtlicher Bezüge erörtert.

Bei den mancherlei Strittigkeiten in den Formalbeziehungen der Schubertschen Quartette verdient der Vorschlag Beachtung, im *E-dur-*

*Quartett* D. 353 die Themenbestimmung weniger von klassischen Satzprinzipien abhängig zu machen als vielmehr vom Charakter, vom Gestus und anderen innerstrukturellen Merkmalen: „Wichtiger nämlich als thematische Verfestigung sind Unterschiede und Kontraste der musikalischen Charaktere, des Satzgestus, und hier tritt der dramatisch-dynamische Beginn, mag er auch ob seiner figurativen Gestalt kaum zur melodischen Kontur sich verfestigen, für den Hauptthemenbereich ein und dominiert, wiederum nicht in motivischer Entwicklung, sondern im klanglichen Bereich, im Bewegungsgestus, in der Dynamik, in den rhythmischen Ostinati innerhalb des Durchführungsabschnitts“ (S. 171). Dies führt zu beachtenswerten Anregungen und zu der fruchtbaren Kritik, daß die „Umfunktionierung des Sonatenprinzips, seine Durchdringung mit statischen oder in sich abgeschlossenen, kreisenden Elementen . . . den Ausgangspunkt für eine Entwicklung innerhalb des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bildet, die bis heute weitgehend zugunsten der Linie Beethoven-Brahms-Schönberg außer acht gelassen wurde“ (S. 173f.). Steht zu hoffen, daß es nicht nur bei der Anregung bleibt.

Die chronologisch geordnete, nach musikalisch-interpretatorischen Gesichtspunkten knapp kommentierte Auswahldiskographie wird nicht nur der Kammermusikliebhaber, sondern auch der Fachmann begrüßen. Zu bedauern sind neben manchen allzu salopp formulierten Thesen – ob der „gegenlesende“ Kollege immer einverstanden war? – eine Reihe von Druckfehlern, die aus dem 20. Jahrhundert das 29., aus einer Triosonate eine Triente machen u. ä. Auf Grund der überzeugend herausgearbeiteten Entwicklungssträngen und der Fülle anregender Einzelbeobachtungen darf man auf den in Aussicht gestellten Folgeband gespannt sein.  
(Januar 1986) Albert Palm

ULRICH MAZUROWICZ: *Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns. Tutzing: Hans Schneider 1982. 366 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Für Herausgeber Hubert Unverricht war es gewiß eine besondere Freude, mit der 1980 in Mainz angenommenen Dissertation seines Schülers Ulrich Mazurowicz die Reihe *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft* eröffnen

zu können. Zum einen liefert sie einen weiteren Baustein zur Geschichte der Kammermusik, die dem Eichstätter Ordinarius spätestens seit seiner Habil.-Schrift von 1969 am Herzen liegt; zum anderen handelt es sich um eine Arbeit von bemerkenswertem Zuschnitt, die die „Leitfunktion“, die dem Eröffnungsband einer neuen Publikationsreihe unweigerlich zukommt, uneingeschränkt erfüllt.

Mazurowicz' Studie, von Unverrichts *Geschichte des Streichtrios* maßgeblich beeinflusst, ja unmittelbar initiiert, verfolgt zwei Ziele. Im Vordergrund steht der Versuch, „entweder die Abhängigkeit des Streichduetts vom Streichtrio oder aber die Selbständigkeit der Gattung der Streichduette zu belegen“ (Vorwort, S. 1). In methodisch überzeugender Weise wird dazu ein riesenhaftes Material ausgebreitet, das in notwendiger und sinnvoller stofflicher Begrenzung zwar primär die Eigenarten des Wiener Streichduetts beleuchtet, das aber doch auch einen Einblick in die Gattung insgesamt gewährt. Instrukтив in übergreifendem Sinne sind vor allem die beiden ersten Kapitel, die sich eingehend mit den methodischen und philologischen „Voraussetzungen zur Gattungsgeschichte des Streichduetts“ und mit zeitgenössischen Ansätzen „Zur Theorie des Streichduetts“ auseinandersetzen. Aber auch im umfangreichen dritten Kapitel, dem eigentlichen Herzstück der Arbeit, verfällt der Autor niemals einer isolierten Betrachtungsweise. Es werden zwar gleich dutzendfach Streichduette der Wiener Früh- und Hochklassik analysiert und detailliert auf satztechnische und formale Charakteristika hin untersucht, die Ergebnisse werden jedoch sogleich mit entsprechenden Werken anderer Provenienz, so etwa mit dem bedeutenden Pariser Repertoire, in Verbindung gebracht und damit in einen größeren Zusammenhang eingebettet. Nur schade, daß dabei die Diskussion um die Termini „dialogué“ und „concertant“ nicht in der gewohnt erschöpfenden Weise ausfällt und daß beispielsweise die Spezialstudie von Janet Levy über das *Quatuor concertant in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century* (Diss. Stanford University 1971) gänzlich außer acht gelassen wird; schade auch, daß die „instruktiven“ Streichduette, die Tanzmusiken und auch die (Opern- und Kammermusik-)Bearbeitungen so kursorisch abgehandelt werden, obwohl „ihre Zahl die der Originalkompositionen weit zu übersteigen

scheint“ (S. 152). Diese Einwände können und sollen den Wert der Dissertation, die durch konzise Ausführungen zur Sozialgeschichte des Wiener Streichduetts sinnvoll abgerundet wird, jedoch keineswegs schmälern. Was nach der Lektüre der Zusammenfassung im vierten Kapitel bleibt, ist die Gewißheit, ein grundlegendes Werk in den Händen gehabt zu haben, das das vielfach gering geschätzte Streichduett erstmals angemessen würdigt und in seinem Verhältnis zu den benachbarten Gattungen der Kammermusik präzise bestimmt.

Die Dissertation stellt aber nicht nur für den Musikhistoriker eine Bereicherung dar, sondern sie ist auch für den Musiker eine wahre Fundgrube. Denn dem zweiten Anliegen der Arbeit, „die Untersuchung so zu führen, daß sie auch die Musikhörer, die Laieninstrumentalisten, Instrumentallehrer und konzertierenden Künstler interessiert“ (Vorwort, S. 1f.), d. h. einer Erweiterung des Repertoires über die bekannten Duette Haydns, Mozarts, Boccherinis oder Pleyels hinaus den Weg zu ebnen, wird mit einem 150 Seiten umfassenden Werkverzeichnis Rechnung getragen, das ca. 200 Drucke mit etwa 700 Einzelkompositionen philologisch einwandfrei beschreibt und mit Standorten nachweist. Bleibt nur zu hoffen, daß die Anregungen aufgegriffen werden, die das auch von Druckqualität und Ausstattung her mustergültige Buch gibt. Denn in der Tat „verdienen die frühen Duette von Franz Anton Hoffmeister, die Duette von Peter Hänsel, Johann Baptist Kleczynski, Franz Krommer, Venzeslaus Pichl, Luigi Tomasini und Anton Wranitzky, . . . heute wieder gespielt zu werden“ (S. 181).

(Februar 1986)

Ulrich Tank

*CURTIS ALEXANDER PRICE: Henry Purcell and the London Stage. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 380 S., Abb., Notenbeisp.*

Das Buch enthält ein mit knappen Strichen klar und lebendig gezeichnetes Bild von Henry Purcells *gesamtem* Bühnenschaffen, d. h. einschließlich all der einzelnen Sätze, die er von 1680 an für die verschiedensten „Plays“ geschrieben hat und die nach Angaben des Verfassers

mehr als die Hälfte seines Oeuvres für das Theater ausmachen.

Auf dieser breiten Grundlage beweist Price in den beiden großen Teilen „The Plays“ und „The Operas“ die Richtigkeit seines im Vorwort leitmotivartig aufgestellten Satzes: „Purcell was a brilliant dramatist, but he was not an opera composer“. Die gesamte Darstellung wird von dem Hauptanliegen beherrscht, zu zeigen, daß Purcell gar kein Opernkomponist im Sinne der Zeit sein wollte, ja, wohl auch gar nicht sein konnte, denn als Landsmann und Nachfahre Shakespeares mußte er, gerade wenn er ein „music dramatist“ war, eine ganz andere Einstellung zum Drama haben als die italienischen Opernkomponisten seines Jahrhunderts. Ihm, der in der shakespearischen Dramentradition wurzelte, war der vergleichsweise primitive Weg des In-Musik-Setzens ganzer Dramen versperrt; sein Musikdramatikertum, d. h. seine Neigung, ihm geeignet scheinende Situationen oder Charaktere mit musikalischem Leben zu erfüllen, äußerte sich vielmehr am Rande der Dramen, frei von deren Fesseln und vorwiegend in den Gesängen von Nebengestalten. Das gilt sowohl für die Einzelstücke der „Plays“ als auch für die umfangreicheren masques der „semi-operas“, eines typisch englischen Konglomerats aus reinem Drama und größeren, halb-dramatischen musikalischen Darbietungen.

Trotz dieser relativ lockeren Bindung von Purcells Musik an die Dramen, innerhalb derer sie erschien, behandelt der Verfasser sie stets unter Berücksichtigung des gesamten dramatischen Zusammenhangs, so daß der Leser zugleich einen instruktiven Einblick in das Wesen des „Late-Seventeenth-Century English Theatre“ gewinnt.

Die Gliederung nach Gattungen, vor allem die Groß-Einteilung in „Plays“ und „Operas“, bringt es mit sich, daß die Chronologie der Werke weitgehend hintan gesetzt wird, ist doch die Überlieferung der Sätze und ihre Quellenlage, die besonders bei den „Operas“ sehr ausführlich behandelt wird, vielfach so verworren, daß eine genaue Datierung nicht immer möglich ist. Auf die Entwicklung innerhalb von Purcells Stil wird daher im einleitenden Kapitel nur zusammenfassend hingewiesen.

Das Schwergewicht des Buches liegt trotz der eingehenden Behandlung der „Plays“ naturgemäß auf der Darstellung der nur vier „Operas“.

Der Verfasser nimmt sich aufgrund seiner Charakterisierung Purcells als eines englischen Opernkomponisten das Recht, alle vier Werke so zu bezeichnen. Damit betont er zum einen, daß das erste, *Dido and Aeneas*, obwohl als einziges durchkomponiert, den anderen keineswegs überlegen ist; zum zweiten soll hervorgehoben werden, daß die anderen – *Dioclesian*, *King Arthur* und *The Fairy Queen* – streng genommen semi-operas, jenem künstlerisch durchaus ebenbürtig sind und insofern (englische) „Operas“ genannt zu werden verdienen.

Ihrem gattungstypischen Charakter entsprechend spielt die Betrachtung der Texte wieder eine große Rolle, hier vor allem wegen ihrer politischen Deutbarkeit. Die Stücke waren dadurch zu ihrer Zeit hoch aktuell, was ihr Schicksal mitunter entscheidend beeinflusste. Purcells Musik hatte freilich an dieser hintergründigen Aktualität keinen Anteil. Sie war stets den Affekten der jeweiligen Personen bzw. Situationen angemessen. Am wenigsten war dies in *Dioclesian* der Fall, der nur begrenzte Möglichkeiten zur Durchdringung mit Musik bot. Die große Wirkung der Musik zu *King Arthur* beruhte weniger auf klanglicher Prachtentfaltung als vielmehr auf Stücken voll feinsinniger Anmut und raffinierter Schlichtheit. Die gleichen Charakteristika finden sich dann noch verstärkt und verfeinert in Purcells letzter „Opera“ *The Fairy Queen*, deren Musik den Höhepunkt im Bühnenschaffen des Komponisten, und deren Darstellung den krönenden Abschluß des vorliegenden Buches bildet. Mit vorbildlicher Objektivität setzt sich der Verfasser hier mit den gegensätzlichen Meinungen über die Bearbeitung von Shakespeares *Sommernachtstraum* auseinander und gelangt zu dem Schluß: „One may abhor the changes, but *The Fairy Queen* is still *A Midsummer Night's Dream*.“ Und mit diesem shakespearischen Text verschmilzt Purcells Musik in höchster Vollendung, sei es, daß sie ihm meisterhaft folgt oder daß sie ihn, wie der Verfasser für möglich hält, selbständig im Sinne der Zeit umdeutet: „The text of the opera retains much of the play's romantic spirit, but the music undermines it with a healthy dose of late seventeenth-century irony.“ So ist dieses Werk, „the grandest of Purcell's major stage works“, zugleich auch sein selbständigstes Werk, eine echte „englische Oper“ aus dem Geiste Shakespeares heraus, aber nicht in seinem Schatten.

Dieser Schluß beweist, daß dem Verfasser sein Vorhaben, „to show why the English felt no compelling need to have (true opera during the baroque period)“, gelungen ist. Die auf gründlichste Kenntnis nicht nur von Purcells Werken, sondern auch von denen seiner musikalischen und literarischen Umwelt gestützten Ausführungen werden von zahlreichen Notenbeispielen erläutert.

(Dezember 1985)

Anna Amalie Abert

WOLFGANG HOCHSTEIN: *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag 1984. Band I·XII, 387 S., Band II Thematisch-systematischer Katalog. Abb. und Notenteil. VIII, 343 S. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Von den großen Komponisten, die Gesamtausgaben erhalten haben, liegen deren Kirchenmusikwerke gedruckt vor. Gegenüber der zur Zeit unübersehbaren Menge solcher Kirchenmusikkompositionen aus dem 18. Jahrhundert ist damit nur ein kleiner Teil dem Musizieren zugänglich. Bevor es wenigstens zu einer umfangreicheren Sammlung ausgesuchter Kirchenmusikwerke aus der Zeit zwischen 1650 und 1850 kommt, sind grundlegende Studien zur einschlägigen Überlieferung der Kirchenmusik vonnöten. Hinsichtlich der kirchenmusikalischen Kompositionen Jommellis hat sich dankenswerterweise Wolfgang Hochstein dieser entsagungsvollen Mühe unterzogen.

Hochstein hat in seiner Dissertationsschrift eine beeindruckende Fülle von Quellen zum Kirchenmusikwerk Niccolò Jommellis gesammelt. Trotz der Hilfe etlicher nationaler zentraler Nachweisstellen für handschriftliche musikalische Quellen ist hier mit immensem Fleiß und unermüdlicher Ausdauer der Werküberlieferung eines Komponisten nachgegangen worden. Für eine erste Klassifizierung der Echtheit und der Bewertung der Quellen für das kirchenmusikalische Werk von Jommelli hat Hochstein anhand des Handschriftenbefundes eine gesicherte Grundlage eingebracht. Er ist sich selbst klar, daß eine nähere Analyse der Notenpapiere hinsichtlich der Wasserzeichen und etwa der Papierlagen weitere Ergebnisse für Datierungen, Echtheit

und Zusammenhänge der Quellen einbringen kann. Das zusammengetragene Material ist so umfassend und so zahlreich, daß die hier veröffentlichte Untersuchung und das thematisch-systematisch angelegte Werkverzeichnis diese Studie zu einem unentbehrlichen Ausgangspunkt für weitere Arbeiten werden läßt.

Der erste Band ist in vier Teile gegliedert: in einen historisch-biographischen Abriß, in eine Darstellung der Quellen und ihrer Überlieferung, eine kurze Abhandlung der Satztypen, der dann abschließend ein ausführlicher Teil über die Gattungen und die Bewertung der Handschriften der einzelnen Werke in den jeweiligen Gattungen folgt. Die Hauptaufgabe sieht Hochstein in der Sammlung und ersten zuverlässigen Beurteilung der Quellen, Gattungsfragen werden hinsichtlich des dann im zweiten Band publizierten thematisch-systematischen Werkverzeichnisses angegangen, spezielle Gattungsspezifika bleiben meist unberührt. So können die folgenden Bemerkungen der Besprechung weitgehend auf Probleme der Quellen und auf sich daraus ergebende Schlußfolgerungen gerichtet werden.

Im gleichen Jahr wie diese Dissertation ist jene von Konrad Kleinicke über *Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini* (Schneider Tutzing. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Band 18) herausgekommen. Hochstein macht auf jene *d*-moll Messe mit dem so gelungenen, an Joseph Haydn erinnernden *Et incarnatus est* aufmerksam, hier handelt es sich um Righinis Krönungsmesse, die auch dem Jommelli unterzogen wurde (1. Band, S. 181 und 2. Band A.II.1.7.). Kleinicke erwähnt in seiner reichen Quellenübersicht diese Handschrift unter dem Namen Jommelli nicht. Vermutlich ist Kleinicke Doppelzuschreibungen nicht eigens nachgegangen. In einem solchen Falle erweist sich damit das gründliche und umfassende Vorgehen Hochsteins bei der Sammlung der Quellen. Bei Zachs *Magnificat* (1. Band, S. 350 und 2. Band H.II.5), das neben Brixi ebenfalls Jommelli zugeschrieben wurde, hält sich Hochstein bescheiden zurück. Als erster hatte Milan Poštolka im Artikel *Zach* des *New Grove Dictionary* (1980) auf dieses Werk aufmerksam gemacht, das bis dahin in den thematischen Verzeichnissen der Werke Johann Zachs fehlte.

In der Klassifizierung der Quellenüberlieferung durch Hochstein erhalten nach den Autographen die Abschriften Sigismondos den Vorzug

und dann die wahrscheinlich authentischen Kopisten des Conservatorio di Musica in Neapel und der Cappella Giulia in Rom. Die Richtigkeit dieses allgemeinen Ansatzes dürfte unbezweifelbar sein, doch sind im Einzelfall Probleme dadurch nicht von vornherein auszuschließen. Bei der Antiphon *Bene fundata* (1. Band, S. 292 und 2. Band D.I.1.) ist, „da diese Stimmen jedoch vom Komponisten selbst geschrieben wurden, . . . die Echtheit des Stückes trotz des Fehlens irgendwelcher weiterer Belege unbezweifelbar.“ Leider gibt Hochstein keine Werk- oder Kopftitel an, durch die Auskünfte zu bestimmten Werk- und Gattungsfragen eingeholt werden könnten. Etwa in diesem Falle ist das Vorliegen von einem Werk in der Handschrift Jommellis nicht schon allein ein Beleg für die Echtheit. Diese etwas vorschnelle Schlußfolgerung hat bereits zu falschen Zuschreibungen bei namhaftesten Komponisten geführt, da auch diese zu eigenen Zwecken vereinzelt fremde Werke abgeschrieben haben (z. B. Haydn, Mozart, Cornelius). Hier wären weitere Angaben hilfreich.

Auch bei dem achtstimmigen phrygischen *Miserere* (C.I.19.) könnte es sich aus stilistischen Gründen trotz der vorliegenden Kopie von Giuseppe Sigismondo um eine Komposition eines Spätvenezianers handeln. Große Bedenken ergeben sich unbedingt durch die falsche Ligaturennotation (s. 1. Band, S. 276), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr verstanden wurde. In der korrekten Notierung müßten im Takt 80 drei *Ligaturae cum opposita proprietate* geschrieben werden. Hier wirft die Überlieferung und der gesamte stilistische Befund schwerwiegende Fragen auf.

Einige stilistische Merkmale wie etwa das Einwirken des Palestrinastils und die Bevorzugung der zweiteiligen formalen Anlage sind gut herausgearbeitet, die Figurenlehre zumindest in der Stuttgarter Zeit Jommellis und auch der literarische Streit um die „wahre“ Kirchenmusik der damaligen Jahrzehnte bleiben meistens unberücksichtigt. Aufführungspraktische Fragen werden am Rande gestreift, so wird auf die sehr ungewöhnliche Verwendung zweier Flöten, dazu in sehr hoher Lage, in den Lamentationen (1. Band, S. 322) aufmerksam gemacht. Vielleicht bringen spätere Erläuterungen und Ergänzungen mehr Licht in diese beiden völlig überraschenden Flötenpartien. Ein Register der Werk- und Satztitel erschließt die Ausführungen in der Disserta-

tion ein wenig, ein vollständiges Schlagwortregister wäre noch hilfreicher.

Insgesamt ist mit dieser umfangreichen Studie ein gewichtiger Beitrag zur Erforschung der bisher wenig berücksichtigten Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts gelungen, eine Veröffentlichung, mit der es sich unbedingt lohnt, sich zu beschäftigen.

(März 1986)

Hubert Unverricht

SONJA PUNTSCHER RIEKMANN: *Mozart. Ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“*. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1982. XIII, 272 S. (*Junge Wiener Romanistik* 4.)

Der Titel der Wiener Dissertation ist ein wenig irreführend, zunächst, weil die Autorin als Literaturwissenschaftlerin in erster Linie über Mozarts Libretti schreibt und den Musiker Mozart vollständig ausspart. Sodann hätte sie den Haupttitel *Mozart – ein bürgerlicher Künstler* eigentlich mit einem Fragezeichen versehen können, denn sie verkennt keineswegs die Vielschichtigkeit und sozialgeschichtliche Vieldeutigkeit der behandelten Opern, sondern läßt sich immer wieder auf sie zurückwerfen und setzt sich mit ihnen auseinander. Schließlich nimmt die Beschäftigung mit den drei Libretti Da Pontes nur etwa die Hälfte des Buches ein. Die übrigen Kapitel befassen sich mit Mozarts Rezeption der zeitgenössischen Literatur, mit seinen Äußerungen zur Theaterpraxis, mit *Zaide*, der *Entführung*, der Freimaurerbewegung und mit Da Pontes gesellschaftspolitischer Haltung.

Die Studie hat also ein sehr weit gefaßtes Thema, das nicht eben zu detaillierter analytischer Betrachtung herausfordert und die Materialauswahl kaum begrenzt. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um Mozarts geistige, literarische und dramatische Interessen und Anliegen, um deren Herkunft und geistesgeschichtlichen Hintergrund, um ihre Dokumentation anhand seiner Bibliothek, seiner Briefe und der von ihm akzeptierten Operntexte und um ihre Wirkung auf die Zeitgenossen. Frau Puntscher Riekmann wartet dazu mit einer wahrhaft überwältigenden Fülle von Kenntnissen auf, teilweise kompiliert aus der einschlägigen Literatur, weitgehend aber auch neu oder aus schwer zugängli-

chen Quellen gewonnen, so daß ihre Arbeit schon als Materialsammlung von bedeutendem Wert ist. Lesenswert sind besonders der Abschnitt über den „Aufklärer Leopold Mozart“ und die eher kursorische Behandlung von Mozarts Erfahrungen in Mannheim und Paris. Die Untersuchungen zur Stoffgeschichte von *Don Giovanni* und *Così fan tutte* gehören zu den bisher umfassendsten, denn die Autorin geht dabei auf eine große Zahl bislang wenig beachteter Libretti und Wiener Schauspiele ein.

Der weit gespannte Fragenkreis – bei einer Dissertation nicht ungewöhnlich – ist ein Vorteil und zugleich ein Nachteil der Arbeit. Er ermöglicht die Einbeziehung einer Vielzahl von beiläufigen, aber oft interessanten Ideen und Erkenntnissen, hier besonders zur Dramaturgie und Rollencharakteristik in den behandelten Libretti. Der Nachteil besteht darin, daß die Probleme der Bearbeitung eines Stoffgebietes und deren Lösungsmöglichkeiten bisweilen geradezu hinweggeschwemmt werden von der Fülle des Materials. Das Literaturverzeichnis – es umfaßt 31 Seiten, rund ein Achtel des Umfangs der Studie – dokumentiert eine erstaunliche Belesenheit der Verfasserin. Wie kann man in einem solchen Wald von interpretierbaren Gegenständen, Fakten, Aspekten und Anschauungen noch Bäume sehen, die genau zu betrachten sich lohnte?

Die beiden Hauptteile der Arbeit sind das 2. Kapitel („Aussagen zur Theaterpraxis und -ästhetik in Mozarts Korrespondenz“), in dem die *Idomeneo*-Briefe mit Arteagas *Le rivoluzioni del teatro musicale* konfrontiert werden – eigentlich ein Thema für sich, das hier nur angeschnitten wird –, und das 3. Kapitel („Der Übergang von der barock-höfischen zur aufklärerisch-bürgerlichen Kunstproduktion“), das Mozarts Operntexte von der *Zaide* bis *Così fan tutte* behandelt. Überzeugend ist die Veranschaulichung des einschneidenden Umschwungs zwischen *Zaide* und der *Entführung* gelungen. Die Betrachtung der Da Ponte-Libretti – im wesentlichen eine Befragung der Rollen nach ihrer spezifisch bürgerlichen Moral und ihren aufklärerischen Intentionen – läßt ein wenig die gattungsgeschichtlichen Aspekte vermissen, die manches Resultat relativieren würden – beispielsweise, wenn es über *Figaro* heißt: „Die Lehre des Stückes liegt . . . in der Emanzipation der empfindelnden Gräfin, die damit zur Kämpferin für Liebe und Glück im bürgerlichen Sinne wird. Sie entsagt den aristo-

kratischen Mitteln der Glückssuche und befreit sich wenigstens vorerst vom gefürchteten ennui“ (S. 152) oder über *Don Giovanni*: „Mozarts und Da Pontes wesentliche Neuerung. . . besteht in der Verbürgerlichung des Stoffes. . . Die Autoren entwerfen das Bild des letzten Gastmahls eines Aristokraten, der, einsam und gelangweilt, einem sich monoton wiederholenden Vergnügen frönt. . .“ (S. 187f.). „Die oppositionelle Front gegen den Unmoralischen kommt aus den unteren Gesellschaftsschichten. . . Donna Elvira, die Vertreterin einer bürgerlichen Ehemoral, verfolgt den aristokratischen Frevler, alle gesellschaftlichen Zwänge abwerfend“ (S. 206).

Trotz mancher Einwände bietet das versiert und flüssig geschriebene Buch eine in vieler Hinsicht lohnende, anregende Lektüre.

(März 1986)

Helga Lühning

*CLIVE BROWN: Louis Spohr. A critical biography. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Sydney: Cambridge University Press (1984). 364 S., Notenbeisp.*

Natürlich wäre es ein wenig absurd, 1984 als Spohr-Jahr zu deklarieren. Aber das 200. Geburtsjahr führt immerhin zu einigen, wenn auch zögernden Versuchen, einem Komponisten gerecht zu werden, dessen dauerhafter Nachruhm zu Lebzeiten festzustehen schien, dann aber wider alle Erwartung rasch abbröckelte, und auch gegenwärtig ist Spohr einer der Komponisten, bei denen die Kenner, die nicht sehr zahlreich sind, mit der Öffentlichkeit hadern. Man hat *Jessonda* ausgegraben, aber ein Reper-toirestück wird aus dieser Oper schwerlich werden.

Spohr repräsentierte seine Zeit, die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie kaum ein anderer, und er ist einer der letzten Komponisten, dessen Werk noch insofern universal ist, als es sämtliche Gattungen, von der Oper bis zur Symphonie und vom Oratorium bis zur Kammermusik, umfaßt. In beiden Tatsachen liegt eine Chance für den Biographen, und die wird von Clive Brown genutzt: Er beschreibt Spohrs Leben vor dem Hintergrund eines kenntnisreich ausgemalten Bildes der Epoche und es gelingt ihm, die biographische Darstellung mit Werkanalysen sinnvoll zu verflechten, statt in das Schema „Leben und Werk“ zu verfallen. Spohr komponierte für die

musikalischen Institutionen seiner Zeit, wie er sie vorfand, und es wäre falsch gewesen, in der Disposition des Buches eine abstrakte Existenz der Werke vorzuspielen, die sie nicht hatten.

Brown, der 1980 in Oxford mit einer Dissertation über *Popularity and influence of Spohr in England* promovierte, ist ein genauer Kenner der Dokumente, der sich aber dadurch nicht verführen läßt, ein pedantisches Buch zu schreiben. Seine Darstellung knüpft vielmehr an die Tradition der englischen Biographik an, für die genaue Recherchen, die man aber eher verbirgt als hervorkehrt, ebenso charakteristisch sind wie eine musikalische Sachnähe, die sich niemals mit bloßer Beschreibung begnügt, sondern immer auch zu Urteilen gelangt. Es ist schwierig, über Werke zu schreiben, die kaum ein Leser kennt. Brown gelingt es, einen Darstellungsstil zu finden, der dazu reizt, sich mit den Stücken, über die er spricht, zu beschäftigen. Browns Darstellung wird zweifellos für einige Jahrzehnte – und länger ist nach Hermann Abert die Lebensdauer keiner Biographie – das Spohr-Buch schlechthin sein und bleiben. Es zu übersetzen, sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, auch wenn das Spohr-Jahr, das es nicht gibt, inzwischen vorüber ist.

(März 1986)

Sigrid Wiesmann

*Zu Richard Wagner Acht Bonner Beiträge im Jubiläumsjahr 1983. Hrsg. von Helmut LOOS und Günther MASSENKEIL. Bonn. Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1984. 159 S. (Studium Universale. Band 5.)*

Zur Wagner-Zentenarfeier 1983 dem Meister an einer deutschen Universität eine Ringvorlesung für Hörer aller Fakultäten zu widmen, ist gewiß eine Unternehmung, die nicht mit wesentlichen Einwänden zu rechnen hat. Anders steht es jedoch mit dem Unterfangen, die so entstandenen Vorträge zum Druck zu geben: Was im Studium-Generale-Vortrag als erneute Reflexion sein gutes Recht hat, muß sich in Buchform die Frage gefallen lassen, ob es sich dabei tatsächlich um „neue Reflexionen“ im wissenschaftlichen Sinne (s. Vorwort) handelt. Das muß leider zum großen Teil verneint werden. In den Beiträgen von Helmut Loos (*Richard Wagners C-Dur-Symphonie*) und Martin Vogel (*Nietzsche in Bayreuth*) werden lediglich die bekannten Tatsachen

ein weiteres Mal kompiliert; Erwin Koppen bietet im wesentlichen eine Auswahl aus seinem exzellenten Buch von 1973 – er konzidiert selbst (Anm. 18, S. 108): „Vgl. Kapitel B III meines *Dekadenten Wagnerismus*, auf das ich notgedrungen auch im folgenden mehrmals rekurrieren muß, da es das Thema so gebietet und es in den letzten 10 Jahren nicht wesentlich ergänzt worden ist“. Auch Günther Massenkeil (*Richard Wagners Tannhäuser als Werk des Übergangs*), Emil Platen (*Richard Wagner – Dichter oder Texter? Zur Dramaturgie der Meistersinger*) und Wolf-Dieter Lange (*Totalitätsträume. Zu Richard Wagner und seinen ästhetischen Folgen*) bewegen sich auf bereits bis zu den Wurzeln abgegrastem Terrain. Martin Staehelin dagegen stellt sich der Aufgabe, an Quellenbefunden orientiert „bisher unbeschränkte Wege“ (*Von den Wesendonck-Liedern zum Tristan*) zu gehen, und Rainer Cadenbach nimmt durch sympathische Respektlosigkeit für seine kritische Betrachtung (*Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“*) ein.

Für Nicht-Bonner oder Nicht-Fachleute fehlt der Hinweis, welcher der beiden im Vorwort genannten Disziplinen Musik- und Literaturwissenschaft die Verfasser angehören; die Druckqualität der etwa 28 Seiten füllenden Notenbeispiele ist fast durchweg schlecht; ein Register fehlt. Sollte die Veröffentlichung in erster Linie als Nachlesemöglichkeit für die (studentischen) Hörer der Vorträge gedacht sein, so ist der Preis von 38 DM weitaus zu hoch.

(Januar 1986)

Isolde Vetter

*Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981. Tagungsbericht hrsg. von Wolfgang OSTHOFF, Tutzing Hans Schneider 1984. 251 S. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, Band 3.)*

Innerhalb des Berliner Symposiums zu Hans Pfitzner sollte allein das kompositorische Schaffen, sein spezieller Tonfall aber auch seine Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts reflektiert werden – dies als Signal verstanden, endlich jenseits heikler weltanschaulicher oder biographischer Aspekte eine unvoreingenommene Werkschau zu betreiben. Einen besonderen Akzent erhielt die Tagung dabei insofern, als neben Musikwissenschaftlern Komponisten und Vertreter der Aufführungspraxis Beiträge zu ei-

nem künftigen werkbezogenen Pfitznerbild lieferten. So entwickelte Wolfgang Rihm als der wohl erfolgreichste Komponist der jüngeren Generation seine Auffassung *Zur Aktualität Hans Pfitzners*, die er gerade an der Widerborstigkeit seines Werks gegenüber äußerlichen Renaissancebestrebungen der Musik am Aufbruch zur musikalischen Moderne festmacht. Pfitzner erweist sich hier als Komponist zwischen den Stühlen, dessen Diffamierung als militanter Reaktionär die jüngere Komponistengeneration im Zuge eines allgemeinen Mißtrauens gegen scheinbar historisch objektivierbare Verdikte korrigiert. Vor allem Pfitzners zentrale Kategorie des kompositorischen Einfalls bekommt innerhalb einer Generation, der die subjektive Emphase mehr gilt als das strukturelle Kalkül, eine neue Aktualität – auch wenn die unbeirrbar Beschränkung auf tonales Material keinen akzeptablen Rahmen einer auf subjektiv-entgrenzende Inspiration gerichteten Ästhetik abgeben kann. Gerhard Frommel, der als einer der renommiertesten Pfitznerschüler gelten darf, stellt ebenfalls von der Kategorie des Einfalls ausgehend, einen zwingenden Bezug zwischen *Traditionalität und Originalität bei Hans Pfitzner* her. Sein Komponieren bedeutet demnach, sich einer vorgeformten Musiksprache schöpferisch neu zu bedienen – Beispiele von der *Cellosonate* op. 1 bis zum *Cellokonzert* op. 42 belegen diesen Sachverhalt; somit wird der undogmatische, freiheitsorientierte Traditionsvollzug, der sich in erster Linie auf den Formenkanon der Wiener Klassik, seine Fortentwicklung im 19. Jahrhundert sowie auf die Harmonik Wagners und den vokalpolyphonen Stil des 16. Jahrhunderts bezieht, gerade zum Garanten einer originellen Tonsprache, die Frommel im *Palestrina* auf den Höhepunkt gebracht sieht.

Ästhetische Überlegungen für sich blieben innerhalb des Symposiums weitgehend ausgeklammert, gleichwohl wurden sie miteinbezogen, sofern sie Relevanz besaßen für kompositionstechnische Probleme. Dabei beschäftigten sich erwartungsgemäß zwei Beiträge mit den polemischen Streitschriften Pfitzners und Bergs und der damit in Zusammenhang stehenden Diskussion um den musikalischen Materialstand, der von Adorno zum omnipotenten Kriterium musikalischer Wertung erhoben wurde. Wolfgang Osthoff legte diesen Maßstab an Pfitzners Lied *An den Mond* von 1906 an und stellte, auf die Harmonik

als der zentralen Argumentationsebene der Wiener Schule bezogen, fest, daß die konzeptionelle Anwendung der Ganztonleiter zunächst dem historischen Materialstand entspricht, wie er sich in ähnlichen Phänomenen bei Debussy und Berg, aber auch bei Puccini zeigt. Allerdings wird dieses Mittel nicht tonalitätsgefährdend oder gar auflösend eingesetzt, sondern quasi dramaturgisch integriert durch deutliche Bezüge zur metrischen Strophenstruktur einerseits und zu dichterischen Detailanregungen andererseits. So ergibt sich innerhalb des Liedes ein Wechsel zwischen linear angelegten ganztonalen Strukturen und leittonig-funktionalen Teilen, die den Gesamtverlauf rhythmisieren und zugleich Pfitzners spezifischen Umgang mit avanciertem kompositorischem Material verraten, der deutlich auf Integration in die unantastbare tonale Syntax angelegt ist. Von einem ähnlichen Ansatz ausgehend zeigt Johann Peter Vogel an Pfitzners Lied *Nachts*, das Alban Berg in seiner Antwort auf *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* als dieser voll entsprechend charakterisierte, wie umgekehrt die musikalische Struktur gerade den von Berg an Schumanns *Träumerei* entwickelten kompositionstechnischen Kriterien entspricht. Über die uneinholbare ästhetische Qualität des Liedes hinausgehend, die sich für Pfitzner als genialer Einfall auskristallisiert, hält es somit auch einer kritischen musikwissenschaftlichen Analyse stand und entkräftet somit nach Vogel die Bergsche Polemik.

Erstmals wird in Hans Rectanus' Beitrag *Pfitzners frühe Werke* ein Gesamtverzeichnis der Jugendwerke vor 1890 veröffentlicht und kommentiert. Zudem wird eine interessante Hypothese zur späteren Selektion durch Pfitzner aufgestellt: Das Fehlen eines charakteristischen weitgespannten Thementyps der späteren Kompositionen muß zumindest als ein Kriterium für die Setzung des op. 1 der *Cellosonate* angesehen werden. Pfitzners Spätstil wird von Peter Cahn am Beispiel der *Kleinen Symphonie* op. 44 versuchsweise charakterisiert. Als wichtige Ergebnisse sind formal eine gewisse Offenheit durch fragmentarisierte Reprisen an Satzenden, auf motivischer Ebene satz- und werkübergreifende thematische Beziehungen zu nennen; interessant ist zudem die Tendenz zur Setzung klanglicher Felder, die aus Elementen des Erlöschens und Zerfallens die kompositorische Gestalt ziehen und im Verhältnis zu früheren Werken eigentüm-

liche und neuartige Erlebnismomente setzen. Speziell mit der Pfitznerschen Harmonik in der *Eichendorff-Kantate* beschäftigt sich der Beitrag Ulrik Skouenborgs, der vor allem die teilweise unentschlüsselbaren Text-Musikbeziehungen sowie die kontrapunktische Verflechtung der Stimmen für die Schwierigkeiten einer eindeutigen Aufbereitung verantwortlich macht.

Zwei Beiträge zu speziell musikdramatischen Problemen beschäftigen sich mit Pfitzners *Palestrina*: Stefan Kunze reflektiert die verschiedenen Zeitschichten, die mit dem Terminus der „musikalischen Legende“ in Beziehung gesetzt werden. Zum „Vergangenen, dessen Abstand zur Gegenwart nicht eindeutig fixiert ist“, gesellt sich als zweiter zeitlicher Entgrenzungsmechanismus das Zeitlos-Jenseitige der Geisterwelt, der vor allem in den Meistererscheinungen auftritt. Damit korrespondieren spezifisch musikalische Charaktere, so daß die jeweilige Zeitschicht klanglich vermittelt auftritt – sowohl die beiden Vergangenheitsebenen als auch die primär mit der Gestalt Sillas verknüpfte Ebene einer noch ungeformten Zukunft. Bernhard Adamy stellt demgegenüber eine rein literarische Untersuchung zum Textbuch des *Palestrina* an, die auf verschiedenen Ebenen seine Qualität als Dichtung zu belegen sucht.

Abgerundet wird der Symposiumsbericht durch drei Beiträge zur Aufführungspraxis: Der Dirigent Georg Alexander Albrecht zeigt am Beispiel der *Kleinen Sinfonie* op. 44 Probleme der heutigen orchestralen Aufführungspraxis Pfitznerscher Werke auf, die primär aus dem zunehmenden Abstand von der geistigen Welt und Tradition der Werke resultieren; Gert Fischer entwirft ein lebendiges und interessantes Bild von Pfitzner als Dirigent, das durch eine detaillierte Analyse der Pfitznerschen Einspielung von Beethovens *VIII. Symphonie* durch Reinhard Wiesend ergänzt wird. Zu hoffen bleibt, daß die vielschichtigen Anregungen der Symposiumsbeiträge, die den „Ton“ der Pfitznerschen Musik im Blickfeld hatten, aufgenommen werden und Impulse setzen für eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Werken. (Februar 1986) Siegfried Mauser

*ALBRECHT DÜMLING: Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München: Kindler (1981). 303 S., Notenbeisp.*

Der Buchtitel signalisiert mit seiner Verballhornung des Namens, den eines der Heiligtümer deutscher Sprache trägt, das, was der Untertitel so erläutert: Die „öffentliche Einsamkeit“. Gemeint ist: Der in der Öffentlichkeit einsame Künstler – der Schmerzensmann. Der Autor thematisiert seine Einsamkeit. Die Folge davon ist die Herabwürdigung der Kunstwerke. Statt Zeichen der Siege, die der Künstler über das Leben errang, sind sie bloß Quittungen, die das Leben dem Künstler über seine Leiden ausstellte. Was Wunder, daß die Öffentlichkeit ihre Teilnahme verweigert!

Der Autor beginnt die Unteilnehmende, die Öffentlichkeit, so zu umwerben: Er verwendet ihre Sprache und ihre Klischees; er schreibt ein langes Feuilleton und drängt ihr seinen Gegenstand auf. Die Öffentlichkeit erhält ihren Roman, und der Autor ist, als Voyeur, mit Lust bei der Sache. Georges Liebes- und Schönbergs Ehe-Geschichten werden fesselnd dargeboten. Im übrigen gibt es viel Interpretation von viel Kunst und Künstlichem. Der Autor zieht literarische und musikalische Dokumente heran, als welche er die Kunstwerke der Epoche betrachtet, er zieht Selbstzeugnisse der Künstler heran, die er behandelt, als wären sie so authentisch wie die Werke selbst, und natürlich die Künstlerbiographien, jene Literatur, in der alle schwelgen, die Realisten sein wollen. Der Autor weiß, was es heißt, einen Gegenstand „auf seinen Begriff zu bringen“. Soziologie, Philosophie und Psychologie (entsprechend der Versiertheit des intellektuellen Zeitgenossen) bietet er für sein Theorem vom „empirischen“, vom „impressionistischen“ und vom „lyrischen Ich“ auf. Der Begriff des „lyrischen Ich“ entspricht der Einsamkeit des Künstlers; er erscheint erst am Ende des theoretischen Teils, nachdem „Naturalismus“ und „Impressionismus“ als Vorstadien der Einsamkeit analysiert worden sind. Beide Stadien gehören durch ihren dialektischen Widerspruch (zum Idealismus) schon zur „Moderne“. „Naturalismus“ und „Impressionismus“, ihrerseits im Widerspruch zueinander, bringen nach der Theorie die „Moderne“ als Epoche der öffentlichen Einsamkeit erst wirklich zu sich.

Innerhalb dieser Theorie funktionieren die Kunstwerke als Beweismittel. Indem ihnen auferlegt wird, als Beweismittel für die Richtigkeit der Theorie zu dienen, wird ihnen das Ästhetische gekappt, aus dem sie überhaupt existieren. Der Autor bringt sie in die Verfassung, in der sie sein müssen, um für die öffentliche Einsamkeit Zeugnis ablegen zu können: Belege. Belege bedürfen keiner inneren Anteilnahme, wohl aber Kunstwerke. Dazu ein Beispiel bei Dümmling, der schreibt, „die Motivation für die Textwahl des op. 4 [sei] rätselhaft“ (S. 134). Obwohl Dümmling Schönbergs Hinweis zitiert, mit dem Schönberg seine Bewunderung für die Dichtung Dehmels angemerkert hat, versteht er Schönbergs Lob nicht. Dehmel habe eine „bewundernswerte moralische Haltung bei der Behandlung eines erschütternd schwierigen Problems“ gezeigt, sagt Schönberg, der Leben und Kunst verbindet. In der Musik waren die Probleme des Epigontums, der Plagüierung, die Beziehungen zu Vorgängern und Nachfolgern so vital wie in zwischenmenschlichen Beziehungen. Das Moralische, das bei Dehmel mit bewundernswertem Takt gewahrt ist, ist in Schönbergs Streichsextett fundamental für die Beziehungen der „second hand“-Akkorde. Schönberg als Komponist arbeitet mit dem gebrauchten Material so, daß dieses Material erst jetzt durch ihn zu seiner wahren Bestimmung findet und zugleich seinen ursprünglichen Adel wiedererlangt.

Das angeführte Beispiel bedarf der Interpretation. Sein Sinn liegt nicht auf der Hand. Anders bei den Jugendliedern Schönbergs. Der Autor macht kurzen Prozeß. Er gruppiert sie nach Textinhalten und verfährt statistisch. Unter „Liebe“ summiert sich ohne ästhetische Rücksichten alles Einschlägige, so auch unter „Einsamkeit“ und „Glaube“. Zum Beispiel die *Gurre-Lieder*. Begnadete Kunst wiederholt Schöpfung. Sie ist immer noch Schöpfung, wenn bloß der letzte Abglanz der Gnade auf ihr liegt; danach ist es erschütternd zu sehen, wie Gnade sich der Kunst entzieht. Über gnadenlosen, gebrochenen Tönen, die an die Leere angrenzen, an das Nichts, liegt Tragik. Nur die fratzenhaften Kunstmasken über den falschen Altären mit gestohlener Flamme sind gnadenlos. Das Kunstwerk als Schöpfung wird interpretiert, wenn der ahnungsvolle Blick es umfängt und der eindringende Blick es im einzelnen kennenlernt. Die geglückte Interpretation enthält das Einzelne zugleich mit dem

Ganzen nicht bloß geahnt, sondern gekannt. Auch diese Einheit ist Gnade.

Unter Schönbergs Jugendwerken sind die *Gurre-Lieder*, interpretiert als Kunst, Stadien einer Schöpfungsmythe, durch welche sich der Künstler als Künstler erfährt, d. h. seiner Sendung bewußt wird. Der Interpret Dümmling, der auf der Suche nach Beweismitteln zu kurz greift, nennt die *Gurre-Lieder* kurzerhand ein Gelegenheitswerk, dem Schönberg innerlich ferngestanden sei.

Zwar haben nicht nur er und manch andere vor ihm sich mit den Jugendwerken Schönbergs schwer getan. Aber Dümmling hat darin einen besonders (un)glücklichen Griff. Er entdeckt bei Schönberg eine „Strukturierung“ der Liedtexte nach den Motiven „Liebe – Einsamkeit – Glaube“. Erstens: Wenn die „Strukturierung“ das Ergebnis eines „kursorischen Überblicks über Schönbergs Vokalschaffen“ ist, dann ist das Ergebnis zu unspezifisch. Man denke an Mahler. Der von Schönberg nicht berücksichtigte Rückert dichtete in der Folge *Liebesfrühling*, die *Kinder-totenlieder* und danach *Bausteine zu einem Pantheon*; Mahler wählte aus allen drei Büchern aus. Auch hier hat ein großer Liederkomponist „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ besungen.

Nun aber zweitens: Gerade den *Gurre-Liedern* sind die Motive „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ eigentümlich. Und es mutet an wie die Ironie des Schicksals, daß diese Lieder, die kühn einem ganzen Lebenswerk vorgreifen, ausgerechnet nicht für Schönbergs Vokalwerk bezeichnend sein sollen. Aber es gibt ja nicht nur Werke Schönbergs, die von der Aufnahme in die Motiv-Trias ausgeschlossen sind, sondern eben die Mehrzahl, die sich unter die Motive „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ subsumieren lassen. Da ist z. B. *Traumleben*, op. 6, Nr. 1, das Dümmling ein „enthusiastisch-schwärmendes Lied“ nennt und mit dem Lied *Verlassen*, op. 6, Nr. 4 zu einem (Gegensatz-)Paar verbinden möchte. Muß man *Traumleben* in der Komposition Schönbergs so verstehen, wie es Dümmling vorschlägt: „enthusiastisch-schwärmend“?

Erinnerlich ist, daß Schönberg im op. 4 für die moralische Qualität des Dehmelschen Gedichts empfindlich war. Er ist es im op. 6, Nr. 1 nicht minder. Das Gedicht von Julius Hart enthält zweimal das Wort „Welt“ – das eine Mal für die lyrische Innenwelt, das andere Mal für die Außenwelt. Wäre das Gedicht der Ausdruck der

Innenwelt und es würde gar nicht auf die Außenwelt geschickt, Schönberg hätte es vielleicht nicht komponiert; ebenso, wenn es nur Ausdruck der Außenwelt wäre. So aber, sagt der Moralist, schießt die eine Welt nach der anderen hinüber, betrügt die eine Welt die andere Welt; das muß als Wechsel in der Form erscheinen: „Welt“ ist der Wechsel der Tonalität von *E*-dur nach *F*-dur im Sinn der Doppeldeutigkeit. Und nur eine gewagte Kadenz nach *E*-dur rettet noch den Kunstcharakter der Komposition, die mit sich selbst nicht mehr übereinstimmt.

Das Gegenstück zu dem Lied op. 6, Nr. 1 ist das achte und letzte des Liederhefts, dessen Nietzsche-Gedicht *Dümling* mit der *Litanei* aus op. 10 in Verbindung bringt. Es ist eine Parabel, in der der *Wanderer* sein Ohr der Natur leiht – einer phantasmagorischen Natur der Vogelstimmen-Imitation –, aber erkennt, daß nicht sie seine Bestimmung ist, sondern das Wandern. Das „Immer weiter“ der *Jakobsleiter* tönt an – in einer Komposition, die die Differenz als Inkompatibilität der Stile ausweist. In diesem Sinn, also musikalisch, sind nicht op. 6, Nr. 1 und Nr. 4, ebenso nicht Nr. 6 und Nr. 8 (wie beidemal *Dümling* will) zwei „Paare“, sondern *Traumleben* und *Der Wanderer* bilden ein „Paar“. Der Inhalt der Musik ist eben die Form, ein Organismus mit einer inneren Struktur, ganz entsprechend dem „Ich“, das Musil formal als einen „Bewußtseinsquerschnitt“ beschreibt.

*Dümling* vermag den unter Berufung auf Sekundärliteratur eingeführten Begriff „lyrisches Ich“ nicht produktiv zu machen. Aus Beispielen geht hervor, daß es sich weniger um einen Begriff als um eine Idee handelt. Es scheint zweckmäßig, auf den von *Dümling* seitenlang zitierten und in der Tat hermeneutisch sehr ergiebigen Hofmannsthal zurückzukommen, von dem sich *Dümling* auf S. 143 gleichwohl verschmückt distanziert (Hofmannsthals „gepflegter Salon“).

Der *Prolog* zu *Der Tod des Tizian* exponiert das „lyrische Ich“: „so ist er gemalt:/Traurig und lächelnd und mit einem Dolch. . ./Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,/So träum ich dann, ich wäre der Infant,. . ./Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,/Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter./ . . /Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:/Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,/Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen/Und dich

verachten, die dich nicht verstehen./Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.“ Das ist lyrisch und das ist nicht nur ein Ich, sondern eine Konfiguration von einem gemalten Ich, von einem vor diesem Bild träumenden Ich und einem Ich, das Namen gibt – es ist ein Wir, eine Gesellschaft von Spiegelbildern, ein Musilscher „Bewußtseinsquerschnitt“ – und es ist, alles in Einem, das „lyrische Ich“. Keine Frage, wenn man es nur genügend formalisiert, ist dieses „lyrische Ich“ auch in der Musik nachzuweisen und womöglich die Idee, wie eine Synthese von Einzelanalysen durch Dramaturgie erzielt werden kann.

Eine Untersuchung, deren Titel den Namen der (vermutlich) meistgekannten Komposition Neuer Musik paraphrasiert, muß es sich gefallen lassen, nach Analysen und Analyse-Resultaten abgeklopft zu werden, die diesen Titel rechtfertigen. Da der fünfte und abschließende Hauptteil der Untersuchung unter der Alternative „Schönbergs ‚Buch der Hängenden Gärten‘: Endpunkt oder Neubeginn“ steht, darf vorausgesetzt werden, daß tragfähige Ergebnisse vorliegen oder, anders gesagt, daß es mit der Musikwissenschaft stimmt. *Dümling* weist auf die bekannte Tatsache hin, daß die Singstimme in den George-Liedern primär ist und gibt als Beispiel den Anfang des siebten Liedes; er demonstriert am Baß des achten Liedes Resultate der „entwickelnden Variation“. (Im Beispiel sind Takt 3 und 4 in der Reihenfolge vertauscht; Takt 3 ist unvollständig.) Zu guter Letzt kommt *Dümling* auf die Dichtekomposition zu sprechen.

*Dümling* geht in seinen Anmerkungen von Adornos Satz aus: „Sprengen die Georgelieder die Tonalität, so sind sie doch allerorten von deren Bruchstücken durchsetzt“. Für diesen Befund gibt *Dümling* Beispiele, allerdings nur aus dem ersten Teil, den Teil vor der Peripetie des Zyklus. Ungeachtet dessen, daß Adorno an gleicher Stelle auf die „kahlen, unvermittelten Dreiklänge und Quartsextakkorde im Schlußstück“ verweist, findet *Dümling* ein Dissonanzengefälle. Er meint, die Lieder nach der Peripetie unterscheiden sich von denen vor der Peripetie „durch die fast völlige Preisgabe tonaler Bezüge. . . parallel zum Zerbrechen der Liebe“. Die hübsche Hermeneutik hat leider den Fehler, daß *Dümling* die Peripetie aus ihrer üblichen Stellung zwischen dem achten und neunten Lied verschieben muß zwischen das zehnte und elfte Lied. Mit

dem Resultat, daß es nun zwei verschiedene Peripetien gibt, eine literarische, und eine musikalische (nach Dümling). Weiter ist das Problem dadurch verkompliziert, daß Dümling die Peripetie nicht zwischen zwei Liedern, sondern inmitten eines Liedes (Nr. 10) eintreten lassen will. Für die These Adornos, daß die Peripetie des Liederkreiszyklus lautlos zwischen zwei Liedern vorgehe, spricht ihr Reflex im elften Lied. Die musikalische Handlung dieses Liedes ist die mit der Zeit fortschreitende Auflösung einer Struktur (T. 2 ff., T. 10–11, T. 18–19). Die Struktur, verbunden mit dem epischen Bericht vom lyrischen, vollkommenen Glück, ist eine Symmetrie. Das Mosaik im *Hochzeitsturm* Olbrichts in Darmstadt, die Grafik *Der Kuß* von Behrens stellen Symmetrien dar. Zwischen dem achten und neunten Lied aus dem *Buch der hängenden Gärten* imaginiert der Hörer die Symmetrie, er hat die Anschauung des Vollkommenen; der epische Bericht des elften Liedes erinnert an die sich entziehende Vollkommenheit, die, einmal hervorgetreten, rettungslos der Zeit verfällt.

Den „Verfall des Liedes. . .“, der nach Dümling zum „Verfall der Gattung in der Neuen Musik“ sich parallel zuträgt, hat die materiale Symmetrie, auf die sich das Lyrische zurückzieht, überdauert. Schönberg hat sie in der „Komposition mit zwölf Tönen“ zum Strukturprinzip erhoben; Berg hat mit ihr sein letztes Lied komponiert und bei Webern begegnet sie nicht nur allenthalben, sie wird auch als Zuflucht des Lyrischen weitergegeben.

Das Buch Dümlings ist die gekürzte Fassung seiner Dissertation. Der Rezensent ist auf nicht viel mehr, als auf die Passagen über Musik eingegangen; er findet es einer interdisziplinären Arbeit (und der Konzeption eines Essays) gegenüber als eine Ungerechtigkeit, die er dem Autor antut. Andererseits: wie weit darf eine Untersuchung interdisziplinär und unscharf in der Einzeldisziplin sein, um noch als geglückt zu gelten? Eine berechtigte Frage, die ihre Antwort sucht.

Das Buch Dümlings ist anregend, diskutierbar und durch weitere Versuche, zu denen Rezensent ermuntern möchte, fortzuführen. Im übrigen ist es das, was man so nennt „gut recherchiert“. Daß eine Geschichtsepoche, die durch die überfeinerten Blüten des Individualismus hervorragt, infolge irrig angewandter Rezeptionsforschung für immer „Moderne“ heißen soll, ist nicht weit von einer geistigen Katastrophe; Dümling trifft

die geringste Schuld. Was ist „modern“? „Alte Möbel und junge Nervositäten“ (HvH).  
(März 1986) Reinhard Gerlach

ANGELIKA ABEL: *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. VI, 293 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIX.)*

Dies ist eine grundsätzliche und sehr ausführliche Arbeit, und das in vielerlei Hinsicht. Die sprachliche Eloquenz, Schwieriges einfach auszudrücken, Fremdwörter und „Branchenjargon“ nicht zu überstrapazieren, und die Weitläufigkeit des Themas erleichtern den Einstieg in die schwere Materie. Um es vorwegzusagen, es geht hier nicht um Weberns Zwölftontechnik und um Goethes Methodik der Farbenlehre, es geht hier vielmehr um den ganzen Kosmos der Geistesgeschichte, der Malerei, der Philosophie, Physik und Naturwissenschaften in ihrer Beziehung zur Musik – zum Ton in der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts zwischen dem frühen Schönberg, seinem Kontrahenten Hauer und Weberns Tod. Es ist geradezu atemberaubend, in welche schillernden, vielverzweigten Gefilde Angelika Abel den Leser führt und dabei viel mehr den Untertitel des Buches (*Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule*) in den Vordergrund stellt. Das Buch enthält mindestens vier bis fünf tiefgreifende, unterschiedlichste, extrem wichtige Beiträge über die Gedanken Schönbergs und deren Beziehungen zu Webern in bezug auf die Betrachtung der zeitgenössischen Musikentwicklung und grundsätzlich auf Überlegungen zur Musik ihrer Zeit.

Die Takt-für-Takt-Analyse von Weberns op. 27 (*Klaviervariationen*) bleibt stets spannend, und die aktive Verknüpfung mit Goethes Farbenlehre bringt erstaunliche Beispiele einer Koinzidenz. Angelika Abel erbringt den Beweis, daß die ursprünglich auf heuristischem Vorgehen basierende Arbeit mit jeder Seite an Schlüssigkeit gewinnt. Es bleibt allerdings das Gefühl, daß diese Analyse und die Einbringung von Goethes Farbenlehre ein gewichtiger Ansatzpunkt zu dem Gesamtblick sein soll, den Frau Abel dann vornimmt.

Der Aufbau der Arbeit vom „Ton und der Empfindungswelt“ erstreckt sich über Hauers

Klangfarbenlehre, dem Aushören, der Struktur der Webernschen Zwölftonreihe und der eigentlichen Analyse (nach Klangfarbe, Form und nach Goethes prismatischem Farbgesetz, Takt/Rhythmus, Beziehungen der Konstruktionsprinzipien im Werk von Paul Klee, Entwickelnde Variation und Metamorphose der Pflanzen) bis hin zum musikalischen Raum und der Zwölftonästhetik und abstrakten Malerei. Angelika Abel beleuchtet jedes Detail eingehend von allen Seiten, häufig auch doppelt, wodurch die Entwicklung der Gedanken zeitweilig überdehnt, dem Leser dadurch nicht geholfen wird. Und man staunt regelrecht, mit welcher Kompetenz die Autorin über alle Teilgebiete mit der gleichen Selbstverständlichkeit arbeitet.

Die Resultate aller angesprochenen Bereiche laufen – mehr oder weniger und weit ausholend – darauf hinaus, daß sich Goethes Farbenlehre, Schönbergs Gedanken, Husserls Phänomenologie der Zeit, Weberns Reihenkonstruktion und Kandinskys Gedanken zur Malerei auf die Komplementärtheorie, auf den Begriff der Zeit und auf das „Urelement“ zurückführen lassen; daß somit im Mittelpunkt der „emphatische Werkbegriff“ steht. Hätte dies die Autorin als Andeutung, als Ausblick in ihrer Einleitung präzisiert, wäre dem Leser die Zielrichtung und zu behandelnde Komplexität stets vor Augen gewesen. So aber, nach nahezu 300 Seiten extremer Fülle an Formulierungen, Hinweisen, Fußnoten, Informationsdichte und bei der außergewöhnlichen Komplexität einer Gedankenwelt, hätten ein knappes Resümee, eine Gedankenkonzentration, diese Arbeit gekrönt. Die Liste der ausgewählten Bibliographie kann jeden dazu verleiten, noch mehr ins Detail zu gehen.

(Januar 1986) Andreas von Imhoff

V(ALENTINA) N(IKOLAEVNA) CHOLOPOVA / JU(RIJ) N(IKOLAEVIČ) CHOLOPOV: *Anton Vebern / Žizn' i tvorčestvo (Anton Webern, Leben und Werk), Vorwort: R(odion) K. ŠCEDRIN. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1984. 320 S. mit Porträts und Notenbeisp.*

Beide Autoren sind auch hierzulande nicht mehr unbekannt: Valentina Cholopova u. a. mit einem Aufsatz *Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys in Mf 27*, 1974, S. 435–46, ihr Bruder Jurij in *Mf 28*, 1975, S. 379–407, über *Symmetri-*

*sche Leitern in der russischen Musik*, und auch gerade über Webern, über *Die Spiegelsymmetrie in Anton Webers Variationen für Klavier op. 27* konnte er bereits 1973 im *AfMw XXX*, S. 26–39, aus der Erfahrungsperspektive russischer Materialstrukturen grundlegend neue Erkenntnisse veröffentlichen.

Von daher ist die Qualität, die Sorgsamkeit und Sachkenntnis, mit der dieses Buch geschrieben wurde, keine Überraschung – nicht selbstverständlich eher die Tatsache, daß es erscheinen konnte. Denn noch immer halten ja die grimmen Attacken der offiziösen sowjetischen Musikpresse gegen den musikalischen Avantgardismus an, der in ihrer Sicht eine überholte, sektiererische Erscheinung darstellt, und Autoren, die sich ihm mit Wertschätzung nähern, gelten ihr dementsprechend als verbohnte Dogmatiker. Solche Angriffe mußte früher auch Cholopov – heute inzwischen im Professorenrang am Moskauer Konservatorium – in der *Sovetskaja Muzyka* über sich ergehen lassen. Für das Erscheinen dieses Buches dürfte das Vorwort des – im Komponistenverband hochrangigen – Rodion Šcedrin eine gewisse Schützenhilfe geleistet haben. Immerhin wurde dieses schon 1981 geschrieben, und das Buch erschien erst 1984. Wie mühsam der Entscheidungsprozeß gewesen sein mag und was ihm zum Opfer gefallen sein mag, kann man nur mutmaßen. Unerwähnt blieb z. B. ein Name, dessen Nennung man gerade in Moskau erwarten sollte: der des Komponisten und Theoretikers Philipp Mojseevič Heršcovici, der Weberns persönlicher Schüler war, nach dem „Anschluß“ Österreichs als Jude aus Wien flüchten mußte, über Rumänien nach Moskau geriet und dort Weberns Erbe den jungen Komponisten der heute mittleren Generation – Denissov, Schnittke, Volkonsky, Suslin u. a. – weiterreichte. Allerdings in Form privaten Unterrichts: Offiziell war und ist Heršcovici, der aus dem Komponistenverband ausgeschlossen wurde, eine zur Wirkungslosigkeit verurteilte Unperson (gerade, daß er an der estnischen Universität Tartu theoretische Arbeiten veröffentlichen konnte), kämpft infolgedessen seit Jahren um seine Ausreise nach Israel und mußte also hier unerwähnt bleiben. Dafür kommen manche früheren Unpersonen doch zu Wort, wie der Avantgardist Nikolaj Roslavec, und die gesamte westliche Webern-Literatur von Adorno bis Winfried Zillig ist sorgsam bibliographiert und berücksichtigt.

In der Biographie ist die spätromantisch-symbolistische Frühperiode Weberns, das Erwachsen seiner konzentrierten Tonsprache aus hochromantischem Ausdruck ausführlich dargestellt, in diesem Zusammenhang wird auch Kandinskys und Franz Marcs *Blauer Reiter* zitiert (der ja nun auch ein Dokument russischer Avantgardetendenzen darstellt, aber das bleibt hier außer Betracht). Bemerkenswert, wie Valentina und Jurij Cholopov dem russischen Leser das musikalische Begriffs- und ethische Wertesystem Weberns nahezubringen versuchen: seine Vorstellungen von künstlerischem Niveau, die die Unterscheidung zwischen „klassisch“ und „romantisch“ gegenstandslos macht, seine Gedanken über „Form als Vollendung“, die der offiziellen Formalismus-Verurteilung am deutlichsten entgegenstehen, und seine Vorstellung von der „Verantwortung des Künstlers“. Nicht ohne Kritik wird sein statischer Musikgeschichtsbegriff analysiert. Überraschend und neu für sowjetische Verhältnisse bleibt bei alledem die Wertfreiheit und Ausführlichkeit, mit der hier Gedanken dargelegt werden, deren Unerwünschtheit jedenfalls noch nicht lange zurückliegt.

(Januar 1986)

Detlef Gojowy

*ANDREAS JASCHINSKI: Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1982. 240 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 19.)*

Die Arbeit, eine Kieler Dissertation, befaßt sich einerseits und überwiegend mit Werkanalyse (Kapitel I–III, S. 33–205), geht andererseits aber auch der Frage nach den „ästhetischen und politischen Ansichten“ des Komponisten nach (Einleitung S. 18–31) und dem Verhältnis zwischen „Symphonik und Humanität“ (Kapitel IV, S. 206–230). Diese äußere Trennung mag besagen, daß sich der Autor nicht auf den heiklen Versuch, die außermusikalischen Intentionen Hartmanns in den Noten wiederzufinden, einlassen wollte. Ingeheim aber baut er doch eine Brücke vom einen zum anderen; denn er gibt sich nicht zufrieden mit einer Analyse, die nüchternvorurteilslos musikalische Sachverhalte feststellt, sondern schlägt immer wieder einen Bogen von den Gegebenheiten der Partituren zu Begriffen, die der Leser zwangsläufig, wenn auch vermut-

lich nur unterschwellig-indirekt, mit den in der Einleitung zitierten „Ansichten“ des Komponisten in Verbindung bringt, Begriffen, die sich indessen nicht von der Sache selbst ableiten lassen, vielmehr anempfundene Metaphern sind, geprägt von einer Meinung über die Sache, nicht aber von der Sache selbst.

Da ist z. B. die Rede vom „Aufschrei des mächtigsten Akkordes“ (S. 139) und von der „Bedrohung des Fugenprinzips“ (S. 138); da „scheitern“ bestimmte Elemente der Komposition (S. 49) oder eine Fortsetzung wird „vereitelt“ (S. 139); da ist das Ende einer musikalischen Entwicklung eine „katastrophale Wendung“ (S. 69), ein musikalischer Komplex „bricht zusammen“ (S. 37) und der Wechsel zwischen Themen, Abschnitten etc. ist „dialektisch“ (z. B. S. 34f.) usw. Manche dieser Metaphern wie „Einbruch“ und „Stauung“ fungieren sogar als durchgehend verwendete Formbegriffe. Da der Autor sich überdies nicht immer klar ausdrückt, die deutsche Sprache bisweilen in – gelinde gesagt – ungewöhnlicher Weise verwendet und auch der Druck nicht ohne Fehler ist, hat der Leser nicht selten Schwierigkeiten, die Analysen nachzuvollziehen, in die sich überdies hie und da noch Irrtümer eingeschlichen haben.

Über dem Wunsch, die Funktion der Teile im Ganzen zu bestimmen und der in den Kompositionen vermeintlich realisierten Formidee auf die Spur zu kommen, scheint die Unvoreingenommenheit gegenüber den Teilen, dem konkreten musikalischen Detail, verlorengegangen zu sein. Nur so sind Widersprüche zu erklären wie der, daß über einen Abschnitt der *Zweiten Sinfonie* zunächst gesagt wird, in ihm sei „jede thematische Bindung verschwunden“ (S. 45), dann aber, die Trompetenphrase, mit der sie beginnt, „rühre“ vom Themenkopf des Hauptthemas her (S. 46).

In Widersprüchen wie diesem zeigt sich freilich zugleich auch die Grundschwierigkeit des analytischen Umgangs mit der Musik Hartmanns, die sich traditionellen Analysemethoden weitgehend verschließt. Ob nämlich jene Trompetenphrase vom Themenkopf des Hauptthemas abgeleitet ist oder nicht, ist mehr eine Frage des Dafürhaltens als des Konstatierens. Dem Autor, so ehrgeizig er auch auf die Offenlegung der verborgenen Struktur von Hartmanns Sinfonien zielt – *Erste, Vierte und Fünfte Sinfonie* werden übrigens nicht behandelt –, bleibt daher am Ende doch nichts

anderes übrig, als festzustellen, daß Hartmanns Verfahrensweise zu einem wesentlichen Teil „impulsiv bestimmt“ sei (S. 43), daß der musikalische Verlauf der Sinfonien sich „äußerst weit vom gesetzten Thema“ entferne und „sich selbst durch gleichsam assoziatives Fortschreiten vorantreibe“ (S. 185). Daß die Musik immer wieder auch „zu thematischem Material“ zurückkehrt (S. 185) und sich „auch konstruktiv-systematischer Kompositionstechniken“ bedient (S. 43), war nie strittig und kann kaum als besonderes Wesensmerkmal von Hartmanns Musik gelten.

Das Buch, das sich vor allem in den der Tradition (Mahler/Berg) gewidmeten Kapiteln wie eine Huldigung an Adorno liest, ist trotz aller Einwände wichtig: zum einen als die bislang ernsthafteste ausführliche Auseinandersetzung mit der Musik Hartmanns, eines Außenseiters der Neuen Musik, die hoffentlich gerade durch den Widerspruch, zu dem sie herausfordert, anregend wirkt; zum zweiten als Barometer für Stand und Niveau der Analyse angesichts der Neuen Musik; zum dritten als Dokumentenband über Hartmann. Leider fehlt bei den vielen zitierten Briefen durchgehend die Quellenangabe. Wie aus der alten Orthographie zu schließen ist, lagen dem Abdruck weitgehend die Originale zugrunde, was vor allem deshalb hätte vermerkt werden müssen, da einige der Briefe auch in den Publikationen Andrew D. McCredies, insbesondere seiner Hartmann-Monographie bei Heinrichshofen, wiedergegeben sind, dort aber einen zum Teil nicht unwesentlich abweichenden Wortlaut haben. Auslassungen des Autors hätten unmißverständlich als solche durch eckige Klammern angezeigt werden müssen.

(März 1986)

Egon Voss

*MALOU HAINE: Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle des artisans face à l'industrialisation. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles (1985). 472 S., zahlreiche Abb. (Faculté de Philosophie et Lettres XCIV.)*

Die Entfaltung des bürgerlichen Musiklebens im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat den Musikinstrumentenbau vor entschieden neue Aufgaben gestellt: (1) Der professionelle Konzert- und Opernbetrieb bedurfte einer gewissen Anzahl qualitativ hochwertiger Instrumente, (2) daneben

aber gewannen das häusliche Kammermusikieren des (Klein-)Bürgertums, die zunehmend festlicher werdende musikalische Umrahmung liturgischer und paraliturgischer Anlässe in der katholischen Kirche, nicht zuletzt die Militärorchester und deren blasmusikalische Parallelen im zivilen, vor allem kleinstädtischen und dörflichen Bereich an Bedeutung. Der somit gegebene quantitativ hohe Bedarf an Musikinstrumenten konnte allein in industrieller Fertigung gedeckt werden.

Doch nicht allein um neue Fertigungstechnologien und um den Aufbau eines spezifischen Warenmarktes ging es. Das Klavier mußte sowohl den Anforderungen als Soloinstrument im Konzertsaal wie als Modeinstrument der „gutbürgerlichen“ Tochter genügen. Nach der Vervollkommnung der Holzblasinstrumente im ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert stand nun die große Zeit der Blechblasinstrumente bevor, die vom Signal- zum Melodieinstrument und damit zu klangbestimmenden Registern des Symphonieorchesters entwickelt wurden. Eben in diesen beiden Bereichen: im Klavier- und im Blasinstrumentenbau, nimmt Paris im 19. Jahrhundert eine führende Position ein, geprägt durch Persönlichkeiten wie Pleyel oder Sax.

Das vorliegende Buch besticht durch die Vielfalt der methodischen und thematischen Ansätze: Malou Haine (durch die gründliche Adolphe Sax-Biographie, Brüssel 1980, bereits in der Fachwelt geschätzt) geht von den kaufmännischen Quellen und von den gesellschaftlichen Bedingungen aus, untersucht Angebot und Nachfrage einschließlich der Verkaufspreise, um anhand von Tabellen aufzuzeigen, welche Gesellschaftsschichten wann welche Instrumente sich „leisten“ konnten und wie hoch der Prozentsatz musizierender Menschen denn gewesen sei, wie viele als Instrumentenbauer von diesem Beruf leben konnten, in welche Länder exportiert wurde. Dann erst führt der Gang der Untersuchung zu den technischen Details, zu den Erfindungen (Patentschriften) und Experimenten, zu den autochthon-musikalischen Fragen. Im ersten Kapitel, 1800 bis 1830, steht der Klavierbau im Zentrum, das zweite Kapitel erläutert die beginnende Industrialisierung der Fertigung, das dritte Kapitel vermittelt Einblick in die „goldene Zeit“ des Pariser Instrumentenbaus, Kapitel 4 handelt vom „Fin du XIXe siècle“, in dem zugleich ein

Niedergang des Ansehens und die Zunahme der ausländischen Konkurrenz sich abzeichnen. Soziale und anthropologische Bezüge des professionellen und amateurhaften Musik(instrumenten)-gebrauchs sind im zweiten Teil des Buches aufbereitet, ehe Tafeln und Diagramme das umfangreiche Material statistisch erhellen.

Eine so kurzgefaßte Rezension vermag nur aufzulisten, was in dem Band zu finden ist: nämlich selten beachtete Quellen und Dokumente, mit Hilfe allgemein-gesellschaftlicher und wirtschaftswissenschaftlicher Methoden kommentiert und statistisch erschlossen, letztlich aber doch als Beitrag zur Musikinstrumentenkunde deutlich musikologisch gewichtet. So vollständig die französisch-sprachige Literatur erfaßt scheint, wichtige englisch-sprachige Literatur in Auswahl zitiert wird: der Blick in den deutschen Sprachraum könnte öfter geschehen (im Literatur-Verzeichnis finden sich allein Lütgendorffs *Geigen- und Lautenmacher* sowie Sachs' *Reallexikon*; Beiträge u. a. von Jürgen Eppelsheim, Gunther Joppig und M. Nagy in den *Alta musica*-Bänden 1/1976, 7/1984, 8/1985, bereicherten die einschlägige Forschung). Wer sich mit den Musikinstrumenten des 19. Jahrhunderts befaßt, wird ohne dieses Buch künftig nicht auskommen können.

(Februar 1986)

Wolfgang Suppan

*ARISTIDES QUINTILIANUS: On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. MATHIESEN. New Haven and London: Yale University Press (1983). XII, 217 S. (Music Theory Translation Series, hrsg. von Claude PALISCA).*

Gediegene Übersetzungen musiktheoretischer Schriften aus dem Griechischen scheinen jetzt vornehmlich aus Amerika zu kommen: aus Not, weil es bisher kaum englische Übersetzungen gibt, wie Claude Palisca als Herausgeber jener Reihe mit Übersetzungen der Geschichte der Musiktheorie betont, in die nun Aristides Quintilianus' Schrift über die Musik als erster griechischer Text Eingang gefunden hat (vgl. S. IX). Merkwürdigerweise scheint die objektive Nötigung zur Übersetzung im deutschen Sprachraum weniger verspürt zu werden. Es ist kaum anzunehmen, daß das Interesse an den Texten hierzulande (noch) geringer ist als dort, aber vielleicht

hängt man, sei es aus berechtigter Überzeugung, sei es aus ebenso berechtigten philologischen Skrupeln, noch mehr der Auffassung an, Übersetzungen seien so läßlich wie der Rückgang auf das Original unerläßlich, ein Rückgang freilich, der in der Musikwissenschaft genauso wie in der Musiktheorie selten blieb und heute weniger selbstverständlich ist als je.

Qualität und Bedeutung der drei Bücher über die Musik, die Aristides Quintilianus hinterlassen hat, sind verschieden eingeschätzt worden, aber Einigkeit hat immer darin bestanden, daß die Schrift wie kaum eine andere Quelle die ganze Breite des (spät)antiken Wissens von der Musik zeigt und behandelt. Thomas J. Mathiesens philologisch gut fundierte englische Übersetzung macht den Text nun so leicht zugänglich, daß es überflüssig wird, sich auf ihn lieber (und oft aus zweiter und dritter Hand) zu berufen, als ihn selbst zu lesen und zu kennen. Außer Meiboms schwer greifbarer lateinischer Übersetzung (von 1652) ist nur eine einzige Übersetzung in eine moderne Sprache veröffentlicht worden: die von Schäfke aus dem Jahre 1937. Ihr gegenüber hat die englische von Mathiesen einige entscheidende Vorzüge. Erstens kann sich Mathiesen auf die zwischenzeitlich (1963 in den Teubneriana) erschienenen vorbildliche Textausgabe von Winnington-Ingram stützen. Zweitens ist Schäfkes Neigung vermieden, viele Termini und Ausdrücke des griechischen Originals mit zwei, drei deutschen wiederzugeben. (Schäfkes Wille zur Präzisierung macht den Text oft unkenntlich, wenigstens für denjenigen, der ihn nicht am Original überprüfen kann.) Drittens liest sie sich hervorragend und bewahrt dennoch eine hohe Genauigkeit und Zuverlässigkeit gegenüber dem originalen Text. Das Beispiel der (ethisch abgezwungenen) Musik-Definition des Aristides Quintilianus kann dies stellvertretend illustrieren: Musiké sei „knowledge of the seemly in bodies and motions“ (I, 4; S. 74). Schäfke übersetzt (γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν σώμασι καὶ κινήσειν) vergleichsweise so: „(Spekulative) Erkenntnis des Angemessenen, Schönen und Guten in Körpern und Bewegungen.“ Mathiesen nähert sich – wofür das Englische allerdings auch generell geeigneter scheint – wieder mehr der Kürze der lateinischen Version Meiboms („Notitia decori in corporibus & motibus“).

Die unverschnörkelt klare Übersetzung ist zweifellos das wissenschaftliche Hauptverdienst

des Bandes, aber keineswegs das einzige. Der Übersetzungsteil (S. 69–206) ist begleitet von 510 fortlaufenden Anmerkungen (in Fußnoten), die Verweise innerhalb der Schrift sowie zu anderen antiken Quellen, Literaturhinweise, Erläuterungen usw. enthalten und in denen Mathiesen ebenfalls um Kürze und Prägnanz bemüht bleibt. Mit Geschick führt und stützt er den Leser, wo es erforderlich scheint, und breitet nicht allein Gelehrsamkeit aus (ohne freilich zu verleugnen, daß er über sie verfügt). Er ist sich darüber im klaren, daß eine solche Schrift „almost endlessly“ annotiert werden kann, und fast entschuldigend, jedenfalls ebenso vorsichtig wie bescheiden bittet er die Leser, die zwar nicht mit Musikgeschichte und Musiktheorie vertraut sind, wohl aber mit anderen Gebieten des antiken Wissens, um Nachsicht dafür, daß ihnen seine Erklärungen und Kommentare zu offenkundig sein könnten (vgl. S. XII). Vorzugsweise an Scholaren („students“) der Musikgeschichte und Musiktheorie wendet sich auch der der Übersetzung vorangestellte erste Teil „Introduction and Commentary“ (S. 1–57), der in den geschichtlichen Kontext, das so gut wie unbekannte Leben des Aristides Quintilianus, die Struktur und die Quellen der Schrift sowie sukzessiv in die drei Bücher einführt und mit dem der Autor hofft, den heutigen Leser mit ungefähr dem Hintergrund zu versehen, den ein Leser der Zeit des Aristides Quintilianus besessen haben mag (vgl. S. XII). Auch Palisca weist (S. IX) darauf hin, daß der Text es verlange, in seinen historischen (neuplatonischen, musiktheoretischen und -praktischen) Kontext gestellt zu werden und daß deshalb erstmals in der Reihe von dem Brauch minimalen Kommentierens und Annotierens abgewichen worden sei. Die Richtlinienänderung aus Sorge um den Leser zeigt andererseits, wie fern antike Texte heute gerückt scheinen.

Zur vorzüglichen Ausstattung des Bandes gehört neben einem Personen- und Sachregister (S. 207–217) ein Lesarten- und ein Stellenverzeichnis der im Text von Aristides Quintilianus enthaltenen Zitate und Paraphrasen (S. 63–66). Für die Terminologie wäre es wohl von praktisch-pädagogischem Nutzen gewesen, wenn die hauptsächlich griechischen Begriffe entweder an den Textstellen – wie sehr vorteilhafterweise bei Schäfte – in Klammern hinzugefügt oder aber in einem Begriffsregister zusammengestellt worden wären, vielleicht in lateinischer Umschrift. Dies

hätte gerade dem Leser ohne besondere Sprachkenntnisse sowohl die Terminologie der griechischen Musik, auf der ja auch in den modernen Sprachen so viele musikalische Begriffe fußen, als auch das musiktheoretische Denken der Antike noch näher gebracht bei einer Art von Text, für die insgesamt zweisprachige Ausgaben – wie bei Meibom – die instruktivste und daher wünschenswerteste, zugleich aber auch beschwerlichste und teuerste Lösung wären.

(Januar 1986)

Albrecht Riethmüller

*Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen.* Hrsg. von Harry GOLD-SCHMIDT und Georg KNEPLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 241 S.

Ein Anhänger von Hegels dialektischer Formel von Musik als einer „kadenzierten Interjektion“ wird in den meisten der sieben in diesem Band vorgestellten musikästhetischen Konzeptionen recht einseitig das Moment der „Interjektion“ betont finden, denn das Wesen von Musik wird in diesen vorgestellt als ein Abbild der Kommunikationsbedürfnisse und -notwendigkeiten der Menschen untereinander. Das von den beiden Herausgebern Harry Goldschmidt und Georg Knepler, den Nestoren der Musikwissenschaft und Musikästhetik in der DDR, betonte „Vorwalten der dialektisch-materialistischen Gesichtspunkte“, das die sonst stark divergierenden methodischen Ansätze untereinander verbinde, scheint mehrheitlich eher auf Grundsätzen einer materialistischen Weltanschauung zu beruhen, als daß es der künstlerisch-artifiziellen Seite von Musik das ihr zukommende Recht in einer dialektischen Denkbewegung einzuräumen bereit wäre. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß Musik in den meisten dieser musikästhetischen Konzeptionen, die zuerst in einer Vortragsreihe in Ost-Berlin im Winter 1978/79 vorgestellt worden sind, präsent ist als eine solche von primitiven Stammesgesellschaften, von Signalen, Leitmotiven und Programmen und eben kaum als eine solche von Fugen, Symphonien und entwickelnden Variationen. Daran vermag auch der Pluralismus der einzelnen methodischen Ansätze nichts zu ändern, der die musikästhetische Forschung der DDR deutlich abhebt z.B. vom „Prager Team“, das sich strikt dem semiotischen Studium der Ausdrucks- und Mitteilungsmittel

von Kunst verschrieben hat. Im Gegenteil: Die aus anderen Wissenschaftszweigen, wie der Kommunikationswissenschaft, der Semiotik, der Linguistik und der Modelltheorie herrührenden Methoden scheinen nicht zuletzt herangezogen worden zu sein, um von verschiedenen Seiten her kommend, konvergierend ein zentrales Anliegen zu untermauern, nämlich das, Musik zu begreifen als ein menschliches Kommunikationssystem *sui generis*.

So ist Eberhard Lippold in seinem Beitrag *Intonation und Widerspiegelung. Neue Gedanken zu einem alten Problem* an einer Synthese der Widerspiegelungstheorie des dialektischen und historischen Materialismus (Todor Pavlov im Anschluß an Lenin) mit der aus der Linguistik hergeleiteten Intonationstheorie (Boris Asaf'ev) gelegen, weil eine solche Synthese mittels ihres korrelativen Charakters von verbal-semantischem und intonatorischem Denken der Musik eine wichtige selbständige Funktion „im gesellschaftlichen Erkenntnisprozeß“ zuweise, indem musikalische Betätigung jeglicher Art durch ihre Abbildqualität dazu beitrage, das „dialektische Wesen der Bewegung, das für jede menschliche Tätigkeit von grundlegender Bedeutung“ sei, „gewissermaßen im Spiel zu erleben“ (S. 21).

In seiner Studie *Zur Bestimmung der ästhetischen Funktion von Musik* begreift Günter Mayer Musik „als ideologisch relevantes Moment im Prozeß geistig-emotionaler Welt- und Selbstan-eignung“ und somit das Musikwerk als „auditiv wahrnehmbare, in den Parametern des musikalischen Materials gegliederte kommunikative Gestalt“ (S. 32). Allerdings begnügt sich Mayer nicht damit, die ästhetische Funktion von Musik ausschließlich als Kommunikation zu verstehen. Zu Recht erscheint ihm ihr Produkt- und Abbildcharakter „noch unterhalb der Spezifik von Kunst“ angesiedelt zu sein. So akzentuiert Mayer erfreulicherweise einerseits den „Gestaltwert“ von Musik als „relativen Selbstzweck“ und betont andererseits das der Musik inhärente Mitteilungsmoment von „Selbstaussdruck und Selbstdarstellung, Emotionalität, Idealität“ („Subjektbewußtsein“) als einen Aspekt von Musik, der „mit den traditionellen Kategorien der Erkenntnistheorie, auch der bisherigen marxistisch-leninistischen, nicht angemessen begriffen werden“ könne (S. 39).

Demgegenüber mutet Georg Kneplers *Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik*

wie ein Rückfall an „in die Vorgeschichte der Menschheit“ mit freilich idealistischer Schlußwendung. Er lenkt des Lesers Aufmerksamkeit auf den biologischen Hintergrund, den die musikalischen Lautäußerungen des Menschen mit den lautlichen Äußerungen von Tieren gemeinsam haben. Die Tatsache, daß sich mittels der Bioakustik (oder Tierstimmenforschung) im Tierreich, in der menschlichen Sprache und Musik „gewisse miteinander Ähnlichkeiten aufweisende Elemente“, die Knepler „biogene Elemente“ nennt, beobachten lassen, führt ihn rasch hin zur Intonationstheorie, in der er zwei Arten von „Einstimmung“ unterscheidet. Deren eine bestehe darin, mit Hilfe akustischer Mittel beim Partner „Aufmerksamkeit, Vigilanz, Wachheit“ zu erzeugen, während die andere Art auf das eigentlich „Inhaltliche“ einstimme, was Knepler nicht weiter ausführt (wahrscheinlich denkt er an Lock- oder Warnrufe). Daß solche „biogenen Elemente“, so sehr sie die Herkunft und den psychologischen Charakter von Musik begründeten, allein genommen „nie und nimmer als Musik aufgefaßt oder Musik genannt werden“ können, ist für Knepler ebenso einsichtig wie die Tatsache, daß die Sprache des Menschen die angesprochenen Funktionen möglicherweise besser zu erfüllen verstehe als die Musik. Deshalb konzentriert sich Kneplers weiteres Fragen darauf, weshalb der Mensch neben dem so leistungsfähigen akustischen Kommunikationssystem Sprache ein zweites akustisches Kommunikationssystem, Musik, „hervorgetrieben“ habe. Anstatt hier dem eigenen Ansatz gegenüber skeptisch zu werden, ist des Autors Antwort darauf ein etwas schematisch geratenes hypothetisches Modell, demzufolge der Mensch zu seiner kognitiven Aneignung der Welt die Sprache entwickelt habe und zu seiner emotiven die Musik: „Was Musik darzustellen vermag, sind innere Modelle der Welt, sind Interpretationen und Bewertungen; Musik ist darauf hin angelegt, mitzuteilen und darauf einzustimmen, was in Menschen emotiv vorgeht, wenn sie sich mit der Welt, mit ihren Mitmenschen, mit sich selbst auseinandersetzen, wenn sie – denkend – Weltbilder schaffen“ (S. 74).

Doris Stockmanns Beitrag *Die ästhetisch-kommunikativen Funktionen der Musik unter historischen, genetischen und Entwicklungsaspekten* hat zweifellos den Vorzug, die von Knepler gleichsam in abstrakten Zügen angesprochenen Fragen

konkretisierend und veranschaulichend zu beantworten. Dies wird besonders im zweiten Teil ihrer Studie deutlich, in dem sie es sich zum Ziel macht, einerseits entwicklungsgeschichtliche Fragen unter verschiedenen Aspekten zu vertiefen und andererseits „eine historisch-semiotische Klassifikation musikalischer Zeichen zu skizzieren“ (S. 98). Ausgehend von den biologischen Grundlagen des ästhetischen Verhaltens des Menschen, die im „Appetenz- und Aversionsverhalten“ gesehen werden, das die Menschen mit den höher entwickelten Tieren teilen, und die sich lautlich in Lock- und Scheuchsignalen äußern, wie sie der Mensch von alters her verwendet, um sich seinen Haus-, aber auch Wildtieren verständlich zu machen, führt der von Frau Stockmann skizzierte hypothetische Entwicklungsprozeß über eine Vielzahl von Vermittlungsstufen hin zu einer „Klassifikation musikalischer Strukturen unter dem Aspekt der Sprachähnlichkeit“, die sie mittels eines begrifflichen Instrumentariums unternimmt, der der Semiotik entlehnt ist.

Weil er es für ein Unding hält, „mit zweierlei Ästhetiken zu operieren“, deren eine, die Heteronomieästhetik, in nuce eine Ästhetik der Vokalmusik, und deren andere, die Autonomieästhetik, in nuce eine Ästhetik der Instrumentalmusik sei, läßt sich Harry Goldschmidt in seinem Aufsatz *cantando – sonando* (warum eigentlich nicht „suonando“, wie es in modernem Italienisch korrekt zu lauten hätte?) angelegen sein zu zeigen, daß die bürgerliche Vorstellung des 19. Jahrhunderts von einer „absoluten Musik“ nicht haltbar sei, da in der Musik „ständig Bedeutungen im Spiel“ seien, selbst dort, wo man sie zunächst gar nicht vermute, wie z. B. im *Allegro*-Satz eines Tartinischen Violinkonzertes, das sich bei näherer Betrachtung als die virtuose Ausarbeitung eines liturgischen Alleluiaesangs aus einem *Offertorium* entpuppe. Am Beispiel Tartinis lasse sich beobachten, wie die vielberufene Emanzipation der Instrumentalmusik sich nicht in Gegenstellung zur Vokalmusik abgespielt habe, sondern in engster Korrelation zu ihr. Dies habe eine systematische Musikästhetik zu gewährleisten, solle sie dazu geeignet sein, als Grundlage einer noch zu erarbeitenden Semantik der Musik zu dienen.

In seinem *Vorwort zu einer Semiotik der Musik* geht Christian Kaden davon aus, „daß Musik als eine Form der Kommunikation zu gelten habe“

und „daß in der Musik [nicht mittels Musik] Nachrichten ausgetauscht und diese wiederum mit Hilfe von Zeichen verschlüsselt“ würden (S. 153). Deshalb geht es Kaden einerseits um „die Herausbildung von Hypothesen über die kommunikative Leistungsfähigkeit von Musik“ und andererseits um eine Anwendung der zentralen Termini der Semiotik auf musikalische Phänomene: was ist ein „Symptom“, was ein „gesetztes Zeichen“ in der Musik? Was versteht man unter einem musikalischen „Ikon“, was unter einem musikalischen „Symbol“? Diese Fragen werden freilich mehr aufgeworfen, als daß sie beantwortet würden. Was man traditionellerweise beim Hörer als ein Erfassen des musikalischen Ausdrucks umschreiben würde, wird in der Terminologie von Kadens musikalischer Semiotik zu „Decodierungsmöglichkeiten auf der Symptomebene“, während ein Begreifen des musikalischen Sinns als „Decodierungsmöglichkeiten auf der Ikon-Ebene“ aufgefaßt wird. Letzteres lasse sich am besten mittels „prägnanter Gestalten“ verwirklichen.

Zu den mehr oder weniger heteronomieästhetischen Positionen der ersten sechs Beiträge stellt der letzte Aufsatz, Klaus Mehners *Plädoyer für eine Autonomieästhetik der Musik*, eine geradezu erfrischende Gegenposition dar. Mit seiner Hinwendung zur Autonomieästhetik „revolviere“ er „gegen überaus flache und der Musik letzten Endes schädliche Fremdbestimmungen, an denen es der Gegenwart“ – und man möchte hinzufügen: auch im vorliegenden Band – „nicht mangelt“. Die immer noch anzutreffende Reduktion dieses Verhältnisses [von Musik und Wirklichkeit] auf eine verhältnismäßig primitiv gehandhabte Abbildbezeichnung hat für die Künste nur eine theoretische Einengung zur Folge. Und ich möchte generell Zweifel anmelden, daß uns eine so starke Orientierung auf die Gnoseologie in der Ästhetik, wie sie heute oft stattfindet, grundsätzlich weiterbringen kann“ (S. 213).

Dem ist nichts hinzuzufügen – außer der Bemerkung, daß eine solche Feststellung zu treffen, Mut erfordert: Mut von ihrem Autor, aber auch Mut von den Herausgebern, die mit diesen Sätzen auch ihre eigenen musikästhetischen Konzeptionen zur „Diskussion“ stellen. (März 1986) Siegfried Schmalzriedt

**LOTTE THALER:** *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 25.)

Lotte Thaler gibt einen Überblick über die Entwicklung des Formbegriffs in der deutschsprachigen Musiktheorie von Marx bis Mersmann und konzentriert sich dabei, was der Klarheit der Darstellung nur dienlich sein kann, auf die Primärquellen. Dabei bot sich das Organismus-Modell, mit dessen Hilfe immer wieder musikalische Probleme angegangen wurden, als roter Faden der Darstellung an. Die Erkenntnis aber, wie entscheidend dieses Denkmodell von nichtmusikalischen Vorstellungen geprägt ist, führt Thaler dazu, immer wieder seinen philosophisch-ästhetischen Hintergrund zu beleuchten. So kommt sie zu der einleuchtenden Conclusio, „daß die Ebene der reinen Formbetrachtung schon von vornherein durchsetzt ist mit inhaltlichen, nichtmusikalischen Vorstellungen. Insofern ist der musikalische Organismus, so paradox es klingen mag, ein Inhaltsbegriff“.

„Gesellschaftliche Bedingtheit und Bezogenheit der Vorstellungen“ (zwei Sonatenthemen – „Rollenverteilung von Mann und Frau“) wird also ebenso behandelt wie „Parallele zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax“, Halms „Musikanschauung als Weltanschauung“, „Analogie zum Pflanzenwachstum“ usw. Daß die Verfasserin weitgehend zurücktritt hinter einer Flut zitierter Stellen, erhöht den Wert dieser knappen Darstellung, beispielsweise für Musikhochschulstudierende der Schulmusik und v. a. des Hauptfaches Theorie-Komposition. Es fehlt aber nicht – nur ist sie sauber abgetrennt – eine klug resumierende Setzung von i-Punkten. Dabei gelingen trefflich erhellende Definitionen, die im Ohr haften. („Bildung hat bei Marx diesen Doppelsinn von Entwicklung und Erziehung; er möchte durch Erziehung entwickeln. Und in gewisser Weise erzieht er auch seine Motive durch die Entwicklung zur Periode“). Ähnlich einleuchtend im Schenker-Kapitel die Schlußfolgerung, daß seine „Lehre des freien Satzes überhaupt eine weiterentwickelte Generalbaulehre“ sei. Nur einmal geht die Abhandlung detailliert auf ein Notenbeispiel ein, und hier wird Krehl am Ohr gezupft wegen seiner einseitigen Überinterpretation einer Mozartstelle. (Januar 1986) Diether de la Motte

**HELLMUT FEDERHOFER:** *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981, 192 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 380. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 21.)

Das oben genannte Buch hat eine Kontroverse ausgelöst, auf die hingewiesen sei: *Im Namen Schenkers* (Dahlhaus in *Mf* 36, 1983, Heft 2, S. 82–87), *Im Namen Schenkers. Eine Erwiderung* (Federhofer, in *Mf* 37, 1984, Heft 1, S. 21–24) und *Zu Carl Dahlhaus' Beitrag „Im Namen Schenkers“* (Plum, in *Mf* 37, Heft 1, S. 24–26). Dieser im doppelten Wortsinn erschöpfenden Kontroverse seien nur noch einige Anmerkungen hinzugefügt.

Der mehrstimmige Satz der abendländischen Musik vom Hochmittelalter bis ins 20. Jahrhundert hat stets eine vertikale und eine horizontale Komponente (gemessen an unserer heutigen Notenbildvorstellung). Die vertikale wird in Federhofers Buch „Akkord“, die horizontale „Stimmführung“ genannt. Dieser Gedanke hat nur dann eine gewisse Plausibilität, wenn man seine graduelle Bedingtheit berücksichtigt. Was im Zusammenhang mehr durch Linearität zustande gekommen oder mehr als „Klangsäule“ verstanden werden will, ist eine Erwägung, die sich der Auffassung verdankt, die abendländische Musikgeschichte bewege sich wellenförmig zwischen Etappen mehr stimmführungsmäßiger, horizontaler, linearer und solcher mehr akkordmäßiger, vertikaler, blockhafter, „harmonischer“ Struktur. Kein Zweifel, daß der Satz der frühen Niederländer, dessen Maß zwischen den Stimmen das Intervall und nicht der Akkord ist, mehr der horizontalen Komponente, der Giovanni Gabrieli mehr der vertikalen unterliegt. Dagegen sind bei Bach das Vertikale und das Horizontale kein Pole mehr: ob nun Suite oder *Musikalisches Opfer*, Galanterien oder Gelehrtes, Menuett oder Fuge: eine von Bachs großen historischen Leistungen liegt in der Aufhebung des Gegensatzes von dem, was Federhofer Akkord und Stimmführung nennt. Wer je bei der Analyse Bachscher Choräle z. B. auf die Ermensfrage verwiesen wurde, einen Zusammenklang als „selbständige“ Harmonie oder als Ergebnis zusammengeführter Einzelstimmen beurteilen zu

sollen, weiß, daß erst das Sowohl-als-auch, nicht als flauer Kompromiß sondern als ästhetische Entscheidung das Maß der Qualität des Bachschen Satzes ausmacht. Angesichts dieser bereits bei Bach uns gelehrt Dialektik erscheint die Erwägung, ob Akkord oder Stimmführung die Priorität haben wie jene von Ei und Henne und insgesamt die um des Kaisers Bart. Eine solche Erwägung allerdings inszeniert Hellmut Federhofer um die musikalische Horizontalität und Vertikalität in den Schriften dreier gewichtiger Musiktheoretiker: Riemann, Kurth und Schenker.

Dabei geschieht zugunsten Schenkers, ganz ersichtlich der Favorit des Autors, den beiden anderen Theoretikern Unrecht. Wiewohl die Kritik an Riemann heute schon zur Pflichtübung musiktheoretischer Geschichtsschreibung gehört, so läßt sich doch behaupten, daß alles, was sich in irgendeiner Weise „funktionale“ oder „funktionelle“ dur-moll-tonale etc. Harmonielehre nennt, ohne Riemann nicht denkbar wäre. Insonderheit sollte sein Verdienst hervorgehoben werden, auf einen Tatbestand tonaler Musik aufmerksam gemacht zu haben, der auch nicht durch das reichlich flache Argument, die Funktionstheorie sei eine Art rigoroser Stufentheorie (S. 13), „in der die Anzahl der Stufen auf drei (I, IV und V) schrumpft“ (Dahlhaus) entkräftet wird, den Tatbestand nämlich, daß der Tonalität eine Art Perspektive innewohnt, um deren Zentralpunkt, die Tonika, die Koordinaten Subdominante und Dominante geordnet sind. Entkleidet man die besonders heftig abgelehnte Riemannsche Klangvertretungstheorie ihrer – bei diesem Theoretiker üblichen – Übertreibungen, so bleibt eines der plausibelsten Modelle des Funktionierens tonaler Harmonik bestehen, und zwar nicht nur für den von Riemann selbst darauf angewandten musikhistorischen Zeitraum, sondern gerade über ihn hinaus: der Begriff Klangvertretung ist eines der sensibelsten Instrumente, Tonalität in der spättonalen Phase zu erklären (Rez. hat es in *ZfMth* 1978/1 und in *Musica* 1983/3 am Beispiel der Lisztschen Harmonik versucht).

Am Beispiel dreier Takte aus dem ersten Satz der *d-moll-Violinsonate* op. 108 von Johannes Brahms, das Federhofer (S. 22/23, Beisp. 10) anführt, „um die Selbständigkeit der II. Stufe zu rechtfertigen“, wird deutlich, daß der Autor weder der Intention Riemanns noch darüberhinaus der Bedeutung funktionaler Auffassung von Harmonik gerecht zu werden imstande ist. Die

Stelle, die die Akkorde *d*, *B*, *g*, *e-g-b-d*, *A*<sup>7</sup>, *D* beinhaltet, gilt Federhofer geradezu als Beweis der „Musikpraxis“, daß der Septakkord der II. Stufe (*e-g-b-d*) aus der „in Terzschrritten erzielte(n) Horizontalisierung“ (*d-b-g-e*) entsteht, „wo sich II<sup>7</sup> zugleich aus der Folge der Baßtöne ergibt, um anschließend zur V. Stufe zu schreiten“. Warum nun gerade der (Sechtersche Fundament- ?) Quartschritt von II<sup>7</sup> nach V im Baß (*e-a*) „ein wesentlicher Vorgang, der diese Stelle charakterisiert“, sein soll, bleibt angesichts der Tatsache, daß in einer Kadenz (vor allem in Moll) der Septakkord der II. Stufe eine – wenn der Ausdruck erlaubt ist – noch subdominantischere Wirkung hat als die Subdominante selbst, unverständlich. (Bei Louis-Thuille, die – Riemannschen Denkens unverdächtig – an der Stufenbezeichnung festhalten, aber deren funktionelle Bedeutung deutlich herausstellen, gehört diese Überlegung zum selbstverständlichen Repertoire.) Der Satz, in dem Federhofer auf die funktionale Einordnung des II<sup>7</sup> verweist: „Die II<sup>7</sup> in diesem Fall als Sp einer ihr unmittelbar vorangehenden. . . S zu deuten . . .“ enthüllt ein fundamentales Mißverständnis. Die II. Stufe ist bekanntlich nur in Dur die Subdominantparallele (nicht nur bei Riemann), in Moll ist sie weder bei Riemann noch bei sonst einem „Funktionstheoretiker“ je als Sp bezeichnet worden. (Der verminderte Dreiklang auf der II. Stufe in Moll läßt nur die Deutung  $\frac{5}{6}$  zu, die – denkt man funktions-theoretisch konsequent – auch für die II. Stufe in Dur zutrifft. Schon Moritz Hauptmann konstatierte die „zu kleine Quinte“ auf der II. Stufe in Dur.)

Auch die Kritik Federhofers an Kurth scheint einseitig von Schenkerschen Maßstäben geprägt zu sein. Auf S. 37 beispielsweise kritisiert Federhofer eine Analyse Kurths, der in seiner *Roman-tischen Harmonik* (Berlin: Hesse, 3. Aufl. 1923, S. 146) vier Takte aus Bruckners Motette *Christus factus est* zitiert und kommentiert. Die Stelle, die in halben Noten aus den Akkorden *d-f-a*, *c-e-a*, *b-d-g*, *a-c-f*, *g-b-es*, *f-a-d*, *e-g-b-cis* und *f-a-d* besteht, hat Kurth – und das wirft ihm Federhofer vor – mit den Stufenbezeichnungen I, V, IV, III, II<sub>n</sub>, I, VII und I bezeichnet. Federhofer (S. 38): „Obwohl die Sextakkorde in den ersten drei Takten Durchgangsakkorde darstellen, werden sie einzeln mit Stufenbezeichnungen versehen, so auch der auf dem zweiten Takteil des dritten Takts eintretende Sextakkord *f-a-d* als I, der

zufolge seiner stimmungsführungsbedingten Entstehung einer anderen Schicht angehört als der beginnende *d*-Moll-Akkord sowie der am Beispiel stehende *d*-Moll-Sextakkord.“

Hier ist die Kritik mit einer unzulässigen Interpretation kontaminiert. Indem umstandslos alle Akkorde vom beginnsetzenden *d*-moll-Dreiklang bis zum (sechsten) *d*-moll-Sextakkord als „Durchgangsakkorde“ bezeichnet werden, wird die harmonische Relevanz der Stelle außer Kraft gesetzt. Denn bereits beim (zweiten) *a*-moll-Akkord ist diese harmonische Relevanz aufgerufen und in den Akkorden *b-d-g*, *a-c-f* eine Wendung eingeleitet, die man nicht nur als „Durchgangsakkorde“ (also als Ergebnis horizontaler Stimmführung) abtun kann. Denn *b-d-g* kann ebenso die erste Umkehrung des *g*-moll-Dreiklangs wie die substituierte Sextakkordform des *B*-dur-Dreiklangs (*b-d-g* statt *b-d-f*) sein, d. h., das Beispiel hat nach bereits drei Akkorden eine entschiedene Neigung nach *F*-dur, die durch den Neapolitaner *g-b-es* (bei Kurth als II<sub>n</sub>) wieder zur Ausgangstonart *d*-moll zurückgebogen wird. Es ist nicht einzusehen, warum diese harmonische Wendung vernachlässigt werden soll.

Womöglich noch ungerechter ist die Kritik an einer Analyse Kurths, die bei Federhofer gleich auf das Bruckner-Beispiel folgt (S. 38.). Kurth (a.a.O., S. 119/120, Beispiel 44) zitiert neun Takte aus dem ersten Satz von Robert Schumanns *Streichquartett A*-dur op. 41 Nr. 3 im Klavierauszug (die Takte 146 bis 153), von denen Federhofer (S. 39, Beispiel 3) die Takte 149 bis 153 übernimmt. Kurth wollte mit diesem Beispiel zeigen, wie nahe Schumann, den er als „Frühromantiker“ einstuft, der Harmonik Wagners kommt. „Charakteristisch ist für ihn (Schumann. Anm. Rez.) vielfach die häufige Auflösung der dissonanten Akkorde auf unbetonten Taktteilen, zugleich damit meist eine kurze Dauer der konsonanten Klänge gegenüber einer Dehnung der dissonanten.“ (Kurth, S. 119). Federhofer merkt dazu an: „Dennoch beachtet er in seinem Beispiel (. . .) den Linienzug im Baß – gegliedert in *dis-e* und *e-f-fis-gis-a-h* – nicht, der die betreffende Stelle als Horizontalisierung des *E*-Klangs ausweist.“ (S. 38). Als wenn es darauf ankäme, eine durch äußerst komplizierte verkettete Dominantisierung ausgezeichnete Stelle, deren Prägnanz gerade in der Vermittlung (auch enharmonischer, z. B. *f = eis*) intensiver Leittonigkeit von

einem Klang zum nächsten besteht (was Kurth ja zeigen wollte), auf einem gemeinsamen Akkord, *E*-dur, zu reduzieren!

Wenn Federhofer in der Einleitung (S. 7) postuliert, heute interessiere „weniger das Normative der Systeme, deren Herkunft und Begründung, sondern deren Praxisbezug und Brauchbarkeit als deskriptive Musiktheorie für die musikalische Analyse. Diesem Anliegen dient vorliegende Arbeit, die sich daher von spekulativer Theorie fernhält“, so sieht man sich in doppelter Hinsicht enttäuscht. Auf der einen Seite ist nicht einzusehen, warum die Tonalität – trotz aller schlechten Erfahrung mit Riemann etc. – nicht in einem normativen System, in einer spekulativen Theorie fixiert werden sollte. Schon von Kant ist zu lernen, daß keine Praxis ohne Theorie, keine Theorie ohne Praxis ist. Auf der anderen Seite leistet Federhofers ganz auf Schenkers enge Theorieauffassung fixierte Arbeit eben nicht jenen Beitrag, den er verspricht: Praxisbezug und Brauchbarkeit als deskriptive Musiktheorie. Auch nur die Fortschreitung von einer alterierten Doppeldominante zu einer Dominante mit einigen Akzidenzen läßt sich eben als „Stimmführung“ allein nicht beschreiben. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist die Harmonik die Basis des musikalischen Satzes, während die „Stimmführung“ dessen überhöhende Qualität, als „durchbrochene Arbeit“, als „obligates accompagnement“ (Beethoven), bestimmte. „Stimmführung“ macht den Schritt von Johann Christian Bach zu Mozart, von Johann Stamitz zu Haydn aus, die „vertikale“ Harmonik ist zum Verwechseln ähnlich.

(März 1986)

Peter Rummenhüller

*MICHAEL BEICHE: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1984. 169 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Daß die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Zwölftonmusik trotz zahlreicher Untersuchungen nach wie vor kein umfassendes Bild dessen zu vermitteln vermag, was sich in den Jahren seit 1919/20 im Umkreis Arnold Schönbergs und (wenngleich weniger einflußreich) im Werk Josef Matthias Hauers an theoretischen, stilistischen und ästhetischen Neuerungen voll-

zog, zeigt sich nicht zuletzt in den diesbezüglich vielfach ungenauen und mißverständlichen Begriffsbestimmungen. Beiches Freiburger Dissertation, deren Entstehung offenbar durch das von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 293f.) angeregt wurde, versucht, diesem Problem nachzugehen, indem sie eine Art Bedeutungsgeschichte der zentralen Termini zur Zwölftonmusik entwirft.

In diesem Sinne wird neben den wenigen Äußerungen der Komponisten (zumal Schönbergs und seiner Schüler) eine Fülle zum Teil weitgehend unbekannter oder vergessener Erörterungen und Stellungnahmen ausgebreitet, die verdeutlicht, welche Probleme hinsichtlich einer theoretischen Bewertung der Zwölftonmusik bestanden und bestehen. Ziel Beiches ist es, zusätzlich zur Sichtung des umfangreichen Materials Grundbedeutungen der jeweiligen Begriffe zu erschließen und somit „einen methodologischen Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“ zu leisten (S. 8). Die Beschränkung auf die Zentralbegriffe „Zwölftonmusik“, „Zwölftonreihentechnik“, „Zwölftonreihe“ und „Grundgestalt“ ermöglichte es dem Autor, die verschiedenen, sich vielfach widersprechenden Äußerungen mit größter Sorgfalt zu prüfen und eine informative Dokumentation des zwischen 1923 und 1980 entstandenen theoretischen Schrifttums zur Zwölftonmusik zusammenzutragen, die der Arbeit an sich schon einen hohen Wert verleiht. Um so bedauerlicher ist es, daß Beiche eigene kompositionstechnische Untersuchungen offenbar weitgehend vernachlässigte und so zu Ergebnissen kommen mußte, deren Stichhaltigkeit zumindest in Einzelheiten zu wünschen übrig läßt.

So ist seine Definition der Zwölftonmusik als einer „Musik (. . .), bei der in einer Komposition alle zwölf Töne der chromatischen Skala konsequent und gleichberechtigt verwendet werden“ (S. 9), auf den ersten Blick zwar durchaus akzeptabel, weil allgemein dem Selbstverständnis der frühen Zwölftonkomponisten entsprechend umfassend angelegt, letztlich in bezug auf die Werke Alban Bergs, aber auch Hauers nur bedingt anwendbar. Sowohl Bergs Permutationsverfahren und häufig tonal zentrierte Verwendung von Zwölftonreihen als auch Hauers Tropenordnung entziehen sich in manchem der Vorstellung einer (zumindest konsequent) gleichbe-

rechtigten Verwendung des chromatischen Totals. Es kann mithin nicht verwundern, daß Beiche an anderer Stelle seine Definition insofern relativiert, als er selbst bemerkt, daß der Begriff Zwölftonmusik „einen so umfassenden Bezeichnungsgelbalt (. . .) nur in wenigen Fällen trägt“ (S. 44). Gleichwohl bietet die vorliegende Arbeit wertvolle Ergebnisse, die zusammen mit den von Beiche für das genannte terminologische Handbuch verfaßten Artikeln über die Begriffe „Grundgestalt“ und „Reihe“ zukünftigen Untersuchungen zur Zwölftonmusik und ihrer Entwicklung eine gute Grundlage bieten dürften.

Abgerundet wird die Arbeit durch die Erstveröffentlichung zweier bislang unpublizierter Texte Schönbergs, deren erster (aus dem Jahre 1923) einen interessanten Einblick in dessen Verständnis der neuen Materialordnung bietet. Der zweite Text mit dem Titel *Die Priorität* (1932) ist weniger wegen der eher peinlichen Invektiven Schönbergs gegen seinen Schüler Webern von Interesse, als vielmehr auf Grund der Umstände, unter denen Schönberg sich veranlaßt sah, noch einmal in aller Schärfe auf seiner Entdeckung jener von Hauers Tropenordnung so grundsätzlich verschiedenen „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu beharren. Man glaubt es kaum, aber in bezug auf Webern und dessen vermeintlichen Anspruch auf Mitentdeckung der Zwölftonreihentechnik spricht Schönberg unverhohlen von „arische(r) Heuchelei“ und einer „Chance des Ariers gegen den Juden“. Verständlich sind diese überaus traurigen und in jeder Hinsicht ungerechtfertigten Unterstellungen nur, wenn man bedenkt, daß Schönberg zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes bereits seit fast zehn Jahren auf der Suche nach seiner eigenen jüdischen Identität war und in diesem Zusammenhang enorme Aktivitäten entwickelte, die nicht zuletzt in Werken wie dem noch immer weithin unbekanntem Schauspiel *Der biblische Weg*, der Oper *Moses und Aron* sowie einer geradezu unabsehbaren Zahl von Entwürfen zur Frage einer jüdischen Rettungs- und Heimstattspolitik gipfelten.

(Dezember 1985)

Michael Mäckelmann

*ELISABETH HASELAUER: Handbuch der Musiksoziologie. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. (1980). 232 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)*

*KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München-Zürich: Piper-Verlag (1982). 383 S.*

Gegen Ende der 70er Jahre kommt es in „West“ wie in „Ost“ zum Abflauen des Interesses für die Musiksoziologie (vgl. meine graphische Auswertung der *RILM*-Bibliographie in *AMI* LVIII, I/1986). Deshalb ist den Büchern der 80er Jahre, die eine Konzeption dieser Disziplin darstellen (hierzu gehört, als ein spezifischer Beitrag aus der DDR, Christian Kadens *Musiksoziologie*, Berlin 1984), eine orientierende Bedeutung beizumessen.

Das Handbuch von Frau Haselauer ist methodologisch aus drei Schritten aufgebaut. Sie führt den Leser zunächst in die soziologische Sichtweise des Lebens ein, wofür sie drei Schlüsselbegriffe wählt: 1. Normen und Werte; 2. Sozialisation; 3. Soziales Handeln. Im zweiten Teil zeichnet sie den Weg der notwendigen Erkenntnis der eigenen Situation in dem Gefüge, das man „Gesellschaft“ nennt. So wird dem Leser bewußt, daß dies ein Begriff hohen Abstraktionsgrades ist und darum detaillierte Strukturuntersuchungen notwendig sind. Es sind wiederum drei Schlüsselvorgänge, die die Autorin zum Einstieg in die Problematik wählt: 1. Empirisch-analytisch; 2. Verstehend; 3. Kritisch-dialektisch. Hierbei werden schon musiksoziologische Anwendungsbereiche vorgestellt, so daß ein Übergang zu dem dritten, schon rein musiksoziologischen Teil aufgebaut wird. Der Ausgangspunkt dieses Teiles ist folgerichtig das Musikleben, wie es erkannt (→ Teil 2) und in soziologischen Kategorien begrifflich erfaßt (→ Teil 1) werden kann.

Erst so methodologisch abgesichert werden „Definitionsvorschläge“ vorgelegt (S. 158f. als Endpunkt des Einstiegskapitels „Gegenstand der Musiksoziologie“ S. 125–160) und die gegenwärtigen „Problembereiche“ in acht Unterkapiteln erörtert: Akustische Umwelt und auditive Mittler; Arbeit und Freizeit; Werte und Wertungen; Institutionen und Schichtungsfragen; E-Musik und U-Musik; Subliminales musikalisches Lernen (als Ausblick in musikpsychologische Übergangsfelder der Disziplin); Volksmusik; Funktion. Die Konzeption ist also systematisch durchdacht und somit auch didaktisch wirksam. Der

Grundzug ist die Toleranz des erarbeiteten Wissens; intolerant ist die Autorin dort, wo sie mit der Intoleranz „einziger richtiger“ Betrachtungen zu tun hat. Sie ist kritisch engagiert, wo es um das Leben manipulierende Mechanismen im Westen geht, ist zugleich aber nicht einäugig und vergleicht dieselben Mechanismen im Osten, die sich oft nur durch ein vorgesetztes „positives“ Vorzeichen unterscheiden.

Sie referiert über verschiedene Auffassungen zunächst objektiv, dann schält sie aus ihren Grundthesen Widersprüche heraus. Allgemein anthropologische und ästhetische Werte lassen sich nicht total soziologisierend deuten: das menschliche Leben realisiert sich nicht nur im Arbeitsprozeß (S. 16). Ideologisch „einheitliche“ Gesellschaftsformen mit normativer Funktionalisierung der Musik kann es nur auf einem niedrigen Niveau der Arbeitsteilung geben; je differenzierter die Sozialstruktur ist, desto größer ist die Mannigfaltigkeit von Wertvorstellungen und somit auch Musikinitiativen. Die soziale Determiniertheit ist nicht fatal. Individuelle Interessen und Bedürfnisse tragen in das soziale Leben Dynamik hinein. Es gibt also eine Vielfalt von Faktoren, wobei die Akzente ihres Zusammenwirkens variieren; deshalb ist es notwendig, in jedem Einzelfall alle Interdependenzen zu untersuchen – das soziale Netz, in dem sich Musik verfängt, aus dem sie aber auch durch individuelle Aktivitäten ausbricht (S. 45–48).

Dies impliziert die Pflicht einer methodisch sauberen Arbeit des Musiksoziologen: er hat die Abhängigkeit seines Vorgehens von eigenen Wertvoraussetzungen nicht nur zu erkennen, sondern auch zu deklarieren (S. 81). Der Musiksoziologe kann historische Beispiele heranziehen, um gegenwärtige Tendenzen zu illustrieren; er muß sie heranziehen, um den sozialen Wert der Musik zu erklären (S. 91). Die Autorin sträubt sich gegen jede normative Soziologie, die die Reglementierung der Musik zur Folge hätte; sie wehrt sich also auch gegen das Diktat der in die Musikgeschichte der Gegenwart eingebauten Konstrukte. „Wir sollten etwas mehr Respekt entwickeln vor der Realität eines anderen Menschen, der seinerseits Produkt seiner spezifischen Geschichte und nicht nur der gesamt menschlichen Geschichte ist“ (S. 123). Soziale Desorientierung ist nicht unbedingt negativ; „desto wahrscheinlicher ist die Entwicklung schöpferischer Verhaltensmuster“ (S. 153). Die verstehende,

tolerierende aber engagierte Musiksoziologie, die historisch wie vergleichend systematisch die „Bedingungen der musikalischen Praxis als soziales Beziehungsgefüge“ (S. 159) untersucht, hat in der Zukunft viel zu sagen: sie werde „für viele Berufszweige eine dringende Notwendigkeit“ (S. 206). Es geht um Erkenntnis und Förderung der „produktiven Anlagen des Menschen“. „Haben wir sie nur einmal lange genug ‚gequält‘, dann brechen sie dafür umso deutlicher hervor – dem Prinzip des ewigen Wandels gemäß“ (S. 210).

Kurt Blaukopfs erste *Musiksoziologie*, die 1933–1938 entstand und 1950 erschien, ist bekanntlich ein marxistischer Versuch, die Tonsysteme soziologisch zu deuten. Auch heute rechtfertigt er diese Leitidee (S. 239/240), obwohl es unmöglich ist, kulturbedingte, über Jahrtausende sich festigende Erscheinungen sozialdeterministisch, d. h. in Abhängigkeit von viel rascher sich wandelnden Lebensformen zu erklären. Darin wirkt sich noch, wenn auch relativiert, der von Marx postulierte kausale Bezug Produktivkräfte – Produktionsverhältnisse (= „Basis“) – geistiger Überbau aus. In dem Handbuch von Haselauer (S. 138–141) kann man nachlesen, wie ihn Blaukopf allmählich korrigierte. In seinem neuen Buch beruft sich Blaukopf auf die Differenzierungen des Marxschen Determinismus aus den Briefen des späten Engels (S. 76ff.): Wenn die soziale Bedingtheit des Überbaus sich nicht direkt, wie früher angenommen wurde, sondern erst langfristig durchsetzt, kann die Leitidee der „Soziologie der Tonsysteme“ doch gerettet werden. Die alten Einwände (Silbermann 1965, Kneif 1971) werden dadurch allerdings nicht aus dem Wege geräumt, zumal wenn Blaukopf einen logisch unzulässigen Sprung vom „äußeren Zwang“ des Tonsystems zum Terminus „fait social“ macht (S. 240) oder einen „engen Zusammenhang“ der Evolution der Tonsysteme „mit der Entwicklung der Notation“ postuliert – als ob es den Faktor der Instrumente auch ohne Notation oder wieder semiotisch unterschiedliche Notationsarten ohne Änderung des Tonsystems (Tabulaturen, Generalbaß) nicht gäbe.

Die Fülle des eingearbeiteten Materials, die auf den ersten Blick imponiert, ist zugleich die Schwäche des Buches. Das Bestreben, überall unbedingt irgendwelche sozialen Bedingtheiten aufzuspüren, machen daraus einen thema-

tisch springenden Katalog von vielen aus womöglich allen Bereichen der Musikwissenschaft herausgerissenen Problemen, die zwangsweise nur cursorisch gestreift werden: für eine glaubhafte Beweisführung ihres sozialen Wesens bleibt kaum Platz. Man findet hier von allem etwas, auch sehr Interessantes, aber soziologisch nicht Relevantes. Im 18. Kapitel „Christentum und Entsinlichkeit“ (S. 206–221) soll die soziale Bedingtheit der Speicherungs- und Decodierungszentren musikalischer Reize in der linken oder rechten Gehirnhemisphäre bewiesen werden. Die Abhandlung dieser physiologisch nicht unbedenklichen Leitidee beginnt mit Augustinus, dann wird zur „Entflechtung von Wort und Ton“ gesprungen, worauf das breite Problem von Musik und Sprache anhand einiger Zitate aus Bessler und Georgiades auf zwei Seiten gestreift wird; in demselben Umfang wird die Gehirnpsychologie durchflogen, dann werden das gestalthafte Hören, die Musiktherapie, die Wirkung von Musik auf das vegetative Nervensystem, die „Sensorik und Motorik“ abgehandelt. Auf bloß sechzehn Seiten wird also ein ungeheures Spektrum von biologischen, akustischen, anthropologischen, kulturgeschichtlichen, religionistischen, psychologischen, medizinischen u. a. Problemen angerissen. Wenn alles auf soziale Bedingtheit zurückgeführt werden muß, wird natürlich postuliert statt analytisch argumentiert; auf jedem Schritt vermißt man die Nutzung bestehender Grundliteratur.

Ungenauigkeiten dehnen sich auf ganze Kapitel aus. So wird Marx' Vorwort zur *Kritik der Politischen Ökonomie* vom Januar 1859 (in dem sich das Basis-Überbau-Modell befindet) mit dem August/September 1857 entstandenen Entwurf einer Einführung zu dieser Schrift (wo Marx seine Schwierigkeiten mit der unegal entwickelten materiellen und künstlerischen Produktion stichwortartig notiert) vermischt. Hier spricht Marx von der „materiellen Grundlage“ der Gesellschaft, „gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation“, also nicht 1859, wie dies Blaukopf, dazu noch in begrifflicher Verzerrung („ökonomischer Knochenbau, die Basis der Gesellschaft“) darstellt (S. 76). Das Unterkapitel „Das ‚unterdrückte‘ Manuskript von 1859“ (S. 108–111) betrifft de facto den Entwurf von 1857, in dem das Basis-Überbau-Modell sich noch nicht herauskristallisiert hatte.

Wenn auf S. 314f. eine Entwicklung von

Proudhon zur repressiven Kulturpolitik Stalins konstruiert wird, ist das mehr als eine Verken- nung der Kulturgeschichte Rußlands; hier wird dem philosophischen Anarchismus, dessen Be- gründer Proudhon war, Unrecht angetan. Die Funktion der Kunst in der politischen Sphäre hat in Rußland längst vor dem Einfluß Proudhons eine Tradition (vgl. besonders bei Belinskij). Blaukopf hält es für wichtig, daß Marx Proudhon bekämpfte, aber für nicht erwähnenswert, daß Bakunin in der Kontroverse mit Marx die Pervertierung des Sozialismus durch die „Diktatur“ voraussagte. Die Ausstrahlung des russischen Anarchismus in der künstlerischen Avantgarde (Blaukopf sieht den Einfluß nur negativ bei Tolstoi) darf nicht verdrängt werden; vgl. den Beitrag des russischen Avantgardisten Th. von Hartmann *Über Anarchie in der Musik* in dem von Kandinsky/Marc herausgegebenen Alma- nach *Der blaue Reiter* (München 1912), an dem auch Schönberg teilnahm. Um den historischen Tatsachen gerecht zu werden, ist noch zu erwä- hen, daß 1938, in einer Zeit, als Proudhons Ideen laut Blaukopf bei Stalin ihren Niederschlag ge- funden haben sollen, André Breton gemeinsam mit Trotzki ein antistalinistisches Manifest „für eine unabhängige revolutionäre Kunst“ verbreit- et hat: die Planung solle nur für die materiellen Produktivkräfte zuständig sein, für das Schaffen jedoch „ein anarchistisches Regime individueller Freiheit“ gesichert werden: „Kein Zwang, nicht die geringste Spur von Befehl!“ (Leo Trotzki: *Literatur und Revolution*, Berlin 1968, S. 443).

Natürlich wird angesichts der Vielzahl von zusammengewürfelten Aspekten auch Richtiges gesagt oder wiedergegeben; es wird aber von so vielen dieserart lückenhaften Partien und korrek- turbedürftigen Postulaten umgeben, daß man das Vertrauen in den Informationswert verliert. Als Leiter des von der UNESCO unterstützten *ME- DIACULT* fühlt sich der Autor offenbar ver- pflichtet, die soziologischen Aktivitäten der Ge- genwart vorsichtig neutral zu registrieren und dort, wo sie in die politische Sphäre eingreifen – wer will dies seit der Grundlegung durch Comte als kritische Disziplin verhindern? – sie zu verschweigen. Die Zensur setzt schon in dem Hause der Wiener Musikhochschule ein: obwohl Elisabeth Haselauer seine Schriften kommentiert und alle bibliographisch sorgfältig erfaßt, er- wähnt Blaukopf ihre Arbeiten überhaupt nicht. Im 28. Kapitel gibt Blaukopf z. B. eine Übersicht

der Aktivitäten in einigen „westlichen“ Ländern (Bundesrepublik Deutschland, Österreich – hier unter Ausschluß von Elisabeth Haselauer, Schweden, Frankreich, USA, Italien) und zwei „östlichen“ Ländern (UdSSR, Ungarn). Es wird also die DDR ausgelassen, die in der musiksozio- logischen Produktion im „Osten“ führend ist, und die Tschechoslowakei, auf deren Vorbild sich Arnold Sochor bei der Erneuerung der Musikso- zio- logie in der Sowjetunion berief (Blaukopf zitiert auch russische Aufsätze aus der *Sovetskaja muzyka*, den diesbezüglichen Beitrag in Nr. 10/ 1967, S. 54–61 aber nicht). Die Überwindung der Folgen des Verbots der Soziologie erfolgte in der UdSSR nicht schon in den fünfziger Jahren, wie dies Blaukopf zur Milderung der Lage darstellt (S. 326); er unterdrückt auch Sochors ziemlich kritische Auseinandersetzung mit den Hindernissen der 30er–60er Jahre (erschieden deutsch in der DDR: Elsner-Ordshonikidse [Hrsg.]: *Sozia- listische Musikkultur*, Berlin 1977, S. 58–83) genauso wie die 1967 in Prag erschienene deut- sche Schrift *Die Musiksoziologie in der Tschecho- slowakei* von Fukáč/Mokrý/Karbusický, die viel- leicht etwas politisch Anstößiges enthalten könnte.

Aber ebenso fallen die musiksoziologischen Arbeiten von Tibor Kneif und Ivo Supićić unter den Tisch. Im abschließenden 29. Kapitel unter dem Titel „Universalgeschichte der Musik“ wird zwar mit dem hierfür fundamentalen Problem des „Fortschritts“ und der linear aufgefaßten, europäozentristischen Entwicklung als Wertungs- maßstab angefangen; dann werden aber auf dem engen Raum von 26 Seiten so disparate Probleme gestreift wie: Biologie, Akkulturation, Nota- tionssysteme, Urheberrecht, Musik und Zeit, Klangcharakter der Singstimme, Musik in Nige- ria und Kenia, Technik und Identität u. dgl., so daß die Eröffnung des Kapitels mit dem Fort- schrittsproblem in die Leere fällt. (Zur Breite dieses Problemkreises s. Albrecht Schneider: *Analogie und Rekonstruktion, Studien zur Me- thodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik I*, Bonn 1984; Kritisches zu dem Projekt der „Universalge- schichte“ aus der systematischen Darstellung Walter Wioras, *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt 1980, wird von Blaukopf gar nicht beachtet.) Daß Blaukopf die soziologisch ausge- prägteste Verpflichtung zum „Fortschrittsbegriff für die Musikgeschichtsschreibung“ von Georg

Knepler (in: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977, S. 365–536) unerwähnt läßt, bezeugt die Haltung, die ich oben als „vorsichtig neutral“ bezeichnete. Knepler meint nämlich einen gewissen und keinen anderen Fortschritt; bei dieser Einseitigkeit müßte der Verfasser doch auch etwas Kritisches sagen. (Dezember 1985) Vladimir Karbusicky

*Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XVI: English Music for Mass and Offices (I). Edited by Frank Ll. HARRISON, Ernest H. SANDERS und Peter M. LEFFERTS. Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1983. XVI, 308 S.*

Die Reihe *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* wurde 1956 eröffnet mit Leo Schrades Ausgabe der frühen Meß-Zyklen, dem Werk Philippe de Vitrys und den mehrstimmigen Stücken des *Roman de Fauvel*; es folgten das musikalische Werk von Guillaume de Machaut (Band 2 und 3) und die Kompositionen von Francesco Landini (Band 4). Nach den *Motetten französischer Provenienz* (Band 5) und *Weltlicher Musik italienischer Komponisten* (Band 6–11) widmete sich der Band 12 (1976) italienischer geistlicher Musik, ebenso wie der noch ausstehende Band 13. 1979 erschien als Band 14 der erste Titel einer auf vier Bände angelegten Serie mit polyphoner englischer Musik des 14. Jahrhunderts. Er enthielt allerdings nicht nur Kompositionen aus dem 14., sondern auch aus dem 13. Jahrhundert, nämlich die vollständigen Stücke aus den bereits von Luther Dittmer übertragenen *Worcester Fragments*, so sinnvoll den Übergang – es ist ohnehin manchmal schwierig zu entscheiden, auf welche Seite der Grenzmarke ein Stück nun fällt – vom 13. zum 14. Jahrhundert dokumentierend. Band 15 (1980) vereinte in sich englische Motetten, der 1983 erschienene, hier zu besprechende Band 16 schließlich beinhaltet Musik für die Messe und Offiziumskompositionen. Dabei sind hier auch Stücke vertreten, die in der Serie B IV des *RISM*, die 1972 abgeschlossen war, nicht mehr mit aufgenommen werden konnten, da sie erst später entdeckt wurden. (Dazu gehören beispielsweise *Credo* Nr. 44 und 45, das *Sanctus* Nr. 58 aus New York, Pierpoint Morgan Library, Ms. 978, beschrieben von Frank Ll. Harrison, *Polyphonic Music for a Chapel of Edward III.*, in: *Music and Letters* 59, 1978, S. 420ff.)

Ein umfangreiches Repertoire an geistlich-liturgischer Musik aus dem England des 14. Jahrhunderts wird in diesem Band zum ersten Mal zugänglich gemacht, die vielen verstreuten Einzelquellen sind erstmals zusammengefaßt. Hier zeigt sich der erstaunliche Reichtum und die Vielschichtigkeit englischen Musikschaflens des 14. Jahrhunderts, das allerdings an Umfang mit dem überlieferten französischen und italienischen Repertoire nicht zu vergleichen ist. Es handelt sich bei den Stücken dieses Bandes um dreistimmige, überwiegend in Partitur notierte Stücke im englischen Diskant sowie um Kompositionen ohne Verwendung eines *cantus firmus*. Die Bedeutung dieser Edition ist kaum zu überschätzen, vergegenwärtigt man sich einmal die Tatsache, daß uns keine große Handschrift des 14. Jahrhunderts mit mehrstimmiger Musik aus England erhalten ist; vielmehr existieren die Stücke nur in Form von Fragmenten oder auf einzelnen Blättern bzw. Gruppen von Blättern, manchmal nur schwer entzifferbar, die aber teilweise von erheblich umfangreicheren Handschriften zu stammen scheinen (z. B. B.M.Add. 24198). Diese fragmentarische Überlieferung verhinderte bisher eine intensive Beschäftigung auf breiter Basis mit dieser Musik; sie blieb ein Randgebiet der Forschung.

Mit der besonderen Überlieferung hängen auch die großen Schwierigkeiten bei der Datierung zusammen. Einer Vermutung Margaret Bents zufolge sind Minimen in den in Partitur notierten Stücken im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in wachsendem Maße aufgetreten (Margaret Bent, *A preliminary assessment of the independence of English Trecento notations*, in: *L' Ars nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, S. 69). Das hier vorliegende Repertoire würde dann zu einem Großteil diesem Zeitraum entstammen. Die originale Notationsweise dieser Werke ist nachzuprüfen in zwei Faksimile-Bänden – ebenfalls in den letzten Jahren erschienen, die das wachsende Interesse der Musikwissenschaft an englischer Musik des 14. Jahrhunderts bekunden: William J. Summers, *English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score*, Münchner Editionen zur Musikgeschichte Band 4, Tutzing 1983 (Hrsg. Th. Göllner), und *Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: Facsimiles, Early English Church Music* Band 26, London 1981 (Hrsg. F. Ll. Harrison, R. Wibberley).

Die meisten der in Band 16 vorgelegten Übertragungen sind in Summers' Band im Faksimile dokumentiert.

Schwierigkeiten bietet die fragmentarische Form der Überlieferung auch bei der Präsentation der Stücke in einer Edition. Hier folgt die Anordnung der Sätze innerhalb der einzelnen Abteilungen (Meßordinariums-, Meßproprium- und Offiziumskompositionen) der liturgischen Ordnung, wobei innerhalb dieser wiederum als Ordnungsprinzip die wachsende rhythmische Komplexität ausschlaggebend war. Manche aufgrund der Überlieferung unvollständigen Stücke konnten von den Herausgebern auf der Basis von (ebenfalls fragmentarischen) Konkordanzen ergänzt werden, so daß diese Stücke vollständig vorliegen (z. B. das *Gloria spiritus procedens*, dessen T. 1–54 in GLr 149 und Ob 14 fehlen, jedoch aus B-Br 266 ergänzt werden können, wo wiederum die in den beiden zuerst genannten Quellen überlieferten T. 55–92 nicht vorhanden sind). Ergänzen sich in diesem Fall die Stimmen gegenseitig, so ist eine Vervollständigung in anderen Fällen aufgrund analoger Anlagen einzelner Teile möglich. Von verschiedenen Stücken sind nur Ausschnitte erhalten, sie werden, soweit in allen Stimmen der gleiche Ausschnitt überliefert ist, ebenfalls veröffentlicht. Diejenigen Stücke, bei denen eine sinnvolle Übertragung nicht möglich war, sind in einem Anhang aufgelistet.

Besonders ansprechend an diesem Band ist, daß er sowohl umfangreiche Detailinformation für den Musikforscher bereithält als auch die Musik übersichtlich und klar darbietet. Das sollte sich positiv auswirken in Hinblick auf mögliche Aufführungen dieser Werke. Ein „Addenda et corrigenda“-Blatt wird vermutlich dem noch ausstehenden vierten Band (Band 17 der gesamten Reihe) beiliegen. In dem Quellenverzeichnis wäre Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. d. 143 hinzuzufügen, aus der das *Agnus* Nr. 63 stammt, und in das Literaturverzeichnis sollten vielleicht noch mit aufgenommen werden: Ernest Sanders, *English Polyphony in the Morgan Library Manuscript*, in: *Music and Letters* 61, 1980, S. 172ff., und Margaret Bent/Peter M. Lefferts, *New Sources of English thirteenth- and fourteenth-Century Polyphony*, *Early Music History* 2, 1982, S. 273ff.

(Dezember 1985)

Sören Meyer-Eller

*JACOB OBRECHT: Collected Works, Volume I: Missa Adieu mes amours, Missa Ave regina celorum. Edited by Barton HUDSON. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (1983). XXXV, 69 S.*

Die von Chris Maas als General Editor betreute, insgesamt auf siebzehn Bände projektierte *New Obrecht Edition*, deren erster Band nunmehr vorliegt, deckt einen dringenden Nachholbedarf auf dem Gebiet der Edition älterer Musik. Seit dem Erscheinen der von Johannes Wolf 1912–1921 herausgegebenen achtbändigen ersten Obrecht-Gesamtausgabe hat sich sowohl auf quellenkundlichem wie auf editionstechnischem Gebiet eine entscheidende Entwicklung vollzogen. So sah sich schon in den 50er Jahren Albert Smijers veranlaßt, eine Neuauflage der *Opera omnia* Obrechts in Angriff zu nehmen, die jedoch über eine editionstechnisch revidierte Neuauflage des ersten Messenbandes sowie zwei von Marcus van Crevel 1959 und 1964 edierte Messen-Faszikel nicht hinauskam. Die dabei von van Crevel angewandten grundlegend neuartigen Editionsmethoden stellten zwar einen besonders extremen Fall eines Editionsexperimentes dar, spiegelten im Grunde aber nur die bis in unsere Tage zu beobachtende Unsicherheit innerhalb des Faches hinsichtlich einer vernünftigen Transkriptionsmethode wider, die der Sache, d. h. den Werken gerecht wird und der Wissenschaft sowie der Praxis in gleicher Weise zu dienen in der Lage ist.

Nun wagt man also – gleichsam in dritter Generation – einen erneuten Ansatz, und es hat den Anschein, daß die für die inzwischen auch schon wieder fällige neue Josquin-Gesamtausgabe entwickelten Editionsprinzipien bei der *New Obrecht Edition* Pate gestanden haben. Um es vorweg zu sagen, der erste, von Barton Hudson betreute Band erscheint durchaus akzeptabel, wenn man um die Kompromisse weiß, zu denen man bei der Transkription der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts immer gezwungen sein wird. Man kann der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, in deren Obhut traditionsgemäß dieses Unternehmen liegt, nur viel Glück (und einen langen Atem) zu diesem neuen Versuch in Sachen Obrecht wünschen.

Das drucktechnisch sehr klare, großzügig raumgreifende Notenbild bietet den originalen Notentext in der heute bereits allgemein üblichen Form: mit originalem Stimmenvorsatz, in moder-

ner Schlüsselung, genereller Notenwertreduktion 2:1, mit Ligatur- und Kolorierungsklammern, sowie mit Taktstrichen (lediglich im Liniensystem der einzelnen Stimmen) und den daraus sich ergebenden Bindebögen. (Der Mensurstrich scheint sich ohnehin heute nur noch in einigen wenigen, wenn auch repräsentativen Editionsreihen zu behaupten.) Einigen Neuerungen hinsichtlich der Übertragung sollte man eine Bewährungszeit konzedieren: Gestrichelte Taktstriche finden in Einzelstimmen Anwendung beim *color temporis* (*hemiola temporis*) sowie bei kombinierten Mensurierungen mit unterschiedlichen *tactus*-Werten. Der generelle Verzicht auf moderne Taktangaben in der Neuen Obrecht-Gesamtausgabe (Mensurwechsel wird mit den originalen Zeichen über dem Liniensystem angezeigt) entbindet die Herausgeber somit auch von der Notwendigkeit, den simultanen Stimmenverlauf mit verschiedenen Taktangaben zu versehen (eine ältere Praxis, auf die man auf keinen Fall mehr zurückkommen sollte). Bedauerlich erscheint, daß auf die Anzeige des *minor color* (*prolationis* und *temporis*) sowohl im Notentext als auch im Revisionsbericht verzichtet wird, wenn nicht wenigstens in einer Quelle die Ziffer 3 beigegeben ist. Der *minor color* war keineswegs allein eine Schreibergehnheit; schon eher unterlag die Beifügung der Ziffer 3 der Schreiberwillkür. Er scheint zumindest punktuell kompositionsimmanente Sachverhalte (Textunterlegung!) zu indizieren. Der Verzicht auf eine entsprechende Anzeige in der neuen Obrecht-Ausgabe verhindert praktisch weitere diesbezügliche Untersuchungen mit diesem Editionsmaterial.

Zu den Gewissensfragen, die sich jedem Editor älterer Musik heute stellen, gehört jene, welcher der überlieferten Versionen er den Vorzug geben soll. In der Neuen Obrecht-Ausgabe entschied man sich für eine Fassung „as close to the archetype as possible“, soweit diese quellenmäßig rekonstruierbar ist; sonst stützt sich die Transkription auf eine einzelne Hauptquelle. Diese prinzipielle Methode ist durchaus vertretbar (da die meisten überlieferten Quellen ohnehin nur den Wert von „Rezeptionsdokumenten“ haben dürften), und solange die Annäherung an die archetypische Fassung mit Umsicht und Sachverstand geschieht, ist gegen eine solche, auch den Bewußtseinsstand unserer Zeit dokumentierende neue Niederschrift dieser älteren Musik nichts einzuwenden. Der Herausgeber des ersten

Bandes der Neuen Obrecht-Ausgabe ist der geforderten Sorgfaltspflicht durchaus nachgekommen: Eine „Introduction“ befaßt sich mit den Quellen, den Vorlagen, der Authentizität und der wichtigsten Literatur; der kritische Bericht bietet einen Quellenvergleich (auch in Form von *Stemmata*), sowie eine Variantenauflistung, deren neuartige systematische Einrichtung sehr übersichtlich ist und auf die verschiedensten Fragestellungen sofort Antwort zu geben vermag.

Auch die alphabetische Reihung der Messen scheint vernünftig, geht sie doch einer unter Umständen schnell wieder zu revidierenden Chronologie oder einer vorzeitigen Wertung der Werke aus dem Wege; beides sollte nämlich nicht Aufgabe einer Gesamtausgabe sein. Die *Missa Ave regina caelorum* findet sich bereits in der alten Gesamtausgabe von Johannes Wolf; die auf einer Chanson von Josquin basierende *Missa adieu mes amours* erscheint erstmals in einer Neuausgabe. Der Herausgeber, Barton Hudson, glaubt, in dieser Messe gravierende Stilunterschiede zum gemeinhin bekannten Obrecht-Stil zu erkennen. Dies müßte man einmal eingehender diskutieren; auf den ersten Blick scheint sich die hier gradezu manieristische Formen annehmende Sequenztechnik sehr wohl aus dem mitunter skurril anmutenden Stilbild der bisher bekannten Obrecht-Vertonungen abzuleiten. Wie dem auch sei, auch die Quellenlage des Werkes (Zuschreibung in zwei deutschen Handschriften des frühen 16. Jahrhunderts) ist nicht besonders gut, so daß die Diskussion um die Echtheit der Zuschreibung dieser Messe bereits programmiert sein dürfte.

(Januar 1986)

Winfried Kirsch

*HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung (mit Anhang: Frühe Lieder und Fragmente) hrsg. von Hans RECTANUS, Band II. Mainz: B. Schott's Söhne 1983. 287 S.*

Mit dem vorliegenden, zweiten Band wird die neue Gesamtausgabe der Lieder Pfitzners abgeschlossen. Er enthält die in der Zeit zwischen 1905 (op. 19) und 1931 (op. 41) entstandenen Lieder, ferner im Anhang als Erstveröffentlichung sechs Lieder und fünf Liedfragmente aus frühester Zeit (1884–1886). Hinsichtlich der Notwendigkeit, Bedeutung und Anlage dieser Aus-

gabe kann auf die Besprechung des ersten Bandes (*Mf* 35, 1982, S. 112f.) verwiesen werden; das dort Gesagte gilt für diesen zweiten Band vielleicht noch in erhöhtem Maße, da die nach Stimmlagen geordnete Ausgabe des Verlages M. Brockhaus nicht über op. 26 (1916) hinausreichte. Und gerade in den späten Liedern kann man Entdeckungen machen: etwa das unmerklich ansetzende Zitat aus der *Rose vom Liebesgarten* am Ende des letzten Liedes (*Das Alter*, op. 41, 3), das wohl von dem Wort „der Lenz“ heraufbeschworen wird und hier eine dem Eichendorffschen Gedicht kongeniale transzendente Bedeutung gewinnt; oder in dem leidenschaftlichen Ricarda Huch-Zyklus die ungewohnte Reduzierung des Klavierparts bis zur Einstimmigkeit einer Holzbläsermelodie in *Eine Melodie singt mein Herz* (op. 35, 5).

Die Textgestaltung weist gegenüber älteren Ausgaben manche Abweichungen auf, von denen man einige vernünftig finden mag (etwa die Wiedergabe der Sicherheitsakzidentien im Kleinstich statt durch Einklammerung), andere dagegen kaum als Verbesserung empfindet: Punktierung von Pausen, Verdopplung der Notenwerte bei Duolen (op. 40, 5) und Verzicht auf die originalen Datierungen, deren Abdruck zwar im Revisionsbericht behauptet wird (S. 236), im Textteil jedoch fehlt. Daß der Herausgeber sie in den Revisionsbericht verwiesen hat, mag seine Gründe haben; unerfindlich bleibt dagegen, warum die Pfitznerschen Datierungen zu op. 26, die in der Brockhaus-Ausgabe am Schluß der einzelnen Lieder stehen, weder im Textteil noch im Revisionsbericht zu finden sind. Wie schon im ersten Band ist auch hier der Revisionsbericht von lakonischer Kürze. Es wäre zu wünschen, daß ein ausführlicher Kritischer Bericht für Interessenten in einer öffentlichen Bibliothek zugänglich gemacht würde, wie dies etwa bei der Schubert-Ausgabe geschehen ist. Eine grundsätzliche Frage wird mit der Tendenz des Herausgebers berührt, Lesarten aus verschiedenen Quellen zu kombinieren, ohne daß ein zwingender Grund (Fehlerhaftigkeit der Hauptquelle o. ä.) ersichtlich wäre. Beispiele finden sich etwa in dem im Anhang veröffentlichten Jugendlied *O schneller mein Roß* (T. 51, Kl., r. H., T. 98 Singst.). Ein offensichtlicher Lesefehler liegt in T. 92 desselben Liedes vor (Kl., r. H., unterster Ton muß *e'* heißen, nicht *f'*; dies ergibt sich nicht nur aus der genauen Platzierung des Vorzeichens im Auto-

graph, sondern auch aus einem Vergleich mit dem *es'* des Vortakts, das gleichfalls etwas zu hoch steht). Im *Ständchen* schließlich hätte von der lebendigeren Deklamation der Singstimme her die Quelle A1 den Vorzug vor A2 verdient gehabt (T. 10, 25, 49).

Die Ausstattung des Bandes ist im übrigen vorzüglich, seine Gestaltung mustergültig, auch bei der Korrektur des Notentextes hat der Herausgeber keine Mühe gescheut. Lediglich zwei relativ unbedeutende Stichfehler seien – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – nachgetragen: in op. 19, 2, T. 26, müßten die beiden letzten Achtel der r. H. wohl *d'* als Unterstimme haben (so jedenfalls in der Brockhaus-Ausgabe) und in op. 40, 5 fehlt in T. 10 die Punktierung des *c'*. (Januar 1986)

Peter Cahn

## Diskussion

Zur Rezension von Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* durch Rudolf Flotzinger in *Mf* 39, 1986, Heft 2, S. 181.

Sich von Rezensionen zu Erwidierungen hinreißen zu lassen, mag schlechter Stil sein. Und daß Flotzingers herbe Kritik an meinem Buch von einer falschen Prämisse ausgeht – der Voraussetzung, das Buch wende sich auch an Laien –, wäre noch kein Grund, Einspruch zu erheben (obwohl die Denkfigur, daß ein Buch, in dem von Laien die Rede ist, auch für sie bestimmt sein müsse, zur Reflexion reizt). Der moralische Vorwurf aber, den Flotzinger gegen mich erhebt, ist eine ernstere Sache; und wenn sich die Behauptung, ich sei „überheblich“, mit einer Zitatfälschung verbindet, dürfte die Grenze dessen erreicht sein, was schweigend tolerierbar ist.

Auf Seite 129 stelle ich dar, daß Adolf Bernhard Marx in seiner *Allgemeinen Musiklehre* Andeutungen über seine geplante, aber niemals erschienene „Musikwissenschaft“ machte: Wörtlich ist von „der – die Musikwissenschaft in Fußnoten antizipierenden – Allgemeinen Musiklehre“ die Rede. Bei Flotzinger wird (S. 181) daraus das „Zitat“, es genüge nicht, „sich über ‚Musikwissenschaft [mit] Fußnoten‘ lustig zu machen“. Die Vertauschung des Buchtitels von Marx mit dem Namen der Disziplin im Ganzen und die des Wortes „in“ mit dem Wort „mit“ braucht wohl nicht kommentiert zu werden. Der Vorgang ist rätselhaft.

Carl Dahlhaus