
BESPRECHUNGEN

Quellenstudien zur Musik der Renaissance I, hrsg. von Ludwig FINSCHER: I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez. München: Kraus International Publications (1981). 281 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 6.)

Der Band geht auf ein von Ludwig Finscher im September 1976 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel veranstaltetes Kolloquium zurück, dem ein ähnliches im Mai 1980 gefolgt ist und dem hoffentlich noch weitere folgen werden; die Tagungsberichte sollen als Serie erscheinen. Treffen im kleinen Kreis mit relativ eng umgrenztem Thema sind natürlich dasjenige, was sich der engagierte Forscher wünscht, besonders wenn sie in der wissenschaftsfreundlichen Atmosphäre der Wolfenbütteler Bibliothek stattfinden. Der Wert des Tagungsberichts für Leser und Käufer außerhalb des kleinen Teilnehmerkreises wird dann um so mehr zum Tragen kommen, wenn sich etwas kürzere Publikationsfristen erreichen lassen; kein Zweifel besteht jedoch daran, daß die Veröffentlichung etwas qualitativ anderes und mehr bietet, als es eine Summe verstreuter Zeitschriftenartikel tun könnte – vor allem wegen der hier recht detailliert aufgezeichneten Diskussionsprotokolle. Auch notiert man mit einer gewissen Erleichterung, daß einem aktuellen Forschungsbedürfnis entsprochen wurde, nicht einem externen Anlaß wie bei den überall ins Kraut schießenden Komponisten-Jubiläen. Da hier nicht nur Erweiterung unseres Faktenwissens, sondern vor allem des ‚Methodenspektrums‘ gesucht wurde (so Finscher im Vorwort), beleuchten die nur zehn Referate das Problem der Musiküberlieferung von ca. 1460 bis ca. 1550 in unterschiedlicher Breite und Intensität. Manche – wohl zum Teil ungeplant auftretende – Querverbindungen zwischen den Referaten können an Ort und Stelle in der Diskussion eben noch aufgefangen werden.

Klaus Hortschansky untersucht color und Ligaturensatz in den ‚burgundischen‘ Chansonniers des 15. Jahrhunderts und hofft, mit deren Hilfe eine Art Textkritik dieser Quellengruppe als Ganzer anzusteuern. Ein methodisch

sehr anregendes, wenn auch etwas riskantes Unternehmen: die extreme Beschränkung der Kriterien läßt sich eher verteidigen als der Rückgriff auf die Definition der Quellengruppe als ‚burgundisch‘, die doch nicht viel mehr als eine gedankenlose Konvention ist. Nur bei dem Chansonnier Dijon deuten die Initialen auf das Skriptorium der Chartreuse de Champmol; über Entstehungsorte, Auftraggeber, beteiligte Musiker usw. der anderen Quellen (die Hortschansky in ‚zentrale‘ wie Laborde und ‚periphere‘ wie Mellon einteilt) wissen wir vorerst viel zu wenig. Sicher dürfte allerdings sein, daß sie sich nicht einfach mit der persönlichen Umgebung Karls des Kühnen identifizieren lassen, weshalb auch (entgegen Hortschansky S. 12) das politische Datum 1477 keinerlei Datierungshilfe bietet. Joshua Rifkin spricht in der Diskussion davon, daß die Gruppe überhaupt französisch, nicht ‚burgundisch‘ sei (was 1982 noch nicht bewiesen ist); doch ist Hortschanskys Methode – auf die es ja ankommt – vielleicht sogar unabhängig davon, ob sie auf eine richtig oder falsch definierte Quellengruppe angewendet wird.

Martin Just beschreibt den Charakter und Zusammenhang einer anderen Quellengruppe, der ‚kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500‘ Berlin 40021, Leipzig 1494, Breslau 2016 und München 3154. Hier wissen wir zum Glück mehr über die Entstehungsumstände. Unter den vielen von Just abgetasteten Charakteristika ist mit am wichtigsten der spezifisch deutsche Aneignungsprozeß ausländischer Repertoires über Kontrafakturen und instrumentale Verwendung. Zum *Gaudent in celis* (übrigens von Edward R. Lerner als Werk Agricolae ediert): Die Titel in Segovia ‚Caecus non iudicat de coloribus‘ und ‚Ferdinandus et frater ejus‘ legen nahe, daß das Stück zum Repertoire der blinden Viellisten Johannes und Carolus Fernandez gehörte, deren Spiel Tinctoris bewunderte.

Über neue Quellen berichten Willem Elders (ein Utrechter Stimmbuch eines ‚Liber Psalmodum‘, geschrieben ca. 1549 von Jodocus Schalreuter) und Martin Staehelin (ein faszinierend rätselhaftes Tenorstimmbuch ‚aus Lukas Wagen-

rieders Werkstatt“, aber ohne jegliche Konkordanzen – die Diskussion hinterläßt den Eindruck, es handle sich am ehesten um ein Überbleibsel aus einem Konvolut von Stimmbüchern).

Howard Mayer Brown testet an den einer einzigen Quelle (Florenz Basevi 2442) inhärenten Prinzipien der Textlegung die Geltung der etwas späteren Regeln Lanfrancos, mit weitgehend positivem Ergebnis. Die sehr interessante Diskussion versucht weiter auszuleuchten, innerhalb welcher Bereiche solche Regeln gegolten haben können (geistlich/weltlich, Komponisten/Kopisten, Rückdatierung der Prinzipien bis auf ca. 1500 oder doch nur ca. 1520).

Dietrich Kämper präsentiert als wichtiges Kriterium der „Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansoniers des frühen 16. Jahrhunderts“ die Art der instrumentalen Umformung, die vokale Einzelstimmen in etwas späteren Quellen (Ortiz, Gambentabulaturen usw.) dann erfuhren. Nicht ganz klar wird bei dieser interessanten Rückprojektion, ob der Stil dieser umgearbeiteten Einzelstimmen dann zur Identifizierung ganzer Stimmverbände als instrumental konzipiert ausreichen soll, soweit er sich dort auch nur in Einzelstimmen findet. Instrumentale Züge haben ja auch schon die Contratenores von Chansons des ganzen 15. Jahrhunderts.

Winfried Kirsch wertet das Auftreten von Unterterz- bzw. Leittonklauseln im frühen 16. Jahrhundert als „quellentypische Varianten“, nicht als Indiz für die Datierung der Stücke selbst (wobei ihm die Diskussion teilweise erweiternd beistimmt); wenn Kirsch unter bestimmten Voraussetzungen die Klauselvarianten zur Filiation heranzuziehen hofft, so akzeptiert er damit freilich doch eine übergreifende Tendenz, innerhalb deren die Leittonklausel die modernere ist.

Martin Pickers Vergleich der Motettendrucke Petruccis und Anticos enthält sowohl Beobachtungen zur Verlagsgeschichte wie auch überlieferungskritische Hinweise. Die Textqualität bei Petrucci ist überhaupt Ausgangsfrage für Thomas Noblitt und Stanley Boorman: Ersterer kommt zu (sehr fachmännischen) Stemmata der zwischen Petrucci und München 3154 konkordanten Werke, nachdem er erst einmal die in dessen Drucksatz verfügbaren Ligaturformen identifiziert hat. Letzterer treibt die Untersuchung des Druckvorgangs noch viel weiter, indem er die Existenz zweier Setzer-Individuen und deren

Arbeitsweisen (ähnlich den „scribal habits“ handschriftlicher Quellen) herauskristallisiert. Die einzelnen Quellen selbst auf ihre Haltung zu möglichen Vorlagen zu befragen, um Überlieferungsvarianten erklären zu können, ist die in diesem Band immer wieder am eindrucksvollsten vorgeführte Methode.

Abgesehen von dieser methodologischen Ausrichtung, die schon in der Tagungskonzeption enthalten ist, bietet der Tagungsbericht eine für solche Veröffentlichungen unübliche Menge solider Detailinformation (Tabellen, thematische Kataloge, Faksimiles, Verzeichnisse, Dokumente usw.). Für einige Leser könnte er eine Fundgrube werden, für die meisten anderen weist er zumindest punktuell nach, wo in solchen Fragen die Forschungsfront 1976 verlief und weitgehend 1982 noch verläuft.

(Januar 1983)

Reinhard Strohm

Essays on the music of J. S. Bach and other divers subjects. A Tribute to Gerhard Herz. General Editor Robert L. WEAVER, Louisville, Kentucky University of Louisville, (1981). IX, 328 S. (Festschrift Series No. 4.)

Zwar läßt der Titel der Festgabe für den rührigen Bach-Forscher und -Bibliographen in den Vereinigten Staaten erkennen, daß Bach-Probleme inhaltlich angesprochen werden; die Mehrzahl der Beiträge ist jedoch „anderen“ Gegenständen gewidmet. Wollte man eine Systematik in die vielfältigen Beiträge vom frühen Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert bringen, ließen sich die Aufsätze vier Themenbereichen zuordnen. Die inhaltliche Vielfalt erweitern überdies zwei Beiträge ohne musikwissenschaftliche Relevanz (Verf.: C. E. Gilbert; D. A. Covi); andererseits umreißt die Skizze von E. R. Hagemann (*Das Jahr 1911*) die gesamte Breite des kulturellen Lebens in Deutschland im Geburtsjahr von Gerhard Herz. Angesichts dieses einleitenden Panoramas ist verständlich, daß in einer Festschrift für Herz auch außermusikalische Fragestellungen einen Raum haben können.

Ein erster Themenbereich (*Symbol und Metapher in der Musik*) könnte von Monteverdi bis Berg reichen, und dabei wird offenkundig, daß Barock-Musiker (Verf.: W. K. Morgan), Bach in der *h-Moll Messe* (Verf.: G. J. Buelow) und Berg in *Lulu* (Verf.: G. Perle) unterschiedliche Wege

suchten und fanden, um ihr Tonmaterial nicht nur klanglich, sondern auch bildlich und symbolisch als Ausdrucksträger zu verwenden. Obwohl ein zweiter Themenbereich (*Äußere Einflüsse auf Musik und Musikleben*) auf das 19. und 20. Jahrhundert beschränkt sein würde, gehen die Beiträge sehr unterschiedlichen Fragestellungen nach: R. L. Weaver beschäftigt sich mit weltanschaulichen und religiösen Einwirkungen auf eine Komposition (*Moses und Aron* von Schönberg), R. M. Longyear untersucht politisch-gesellschaftliche Einwirkungen auf eine Kunstgattung (*Französische Oper von 1827–1920*), und E. Barret stellt das Musikleben der jungen Stadt Louisville (*Louisville, 1853*) vor dem Hintergrund gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Einwirkungen dar.

Forschungsergebnisse aus dem musikhistorischen Bereich könnten zu einem dritten Themenkomplex gebündelt werden. A. Mann befaßt sich mit Bachs *A-Dur Messe*, die er als „Vorstudie“ des *h-Moll* Werkes sieht, während C. White Viottis um 1792 erfolgreich uraufgeführtem *Violin-Konzert g-Moll* nachgeht und seiner späteren Bearbeitung, die es ausgewogener und „klassischer“ werden ließ. A. Howell konzentriert sich auf Juan Sessé (*Sechs Fugen für Cembalo*) und K. Geiringer greift mit seinem Beitrag in die Heimat zurück (*Stephen und Nancy Storace in Wien*).

Der letzte Punkt einer Systematik würde Forschungsergebnisse zu Kompositionstechniken und kompositorischen Besonderheiten umfassen. Ein bisher wenig beachteter Lai aus dem *Roman de Fauvel* gewinnt an Interesse, wenn es H. Tischler gelingt, ihn als „Meisterstück“ hinzustellen. Andere Autoren richten ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf ein Werk, sondern greifen zugleich ein Problem auf: so geben einerseits Ausführungen zum Thema „Stilisierte Kanzone“ (Verf.: F. Sumner) Einblick in die Vonselbständigung der Instrumentalmusik, andererseits führt H. W. Kaufmann anhand von Orsos Erläuterungen zu seinen Chromatischen Madrigalen in die Diskussion um die Temperierung und Unterteilung von Ganztönen seit der Antike ein. E. E. Lowinsky vergleicht Niederländer und Italiener im 15. Jahrhundert unter dem Aspekt von Polyphonie und Harmonik, um zu einer sachgerechten Bewertung von Josquin zu gelangen. In die Alleluia-Forschung und in die Diskussion unter den Spezialisten tritt C. M. Brower mit detaillierten, an Beispielen aufgewiesenen Informationen ein.

Aufgrund vergleichender Untersuchungen zu Urgestalten des Präludiums zeigt E. Gerson-Kiwi, daß Bach sich im zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* nicht nur weit von dem ursprünglichen Typ des „Praelambulum“ entfernt und den Weg ins 19. Jahrhundert (Charakterstück) weist, sondern auch die letzte Verbindung zu der in Ost und West nachweisbaren gemeinsamen musikalischen Urgestalt gelöst hat.

Insgesamt stellt sich die Festgabe als eine anregende Sammlung von Detail-Problemen dar, die zu neuen Forschungen motivieren möge.

(Februar 1983) Ursula Eckart-Bäcker

JENS PETER LARSEN *Die Haydn-Überlieferung. Mit einem Vorwort des Verfassers zur Neuausgabe. München. Kraus International Publications 1980 [Nachdruck der Ausgabe Kopenhagen 1939] XVII, 353 S.*

A Melodic Index to Haydn's Instrumental Music. A Thematic Locator for Anthony van Hoboken's Thematisch bibliographisches Werkverzeichnis, Vols. I and III by STEPHEN C. BRYANT and GARY W. CHAPMAN. Foreword by Jan LARUE. New York. Pendragon Press 1982. XVII, 100 S. (Thematic Catalogues No. 8.)

Die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs erschienene Dissertation *Die Haydn-Überlieferung* von Jens Peter Larsen gehört – und darüber dürfte allenthalben Übereinstimmung bestehen – zu den bedeutendsten Veröffentlichungen der Haydn-Forschung überhaupt. Entstanden zu einer Zeit, in der weithin Unsicherheit über den wahren Umfang des Haydn'schen Oeuvres herrschte, hat sie mit der konsequenten und jeder Spekulation abholden Rückbesinnung auf die Quellen die Haydn-Forschung erstmals auf eine gesicherte Grundlage gestellt; mit der Erforschung der Haydn-Autographen, der zeitgenössischen Kopien, Drucke und Kataloge, mit den methodisch richtungswisenden Untersuchungen zum Problem der Quellenanalyse und Quellenbewertung, die eine erste systematische „Einkreisung des authentischen Haydn-Werks“ zum Ziel hatten (Vorwort, S. I), hat sie zugleich die moderne Haydn-Forschung begründet und nachhaltig beeinflusst. In Anbetracht dieser hohen Verdienste kann es hier nicht die Aufgabe sein, das Werk, das sich überdies mehr als 40 Jahre lang als zuverlässige Dokumentation be-

währt hat und das allen Haydn-Forschern nach wie vor unentbehrlich und ein wesentlicher Grundpfeiler ihrer Arbeit ist, ausführlich zu rezensieren. Um so entschiedener aber muß, da diese eminent wichtige Studie seit etwa drei Jahrzehnten selbst im Antiquariatshandel kaum mehr erhältlich war, auf den reprographischen Nachdruck hingewiesen werden, den der Münchner Verlag aus Anlaß des 80. Geburtstags des dänischen Musikforschers aufgelegt hat. Denn mit diesem Reprint, dem der Verfasser ein neues und sehr instruktives Vorwort über die Entwicklung und den gegenwärtigen Stand der Haydn-Forschung vorangestellt hat, und der schon 1979 erschienenen 2. Auflage der Faksimile-Edition *Three Haydn Catalogues/Drei Haydn Kataloge* (New York. Pendragon Press) stehen erfreulicherweise nun wieder beide Standardwerke des Nestors der Haydn-Forschung zur Verfügung. Vor allem jüngere Haydn-Forscher werden dies sehr dankbar aufnehmen.

Ob der *Melodic Index to Haydn's Instrumental Music* von Stephen C. Bryant und Gary W. Chapman jemals zu einem Standardwerk avancieren und eine 2. Auflage erfahren wird, erscheint mehr als fraglich. Wie der Untertitel anzeigt, will das Buch ein „Wegweiser“ durch die Bände 1 und 3 des *Hoboken-Kataloges* sein – man fragt sich unwillkürlich, ob so etwas wirklich notwendig ist. Liest man dann noch in dem Vorwort von Jan LaRue, daß das Buch als „anregende . . . Bettlektüre“ geeignet sei (Vorwort, S. VIII), so verstärken sich die Zweifel über den Wert dieser Arbeit noch erheblich. Und „anregend“ kann das im übrigen nicht eben billige Werk nun wahrlich nicht genannt werden. Es enthält auf 100 Seiten nichts als Computer-Listen, die die bei Hoboken in traditioneller Manier notierten Incipits mit einer bis zu fünfzehn Zeichen umfassenden Kombination aus Zahlen, Tonbuchstaben und Vorzeichen umschreiben (z. B. „6D“, „19DC#DEDEDC#DE“ oder „AbAbCBbDbGAbCEb“), dann die Tonart des Instrumentalsatzes angeben sowie die Hoboken-Gruppe benennen, in die er gehört, und schließlich anführen, auf welchen Seiten der Hoboken-Bände 1 und/oder 3 das Stück zu finden ist.

Bei allen Vorbehalten dieser Publikation gegenüber soll keineswegs verschwiegen werden, daß der *Melodic Index* in sich gut organisiert ist und seine Aufgabe als „Findbuch“ durchaus

erfüllt. Die Methode, zur Umschreibung der Incipits einfach die bei Hoboken gegebenen Incipitnoten durch Tonbuchstaben bzw. Tonbuchstaben plus Vorzeichen bzw. bei mehrfachen Tonrepetitionen durch eine Kombination aus Zahl plus Tonbuchstabe zu ersetzen, dabei Oktavlagen, rhythmische Werte und Pausen unberücksichtigt zu lassen, reicht im Falle Haydns völlig aus, einen Satzbeginn zu kennzeichnen; Satzanfänge, die nach der Codierung die gleiche Zeichenfolge aufweisen, kommen höchst selten vor. Auf der anderen Seite ist dies Verfahren für den Benutzer so leicht durchschaubar, daß es keinerlei Mühe bereitet, traditionell notierte Vorlagen computergerecht umzusetzen. Ebenso mühelos gestaltet sich dann auch der nächste Schritt, die in Computer-Sprache abgefaßten Incipits im *Melodic Index* nachzuschlagen, da sie dort in „alphabetischer“ Reihenfolge aufgelistet sind. Hilfreich erweist sich ferner, daß zur Identifizierung zwei unterschiedlich aufgebaute Verzeichnisse zur Verfügung stehen. Im ersten sind die Incipits nach Originaltonarten gruppiert, im zweiten nach C-dur/c-moll transponiert, so daß selbst nicht in Originaltonart notierte Instrumentalsätze im Hoboken-Katalog lokalisiert werden können.

Positiv ist schließlich auch zu bewerten, daß im *Melodic Index* die Incipits einmal mit ihren ausgeschriebenen Verzierungsnoten, einmal ohne die Ziernoten angeführt sind, daß ferner auch jene melodischen Linien aufgenommen sind, die in den Hoboken-Incipits im Kleinstich erscheinen und eigentlich nur zur Ergänzung des Haupteintrags gedacht sind. So mag denn letztlich die handliche, vielfältige Identifizierungsmöglichkeiten bietende Publikation, die im übrigen sehr sorgfältig erarbeitet ist und bei der bei Stichproben keine Codierungsfehler festgestellt werden konnten, für denjenigen Haydn-Forscher eine nützliche Arbeitshilfe sein, der bei seinen Archivstudien auf den voluminösen und schwergewichtigen, freilich auch sehr viel mehr Informationen beinhaltenden Hoboken-Katalog verzichten will oder muß. Ob sich dafür aber der ganze Aufwand, der die Haydn-Forschung nicht einen Schritt weiterbringt, gelohnt hat, bleibt dennoch zu fragen; der Kreis derer, für die der *Melodic Index* tatsächlich hilfreich sein könnte, scheint doch gar zu klein.

(April 1984)

Ulrich Tank

MARLENE SCHMIDT: *Zur Theorie des musikalischen Charakters. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzschichler 1981. 154 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 9.)*

Der Begriff des Charakters, von den altgriechischen Philosophen bis zu den modernen Psychologen vielfältig genutzt und definiert, ist im Zusammenhang mit der Reflexion über Musik niemals so ernst genommen worden wie zur Zeit der Klassik. Wenngleich der „musikalische Charakter“ in keiner der großen Musikästhetiken zuvor und danach gesondert erörtert wurde, so war er doch geradezu ein Schlüsselbegriff in der Diskussion der Zeit um 1800, spielte er eine zentrale Rolle in der musiktheoretisch-ästhetischen Erörterung von Form und Inhalt, bei der Beantwortung der Frage nach der Schönheit im Kunstwerk und insbesondere in der Musik. Die Musikästhetik speziell dieser Zeit knüpfte nicht in erster Linie an die im vorangegangenen traditionellen theoretisch-ästhetischen Musikschrifttum niedergelegten Anschauungen an; sie entsteht vielmehr in der kunstphilosophischen Gedankenwelt der Weimarer Klassik, des Kreises um Schiller und Goethe also.

Diese spezielle klassische Musikästhetik wurde in erster Linie formuliert durch Christian Gottfried Körner, in dessen Schrift über Charakterdarstellung in der Musik, publiziert 1795 in den *Horen*. Körners ebenso knappe wie exemplarische Musikästhetik, eine Art musikspezifischer Parallele zu Schillers gleichzeitig entstandenen *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, basiert auf gründlicher Kenntnis der zeitgenössischen Musikentwicklung ebenso wie der zeitgenössischen Philosophie und Allgemeinästhetik. Doch während Herder, Goethe, Kant und Schiller mit den anderen Künsten eher vertraut waren, konnte der musikverständige, sogar komponierende Oberkonsistorialrat und Schiller-Förderer aus Dresden deren allgemeine Theorien überzeugend auf die speziellen Erfordernisse der Musik übertragen. Seine zentrale These: Die Würde der Kunst kann nur in der Darstellung des Menschen und seiner Freiheit zum Ausdruck kommen, die Musik dieses Ziel nur durch Darstellung eines Charakters erreichen, der im Ästhetischen zugleich das Ethische mit verkörpert.

Es ist das große Verdienst der vorliegenden Arbeit, diese Sonderstellung Körners – für den natürlicherweise der Sonatensatz das Instrument solcher Charakterdarstellung – ist im systemati-

schen Vergleich mit wichtigen Vertretern sowohl der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre des 18. als auch des Klassizismus und der Frühromantik des 19. Jahrhunderts herauszustellen. Die verschiedenen Interpretationen des musikalischen Charakterbegriffs werden einerseits bei dem barocken Mattheson (*Das neueröffnete Orchester* 1723 und *Der vollkommene Kapellmeister* 1739) und dem aufklärerischen Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste* 1777) untersucht. Andererseits werden dem die klassizistischen und „formalistischen“ Fortspinnungen eines Ferdinand Gotthelf Hand (*Ästhetik der Tonkunst* 1847) und Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen* 1854) gegenübergestellt und mit den inhaltlich grundsätzlicher kontrastierenden, wenngleich Körner zeitlich viel näheren Frühromantikern Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann und deren Interpretation des Charakters verglichen. Besonders bei letzterem wird die totale Aufgabe des klassischen Begriffs evident. Das „Romantische“ bezeichnet die letztlich unbestimmbare Idee der Kunst, die sich in der stofflosen Musik am reinsten offenbart. Die Affekte und Charaktere des 18. Jahrhunderts gelten daneben als unpoetisch, „unromantisch“ „Charakter“ – das ist die Schlußfolgerung der Autorin – „ist ein ästhetischer Begriff des 18. Jahrhunderts. Ein ‚romantischer Charakter‘ ist, gemessen an der klassischen Bedeutung, kein ‚Charakter‘ mehr“

Zur Zeit gibt kaum eine andere Arbeit so ausführliche Auskünfte zur Theorie des musikalischen Charakters zwischen 1723 und 1854 wie diese. Schade nur, daß Marlene Schmidt, offenbar allzu vertraut mit ihrem Stoff, mit Lebensdaten, Entstehungs- bzw. Erscheinungsjahren und musikalischen Bezügen der theoretischen Erörterungen im Text zu sparsam umgeht. Diese historische Einordnung ließe sich bei einer Zweitaufgabe mühelos ergänzen

(Januar 1983)

Wolfgang Seifert

E. CHARLOTTE ZEIM: *Die rheinische Literatur der Aufklärung (Köln und Bonn). Hildesheim – New York Georg Olms Verlag 1982. 135 S. (Germanistische Texte und Studien. Band 14.)*

Die vorliegende Schrift stellt den unveränderten Nachdruck der gleichnamigen, bereits im

Jahre 1932 beim Verlag Diederichs in Jena erschienenen Kölner Dissertation der Verfasserin dar. Wenn sie hier eine kurze Anzeige erhält, dann deshalb, weil sie von der Musikforschung vielfach nicht beachtet worden ist, aber, als Gesamtdarstellung noch immer gültig, ein auch für die rheinische Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders für den jungen Beethoven höchst lehrreiches Bild der damaligen literarischen Situation entwirft; verständlicherweise haben Ludwig Schiedermaier und, in jüngerer Zeit, Maynard Solomon oder auch Siegfried Kross in ihren entsprechenden Darstellungen die Gewichte anders gelegt und deshalb das spezifisch Literaturgeschichtliche nicht in der Weise ausbreiten können, wie es die Germanistin Zeim hier tut.

Zunächst werden – um etwas Weniges über den Inhalt des Bandes zu sagen – die literarischen Kreise der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Köln und Bonn vorgeführt, also etwa die „Nieder-rheinische gelehrte Gesellschaft“, die Bonner „Literaturfreunde“ oder auch die Bonner „Lese-gesellschaft“, mit ihnen hängen natürlich verschiedene literarische Zeitschriften und Periodica zusammen, die in die fragliche Zeit fallen und Behandlung erfahren. Sprachliche und stilistische Untersuchungen an den literarischen Denkmälern stellen die Ausbildung und, namentlich für Köln, die Ablösung einer deutschsprachigen Literatur von der überkommenen lateinischen heraus und weisen auf die Einwirkungen vor allem Gellerts und natürlich auch Klopstocks hin. Mehr ins Geistesgeschichtliche der hier berührten rheinischen Aufklärung führen dann die Darlegungen, die dem Religiösen, dem Vernunft- und Toleranzgedanken, auch der spezifisch Freimaurerischen Ethik und den Illuminaten-Bestrebungen gelten, soweit alles dieses in der fraglichen Literatur Bedeutung gewinnt; auch die Bereiche der Belehrung und Volkserziehung sowie der Empfindsamkeit werden behandelt. Als eine Kulmination der Darstellung steht eine literatur- und geistesgeschichtliche Würdigung des Schaffens des umstrittenen Eulogius Schneider; ein Ausblick auf die Zeit der französischen Revolution beschließt die Arbeit.

Gewiß ist die hier erfaßte Literatur nicht die bedeutendste, die Deutschland im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat; die Verfasserin spricht ausdrücklich von „Kleinliteratur“. Deutlich wird vor allem die zunehmende Einflußnahme der

fortgeschritteneren nord- und mitteldeutschen Literatur eines Gellert, Haller, Canitz, Günther oder Klopstock auf dieses rheinische Schrifttum, und zwar in Sprache, Stil und zum Teil auch Inhalt. Und doch präsentiert sich hier eine literarische Welt von eigener Prägung, eine Welt, die nicht nur jene der beteiligten Schriftsteller, sondern eben auch diejenige eines Christian Gottlob Neefe und eines jungen Ludwig van Beethoven war; Neefe kommt, als Schriftsteller und als Mitglied der Illuminaten- und Lesegesellschaftskreise in Bonn, mehrfach zu Wort – natürlich noch, ohne daß Alfred Beckers 1969 publizierte Funde verwertet wären, und vermutlich hat noch mehr von Beethovens Gedankenwelt in diesem literarischen und geistigen Ambiente der rheinischen Aufklärung seine Wurzel, als die Forschung bisher erkannt hat.

Die vorliegende Arbeit erfreut noch immer – oder heute besonders wieder – durch vorzügliche Klarheit der Gedanken und der Sprache; sie ist sehr lebendig und kultiviert geschrieben und insgesamt mit sicherer Hand gestaltet. Zum Inhalt möchte der Musikforscher nur noch sagen, daß ein großes, manchmal auch lückenhaftes und nicht immer homogenes (übrigens in vielen Fußnoten dokumentiertes) Material souverän und mit unverkennbarem Hang zur Konzentration dargelegt worden ist. Auch wenn die Forschung seit 1932 manche Ergänzung oder Korrektur im Einzelnen gebracht haben mag, verdient das Bändchen in der Handbibliothek eines Beethoven- oder auch eines Neefe-Forschers noch immer seinen Platz.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

DA 56, 3-7957-2648-4

Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen, hrsg. von Wilfried GRUHN. Mit Beiträgen von Wilfried GRUHN, Wolfgang HUF-SCHMIDT, Claus RAAB, Dirk REITH. Mainz-London. Schott (1981). 348 S.

Der Titel des vorliegenden Buches ist mehrdeutig. Ist er gemeint als heutige Reflexionen über Musik oder als Reflexionen über heutige Musik, wozu denn doch wohl auch die Präsenz der vergangenen rechnete? Das Vorwort präzisiert und schränkt ihn ein auf einen „Überblick über zentrale Tendenzen der Neuen Musik seit 1960“. Nun liegt aber die zentrale Tendenz der jüngeren zeitgenössischen Musik im Sachverhalt,

daß die Neue Musik aufgehört hat, neu zu sein bzw. sein zu wollen, daß seit der Mitte des vergangenen Jahrzehnts in der Musik eine Zeit der Postavantgarde oder Postmoderne angebrochen zu sein scheint. Reflexionen über Musik heute können also keineswegs mehr umstandslos als solche über Neue Musik angestellt werden, und die Frage, warum dies so sei und in welchen Zügen sich dieser tiefgreifende Wandel vollzogen habe, der möglicherweise einst eine Epochenzäsur in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bezeichnen wird, müßte wohl vorab zu den Aufgaben dessen gehören, der über Musik heute reflektiert. Es sei freilich eingeräumt, daß diese Wende zum Zeitpunkt, als der Herausgeber das Vorwort schrieb, im März 1979, möglicherweise noch nicht so deutlich sich abgezeichnet hat wie heute, obgleich die hier umfangreich besprochene Periodische Musik oder Minimal Music eine Absage an das Prinzip der Modernität und demzufolge auch einen Verzicht auf den Anspruch einer Neuen Musik, welche die emphatische Majuskel verdiente, aufs klarste offenbart.

Nicht minder fraglich als die Abgrenzung des „heute“ nach vorn ist sein auf 1960 gesetzter Beginn, der wohl die Behauptung einschließt, damals habe ein Epochenübergang von „serieller“ zu „postserieller“ Musik stattgefunden. Der als Negationsbegriff ohnehin vage Terminus „postserielle Musik“ zerfließt nämlich ins Ungreifbare angesichts des Umstandes, daß einerseits die strikt seriell konzipierte Musik auf einen kurzen Zeitraum zu Anfang der fünfziger Jahre beschränkt war und andererseits serielle Denkformen bei einigen Komponisten – bei Boulez, Stockhausen, Fernyhough oder Lachenmann – in verschiedenen Ausprägungen bis in die Gegenwart fortwirken. (Nicht einmal die Aleatorik ließe sich als Merkmal einer postseriellen Musik der sechziger Jahre geltend machen, entstand sie doch, innerhalb wie außerhalb der seriellen Musik, bereits in den fünfziger Jahren [zumal unter Berücksichtigung der amerikanischen Avantgarde].)

Die Gliederung, die dem Buch zugrundeliegt, wird man gleichwohl als sinnvoll, wenngleich nicht als die einzig mögliche betrachten dürfen: 1. Strukturelle Musik („die Fortführung struktureller Prinzipien in einer ‚musique pure‘“), 2. Musik der Reduktion („die Reduktion musikalischer Mittel und Prozesse auf minimale Veränderungen in pattern-Kompositionen“), 3. Musik für

Stimmen („die Verbindung von musikalischen und sprachlichen Elementen in einer ‚Musik für Stimmen‘“), und 4. Musik über Musik („die Verwendung präfabrizierten Materials in einer ‚Musik über Musik‘“ [S. 14]). Schlüssig begründet der Herausgeber diese Disposition in einer auch als Überblick konzipierten Einleitung, zu der nur – am Rande – bemerkt sei, daß Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* von der Tendenz des musikalischen Materials handelt (hätte er von den Tendenzen des Materials [S. 10] gesprochen, wäre keine so heftige Abkehr von seiner Philosophie in den siebziger Jahren nötig gewesen), und daß der von Rudolf Kolisch ursprünglich auf den Neoklassizismus bezogene Begriff einer „Musik über Musik“ überdehnt wird, wenn darunter auch noch die *musique concrète* gefaßt wird (weil sie mit präformiertem Material arbeitet; S. 20).

Insgesamt sind die in den einzelnen Kapiteln vereinigten Beiträge aufschlußreich, wenngleich sie in der Qualität mitunter differieren. Gegenüber der etwas knappen Darstellung der seriellen Musik dringen die Aufsätze Dirk Reiths über die formalisierte Musik Xenakis' und über die Situation der elektronischen Musik ergiebig bis ins Detail vor, wobei allerdings der Autor dem Leser den Übergang von Xenakis' komplexen mathematischen Kompositionsverfahren zur ästhetischen Geltung der Musik selbst durch einige analytische Hinweise hätte erleichtern können. Interessant geriet auch die Beschreibung des teilweise mit Computermethoden komponierten Stücks *Trigon* (1974–1975) des hiezulande wenig bekannten Kanadiers Barry Truax. Im Kapitel über Periodische Musik stehen zwei ausgezeichnete Aufsätze von Gruhn (über Stockhausens *Tierkreis*) und Raab (über Reichs *Music for 18 Musicians*) einem Beitrag von Wolfgang Hufschmidt zu *Musik als Wiederholung* gegenüber, der mißglückt erscheint und sich in einer vagen, schlecht abstrakten Begriffsverwendung zu Formulierungen versteigt wie: „Würde man das Gesamtwerk Weberns (bis op. 31) durch Wiederholungen auf die Dauer von Beethovens Schaffen bis zu seinem opus 31 zeitlich erstrecken, so hätte die Musik Weberns einen ähnlichen Grad von einprägsamer Faßlichkeit erreicht wie die Beethovens“ (S. 152). Durchweg lesenswert sind jedoch die Kapitel über Sprachkomposition, wo zwei Analysen von Schnebels *Madrasa II* einander günstig ergänzen, und über die Zitat- und

Collagekomposition. Insgesamt handelt es sich um eine verdienstvolle Publikation, die vor allem aufgrund der recht eingehenden Analysen ausgewählter Werke nützlich und anregend ist und die den Leser, der vergebens nähere Informationen zu Komponisten wie Henze, Elliot Carter, Lutosławsky, Ligeti, auch Boulez sucht, durch Ausführungen zu Werken von weniger bekannten, doch durchaus aktuellen Komponisten sehr wohl entschädigt.

(Januar 1983)

Hermann Danuser

C-21
Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik. Hrsg. von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen/Westfalen: Laymann Verlagsgesellschaft (1981). 218 S. (Beiträge und Informationen zur schlesischen Musikgeschichte. Veröffentlichung Nr. 9.)

Die Schrift vereinigt fünf Beiträge, von denen der mit 142 Seiten umfangreichste und inhaltlich wichtigste von Rudolf Walter über *Die Breslauer Dommusik von 1805–1945* an erster Stelle genannt sei. In dieser gründlichen Quellenstudie, die weit über die Vorarbeiten von H. E. Guckel (1912) und W. Matysiak (1934) hinausgeht, behandelt Walter systematisch Organisation, Orgeln und das Schaffen der Breslauer Domorganisten und -kapellmeister im Zeitraum von 140 Jahren, beleuchtet ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung, macht aber auch einleitend auf zahlreiche noch offene Fragen aufmerksam. Ergänzt wird sie von einem achteiligen Anhang mit Aufführungsverzeichnissen einzelner Kapellmeister für bestimmte Zeiträume, ein Werkverzeichnis Paul Blaschkes (1885–1969), ein Faksimile von Blaschkes Motette *Tu es Petrus* sowie Wiederabdrucken von älteren, heute unzugänglichen Aufsätzen über die Breslauer Dommusik des 19. Jahrhunderts.

Norbert Linkes zwei Aufsätze bestätigen in anschaulicher Weise das geflügelte Wort „Silesia cantat“ auch im Zeitalter der Romantik. In *Schlesische Komponisten des 19. Jahrhunderts* läßt er eine große Anzahl von Komponisten Revue passieren – Joseph Elsner als Lehrer Chopins hätte in diesem Rahmen nicht fehlen dürfen –, die meist zwar nur regionale Bedeutung erlangten, aber z. T. auf organisatorischem Gebiet und in pädagogischer Mission überaus er-

folgreich waren. Sein zweiter Beitrag *Das volkstümliche Lied in Schlesien* läßt erkennen, wie viele Texte und Melodien von Schlesiern über die Provinzgrenzen hinaus volkstümlich geworden sind. Als Textdichter stehen mit an erster Stelle Hoffmann von Fallersleben und Eichendorff. Gotthard Speer setzt sich mit dem instrumentalen und vokalen Laienmusizieren auseinander und zeigt auf, daß sich auch auf diesem Sektor eine deutliche Umorientierung von der österreichisch-ungarischen Monarchie zu Preußen abzeichnet. Er streift hierbei auch die Gründung der Singakademien und Organisation von nicht weniger als vierzehn Musikfesten in Mittelschlesien innerhalb von 44 Jahren. Joseph Thamm schließlich beleuchtet die oft zu schnell vergessene Kantoren- und Schulmeistermusik beider Konfessionen und hebt aus der Reihe der z. T. überaus fruchtbaren Komponisten Ignaz Reimann und Joseph Güttler hervor. Bei ihnen wie bei zahlreichen anderen fand die Cäcilianische Reformbewegung eine starke Resonanz.

(Januar 1983)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

ULRICH MEHLER: *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 120.)

Die Fragestellung ergibt sich im Zusammenhang mit den Spielvorlagen für das aus liturgischen Wurzeln gewachsene Theater des Mittelalters, das uns nur teilweise mit Notation, aber in der Regel mit Anweisungen zum Vortrag überliefert ist, zu denen neben „dicere“ und „cantare“ auch „legere“, „plangere“, „clamare“ u. a. gehören. Die adiastematische Notation im syllabischen Wort-Ton-Verhältnis deutet zumindest eine musikalische Deklamation an; fehlen die Notenzeichen völlig, so ist man auf die „Regieanweisungen“ verwiesen, wobei für die Praxis die Erschließung möglicher Melodien dann noch aufgegeben ist. Zusätzliche Fragen entstehen, wenn man von den lateinischen Feiern mit vorwiegend liturgischem Repertoire zu den Spielen mit volkssprachlichen Strophen übergeht, die musikalisch am geistlichen und weltlichen Liedrepertoire teilhaben. Auch die allmähliche Loslösung von einer liturgischen Praxis, die ihrerseits Veränderungen

unterworfen war, und der Wandel der Spielstätten und des Publikums werden die Aufführungspraxis beeinflusst haben. Jede Untersuchung, die in diese Problematik eindringt, bedarf deshalb einer breiten fachübergreifenden Fundierung, und Ulrich Mehler hat sich in seiner Kölner Dissertation offensichtlich um dieses Spektrum bemüht, wie nicht nur die Dankadressen und das Literatur-Verzeichnis seiner Arbeit ausweisen.

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die mit der Oster- und Weihnachtsliturgie in Verbindung stehende Spieltradition, die hinsichtlich der Texte und Melodien wie der Form der Aufführung vom gottesdienstlichen Rahmen begrenzt wird. Der liturgische Sprachgebrauch von „dicere“ und „cantare“ ist deshalb ein methodischer Schlüssel. Hier scheint der Boden noch am sichersten zu sein, auch wenn der Choralwissenschaft der Vorwurf nicht erspart bleibt, für den Begriff „Liturgisches Rezitativ“ keine eindeutige Definition geben zu können. Im Zusammenhang mit etymologisch-lexikalischen Untersuchungen und der Befragung mittelalterlicher Theoretiker von Isidor von Sevilla bis Johannes de Grocheo und Andreas Ornithoparch ergeben sich immerhin einige Anhaltspunkte zu den Begriffen, die dem Vortrag von Hymnen (cantare), Antiphonen (psallere), Psalmen (cantare), Orationen (dicere) und Lektionen (legere, recitare) mit einiger Konsequenz beigegeben sind, wobei „dicere“ im erweiterten Sinne der „Aussprache des Geistigen“ durchgehend verwendet werden kann. Gegen Ende des Mittelalters wandelt sich der liturgische Sprachgebrauch insofern, als nun auch die feierliche Rede als eine Art Gesang verstanden und angesprochen wird.

Der liturgische Sprachgebrauch geht weitgehend in die Vorlagen für Feier, Spiel und Drama über, d. h. „dicere“ bedeutet in keinem Fall den Sprechton und kann auch nicht auf die Rezitations- oder Lesetöne eingeschränkt werden, die z. B. bei Perikopen in den Passionsspielen eintreten. Schwieriger werden die Entscheidungen, wenn die lateinischen Spiele liturgiefremdes Melodiengut und volkssprachige Texte aufnehmen, denn mit ihnen geht auch der terminologische Zusammenhang mit der Liturgie verloren, und die Erschließung der Aufführungspraxis verlangt eine andere Orientierung, etwa die Beobachtungen zur rezitativischen „Darbringung“ epischer Texte im Mittelalter, eine Praxis, die im Volksschauspiel gelegentlich noch überlebt hat.

Der Wert dieser Veröffentlichung liegt vor allem in vielen einzelnen Beobachtungen und Auswertungen, obwohl sich der Autor auch stets um Zusammenfassung und Klärung widersprüchlicher Aussagen bemüht. Die eingehende Lektüre wird zu einem lohnenden Weg mit vielen Stationen, und es erweist sich, daß einige Erkenntnisse nicht hätten getroffen werden können, wenn man ohne weitere Fragen davon ausgegangen wäre, daß im Mittelalter alle lyrischen und epischen Texte gesungen oder zumindest rezitierend vorgetragen wurden.

(März 1983)

Karlheinz Schlager

ALLEN B. SKEL. *Heinrich Schütz. A Guide to Research.* New York – London. Garland Publishing, Inc. 1981 XXXI, 186 S., 6 Abb. (Garland Composer Resource Manuals. Volume I.)

Mit der vorliegenden Publikation ist nun erstmals im Fach Musikwissenschaft eine jener überaus hilfreichen kommentierten bibliographischen Studien zu einem einzelnen Autor greifbar, die es in den „größeren“ geisteswissenschaftlichen Fächern schon seit längerer Zeit vereinzelt gibt. Daß die Studie, die zu ihrem größten Teil eine „Bibliographie raisonnée“ der gesamten Schütz-Literatur darstellt, einem Komponisten gewidmet ist, der wie Schütz eine vergleichsweise (etwa zu Bach, Mozart oder Wagner) noch überschaubare Anzahl von wissenschaftlichen Abhandlungen erfahren hat, leuchtet ein: ein weniger beachteter hätte kein Buch gefüllt, und bei einem häufiger behandelten hätte ein schlanker Band kaum ausgereicht, obgleich gerade in einem solchen Falle ein „Führer durch die Wissenschaft“ besonders erwünscht wäre.

Die Schütz-Forschung kann sich über dieses einmalige Arbeitsinstrument freuen, mittels dessen man in Minutenschnelle herausfinden kann, welche musikalischen Editionen eines bestimmten Werkes vorliegen und in welchen wissenschaftlichen Publikationen darüber gehandelt wird.

Auf eine sehr instruktive Einführung, die unter anderem auch einen Abriß der Rezeption und der Erforschung des Schütz'schen Werkes enthält, folgt ein kurz gehaltenes Werkverzeichnis (nach dem SWV), eine Liste der modernen Werkausga-

ben sowie eine 632 Titel umfassende Bibliographie der wissenschaftlichen Literatur zum Thema Schütz und Umfeld. Jede literarische Einheit erfährt eine Kurzbeschreibung in der Art eines *RILM*-Abstracts, aus der sich meist unschwer erkennen läßt, welchen Schwerpunkt der Verfasser eines Beitrages gewählt hat und welche Thesen er dazu vertritt. Eine große Zahl von Querverweisen zeigt dem Benutzer, zu welchen Schriften es Besprechungen oder gar Kontroversen gegeben hat. Dieses wertvolle Kompendium wird durch drei Indices nach verschiedenen Richtungen aufgeschlüsselt: Verfasser, Kompositionen, andere Namen. Der deutsche Interessent am Werk Schütz' dürfte überrascht sein, wieviel ausländische, zumal in den Vereinigten Staaten entstandene, wissenschaftliche Abhandlungen es inzwischen zu Schütz gibt. Die beigelegten Kurzbeschreibungen werden dem Benutzer die Entscheidung erleichtern, ob er sich auf die oft kostspielige und zeitraubende Bestellung eines Titels per Fernleihe oder aus dem Ausland einlassen muß oder nicht.

Leider hat sich in dem sonst sorgfältig gearbeiteten Band eine geringe Anzahl von grammatischen und orthographischen Fehlern eingeschlichen. Als einziges Beispiel sei erwähnt, daß als Erscheinungsort der Erstausgabe des *Becker'schen Psalters* „Freiburg“ statt „Freiberg“ (S. 5) genannt wird. Bleibt noch zu hoffen, daß dem gelungenen Band 1 der *Garland Composer Resource Manuals* unter ihrem beratenden Mitherausgeber Barry S. Brook viele vergleichbare Studien folgen werden.

(Februar 1983)

Siegfried Schmalzriedt

und *Dichtung*, gehalten im November 1978 am Institut für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, rundet den Band ab.

Die Thematik der fast durchweg interessanten und lehrreichen Beiträge ist vielgestaltig. Sie reicht von *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik* zu Lebzeiten Schuberts (Otto Biba) bis *Zur Programmierung von Schubert-Liederabenden im internationalen Konzertleben* (Erik Werba). Rezeptionsgeschichte (Christoph-Hellmut Mahling) und Interpretationsgeschichte (Manfred Wagner) werden ebensowenig ausgespart wie die Beschreibung der Räume, in denen zu Schuberts Lebzeiten – meist im Rahmen halböffentlicher oder privater Konzertveranstaltungen – in Wien Schubertsche Musik erklang (Rudolf Klein). Über die Wiener Geiger der Schubertzeit berichtet Marianne Kroemer, über die ersten Interpreten Schubertscher Klaviermusik die – inzwischen leider verstorbene – Herausgeberin des Bandes. Josef Mertin beschreibt ein Tafelklavier aus der Werkstatt der Firma Anton Walter & Sohn – das Tafelklavier des Malers Wilhelm August Rieder (1796–1880) – auf dem Schubert oft gespielt haben soll. Die Bekanntschaft mit diesem Instrument – es befindet sich jetzt in der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente – mag heutigen Pianisten, die Schubert interpretieren wollen, manche Anregung verschaffen. Deswegen müssen sie Mertins Verurteilung des modernen Konzertflügels noch nicht unbedingt zustimmen.

Boris Schwarz erörtert *Die Violinbehandlung bei Schubert*. Dabei macht er auf manche spieltechnisch unbequeme, ja bisweilen sogar unspielbare Stellen in Schuberts Geigenkompositionen wie in seiner Kammermusik aufmerksam. Während technische Schwierigkeiten in Geigenpartien Beethovens musikalisch bedingt seien, würden sie „bei Schubert mehr als Achtlosigkeit“ erscheinen (S. 95). Das ist verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Schubert schon als Kind Geige und Bratsche spielen lernte. Die orchestrale Faktur so mancher Stellen, vor allem in Schuberts frühen Streichquartetten, ist schon von Eusebius Mandyczewski erkannt worden (vgl. den Revisionsbericht zu Serie V der alten Schubertgesamtausgabe, S. 52). Dieses „Orchestermäßige“ verwundert nicht, denn der junge Schubert hatte schon frühzeitig Gelegenheit – sowohl im Konviktorchester, als auch beim häuslichen

Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts. Hrsg. von Vera SCHWARZ†. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 193 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 4.)

Von den insgesamt achtzehn Beiträgen dieses Sammelbandes gehen siebzehn auf Referate zurück, die vom 28. Januar bis zum 2. Februar 1974 in Wien auf dem Internationalen Symposium *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts* gehalten worden sind. Ein Referat von Walter Gerstenberg über das Thema *Schubert – Musik*

Quartettspiel – Bekanntschaft mit Orchestermusik zu machen. Zu Hause wurden ja nicht nur originale Streichquartette, sondern auch Quartett- bzw. Quintettbearbeitungen von Orchesterwerken gespielt. Gerade diese mögen ihn zur Komposition von Ouverturen für Streichquartett bzw. -quintett (D 20 bzw. D 8) angeregt haben. Auch scheint sich schon der junge Schubert (nicht erst der reife Mann im Jahre 1824) „den Weg zur Symphonie“ mit Streichquartetten hat bahnen wollen. Martin Chusid (*Das Orchestermäßige in Schuberts früher Streicherkammermusik*) macht das deutlich an Ähnlichkeiten zwischen dem langsamen Satz und dem Finale des Streichquartetts in D-dur (D 74) einerseits und den entsprechenden Sätzen der Ersten Symphonie (D 82) andererseits.

Schubert war zweifellos auf vielen Gebieten, vor allem aber auf dem Feld der Harmonik, ein Neuerer. Sucht man aber in seinem Œuvre nach harmonischen Neuerungen, sollte man behutsam vorgehen. Man läuft sonst Gefahr, jede harmonisch auffallende Stelle für neuartig und kühn zu halten. Marius Flothuis ist dieser Gefahr in seinem Beitrag *Franz Schubert, der Neuerer* nicht immer entgangen. Die Stelle „Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal“ im *Prometheus* (D 674) ist für ihn ein Beispiel für „kühne chromatische Fortschreitungen und Modulationen“ (S. 64). Es handelt sich hier jedoch nur um den wohlüberlegten Einsatz von Teilen jener Harmonisierung der chromatischen Tonleiter mit nur drei Akkorden (Dominantseptakkord, verminderter Septakkord, Mollquartsextakkord), die in Wien zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Spitznamen „Teufelsmühle“ wohlbekannt war. Diese „Teufelsmühle“ läßt sich bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen (vgl. Elmar Seidel, *Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts ‚Winterreise‘*, in AfMw XXVI, 1969, S. 285ff.).

Den lesenswerten Beitrag von Arnold Feil, *Schuberts Rhythmik – ein aufführungspraktisches Problem* kann man als eine Variante des Kapitels „Musikalische Rhythmik und Bewegungsrhythmik“ in Feils Habilitationsschrift (*Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 106ff.) ansehen. Anders als diese wendet sich das Referat, wie der Verfasser anmerkt, „in erster Linie an praktische Musiker“ (S. 36). William S. Newman (*Tempofreiheit in Schuberts Instrumentalmu-*

sik) stellt die Frage, ob man in Schuberts Instrumentalmusik auch dann vom vorgeschriebenen Tempo abweichen darf, wenn dies nicht ausdrücklich verlangt wird. Er verneint diese Frage, wobei er sich auf die – freilich spärlichen – Äußerungen Schuberts und auf Leopold von Sonnleithner beruft. Sonnleithners „Erinnerungen“ beziehen sich allerdings nur auf den Vortrag von Liedern Schuberts und nicht auf den von Instrumentalmusik. Ein kleines Versehen des Verfassers (wohl ein Übersetzungsfehler aus dem Deutschen ins Englische) sei berichtigt: die Anweisung „mit Verschiebung“ zu Beginn des Trios in der Klaviersonate in a-moll (D 845) ist nicht „ein seltenes Beispiel einer deutschen Bezeichnung für eine Tempoverschiebung in der Instrumentalmusik“ [Schuberts] (S. 46, Fußnote 7), sondern meint den Gebrauch des linken Pedals.

Was für Temposchwankungen sich manche Interpreten bei Aufführungen Schubertscher Instrumentalmusik bisweilen gestatten, zeigt Helmut Haacks minuziöse Beschreibung einer Interpretation von Anton Weberns Orchesterbearbeitung der *Sechs Deutschen Tänze* vom Oktober 1824 (D 820) durch Webern selbst. Inwieweit sich Weberns Tempofreiheiten mit der Vortragslehre von August Leopold Crelle (Berlin 1823) in Verbindung bringen lassen, wäre freilich noch zu klären.

Über die Berechtigung der „willkürlichen“ Verzerrungen, die sich Johann Michael Vogl beim Vortrag Schubertscher Lieder und in seiner Ausgabe der *Schönen Müllerin* bei Diabelli gestattete, waren die Meinungen bisher geteilt. Während die einen dem Opersänger Vogl diese Verzerrungen immerhin nachsahen (so Max Friedlaender oder Andreas Liess), wurden sie von anderen (Selmar Bagge etwa oder Walther Vetter) völlig abgelehnt. Die sehr lehrreichen Beiträge von Walther Dürr („Manier“ und „Veränderung“ in *Kompositionen Franz Schuberts*) und Robert Schollum (*Die Diabelli-Ausgabe der ‚Schönen Müllerin‘*) scheinen da einen Wandel (zum Positiven hin) in der Einstellung zur Verzerrungskunst des frühen 19. Jahrhunderts anzuzeigen. Man darf gespannt sein, wie die musikalische Praxis auf diesen Sinneswandel reagieren wird.

(Dezember 1982)

Elmar Seidel

Bruckner Symposion „Die Fassungen“, Linz 1980. Bericht, hrsg. von Franz GRASBERGER, Linz. Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH 1981. 111 S.

Wenn Franz Grasberger in der Einleitung konstatiert, die „Beziehung zu Anton Bruckner [sei] immer an ein inneres, oft leidenschaftliches Engagement gebunden“, so muß nach Lektüre des vorliegenden Bandes festgestellt werden, daß dieses Engagement bisher leider ganz überwiegend zum Nachteil Anton Bruckners, genauer: zum Nachteil einer unvoreingenommenen und quellenkritisch fundierten Rezeption seiner Werke ausgeschlagen hat. Obwohl fast jedes Kind inzwischen weiß, daß Bruckners Sinfonien in verschiedenen Fassungen existieren, muß man aus dem Munde kundiger Brucknerforscher vernennen, daß deren „detaillierte Erfassung merkwürdigerweise immer noch aussteht“ (Manfred Wagner, S. 16), und das, nachdem schon vor über 60 Jahren „Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner“ (so der Titel eines Aufsatzes von 1919) erkannt worden sind und vor gut 50 Jahren mit einer Gesamtausgabe begonnen worden ist.

Mit dieser Gesamtausgabe hat es jedoch eine eigene Bewandnis. Verhieß der Subskriptionsprospekt die „Herstellung richtiger, beglaubigter Texte auf Grund der letzten erkennbaren Willensäußerung Bruckners“ (hier zit. nach Grasberger, S. 11), so kann man sich selbst nach den wenigen Andeutungen, mit denen Grasberger die dieses Unternehmen umgebende „stark emotionalisierte Atmosphäre“ (S. 12) umreißt, des unangenehmen Eindrucks schwer erwehren, daß es sich bei dieser „Herstellung beglaubigter Texte“ um ein Schachern wie bei der Testamentseröffnung der Erbtante gehandelt haben muß: Hat sie auf dem Totenbett nochmal genickt, als es um die Million für den Neffen ging? Ist eine solche „letzte erkennbare“ Willensäußerung als ausschließliche Grundlage für einen Gesamtausgabentext ohnehin bereits fragwürdig, so erklärte Editionsleiter Robert Haas flugs Bruckners Freiheit der Willensäußerung als in Frage gestellt (s. Grasberger, S. 12), so daß an die Stelle der zunächst proklamierten Willensäußerung des Meisters dann ideologisch motiviertes herausgebärisches Gutdünken treten konnte: Haas hat, wie Grasberger unmißverständlich feststellt, Fassungen gemischt.

Erst sein Nachfolger nach 1945, Leopold No-

wak, begann die Fassungen „streng nach philologischem Grundsatz“ zu trennen. Trotzdem haben die Mißlichkeiten um die Bruckner-Gesamtausgabe damit noch kein endgültiges Ende erreicht: So existieren gegenwärtig nach der Zählung Grasbergers nicht weniger als sechs verschiedene Gattungen von Partituren innerhalb der Gesamtausgabe, nämlich drei verschiedene Arten von Vorkriegs-Haas-Partituren, zweierlei Nachkriegs-Nachdrucke davon und schließlich die ab 1945 erstellten Nowak-Ausgaben (in deren Reihe jedoch wiederum Haas-Ausgaben aufgenommen wurden). Die Nowak-Ausgaben sind zudem vorwiegend ohne Revisionsbericht erschienen; wie man jedoch – ein dankbar aufgenommenes Moment des Trostes – erfährt (S. 37), sollen diese „nun bald der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden können“ . . . Fürwahr, kein Geheimdienst-Material könnte besser gehütet werden als Bruckners Sinfonie-Fassungen.

Unterdessen wurde der Streit über die Fassungen mangels Masse auf der Ebene der Terminologie ausgetragen. Leider verfällt auch Manfred Wagner etwas dieser Krankheit, wenn er sich der Frage widmet, ob die Fassungen „Verbesserungen, Anpassungen, Träger verschiedener Konzeptionen oder Ausdruck eines psychischen Defekts“ seien. Solange Bruckners Änderungen, wie Wagner ja selbst hervorhebt (s. Zitat hier oben), noch gar nicht detailliert erfaßt geschweige denn übersichtlich dargestellt sind, gleicht dieser Streit dem um das Fell des Bären, das der Bär noch anhat. Ganz abgesehen davon bleibt die Frage offen, was es zu den Kenntnissen über die Sinfonien und ihre Fassungen beitrüge, wenn es sich herausstellte, daß Bruckners Lebensschwierigkeiten nach den Maßstäben der einen oder anderen psychiatrischen Schule als „psychischer Defekt“ einzustufen wären.

So verdienstvoll das Bemühen Paul-Gilbert Langevins sein mag, Bruckner auch der französischen Musikwelt nahezubringen, so fragwürdig ist das hier von ihm vorgetragene Konzept der „Idealfassung“, fragwürdig, weil er es nicht allein als seine private ästhetische Präferenz verfiicht, sondern auch die Editoren darauf verpflichtet sehen möchte. Aufgabe eines Herausgebers kann es jedoch in keinem Falle sein, „Anforderungen der Musik“ (S. 45) – was immer das sein mag – nachzukommen. Daß es in Wahrheit aber viel eher um den Wunsch des Bruckner-Jüngers nach unantastbarer Idealität des Meisters geht, verrät

sich in Langevins Ausbruch, „ob er [Bruckner] sich nicht vielleicht im Grab umdreht bei dem Gedanken, daß man so weit geht, die Korrekturen, die er selbst angeklebt hat, loszulösen“ (S. 42). Der von Langevin konstruierte Gegensatz zwischen „Geist“ und „Buchstabe“ oder „schöpferischer“ und „unschöpferischer“ Musikwissenschaft taugt zu gar nichts außer zur Verschleierung historischer Tatsachen; denn es bleibt jedem doch völlig unbenommen, sich aus dem „Buchstaben“, ist er erst einmal korrekt ediert, jedwede Idealfassung selbst zusammenzustellen, während sich umgekehrt aus einer „Idealfassung“ auch unter Zuhilfenahme von noch so viel Schöpferfertigkeit schwerlich eine historisch-kritische Edition herstellen läßt.

Das überaus glückliche Nebeneinander der angeblichen Gegensätze demonstriert sogleich der Beitrag von Constantin Floros über die Fassungen der 8. *Sinfonie*. Seine Ermittlungen über die Änderungen hindern ihn keineswegs, diese von Fall zu Fall als gelungen oder weniger gelungen zu bewerten. Ähnlich wertvoll die Betrachtungen Rudolf Stephans zur 3. *Sinfonie* (wobei er in sympathisch korrekter Weise die Einschränkung vorausschickt, daß zu diesem Werk noch nicht alle Fassungen und noch keiner der sogenannten Vorlagenberichte erschienen sind), während Harry Halbreichs Ausführungen zum gleichen Werk wieder mehr in Richtung Idealfassung tendieren (auch er möchte ein Sichumdrehen Bruckners im Grabe möglichst vermeiden, s. S. 81) – Weitere Beiträge befassen sich mit den Fassungen der 4. *Sinfonie* und mit Bruckners Schaffensprozeß.

Das sehr begrüßenswerte Unternehmen des Symposions, in einem Demonstrationskonzert einzelne Stellen aus der ersten und dritten Fassung der 3. *Sinfonie* einander gegenüberzustellen, findet leider durch die bloße Wiedergabe des von Rudolf Stephan während der Vorführung gesprochenen Kommentars einen völlig unzureichenden Niederschlag. Was hätte eigentlich gegen die Beigabe – oder wenigstens das zusätzliche Angebot – einer Schallplatte oder Tonbandkassette gesprochen? Der Symposionsband über Bruckners Sinfoniefassungen ist somit weniger ein konkrete Einzelfragen zuverlässig beantwortendes Kompendium, als ein Meilenstein auf dem Weg zur Enttabuisierung des Entstehungsprozesses Brucknerscher Werke.

(März 1983)

Isolde Vetter

Anton Bruckner. Musik-Konzepte Heft 23/24, München: Verlag text + kritik 1982. 163 S.

War der vorangehend besprochene Band ausschließlich, und das mit gutem Grund, dem Problem der Fassungen gewidmet, so bedeutet das natürlich nicht, daß es zu Bruckner nichts von diesem Problem Unabhängiges zu sagen gäbe. Im vorliegenden Bruckner-Heft der *Musik-Konzepte* ist diese Unabhängigkeit allerdings entschieden zu weit getrieben: Das Fassungsproblem kommt so gut wie überhaupt nicht vor. Das ist ein unbegreifliches Versäumnis, insbesondere da in Manfred Wagner, der mit zwei Beiträgen vertreten ist, genau der Sachkenner bereit stand, von dem eine zusammenfassende Darstellung des Fassungsproblems zu erwarten wäre, die nicht nur für Fachwissenschaftler, sondern auch für ein breiteres Publikum wie die Leserschaft der *Musik-Konzepte* verständlich sein würde. Diese Chance wurde leider vertan. Statt dessen findet sich der Text einer Radiosendung Wagners aus dem Jahre 1977 abgedruckt, der sein Anliegen, den „Einfluß Bruckners auf die musikalische Gegenwart“ darzutun, in der mit Musikbeispielen versehenen Hörfassung möglicherweise überzeugender zu vertreten wußte. Freilich ist das unbehohene „Post hoc, ergo propter hoc“ in jedem Falle ein Fehlschluß.

Wer sich von den *Thesen über Bruckner* von Constantin Floros Neues und Aufschlußreiches oder gar Provozierendes erwartete, würde enttäuscht. Die vermeintlichen Thesen erschöpfen sich zum Großteil in der Wiederholung von längst Bekanntem oder lassen fast bis zur Inhaltsleere verkommene Allgemeinaussagen gegeneinander antreten. So begegnet Floros der „Ansicht, daß eine Symphonie Bruckners der andern zum Verwechseln ähnlich sehe“ mit dem Ratschlag, „die Dritte mit der Vierten oder die Achte mit der Neunten [zu] vergleichen, und man wird fundamentale Unterschiede schon in der Grundhaltung feststellen können“ (S. 11). Tja, wenn das so einfach wäre. Anderes wie die des öfteren beschworene „Logik“ („stringente strukturelle Logik“ S. 5, „strenge Tektonik und sinnvolle Gliederung“ S. 6, „Klarheit der Gliederung und Logik der Gestaltung“ S. 10) mutet angesichts des Problems der Fassungen zumindest etwas undifferenziert an; wenigstens müßte dann von mehreren Brucknerschen „Logiken“ die Rede sein. Weitaus fruchtbarer als die immer erneute bloße Proklamation des Vorhandenseins einer

Logik wäre eine Beschreibung ihrer Regeln und ein Aufzeigen von deren Niederschlag in den Musikwerken.

An Dieter Schnebels Beitrag berührt zunächst sympathisch, daß er sein „affektives Erleben“ bei Bruckners *Dritter* in den Mittelpunkt rückt. Auch die Einführung von dreierlei „Klangcharakteren“ könnte vielleicht überzeugen als der Versuch, dem musikalischen Korrelat des Erlebens näherzukommen. Gegen Ende findet sich der Leser jedoch beim anderwärts schon genügend strapazierten „mystischen Lebensgefühl“ Bruckners wieder und bei der „tiefsten Intention des österreichischen Meisters [. . .] eben der Versöhnung“, anstatt daß wir mehr über das Lebensgefühl und die Intentionen erfahren, die Bruckners Musik in uns (*pars pro toto*: in Dieter Schnebel) weckt.

Michael Kopfermann breitet auf nicht weniger als 38 Seiten unzählige kombinatorische Verhältnisse von Takt- und Tongruppen aus dem Anfang der 8. *Sinfonie* aus. Das Unterfangen erinnert nicht wenig an den Versuch, den Offenbarungscharakter der Bibel anhand von Buchstaben-Kombinatorik zu beweisen. Der Kommentar eines Mathematikers würde vermutlich ungefähr so lauten. In genügend großen Systemen, die aus einer beschränkten Anzahl sich häufig wiederholender Elemente (z. B. Buchstaben oder Töne) bestehen, läßt sich unweigerlich eine praktisch unbegrenzte Anzahl von Regelmäßigkeiten auffinden. Die Bibel sagt es kürzer und prägnanter: Suchet, so werdet ihr finden . . .

Das anerkennenswerte Anliegen Norbert Naglers, die Verflochtenheit von Bruckners Kompositionsverfahren mit seiner psychischen Verfassung aufzuzeigen (in Naglers Sprache *Reflexionen zur Heteronomie kompositorischer Praxis* geheiß), erstickt im verbalen Wust eines auf weite Strecken unbewältigten Monumental-Vokabulars: Das eine Mal wird einem Desideratum „Abhilfe verschafft“ (S. 91), das andere Mal wird ein Desideratum „beim Namen genannt“ (S. 95); auf S. 91 geht es darum, der „Gefahr der Ontologisierung von Grenzerfahrungen zu invarianten Befindlichkeiten zu entkommen“, auf S. 95 erfahren wir, daß es „selbstevident (sein dürfte), daß die Leidensproblematik keiner invarianten Größe gleicht“. Neben modischen Ausdrücken wie „Diskurs“ oder „konkrete Subjektivität“ imponieren Vokabeln wie „Quinquennium“, „Skribifaces“ oder „Konkupisenz“, die

den eifrigen Besuch eines klerikalen Gymnasiums vermuten lassen. Auf S. 102 beim „Sprechungsverhalten“ Bruckners angekommen, droht endgültig die Geduld zu reißen. Schade, daß Naglers im Grunde begrüßenswerter Impetus der Entmystifizierung sich derart in den eigenen verbalen Schützengräben totläuft.

Manfred Wagners Schlußbeitrag über *Die Nekrologe von 1896: rezeptionstiftend?* liefert habhaftes historisches Material zur Rekonstruktion der Entstehung der bekannten Bruckner-Klischees: Alle, alle sind sie 1896 schon da, angefangen bei der „kindlichen Ungeschicklichkeit“ über die „bodenscheuen Hosen“ bis hin zur „mystischen Devotion“. Das Fragezeichen im Titel könnte also ruhig gestrichen werden.

Das Werkverzeichnis, zusammengestellt von Rainer Riehn, enttäuscht insofern, als es neben Dingen von mäßigem Interesse wie Uraufführungsdaten und -dirigenten die Fassungen im Groben zwar nennt, dagegen aber kein Wort über die vorhandenen Editionen verliert. Damit wird dem Leser jede Hilfestellung im Dickicht von Fassungen und Ausgaben versagt, ein Verfahren, welches wahrhaftig nicht dazu angetan ist, einen mündigen Umgang des musikalischen Publikums mit Bruckners Werken und deren Fassungen zu fördern. Man bleibt fassungslos.
(März 1983) Isolde Vetter

Gustav Mahler Briefe. Neuauflage, erweitert und revidiert von Herta BLAUKOPF. Wien-Hamburg Paul Zsolnay Verlag 1982. 458 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; ohne Bandzählung.)

Nach ihrer Edition des Briefwechsels Mahler/Strauss legt Herta Blaukopf (die Herausgeberin der *Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft*) nun eine weitere Mahler-Briefausgabe vor. Es handelt sich um eine erweiterte Neuauflage der 1924 zum ersten Mal (unter der Herausgeberschaft Alma Mahlers) erschienenen und (bis auf einen reprographischen Nachdruck aus dem Jahre 1978) seit langem vergriffenen Briefe Gustav Mahlers. Ihre Bedeutung als eines der erstrangigen Instrumente der Mahlerforschung, die Tatsache ihres überlangen Vergriffenseins und die editorischen Mängel der Erstausgabe lassen diese Neupublikation vollauf gerechtfertigt erscheinen.

Der wesentliche Unterschied zur Erstausgabe liegt in der konsequenten – allerdings durch Datierungsprobleme erschwerten – chronologischen Anordnung, die an die Stelle der von Alma Mahler bevorzugten gemischten, nach Chronologie und Adressaten aufgeteilten Reihenfolge getreten ist. Darüberhinaus wurden die Briefftexte der Erstausgabe textkritisch revidiert (immerhin rund 200 der insgesamt 464 Briefe konnten mit den Autographen verglichen werden) und mit knappen, aber informativen Erläuterungen versehen (die Anmerkungen der Erstausgabe werden ebenfalls angeführt). Die Revision betrifft neben der Richtigstellung von Daten und Namen auch die Hinzufügung in der Erstausgabe ausgelassener Textabschnitte; so können die Briefe Mahlers an Anna von Mildenburg zum ersten Mal unverstümmelt eingesehen werden. Etwas verwirrend ist dabei der Gebrauch der eckigen Klammern, die sowohl die Herausgeberzusätze der Erstausgabe wie die der Neuausgabe enthalten, ohne daß zwischen beiden unterschieden werden könnte.

Insgesamt 44 neue Briefe, die allerdings – soweit ich sehe – fast ausnahmslos schon an anderer, wenn auch teilweise entlegener Stelle publiziert worden sind, ergänzen die Neuausgabe. (Nicht ganz einsichtig erscheint hier das Verfahren der Herausgeberin, nur bei jenen neuen Briefen, die ihr nicht im Autograph vorlagen, den Ort der Erstveröffentlichung anzuführen.) Ihre Aufnahme „dient allein dem Zweck, biographische Lücken zu schließen (besonders in den spärlich dokumentierten Jugendjahren), bisher unberücksichtigte Verbindungen (zum Beispiel mit Verlegern) anzudeuten und die Hintergründe von Mahlers Berufung an die Wiener Hofoper zu beleuchten“ (S. XII). Nicht aufgenommen wurden solche Briefe, die in den letzten Jahren in Buchform ediert worden sind (d. h. Mahlers Briefe an Alma, an holländische Freunde und an Richard Strauss).

Besonders hervorzuheben, weil von besonderem Gebrauchswert, sind schließlich die der Neuausgabe beigegebenen Register: ein Verzeichnis der Adressaten (mit kurzen biographischen Mitteilungen), ein chronologisches Verzeichnis der Briefe (das auch die Briefnummern der Erstausgabe enthält), ein Personenregister und ein Register der erwähnten Werke (Mahlers eigener wie auch der anderer Komponisten). Einmal abgesehen von dem eigenen Reiz, den die chronologi-

sche Anordnung der Briefe als eine Art Autobiographie Mahlers auszuüben vermag, dürften es nicht zuletzt diese Register sein, die auch dem Besitzer der alten Ausgabe die Anschaffung der neuen erstrebenswert machen könnten.

(Dezember 1982)

Bernd Sponheuer

D 11 58, - 3-492-02747-4
 HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Die Musik Gustav Mahlers*. München-Zürich. Piper (1982). 305 S.

Ein Buch mit dem lapidaren Titel *Die Musik Gustav Mahlers* erweckt entweder unbestimmte oder – im Gegenteil – außerordentlich anspruchsvolle Erwartungen. Daß letztere gemeint sind, zeigt dessen erster Satz, in dem das „Suchen nach dem ‚Prinzip Mahler‘“ (S. 7) zum Gegenstand der Abhandlung erklärt wird. In methodischem Anschluß an frühere Arbeiten des Autors geht es um den „Versuch, durch die Form der Komposition zu ihrem Gehalt vorzudringen“, wobei – so das Vorwort – „die bewußte Einbeziehung des eigenen, subjektiven Erlebens und Erfahrens der Musik als Verstehenszugang, die Vertiefung in Mahlers eigene Äußerungen als Verstehenshilfe, die Auswertung der Mahler-Rezeption als Verstehensbeleg und der musikanalytische Befund als Verstehensbeweis“ (S. 9) herangezogen werden.

Ausgang und organisierendes Zentrum des Ganzen bildet die einläßliche Interpretation eines Mahlerschen Jugendbriefes, die im letzten Kapitel („Mahlers Begriff der ‚Welt‘“) resümeeartig verallgemeinernd wiederaufgegriffen wird. Zwischen diesen beiden Eckpunkten liegen sechs Kapitel, welche die aus der Brief-Interpretation hervorgehenden Leitbegriffe von Mahlers „Lebens- und Weltauffassung“ (S. 11) an seiner kompositorischen Verfahrensweise zu verifizieren suchen und in drei ausführlichen Einzelanalysen (der Posthornepisode der *Dritten*, des *Scherzos* der *Zweiten* und des *Oft denk' ich* aus den *Kindertotenliedern*) zu konkreter Entfaltung bringen. Der Grundgestus des Buches besteht deshalb in einem ständigen Hin und Her, einem Prozeß der Annäherung und wechselseitigen Erhellung zweier Ebenen: der von Mahlers eigenem Sprechen über Musik (das von Eggebrecht ohne große Umschweife interpretierend beim Wort genommen wird) und der einer analytischen Untersuchung seiner Musik selbst.

Als materialer Ansatzpunkt fungiert die nach außen hin wohl auffälligste Eigenart des Mahlerschen Komponierens, sein musikalisches Arbeiten mit vorgefundenem Material „unterhalb, vor und jenseits des Artifiziiellen“ wie aus dem „Bereich des Postartifiziiellen . . . , das heißt des artifiziiell schon Dagewesenen“ (S. 67), ein Verfahren, das Eggebrecht als „vokabulares Denken“ (S. 71) bezeichnet und als Fundament des „Prinzips Mahler“ in Anspruch nimmt. Liegt nämlich das Charakteristische solcher „Vokabeln“ (vom Vogelruf bis zum Ganztonschritt abwärts) in ihrer festen Verknüpfung von „syntaktischer Typizität“ (S. 67) und semantischer „Bezeichnungskraft“ (S. 68), so bilden gerade sie, die allerdings erst durch den artifiziiellen Kontext als solche hervortreten, „das adäquateste Mittel zum musikalisch deutlichen Abbilden der ‚Welt‘“ (S. 69), wie es Eggebrecht als „Mahlers gedankenmusikalische Intention“ (S. 20) zu erkennen glaubt.

Der so ins Zentrum gerückte Weltbegriff Mahlers umfaßt nach Eggebrechts Interpretation drei Momente: den negativen Begriff der Realitäts- oder Zivilisationswelt, das „Weltgetümmel“, dem korrespondierend der Begriff einer „anderen Welt“ gegenübergestellt wird, die symbolisch in der „von Menschenhand . . . unberührten Natur“ (S. 257) aufscheint und durch unverwässert religiöse Metaphern wie „dies Andere . . . , von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist“ (S. 148), das „Unberührte und Zeitlose“, „das Versinken in die Wesentlichkeit“ (S. 257) umschrieben wird; drittens und gleichsam als Metabereich die „Innerlichkeitswelt“ der Kunst, die sich zwar den Gegensatz von „Realitäts-“ und „anderer Welt“ und die (vergeblichen) Versuche zur Lösung dieser „Weltendualität“ (S. 260) zu ihrem Gegenstand macht, dabei aber „selbst und insgesamt eine ‚andere Welt‘“ darstellt, „die nur der Innerlichkeit zugänglich ist und nur als Kunst Gestalt gewinnen kann“ (S. 260).

Was nun – vor dem Hintergrund dieses hier nur grob skizzierten (aber auch bei Eggebrecht nicht immer systematisch eindeutigen) Weltbegriffs – die „Besonderheit“ (S. 283) der Mahlerschen Musik und damit das eigentliche „Prinzip Mahler“ auszumachen scheint, ist ein Doppeltes: 1., daß Mahler die „Negativität der wirklichen Welt“ (S. 271), das Banale und Häßliche und das Leiden daran, – in der traditionellen Kunst eine gleichsam verschwiegene faktische Vorausset-

zung, die innerhalb der idealen ästhetischen Sphäre unausgesprochen bleibt – in die Werke selber hineinnimmt und so „von einer Voraussetzung und Verursachung zu einem Inhalt der Musik“ (S. 271) erhebt; und 2., daß eben das „vokabulare, gleichsam musikalisch umgangssprachliche Benennen der Wirklichkeit“ (S. 283) jenes kompositorische Verfahren darstellt, das den „Widerspruch der Welten“ (S. 272) musikalisch zu vergegenwärtigen vermag. Ein angemessenes Verstehen Mahlers bedeutet deshalb für Eggebrecht, den musikalischen Zusammenhang (die „Konstruktionslogik“) eines Werkes zugleich als semantisch-vokabularen (als Ausprägung einer „Imaginationslogik“, S. 86) zu begreifen, oder, wie es in einer zugespitzten Formulierung heißt, als „eine Art von Musik, zu der es gehört, daß sie – in Benennungsakten (um die Welt zu benennen, wie Mahler sie sieht) – mit Arten von Musik zu arbeiten vermag so wie die sonstige Musik mit Themen und Techniken“ (S. 197); beispielsweise im Trio der *Dritten*: „indem nun im Trio Posthornweise und Orchesterspiel miteinander abwechseln, ist es komponiert als Alternieren der beiden Musikarten, ein Dialogisieren zwischen der Naturklangmusik der Posthornweise, die das Andere benennt, und der Kunstmusik der gängigen Orchesterinstrumente, die die humoristische Wesenheit der Tierwelt repräsentieren“ (S. 191).

Es sind zugespitzte Formulierungen wie die eben zitierte, die – bei allem Respekt vor diesem mit großem Ernst und imponierender Intensität geschriebenen Buch – zum Widerspruch einladen. Zwei Punkte seien hier kurz berührt. Ganz zweifellos konstituiert das von Eggebrecht umfassend herausgearbeitete vokabulare Komponieren einen zentralen Bereich der Mahlerschen Musik, und doch scheinen Zweifel daran erlaubt, ob damit wirklich und ungeschmälert der volle Reichtum des Mahlerschen Komponierens – das wie kaum ein anderes dem identifizierenden Benennen entgegenkommt und sich doch der definitiven Festschreibung entzieht – auf den Begriff zu bringen sei. Auch die Mahlerschen „Vokabeln“, auch das „vor- oder jenseitskompositorisch wirkende“ (S. 163) Hornthema der *Dritten* wie die gleichsam subjektlose „Naturlaute-Musik“ (S. 154) der langsamen Einleitung der *Ersten* sind zunächst, wie Eggebrecht selber ausführt, artifiziiell komponierte Musik (und gerade seine analytische Beschreibung fördert ihr kunst-

volles Komponiert-Sein zutage), und die Frage muß erlaubt sein, ob es notwendig ist, den – gar nicht zu leugnenden – vokabularen Charakter solcher Stellen so weit gegen ihre – ebenfalls nicht zu leugnende – kompositorisch-strukturelle Stimmigkeit auszuspielen, daß es zu Formulierungen wie der folgenden kommen kann, in der die Dialektik von Form und Gehalt außer Kraft gesetzt zu sein scheint: „der Vorstellungszusammenhang“ sei „nur dort zu verwirklichen, wo die Autonomie der Form gebrochen ist und Form zu einer Funktion des Gehalts wird. Dieser, der Gehalt in dem, was er besagt, und das Gelingen oder Mißlingen seiner musikalischen Vermittlung, nicht die Stimmigkeit der Form, wird zum Kriterium des Urteils“ (S. 90, vgl. S. 38 und S. 197).

Ein zweiter Punkt betrifft die tendenzielle Enthistorisierung Mahlers, wie sie etwa in der durchaus ontologisch zu nennenden Deutung seines Weltbegriffs und seiner „Lebensbefindlichkeit“ (S. 11) oder in einer Charakterisierung seiner musikalischen Sprache, „die usurpatorisch, antitraditionell und ahistorisch Kultur benutzt, als wäre sie Natur“ (S. 289), zum Ausdruck kommt. Auch wenn Eggebrecht verschiedentlich auf Verbindungen Mahlers zur romantischen Ästhetik aufmerksam macht, hat es doch den Anschein, als würden die historischen Relationen der Mahlerschen Musik – zugunsten der systematischen Darstellung seines vokabularen Komponierens – zu sehr in den Hintergrund gedrängt, obwohl gerade hier die Vermutung naheliegt, daß nicht zuletzt Mahlers geschichtliche Position in der Spätphase der Gattung Symphonie und die damit zusammenhängende historische, aus der produktiven Anverwandlung der Gattungsgeschichte gewonnene Tiefendimension seines Komponierens für die überwältigende Beredtheit seiner Musik verantwortlich sind.

Der gesamte Inhalt von Eggebrechts Mahler-Buch ist damit keineswegs ausgeschöpft (insbesondere seine ästhetische Grundlegung und seine Auseinandersetzung mit Adorno verdienen eine ausführliche Diskussion). Und auch die kritischen Bemerkungen können hier nur Probleme andeuten, die nicht den Rang des Buches in Frage stellen, sondern – eben davon angeregt – zu erneuter Beschäftigung mit der Sache selbst – dem Werk Gustav Mahlers – hinlenken wollen. Was aber kann ein Buch über Musik mehr bewirken als das intensivierte und durch neue

Fragestellungen bereicherte Hören dessen, dem es sich verdankt?
(Dezember 1982) Bernd Sponheuer

KAREN FORSYTH *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis And Meaning. Oxford. Oxford University Press 1982. 287 S., Notenbeisp.*

In seinen Gesprächen mit Robert Craft ist Strawinsky der Meinung, Straussens Opern seien für den zeitgenössischen Musiker gänzlich unwichtig. Besonders vernichtend ist sein Urteil über *Ariadne*. Dennoch hat sich gerade diese Oper als eines der wirkungsvollsten Resultate der Strauss-Hofmannsthalschen Zusammenarbeit erwiesen. Zu ihrem Publikumserfolg in den letzten Jahrzehnten hat sich eine ziemlich umfassende deutschsprachige und angelsächsische Sekundärliteratur gesellt, darunter die Arbeiten von Stiegele, Gräwe und Daviau/Buelow. Karen Forsyths Oxford-Studie schließt sich dieser Forschungskette an, legt jedoch den Akzent auf die Untersuchung der verwickelten Entstehungsgeschichte der zwei Versionen von 1912 und 1916 und deren Auswirkungen auf die Bedeutung der Oper. Mit Recht behauptet die Autorin, man könne nur mittels eines entstellungsgeschichtlichen Ansatzes den Ungereimtheiten, den Widersprüchen und schließlich den verschiedenen, die Kohärenz des Werkes gefährdenden Bedeutungsebenen auf den Grund kommen. Das einfache Divertissement, als „Zwischenarbeit“ und „Spielerei“ konzipiert, mit dem Hofmannsthal und Strauss sich bei Max Reinhardt für seine Hilfe bei der Dresdner Uraufführung des *Rosenkavaliers* zu bedanken gedachten, entwickelte sich zu einem erheblich komplizierteren Gebilde.

In den ersten drei Kapiteln ihrer Studie untersucht Forsyth das Zustandekommen der *Ariadne* von 1912 und deren historische Vorbilder, die Entstehung des Textbuches auf der Basis von Hofmannsthals Szenarium und Notizen (beide werden der Studie im Anhang beigelegt) und die seiner musikalischen Gestaltung. Mit den dabei gewonnenen Erkenntnissen werden dann im vierten Kapitel die gängigen *Ariadne*-Interpretationen kommentiert und korrigiert, wobei Forsyth ausdrücklich betont, es sei von besonderer Wichtigkeit, die zwei Versionen auseinanderzuhalten; „denn die Entstehung war nicht die

logische Verwirklichung einer einzigen Idee, sondern eine Geschichte von andauernden Verschiebungen und Umstellungen“. Das wird auch im fünften Kapitel in der Analyse des Vorspiels anschaulich dargestellt.

Die ursprüngliche Anlehnung an die Molièresche comédie-ballet-Form und die geistreiche Verquickung von opera seria und opera buffa war von großer Einfachheit, und es zeigte sich alsbald, daß die Wiederbelebung barocker Formen Hofmannsthal nicht genügend Spielraum für seine lyrische Ader bieten konnte. Forsyths gründlicher Vergleich des Textbuches mit dem Szenarium und den Notizen, die ihm zugrunde liegen, macht dies besonders deutlich. Die Behauptung, Hofmannsthal habe die barocke Allegorie des Szenariums in ein lyrisches Drama umwandeln wollen, ist mehr als plausibel. Daraus lassen sich die widersprüchlichen Charakterzüge der Protagonisten Bacchus und Ariadne erklären, aber auch die eher lyrische Gestaltung der commedia dell'arte-Figuren. Anhand der Rolle der Zerbinetta zeigt Forsyth auch, zu welchem Grad die zwischen Textdichter und Komponist herrschende Uneinigkeit reichte, denn Strauss schuf in ihr musikalisch eine komplexe und interessante Gegenspielerin zu Ariadne, die der Textdichter in diesem Ausmaß eigentlich nicht beabsichtigt hatte.

Auf Grund ihrer Einsichten, ihres gründlichen Quellenstudiums und ihrer berechtigten Kritik an gewissen Aspekten des Werkes sollte Forsyths Studie zur Pflichtlektüre nicht nur derer werden, die sich mit dieser manchmal rätselhaften Oper beschäftigen, sondern darüber hinaus aller derjenigen, die sich für die zuweilen problematische Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal interessieren.

(Januar 1983)

Alfred Clayton

C-2/

DERRICK PUFFETT: *The Song Cycles of Othmar Schoeck*. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1982). VIII, 482 S. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II. Volume 32.) (∞)

Das deutschsprachige Kunstlied hat in den letzten Jahren gerade in der englischen Musikforschung ein wachsendes Interesse gefunden. Nicht selten wird trotz der Fremdsprachigkeit das Ver-

hältnis von Text und Musik hier sogar eingehender (und unbefangener) untersucht als in deutschen Darstellungen. Aus England kamen auf diese Weise, etwa durch Sams' Darstellung von Schumanns Chiffren-System, mehrfach Impulse für die Liedforschung. Auch die bislang umfassendste Untersuchung des umfangreichen Liedwerks von Othmar Schoeck stammt von einem Engländer. Obwohl sich Derrick Puffett mit seiner Oxforder Dissertation von 1976 primär an ein englisches Publikum wendet, für das der schweizerische Komponist noch fast unbekannt ist, vermittelt er auch dem Eingeweihten einen gründlichen Überblick.

Bei jedem von Schoecks fünfzehn Liedzyklen (die Liedsammlungen vor dem Lenau-Zyklus *Elegie* werden nur summarisch behandelt) werden nacheinander Werkgeschichte, Textgehalt, zyklischer Charakter sowie zugrundeliegende Kompositionstechniken beschrieben und analysiert. Der größte Raum ist mit zahlreichen Notenbeispielen den bisher vernachlässigten Schaffensphasen Schoecks, den reifen Werken der zwanziger und dreißiger Jahre und dem insgesamt als künstlerisch schwächer eingeschätzten Spätwerk gewidmet. Aus der Analyse der Einzelwerke kommt Puffett zu übergreifenden Ergebnissen, so, wenn er Schoecks Festhalten an Grundthemen der deutschen Frühromantik (Sehnsucht nach Vergangenheit, Natur und Tod) konstatiert oder den autobiografischen Charakter gerade der künstlerisch wertvollsten Zyklen hervorhebt. *Lebendig begraben*, der Titel seines bedeutenden Keller-Zyklus, könne geradezu als Motto über Schoecks Leben und Werk stehen. Der Einsamkeit des Menschen Schoeck, der die moderne Welt ablehnte und sich von seiner Umwelt isolierte, der tagsüber schlief und nachts arbeitete, entsprach der künstlerische Rückzug des Komponisten Schoeck auf das 19. Jahrhundert.

Dennoch suchte Puffett gerade bei diesem musikalischen Traditionalisten, ähnlich wie Schönberg bei seiner Verteidigung von Brahms, nach „fortschrittlichen“ Elementen. Er fand sie in der Kompositionstechnik. Im Vordergrund stehen deshalb Analysen, in denen die vielfältige Weiterentwicklung der Ostinato-Technik Hugo Wolfs, die Erneuerung der Harmonik innerhalb eines tonalen Rahmens (S. 171f.), die thematische Transformation von Rhythmen (S. 193ff.) sowie der reihenartige Einsatz von Akkordfolgen

(S. 229ff.) belegt wird. Seine „Entdeckungen“ – meist in einen neuen Zusammenhang gestellte traditionelle Elemente – führte der analyse- und fortschrittsfeindliche Komponist jedoch nie systematisch weiter, so daß sein Gesamtwerk durch eine Entwicklung in Stilbrüchen und Kontrasten, durch den beständigen Wechsel von technischem Fortschritt und Rücknahme gekennzeichnet ist. Einige von Schoecks interessantesten Werken entstanden charakteristischerweise als Parodien neuer Musik (S. 380).

Obwohl der Autor neben Verfahren der rhythmischen Variation, neben der Verwendung von Motto-Themen und der Tendenz zur Einsätzigkeit vor allem die Dramaturgie als zyklisches Formungsprinzip hervorhebt und die große Bedeutung des Textausdrucks betont (S. 324), gerät gegenüber der Kompositionstechnik die Untersuchung der Beziehungen von Text und Musik allzusehr in den Hintergrund. Selten werden die Bezüge zwischen beiden Bereichen so deutlich dargestellt wie etwa beim Lenau-Zyklus *Notturmo*, wo der semantische Gehalt der Musik, ihre „Technik der Illusion“ überzeugend herausgearbeitet ist. Auch der wohl zu Recht behauptete autobiografische Charakter der Werke wird nur angedeutet. Hier öffnet sich Raum für künftige Forschungen. So wäre etwa auch dem Widerspruch nachzugehen, daß einerseits nach Aussage des Komponisten weder der Konzertsaal noch die Kirche der geeignete Aufführungsort für seine Liedzyklen sei, er andererseits aber so häufig eine Orchesterbesetzung wählte. Die These des Autors, daß Schoeck die großen Klavierlied-Zyklen Beethovens, Schuberts und Schumanns als Modelle verwendet hat – eine These, die er allein aus der formalen Ähnlichkeit herleitet –, wäre entsprechend zu modifizieren.

Selbst auf 480 Seiten lassen sich manche wesentlichen Fragen zu Schoecks Liedwerk nur andeuten. Daß der Autor diese Fragen, etwa nach dem Zusammenhang von Leben und Kunst, nach der Bedeutung der Textwahl und der Semantik des Musikalischen, überhaupt gestellt hat, daß er sich sowohl um differenzierte Einzeluntersuchungen und -wertungen wie auch um die übergreifenden Zusammenhänge bemüht hat, ist ein wichtiges Verdienst. Zur weiteren Beschäftigung mit Schoeck, der damit erstmals aus einem nationalen in einen europäischen Kontext gerückt wurde, lädt der Anhang ein, der eine Chronologie der frühen Lieder sowie eine Auf-

stellung von Gedichten, die auch von anderen Komponisten vertont wurden, enthält.

(Januar 1983) Albrecht Dümling

Musical Instrument Collections. Catalogues and cognate literature. Hrsg. von James COOVER. Detroit: Information Coordinators 1981 464 S. (Detroit Studies in Music Bibliography 47.)

Eine sehr nützliche Dokumentation ist anzuzeigen: James Coover hat nicht nur die Kataloge öffentlicher und privater Instrumentensammlungen bzw. die diese Sammlungen betreffende Literatur zusammengestellt, er verzeichnet darüber hinaus die Schriften zu Sonderausstellungen innerhalb und außerhalb der Museen, zum Beispiel zu den Weltausstellungen in Paris. Selbst unscheinbare Publikationen der Museen sowie kleine Berichte in Zeitschriften, die nicht auf Musik spezialisiert sind, werden prinzipiell berücksichtigt. Wo keine anderen bibliographischen Hilfsmittel zur Verfügung stehen, weist Coover auch Fundorte nach. Sehr wichtig ist es ferner, daß er einen Ansatz zur Auswertung von Auktionskatalogen macht – ein bisher weitgehend unbearbeitetes Gebiet.

In diesem Zusammenhang sollten in einer Neuauflage auch Intelligenzblätter sowie Nachlaßverzeichnisse aus der biographischen Literatur über Musiker ausgewertet werden. In dem Teil über private Sammlungen sind naturgemäß viele verzeichnet, die in dieser Form nicht mehr existieren. Verdienstvoll ist dabei die Berücksichtigung von Gebrauchssammlungen, das heißt der Nachweis von alten Inventaren, auch wenn über den Verbleib der Instrumente nichts bekannt ist. Zum Teil wird der Weg nachgezeichnet, den die Instrumente aus Privatsammlungen nach deren Auflösung nahmen. Allerdings hat Coover die Publikationen, die sich speziell mit der Geschichte der Sammlungen befassen, ausgeklammert, mit dem sicher berechtigten Hinweis, daß dieses Thema in der übrigen Literatur genügend behandelt sei. Umgekehrt dürften jedoch in Schriften zur Geschichte der Museen auch Informationen zu den Instrumenten enthalten sein. Wenn übrigens Coover eine standardisierte Form der Museumskataloge fordert (S. 11), so kann das nach Ansicht vieler Museumsleute nur für einen Teil der Informationen gelten; schon die Unmöglich-

keit umfassender Beschreibungen erfordert eine individuelle Auswahl.

Die Bibliographie ist übersichtlich gegliedert und mit verschiedenen Hilfsmitteln zur besseren Orientierung ausgestattet. Der erste Teil verzeichnet öffentliche Sammlungen und zeitlich begrenzte Ausstellungen alphabetisch nach Orten, der zweite – auf gelblichem Papier gedruckte – nennt private Sammlungen, geordnet nach Besitzernamen. Hinzu kommen zahlreiche Querverweise, ein allgemeines Register und solche, die Inventare vor 1825, Ausstellungen außerhalb der Museen und Auktionatoren verzeichnen.

Der Redaktionsschluß wird nicht ausdrücklich erwähnt, scheint aber bei 1977 zu liegen. Einige Hinweise betreffen auch noch das Jahr 1979. Der Vollständigkeitsgrad der Bibliographie ist, gemessen an den Schwierigkeiten der Quellenlage, offensichtlich hoch. Lücken sind wohl vor allem bei den peripheren Zeitschriften vorhanden, von Auktionskatalogen einmal abgesehen. Der Autor stellt im Vorwort eine Ergänzung seiner verdienstvollen Arbeit in Aussicht und bittet um Mithilfe.

(März 1983)

Dieter Krickeberg

URI TOEPLITZ: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl. Baden-Baden. Valentin Koerner 1978. 223 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 62.)

Die Arbeit hat eine lange Entstehungsgeschichte. Der Verfasser, der 1934 seine Studien in Bonn abbrechen mußte und 1936 Flötist im Israel Philharmonic Orchestra wurde, kehrte nach einem ganzen Leben als Berufsmusiker zur Wissenschaft zurück und promovierte 1978 mit der vorliegenden Studie an der Universität Tel Aviv. Die Umstände finden auch im Buch selbst ihren Niederschlag, einerseits in der Methodik und Fragestellung, die in frühere Zeiten zurückreicht, andererseits in der großen musikalischen Erfahrung und Repertoirekenntnis, die Uri Toepnitz bei seiner Arbeit zugute kam.

Als Voraussetzung gilt Toepnitz, daß mit schwindender Generalbaßpraxis die Bläser zunehmend an Bedeutung gewinnen (S. 9). Ob die zeitliche Überlagerung auf einen kausalen Zusammenhang schließen läßt, dürfte heute freilich

mehr als zweifelhaft sein. Toepnitz hat aber eine andere Frage vor Augen, nämlich die nach Tonartwahl und Bläserbesetzung. Diesem Bezug geht der Autor zunächst einzeln für jede Gattung von Sinfonie über Serenade bis zur Oper nach. Toepnitz gibt dabei eine Reihe wertvoller Hinweise und faßt die wichtigsten Kriterien und Beobachtungen in einem anschließenden Kapitel über „Mozart und die Klarinette“ nochmals zusammen.

Eine Erschwernis für den Leser ist, daß Toepnitz im ehrenwerten Bestreben, möglichst viel gelesene Literatur nachzuweisen, die Darstellung mit sehr viel peripherem Material belastet, das nichts zur Fragestellung beiträgt, und daß er zudem den Anspruch hat, auch noch andere Probleme nebenbei zu erledigen wie beispielsweise jenes um die Echtheit von KV 271i. Dafür fehlt auf der anderen Seite fast ganz die Auseinandersetzung mit den bau- und spieltechnischen Gegebenheiten der Blasinstrumente im 18. Jahrhundert. Hier wäre eigentlich erst eine Basis zu schaffen gewesen, deren Fehlen sich besonders störend im Falle des Bassethorns bemerkbar macht. Der anderen Notwendigkeit, die Fragen auch auf dem Hintergrund von Komposition und Satzstruktur zu verfolgen, stellt sich Toepnitz bewußt und manchmal erfrischend respektlos. Es gelingt ihm aber doch nur selten, über schulmäßige Kategorien der Formenlehre hinauszukommen. So bleibt bei mir zuletzt der etwas unbefriedigende Eindruck, daß vieles angesprochen und wenig wirklich durchdrungen ist.

(Mai 1984)

Manfred Hermann Schmid

LOTHAR CREMER: Physik der Geige. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1981. 368 S., 167 Abb., Tab., Notenbeisp.

Anzuzeigen ist eine Spezialmonographie des wohl angesehensten deutschsprachigen Akustikers über die *Physik der Geige*. Schon der Titel läßt vermuten, daß eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift kaum der Ort für eine angemessene Rezension sein kann. Die Arbeit ist dreiteilig, zunächst wird der Streichvorgang, dann der Instrumentenkörper und schließlich der abgestrahlte Schall im Raum untersucht, eine Reihenfolge, die ganz offensichtlich kausal aber nicht rückwirkungsfrei ist. Behandelt werden u. a. so spezielle Themen wie: Prinzip der Selbsterregung durch

trockene Reibung, die gestrichene Saite als freie und erzwungene Schwingung, Torsionswellen in der Saite, die (sehr eigenwillig anmutenden) Schwingungsformen des Cello- und Geigensteiges, der Corpus als System mit wenigen Freiheitsgraden oder als Kombination schwingender Kontinua, tatsächlich (holographisch) beobachtbare Eigenschwingungen, Abstrahlungsvorgänge bei unterschiedlich großen Wellenlängen sowie Impulsantworten verschieden geformter Räume, wobei für die raumakustischen Probleme auf die einschlägige Arbeit von Lothar Cremer und H. A. Müller verwiesen wird.

Das Buch stützt sich nicht unwesentlich auf eine Reihe von bisher kaum oder wenig beachteten Examensarbeiten und Dissertationen der Technischen Universität Berlin und es ist sicherlich verdienstvoll, diesen Wissensfundus nun greifbar in die internationale Spezialliteratur über die Akustik der Geige zu integrieren, zumal es Cremer an einigen Stellen auch gelingt, „einigen Mythen (des Geigenbaus) die Berechtigung zu versagen“ (S. 18). Trotzdem ist zu fragen, für wen dieses Buch geschrieben wurde. Da die Rezeption von Streicherklängen (mangels geeigneter Literatur) nicht eigens behandelt wurde und die Klangfarbe historischer Instrumente nur am Rande berührt wird, ergibt sich aus musikpsychologischer bzw. musikwissenschaftlicher Sicht kein unmittelbarer, interessanter Anknüpfungspunkt.

Daß naturwissenschaftlich interessierte Geigenbauer mit Gewinn zu diesem Buch greifen, halte ich aus zwei Gründen für wenig wahrscheinlich zum einen sind zahlreiche Kapitel für sie schlicht nicht lesbar, und zum anderen fand ich – trotz entsprechender Verheißungen im Vorwort – kaum greifbare Ergebnisse, die sich unmittelbar im Geigenbau niederschlagen könnten. Bleibt als nennenswerte Lesergruppe eigentlich nur der geigespielende Physiker, der sicherlich mit Verblüffung feststellen wird, wie schwierig es ist, mit modernsten naturwissenschaftlichen Mitteln das Verhalten eines zusammengeleimten Holzstückes vollständig zu beschreiben und wieviel Detailprobleme noch immer ungelöst sind. Da der behandelte Gegenstand an sich sehr spannend ist, sollten sich Autor und Verlag fragen, warum in Deutschland so faszinierende und allgemeinverständliche Bücher wie das von Arthur H. Benade nicht möglich sind.

(Januar 1983) Klaus-Ernst Behne

Alica ELSCHÉKOVÁ (Hrsg.) *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Bratislava. Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1981 304 S., zahlreiche Notenbeisp.

Beim Vorstellen dieses Bandes stellt sich vor allem die Frage nach der Opportunität einer Veröffentlichung von Forschungsbeiträgen, die schon gut fünfzehn Jahre vorher bzw. in den Mittsechzigern erarbeitet und vorgelegt worden waren. Das nähere Eingehen auf die einzelnen, in diesem Buche zusammengefaßten Studien, führt jedoch entschieden zu der Einsicht, daß interessierten Fachkreisen Wesentliches vorenthalten geblieben wäre, hätte Alica Elscheková die Herausgabe dieser Studiensammlung nicht doch noch erreicht. Denn es sind wohlbekannte und z. T. stark individuell geprägte Forscherpersönlichkeiten (von denen einige nicht mehr unter uns weilen, weshalb ihre hier postum veröffentlichten Beiträge an Bedeutung und Interesse gewinnen), die hier ihre Ergebnisse über Einzelaspekte ihrer jeweiligen Volksmusiken eingebracht haben.

Mit wenigen Ausnahmen drängt sich allerdings der Eindruck auf, als wäre die Einbindung der so verschiedenartigen Referate in das Gesamtthema „Schichtung volksmusikalischer Erscheinungen im Karpaten- und Balkanraum“ nachträglich erfolgt, das Hervorheben jeweiliger thematischer Gemeinsamkeiten und die Zuordnung der Beiträge in die Kapitel-Bereiche: „Stilschichten und Liedgattungen“, „Dialogische Gesänge“, „Vokale Mehrstimmigkeit“, und „Volksmusikinstrumente“ erscheint dem Leser eher als eine geschickte systematische Gliederung vorhandener Manuskripte durch die Herausgeberin denn als logische Aufeinanderfolge von gezielt im voraus ausgearbeiteten Referaten über die gewiß vielseitigen Paletten des einen gegebenen Themas. Indirekt wird diese Vermutung bestätigt, wenn man die Worte der Herausgeberin im Vorwort liest: „In den meisten Beiträgen beschränken sich die Verfasser bei der Materialerschließung und -deutung auf den regionalen und nationalkulturellen Rahmen. Zwischenethnische Beziehungen werden nur angedeutet, Parallelen nur teilweise in die Untersuchungen mit einbezogen“

Dennoch sind wir Alica Elscheková dankbar, daß sie uns so wichtige Beiträge wie die von Karel Vetterl, Jaromir Gelnar, Cvjetko Rihtman, Raina Katzarowa, Volodymyr Hoschowskyj u. v. a.

hier vorgelegt hat. Dazu kommen aber auch noch durchaus Referate, die einen absoluten und direkten Bezug zum Rahmenthema aufweisen und, im Gegensatz zu obigem Vorwort-Zitat, grenzüberschreitende Übersichten bieten und daher besonders hervorzuheben sind; so der Beitrag Oskár Elscheks über *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, das Referat von Alica Elscheková über *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan* und Ivan Mačaks *Stratigraphie der Volks-Streichinstrumente im Karpatengebiet und auf dem Balkan*.

Es würde gewiß den Rahmen dieser Besprechung sprengen, ginge der Rezensent auf die einzelnen Beiträge jeweils ein. Vielleicht die Bemerkung, daß der Artikel über das „Häulit“ in den rumänischen Südkarpaten von Corneliu Georgescu (der in seinen Hauptzügen schon in der *Revista de etnografie și folclor*, București, 11 (1966), S. 371–385, erschienen war) eine Gattung bzw. eine Stileigenheit behandelt und, demnach gewertet, in das erste Kapitel verwiesen hätte werden müssen; die „dialoghafte“ Ausführung ist nur eine von mehreren Erscheinungsformen – und nicht die bedeutsamste.

Es bleibt zu hoffen, daß die gegebene Forschungsmotivation für die Gemeinsamkeiten der karpato-balkanischen Volkskulturen (siehe den programmatischen Einführungsbeitrag von Ján Mjartan) bei den einzelnen Forschern bewußt in den Vordergrund rückt und daß in den hoffentlich folgenden (!) Beitragsbänden aufschlußreichere, enge Regionalsichten sprengende Referate zum Abdruck gelangen können. Nicht beschlossen seien diese Zeilen, bevor nicht einer für dieses Vorhaben sehr wichtigen und ebenfalls von der Slowakischen Akademie edierten Dokumentationsgrundlage gedacht werde: nämlich der seit 1966 erscheinenden *Musikethnologischen Jahresbibliographie Europas*.

(Januar 1983)

Gottfried Habenicht

Echternacher Sakramentar und Antiphonar. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 1946 aus dem Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Band 1 · Faksimile. 278 fol. ; Band 2. Kommentar 236 S., Indizes, Tafeln. Graz Aka-

demische Druck- und Verlagsanstalt 1982, 'Publications Nationales' des Großherzogtums Luxemburg 1982 (Codices selecti 74.74)*

PAUL ULVELING: *Essai historique et musicologique comparé sur le vocabulaire musical, son écriture mélodique et rythmique [sic] jusqu' à l'époque du plain-chant, suivi d'un commentaire introductif au Sacramentaire et Antiphonaire d'Echternach, Graz-Luxemburg 1982. 596 S.*

Daß allein Neumenhandschriften aus St. Gallen die authentische Version „des“ römischen Chorals repräsentieren, ist seit Peter Wagner schon häufig in Zweifel gezogen worden. Auch die vorherrschende Sichtweise, daß diese hochdifferenzierte Notation den zeitlichen Ausgangspunkt für die frühdeutsche Neumenschrift bildet, verdient – nicht zuletzt angesichts Stäbleins These einer archaischen deutsch-französischen Neumenschrift – eine Überprüfung. Dennoch hat die bisherige Choralforschung, die französische insbesondere, stets den St. Galler Denkmälern eine zentrale Stellung eingeräumt: angefangen bei den bahnbrechenden Editionen der *Paléographie musicale* seit der Jahrhundertwende über die Forschungen der Sémiologie um Eugène Cardine bis hin zur Herausgabe des *Graduale Triplex*, 1979. Über all dem wurde die Erforschung anderer frühdeutscher Neumenschriften weitgehend vernachlässigt.

In Faksimile lagen bisher nur drei frühdeutsche Handschriften vor: der 1963 von Zoltán Falvy / László Mezey edierte Codex Albensis (Graz-Budapest; Hans Zotter, *Bibliographie faksimilierter Handschriften*, Graz 1976: Nr. 177), das Antiphonar von St. Peter (Zotter Nr. 619) sowie das Plenarmissale von Gnesen mit seinem äußerst ertragreichen Kommentarband (*Missale Plenarium, Bibl. capit. Gnesnensis Ms 149. Musicological and Philological Analyses by Krzysztof Biegański and Jerzy Woronczak*, Warschau – Graz 1972; *Antiquitates musicae in Polonia XI und XII*). Alle drei Editionen sind der Initiative bzw. Mitarbeit der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz zu verdanken. In deren einzigartiger Reihe *Codices selecti* erschien jetzt als 74. Band, diesmal in Zusammenarbeit mit den *Publications nationales* des Großherzogtums Luxemburg, das Echternacher Sakramentar-Graduale (Im folgenden als *EPT* abgekürzt; vgl. *Graduel critique* II, 1961). Es ist die vierte Handschrift aus dem Skriptorium Echternach, die – nach bisher drei Evangeliiaren (Zotter Nr.

147, 381, 563) – nun als Faksimile vorliegt. Ihr herausragender Wert vor allem auch für die Choral- und im engeren Sinne Neumenforschung liegt darin, daß sie in ihren Gesängen eine gegenüber der St. Gallener Tradition (zu der auch die oben genannten Salzburger und Gnesener Quellen gehören) eigenständige Neumenversion repräsentiert. Das Echternacher Graduale ist für Paläographie und Semiologie eine wichtige Vergleichshandschrift.

Zunächst eine Übersicht des Kommentarbandes: Kurt Staub, Leiter der Darmstädter Handschriftenabteilung, versteht seine „Kodikologische Einführung“ zu *EPT* (S. 1–20) als „Zusammenfassung“ der „vielseitigen, präzisen und punktuellen Forschung seit dem 19. Jahrhundert“ (S. 20). Diese Zusammenschau der Forschungsergebnisse besticht durch Konzentration und Anschaulichkeit, nach einleitenden Informationen zur Entwicklung von Kloster und Skriptorium Echternach stellt Staub übersichtlich Lagenanordnung, Linierung etc. sowie die sieben Schreiberhände dar. Für die Beschäftigung mit den Gesängen sind die detaillierten Beobachtungen zur Textschrift wichtig, durch die Staub die bisherigen paläographischen Einordnungen (Chroust, Knaus, Nordenfalk) ergänzt. Hinsichtlich der Geschichte von *EPT*, des Zeitpunkts ihres Verkaufs verzichtet er – anders als Ulveling – auf Hypothesen und beschränkt sich darauf, mögliche Zwischenbesitzer (Jean Baptiste Maugérard, Michael Klotten, Gerhard Graach) zu nennen.

Im Zentrum von Franz Unterkirchers „Liturgiegeschichtlicher Einführung“ (S. 171–237) steht die detaillierte Inhaltsangabe des Darmstädter Codex (S. 178–188; vgl. S. 12f.), ergänzt durch Initienverzeichnisse zu den Sakramentar-Abschnitten der Handschrift (mit Belegangaben. Jean Deshusses, 1971 etc.), sämtliche Orationen, Präfationen wie Apologien werden dadurch für zukünftige Quellenvergleiche erschlossen. Hilfreich für die – zukünftig zu leistende – kalendarrisch-liturgische Einordnung von *EPT* ist die Zusammenstellung des „Kalenders (Heiligenfeste)“ (S. 189f.): Denn wenn *EPT*, was kunsthistorische Indizien annehmen lassen, Produkt der lothringischen Mischobervanz (Gorzer Reform) ist, so wäre *EPT* auch liturgisch ein Zeugnis dieser Reformtradition. Im Lichte der liturgischen Gegensätze zwischen Gorze und Cluny verdient *EPT* – gemeinsam mit der zweiten

erhaltenen Echternacher Gesangshandschrift, dem Tropar-Graduale Paris, B. N. lat 10 510 – eine detaillierte Einordnung. (Vgl. etwa den Kommentarband zum oben genannten Gnesener Missale oder Nordenfalks Typen- und Variantenvergleiche zum Codex Caesaraeus Upsaliensis.)

So weist die Reihe der „Listes alleluatiques“, der Alleluiaverse der Sonntage nach Pfingsten (vgl. Michel Huglo in Festschrift Husmann 1970, S. 219ff.) in *EPT* (erster Vers, fol. 166 *Domine deus*) auf die Zugehörigkeit zu „tous les manuscrits allemands sauf ceux de la Rhénanie“ (Huglo, S. 226). Das Tropar-Graduale (Paris 10510 im *Corpus troporum*) dagegen zählt hinsichtlich des Tropars zur nordfranzösisch-englischen Gruppe (89% Repertoire-Übereinstimmung), zu diesem Ergebnis kam David Hiley in seiner Studie *Some observations on the interrelationship between trope repertories* (*Research on Tropes. Proceedings of a symposium*, 1981. Ed. Gunilla Iversen, Stockholm 1983, S. 29–37). Schließlich machen auch paläographische Unterschiede und Varianten in der Neumenschrift beider Manuskripte eingehende Vergleiche notwendig.

Die gewichtige Mitte, fast die Hälfte des Kommentarbandes, nimmt der „Commentaire historique et musicologique“ (S. 21–169) von Paul Ulveling ein. Mit dem Engagement des Luxemburgers („Ce qui nous tient à coeur avant tout, c'est le sort de notre Sacramentaire-Antiphonaire d'Echternach“, S. 66) beschreibt er im ersten Teil: „Echternach. Naissance et mort d'une abbaye et de sa bibliothèque“ (S. 25–99, Planche I–V). Durchweg auf die zahlreiche ältere historische und paläographische Literatur gestützt, vermittelt Ulveling dem geduldligen Leser ein breit dokumentiertes, lebendiges Bild der Echternacher Bibliotheksgeschichte. In liebenswürdiger Weitschweifigkeit („... ceci est une autre histoire. Avant de la raconter . . .“, S. 62) schildert er u. a. das Schicksal der Echternacher Basilika im Revolutionszeitalter, ihre Verwendung als Fayencerie und Vorratskeller Amüsant zu lesen sind die Passagen über die zweifelhaften Methoden des „vol organisé“ (S. 53) für die ehrwürdige Pariser Bibliothèque nationale; oder über den Baron Hüpsch (S. 89ff.), in dessen Besitz *EPT* 1802 gelangte: Von Geburt bürgerlich, verlieh sich dieser kurzerhand den Titel „Freiherr von Hüpsch-Lontzen zu Krickelshausen“, fingierte den „Historischen und Pragmatischen Beweis“

seiner Verdienste als Wissenschaftler und Künstler und war allen Ernstes davon überzeugt, unter den Europäischen Geistesgrößen den zweiten Platz hinter Leibniz einzunehmen. Seine umfangreiche Handschriftensammlung, testamentarisch ursprünglich für eine „ewige Stiftung“ („Musée Hüpsch“) in Köln bestimmt, wurde nach Unstimmigkeiten zwischen Baron und Stadtverwaltung schließlich dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt vermacht. Überzeugen können die von Ulveling zusammengetragenen Argumente und Belege (S. 43–79), wonach *EPT* bereits vor der Säkularisation (1794) verkauft worden sein muß. (Hilfreich für den Nachvollzug wäre allerdings eine Zusammenfassung der Ergebnisse.)

Im zweiten Teil seiner Ausführungen handelt Ulveling „Du manuscrit“ (S. 101–169, Planches VII–XXII, Index der Gesänge sowie Bibliographie). Im „Index Alphabeticus Cantuum“, S. 147–160, wäre mindestens ebenso wichtig wie das durch Klammer angezeigte Fehlen von Psalm bzw. Vers die Information, ob der jeweilige Gesang bei wiederholtem Auftreten neumiert oder nur als Initium geschrieben ist (Asteriscus oder n. n. = nicht neumiert/non noté). Zu ergänzen sind die Initien der Responsorien und Antiphonen (n. n.), die zwischen die Orationen des „Ad commendationem animae“ (fol. 265'–270) eingefügt sind. R. *Subvenite sancti dei* etc. (Ein Vergleich mit den Quellen des *Corpus Antiphonalium Officii*, 1963ff. ergibt eine große Nähe zum Antiphonar Hartkers, *CAO* II, 720 – Off. mort., Tagzeiten – sowie zum Antiphonar aus Monza, *CAO* I, 415–17 – *Quando ponitur in sepulchrum*.)

Überschneidungen mit den Beiträgen von Staub und Unterkircher sind nicht vermieden (Datierung, Inhalt, Paläographie). Ärgerlich ist, daß Ulveling ein wichtiges Ergebnis Unterkirchers (vgl. S. 177) nicht zur Kenntnis nimmt und das „C“ in *EPT*, fol. 255, unbekümmert als Initiale von Konrad II. deutet (S. 107ff.).

Wichtig dagegen – und sei es vor allem durch die Herausforderung zu kritischer Auseinandersetzung – ist der Abschnitt über die Echternacher Neumenschrift (S. 128–146). Ulveling widerlegt die Annahme einer archaischen Torculus-Form und zeigt die Nähe der Echternacher Neumenschrift zu der (?) Gregorianiküberlieferung auf. Er kommt dann für die graphisch differenzierten Neumen Pes, Clivis und Torculus zu interessanten semiologischen Ergebnissen: Die

Entscheidung des Neumatoren für das jeweils „kurze“ oder „lange“ Zeichen sei ad libitum, beruhe im wesentlichen auf Indifferenz (S. 140 et al.); neben der rhythmischen mögen die „langen“ Neumenformen auch eine diastematische Funktion gehabt haben. (Anregende Thesen, die jedoch einer kritischen Überprüfung kaum standhalten.) Eine Tafel der Echternacher Neumen beschließt den zweiten Teil von Ulvelings „Commentaire historique“.

Der Kommentarbeitrag Ulvelings entspricht wörtlich zwei Kapiteln aus einer größeren Veröffentlichung des Verfassers, die gemeinsam mit der Faksimileausgabe erschien: *Essai historique et musicologique comparé*. Ein Werk von knapp 600 Seiten, geschrieben „dans l'espoir d'ouvrir à l'amateur – au sens élevé du terme – comme au simple curieux“ (S. 1) den Zugang zum Verständnis von *EPT*: Weit spannt Ulveling hier den Bogen: (I) „De la Naissance du Vocabulaire musical“ (S. 3–132) beginnt beim johanneischen Schöpfungsbericht („Verbe-Son-Creation-Univers-Harmonie“) und gelangt über Themen wie Chinesische Kosmologie, Sphärenmusik, Ornithomusikologie etc. zu Pentatonik und den Vierteltonstufen im Codex Montpellier. (II) „De la Séméiographie Musicale“ (S. 133–300) überblickt die musikalische Schrift von den Sumerern bis zur Dasia-Notation und stellt dann, durchweg an Peter Wagner und André Mocquereau orientiert (!), die St. Gallener Neumenschrift in ihren Einzelzeichen vor. (III) „Du Nombre Musical“ (S. 301–409) huldigt auf weiteren hundert Seiten – die Überschrift verrät es bereits – der Solesmer Choralrestauration und -praxis: Anhand umfangreicher Zitate gibt Ulveling ein breites Bild der unterschiedlichen Choralinterpretationen durch Pothier, Mocquereau, Wagner, Dechevrens, Jeannin, Malherbe, Fleischer und Jammers. Ulvelings Ergebnis: „... dans la pratique, la restauration solesmienne nous garantit d'abord l'authenticité la plus proche de l'original grégorien actuellement possible, et que son exécution est réellement une merveille, pour quoi se batterait-on encore?“ (S. 408). Kapitel IV und V (S. 411 bis 596) entsprechen dann wörtlich dem Beitrag Ulvelings im Kommentarband zu *EPT*. Allerdings sind zwischen Index und der überdimensional erweiterten Bibliographie noch drei „Annexes“ untergebracht: (1) über die Entstehung der Marseillaise, (2) die Begriffsgeschichte des Diapason und (3) zu Guido von Arezzo.

Ulvelings Absicht ist begrüßens- und unterstützenswert: er will „servir de guide au lecteur à travers le dédale de la littérature spécialisée existant dans ce domaine“ (S. 409). Doch wird er seinem Anspruch, dem „amateur“ und „simple curieux“ eine Einführung in *EPT* zu geben, gerecht? Ich fürchte: kaum – leider. Zu ausufernd, weitschweifig einerseits, zu detailverliebt andererseits ist seine Darstellungsweise. Ermüdend und in ihrer Häufigkeit lästig sind die „Nachhutgefechte“ mit der älteren Literatur; so, wenn Ulveling den verdienstvollen Lambillotte (1867) ob dessen Datierung des St. Galler Cod. 359 tadelt (S. 235). (Im übrigen aber zitiert Ulveling aus dessen nicht fehlerloser Ausgabe statt aus *Pal. mus.* II, 2.) Oder, wenn Ulveling sich (S. 242 f.) mit einem Irrtum (oder doch wohl nur Druckfehler) bei Peter Wagner beschäftigt und fragt „Comment a-t-il pu se tromper de la sorte?“ (Die Beispiele ließen sich fortsetzen.)

Wenn Ulveling aber im Kommentarband dem Wissenschaftler Ferdinand W. E. Roth vorhält, im Jahre 1887 nicht schon liturgie- und kunstgeschichtliche Erkenntnisse von Hallinger (1950) vorausgeahnt zu haben (S. 111), wendet sich diese Kritik unversehens und leider allzu berechtigt gegen den Verfasser selbst: alle neuere Literatur seit den sechziger Jahren ist von Ulveling konsequent umgangen worden. Sollte das der Preis dafür sein, einen Überblick gewinnen zu wollen? Er wäre es kaum wert, selbst wenn man in Rechnung stellte, daß es sich hier um einen Versuch handle, „que d'autres, après nous, viendront sans doute compléter, corriger, améliorer, approfondir“ (S. 23). Seien es die Byzantinischen Neumen, sei es der Octoechos, die Cheironomie, der Codex Montpellier, die Neumentafeln etc. – die fundamentalen Arbeiten von Floros, Haas, Claire, Turco und Hucke, Froger, Huglo, Hansen u. a. bleiben unberücksichtigt.

Hinsichtlich der Neumenschrift fehlt die Auseinandersetzung mit der nun wirklich unumgehbareren Literatur der Cardine-Schule, die Ausführungen speziell über die Echternacher Neumenschrift lassen – bei manchen bedenkenswerten Einzelbeobachtungen (doch auch da ist vieles ungenau) – die Kenntnis der paläographischen Spezialstudien von Solange Corbin sowie des *Graduel Critique* (Neumenversion) vermissen.

Der fehlende Umgang mit der neueren Literatur macht sich allenthalben bemerkbar, manch pseudowissenschaftlicher Irrweg bleibt dem arglosen Leser nicht erspart. So beispielsweise, wenn Ulveling (S. 237 f.) Manuskripttreue und Eleganz gegeneinander abwägt, wo eine Virga cumbipunctis in Quadratnotation umzusetzen ist und Ulveling augenscheinlich „neuentdeckt“, was zumindestens seit Agustoni (1963) bekannt sein sollte. Oder – noch befremdender und überdies sachlich falsch – wenn Ulveling errechnet, daß die diastematische Notation Echternach um 1030/40 erreicht haben muß (S. 112, 114 f.). Stolzer Kommentar: „Il est d'autant plus étonnant, que jusqu'ici nul n'ait essayé () de trouver, dans l'analyse de l'écriture neumatique, l'âge de notre manuscrit“ (S. 114).

Insgesamt gesehen sollte freilich bei aller Kritik nicht übersehen werden, daß Ulveling gemeinsam mit seinen Mitkommentatoren Staub und Unterkircher zu einer Reihe von Ergebnissen und Differenzierungen gekommen ist, die über die Beschreibung im Katalog der Darmstädter Liturgischen Handschriften hinausgeht. (Eizenhöfer-Knaus, 1968: Nr. 1, S. 33 ff., Unterkircher S. 173 „Man könnte sich keine bessere Katalogbeschreibung wünschen“) Leider fehlt dem Kommentarband eine Zusammenfassung, das Wichtigste sei deshalb tabellarisch zusammengestellt:

Katalog 1968	Kommentar 1982 (STAub, ULVeling, UNTerkircher) + Anm. d. Rezensenten
<hr/>	
<i>Reformzugehörigkeit Echternach</i> 1028: cluniazensische Reform Poppo von Stablo (34)	Lothringische Reformbewegung (STA 3; 6, Anm. 12; ULV 109) (= wesentlich Gorzer Reform, mit wenigen Neuerungen im Sinne Clunys, Hallinger 1950: 280, 298f., 493)
<hr/>	
<i>Handschriftengeschichte</i> Lieferant war Maugérard, 1802 (33)	Aufbewahrung in der <i>bibliotheca prima</i> / Verkauf vor der Säkularisation, vor 1794 (ULV 77ff., 94f.)
<hr/>	
<i>Anhaltspunkt für die Datierung</i> „C“, fol. 255, paßt nur auf Konrad II, Kaiserkrönung 1027, folglich Entstehung von <i>EPT</i> nicht vor 1028 (33) (ULV 107)	„C“ ist wahrscheinlich – wie auch in älteren frz. Sakramentaren – die Abkürzung für <i>C(otidiana missa)</i> (UNT 177, STA 6f.)
<hr/>	
<i>Neumenschrift</i> Diastematische Neumen (34) Die Neumierung ähnelt in manchen Einzelheiten den St. Galler Neumen, weist aber auch Sondergut an Formen auf (34)	Adiastematische Neumen (in campo aperto) Echternacher Neumen = Spielart der frühdeutschen Schrift eigentümliche Verbindung St. Galler und Lothringisch-Metzer Schriftelemente (Corbin, vgl. Art <i>Neumatic notations in New Grove</i>) Entwicklungsmäßig vor den St. Galler Neumen? (ULV 128, 143, 144) Eigene neumatische Tradition (<i>Graduel critique</i> IV, 1963) Semiologische Besonderheiten (ULV 128–146)
Neumen in Gold, fol. 19, erinnern an wesentlich ältere Neumentypen (34)	Der vermeintlich archaische Torculus ist Abkürzungszeichen der Textschrift (ULV 129–31)
<hr/>	

Daß das Echternacher Sakramentar-Antiphonar jetzt als Vollfaksimile vorliegt, verdient für sich gesehen eine abschließende Bemerkung: *EPT* ist von nun an in originalgetreuer Nachbildung verfügbar und ermöglicht die Bearbeitung unter den verschiedensten Aspekten, Kodikologie, Liturgie-, Kunst- und Musikwissenschaft. Gerade für die Musikwissenschaft aber ist das Vollfaksimile von bisher vielleicht unterschätzter Bedeutung: es öffnet dem Choralforscher den notwendigen Blick auf die Einheit der mittelalterlichen Handschrift. Anders als die Edition der Codices St. Gallen 359, Laon und Chartres (die ebenfalls Antiphonar und Sakramentar etc. umfassen) in der *Paléographie musicale* führt das

Vollfaksimile von *EPT* – mit seiner charakteristischen Struktur – das Problem der praktischen Verwendung früher Gesangshandschriften anschaulich vor Augen. Ulveling (S. 124f.) und Unterkircher (S. 174) schließen (wiewohl mit unterschiedlichen Folgerungen) aus der guten Erhaltung, daß *EPT* nicht häufig verwendet wurde. Dies deckt sich mit den Überlegungen Helmut Huckes (*Kgr.-Ber. Berkeley* 1977), die ältesten Neumenhandschriften – ein Indiz ist das Format, durch die Abb. der *Pal. mus.* fast vergessen gemacht – seien nicht Gesangsvorlage, sondern Archivstücke, schriftliche Dokumentation von mündlich überlieferten Gesängen gewesen. (November 1982) Hartmut Möller