
BESPRECHUNGEN

Alban Berg Symposium Wien 1980. Tagungsbericht, Redaktion Rudolf KLEIN. Wien: Universal Edition A. G. 1981. 272 S., Notenbeisp. (Alban Berg Studien. Band 2.)

Der Band ist zur Hauptsache nach den Werken Alban Bergs, über die sich die Teilnehmer des Symposions äußerten, gegliedert und nicht nach dem Blickwinkel der Beiträge, der bald biographisch, bald analytisch oder mehr literarisch sein kann. Doch nicht alle Werke Bergs, so wenige sie im Grunde sind, wenn man von der Menge des noch nicht Gedruckten absieht, werden berücksichtigt. Daß die *Lyrische Suite* fehlt, mag wohl damit zusammenhängen, daß sie, vor allem durch die in den USA, an der Universität von Santa Barbara erscheinenden *Alban Berg News Letters* und durch die *Musik-Konzepte*, stark beachtet wurde. Der Band beginnt mit *Lulu*, deren dreiaktige Fassung damals gerade in Paris an der Grand Opéra uraufgeführt wurde, doch fehlen leider Beiträge von Friedrich Cerha, der den dritten Akt einrichtete, und von Pierre Boulez und Patrice Chéreau, die für die Pariser Aufführung verantwortlich zeichneten, was auf eine gewisse Wiener Empfindlichkeit dem ganzen Fragenkomplex gegenüber, der weltweit diskutiert wurde, schließen läßt. Nach dem Abschnitt über *Lulu*, zu der sich Ernst Krenek, Carl Dahlhaus, Douglas Jarman, Jürg Stenzl und Dominique Jameux äußern, folgt Barry S. Brook mit einer Bibliographie der Berg-Forschung in Amerika von 1960 bis 1980. *Wozzeck* sind fünf Referate gewidmet, sie stammen von Douglas M. Green, Elmar Budde, Peter Petersen, Siegfried Mauser und Mark De Voto. Louis Krasner, Constant Floros und Herwig Knaus äußern sich hauptsächlich zum *Violinkonzert*, während das *Kammerkonzert* von David Congdon und Gösta Neuwirth behandelt wird. Die zwei letzten Abschnitte befassen sich ausschließlich mit des Komponisten Leben und der Rezeptionsgeschichte seiner Werke, deren Autoren, so prominent und kompetent sie auch sind, nicht alle aufgezählt werden können.

Daß Berg nicht nur der ständig leidende, verspätete Romantiker war, der oft einer wienerischen Sentimentalität von zweifelhaftem Geschmack huldigte, wie man noch in den fünfziger

Jahren von Avantgardisten hören konnte, die sich ganz Anton Webern verschrieben hatten, dürfte heute, wo die Komponisten ein ganz anderes Verhältnis zum musikalischen Material als zur Zeit von Theodor W. Adorno haben, als gesichert gelten. Bergs „Cryptography“ wiederum, von der hier Peter Stadlen spricht – neben andern, die auch die enorm komplexe Struktur dieser Musik analysieren – nötigt Respekt ab und eröffnet historische Tiefen bis zurück zu den Niederländern. Neben diesen Wundern der musikalischen Konstruktion verblassen nun Vortragsbezeichnungen wie „estatico“ oder „delirando“, doch auch das Wissen um die unmerklichen Übergänge, das gerade Adorno besaß, tritt zurück hinter Maß und Zahl, die allein freilich weder hier noch bei Bach gute Musik garantieren.

Neben den Zeitgenossen Bergs wie Krenek und Krasner, deren Mitteilungen sehr wertvoll sind, hätte man aber zu diesem Symposion weitere Komponisten, Praktiker einladen sollen, denn nur sie könnten, jenseits der reihentechnischen Aufbereitung des Tonmaterials, darüber Auskunft geben, wie Berg als sinnlich begabter, dem Klangreiz nicht abholder Musiker wirklich komponierte. Die meisten Analysen wirken deshalb zu abstrakt und bleiben in einem praekompositionellen Stadium stecken, mögen ihre Ergebnisse auch verblüffend und neu sein. Gerade dem Problem des Zusammenklangs, der Harmonik von Akkord zu Akkord, wird zu wenig Beachtung geschenkt. Daß die Harmonik nicht zur Diskussion stehe, wie Arnold Schönberg erklärte, dürfte gerade für *Lulu* nicht zutreffen, was übrigens schon Adorno aufgefallen ist; sie auf ihre Gesetzmäßigkeit zu untersuchen, wäre ein großes Thema für ein zukünftiges Symposion, in dem auch Praktiker Wesentliches zu sagen hätten. Auch im *Violinkonzert* gibt es Stellen wie das letztmalige Auftreten des Chorals, wo Rhythmik und Linearität der Stimmführung zurücktreten hinter das Akkordische, dessen Beziehung zu Bachs Harmonisation und Bergs Harmonik im allgemeinen durchaus eine Gesetzmäßigkeit aufweist, die primär ist und nicht einfach blind aus der Reihe abgeleitet werden kann.

(Mai 1983)

Theo Hirsbrunner

Historische Volksmusikforschung. Kongreß-Bericht Medulin 1979. Referate der 6. Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen, hrsg. von Alois MAUERHOFER in Zusammenarbeit mit Jerko BEZIĆ. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. 211 S. (Musikethnologische Sammelbände Band 5.)

Der erste Beitrag der als fünfter Band in der Reihe der musikethnologischen Sammelbände (hrsg. von Wolfgang Suppan) erschienenen Publikation zur historischen Volksmusikforschung stammt von Jerko Bezić und handelt von drei kroatischen Volksmusikquellen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Am Beispiel der Reisebeschreibungen des Basler Arztes Thomas Platter d. J. geht Hartmut Braun der Frage nach, welche Erwähnungen die Volksmusik im Schrifttum des 16. Jahrhunderts gefunden hat. Die beiden folgenden Abhandlungen von Piotr Dahlig und Djordi M. Djordjiev haben zum Thema Liedmanuskripte von polnischen Volkssängern/sängerinnen und musikalische Besonderheiten von makedonischen, serbischen, montenegrinischen und bulgarischen Liedern, in denen die Donau besungen wird. Probleme der Erforschung außereuropäischer Musikkultur erörtert Nefen Michaelides. Anhand der Chronik des Mula-Mustafa Bašeskija gibt Ankica Petrović Informationen über die Musik des 18. Jahrhunderts in Bosnien und Herzegowina. Mit zwei Beiträgen ist Christoph Petzsch vertreten: in einer weiteren Fortsetzung werden Nachrichten über Volksmusik aus deutschen Städtechroniken des 14. bis 16. Jahrhunderts zitiert sowie Fragen der Adaption von Usuellem durch mittelalterliche Liedautoren behandelt (Kehrraum, Vor- und Nachtanz). Volksmusikdarstellungen auf Skulpturen von Sakralbauten des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich untersucht Lilian Putz. Die orale Tradition in Irland und im Zusammenhang damit das Kontinuitätsproblem irischer Volksmusik sind Inhalt des Referates von Albrecht Schneider. Über das dreistimmige Chorlied („Kant“) im russischen Volkslied des 18. Jahrhunderts berichtet Izaly Zemcovskij.

Die letzten drei Beiträge stehen unter der Überschrift „Musik und Recht(sgeschichte)“: Gernot Kocher beschäftigt sich mit Verbindungen zwischen Musik und rechtlicher Volkskunde, Alois Mauerhofer referiert über Volksmusiknachrichten in österreichischen Weistümern (alte Rechtsordnungen für das ländliche, bäuerliche

Leben) und Doris Stockmann diskutiert Probleme der historischen Volksmusikforschung aufgrund mittelalterlicher Quellenbefunde.

Mit Ausnahme dieser letzten drei Beiträge, die zumindest quellenmäßig eine einheitliche Gruppe darstellen, vereint der vorliegende 5. Band der *Musikethnologischen Sammelbände* – wie der Versuch einer inhaltlichen Skizzierung zeigt – Forschungsdetails aus sehr verschiedenen historischen Epochen und geographischen Regionen. Diese Details (wie z. B. bei den Ausführungen zu kroatischen Volksmusikquellen, zur Adaption von Usuellem durch Liedautoren des Mittelalters, zu Problemen des Folklorismus in Irland sowie zum Themenkreis Musik und Rechtsgeschichte) sind zweifellos aufschlußreich und somit für die historische Volksmusikforschung von Bedeutung. Insgesamt gesehen stellt sich aber nach Durchsicht der einzelnen Beiträge die Frage nach einheitlicheren Forschungsstrategien (u. a. auch im Hinblick auf die Darstellung sozialgeschichtlicher Hintergründe) bzw. übergreifenden Koordinierungspunkten, was übrigens auch vom Herausgeber im Vorwort von der Tagungsdiskussion notiert und von Doris Stockmann (am Schluß ihres Referates) angesprochen wurde. Weitere Arbeit auf dem wichtigen Sektor der historischen Volksmusikforschung hätte hier verstärkt anzusetzen.

(März 1983)

Winfried Pape

EDITH GERSON-KIWI Migrations and Mutations of the Music in East and West. Selected Writings. Tel Aviv. Tel Aviv University 1980. 248 S.

Der Band läßt sich verstehen a) als nachträglicher Glückwunsch zum 70. (oder zuvorkommender zum 75.) Geburtstag der 1908 in Berlin geborenen Autorin. Hommage-Charakter hat jedenfalls das Vorwort von Eric Werner, der – wenn auch ohne biographisch-jubilärische Anspielungen – Edith Gerson-Kiwi in ihrer Mehrfachqualifikation als Interpretin, Sammlerin, Forscherin und akademische Lehrerin in herzlichen Worten und Wünschen würdigt; b) als Möglichkeit, die Forschungsbereiche Gerson-Kiwis anhand charakteristischer Ausschnitte und Aspekte kennenzulernen, unterstützt durch die Bibliographie ihrer Veröffentlichungen (S. 241–248) – insgesamt 114 Titel, unter denen die

in Iwrit verfaßten nur in Auswahl aufgeführt sind; c) als willkommene Bequemlichkeit, zeitlich und örtlich gestreute Arbeiten nun zusammengestellt vorzufinden.

Die Sammlung enthält 22 Beiträge, davon sechzehn in englischer, sechs in deutscher Sprache. Neben zwei umfangreicheren Untersuchungen (*Vocal Folk Polyphonies* . . ., s. u., und *The Musician in Society: East and West*, S. 182–210) handelt es sich zumeist um kleinere Artikel und Kurzbeiträge aus den Jahren zwischen 1950 und 1975. Drei Aufsätze sind ursprünglich in den USA erschienen, zwei in Israel (in den hier bereits angezeigten YUVAL-Bänden I und II), die übrigen in Europa – in Zeitschriften, Handbüchern und vor allem als Beiträge zu Festschriften.

Zwischen Prolog (*Synthesis and Symbiosis of Styles in Jewish-Oriental Music*, S. 7–14) und Epilog (*Towards an Exact Transcription of Tone Relations*, S. 233–240) gliedern sich die Arbeiten in vier Sachbereiche: Organologisches (S. 15–49), Kultgesang (S. 50–114), Theorie und Praxis in der Musik des Mittleren Ostens (S. 115–181), Musik und Gesellschaft (S. 182–232).

Anstelle der hier nicht möglichen Einzelbesprechung seien zwei Hinweise erlaubt: 1. Es gibt, natürlich, Verbindungslinien einzelner Beiträge untereinander. Deutlich wird dies am Beispiel der musikalischen Tradition der Samaritaner. Gerson-Kiwi bietet eine Beschreibung dieser auf weit zurückliegenden Ursprüngen beruhenden Tradition (*Zur Musiktradition der Samaritaner*, zuerst *Festschrift Kurt Reinhard*, Berlin 1975, S. 139–144; jetzt S. 227–232) und stellt zwei charakteristische Kennzeichen heraus, nämlich Textinterpolationen, die den eigentlichen Wortlaut der Bibel-Kantillation bis zur Unkenntlichkeit verfremden und zusätzlich „klangliche Gewächse“ erzeugen, ferner eine spezifische Art kultischer Polyphonie bei der Ausführung von Hymnen, bizinienartig bzw. kanonisch heterophon. Beide Kennzeichen werden nun durch weitere Aufsätze in umfassendere Zusammenhänge gestellt bzw. aus ihnen verständlich gemacht, und zwar hinsichtlich der alogischen Text- und Melodieaufquellungen in *Der Sinn des Sinnlosen in der Interpolation sakraler Gesänge* (ursprünglich *Festschrift Walter Wiora*, Kassel 1967, S. 520–528; jetzt S. 106–114), hinsichtlich der besonderen Art der Mehrstimmigkeit in *Vocal Folk Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition* (ursprünglich YUVAL I, Jerusalem

1968, S. 169–193; jetzt S. 61–95) mit wichtigen ergänzenden Notenbeispielen. Merkwürdigerweise fehlt ein Hinweis auf die – allerdings in Iwrit veröffentlichte – Arbeit von Menashe Ravina: *Organum befi Haschomronim* (Das Organum bei den Samaritanern), Tel Aviv 1966.

2. Eine kritische Anmerkung gilt dem immer noch fehlenden Kontakt zur neueren bibelwissenschaftlichen Forschung. So zitiert z. B. der Beitrag *Horn und Trompete im Alten Testament – Mythos und Wirklichkeit* (ursprünglich *Festschrift Ernst Emsheimer*, Stockholm 1974, S. 57–60; jetzt S. 42–49) keinerlei theologisch-exegetische Literatur. Da Gerson-Kiwi aber selbst auf das Vorkommen von Horn und Trompete in den Qumrantexten eingeht, sei wenigstens hier an die Arbeit von Hans Seidel erinnert (*Horn und Trompete im alten Israel unter Berücksichtigung der ‚Kriegsrolle‘ von Qumran*: *Wiss. Zs. der Karl-Marx-Universität Leipzig* 6=1956/57, Ges.- u. sprachwiss. Reihe Heft 5, S. 589–599).

Insgesamt dokumentiert der Band eindrucksvoll den Rang einer Forscherpersönlichkeit und vermittelt dabei bedeutsame Einsichten in Entwicklungslinien und Verflechtungen im Begegnungsfeld von östlicher und westlicher musikalischer Überlieferung.

(Juli 1984)

Dieter Wohlenberg

Sequenzen. Hrsg. von Georg BERKEMEIER und Isolde Maria WEINECK. Münster: Selbstverlag der Westfälischen Wilhelms-Universität 1982. 331 S., graphische Darst., Abb. (Beiträge zur Westfälischen Musikgeschichte. Heft 17.)

Zum 60. Geburtstag von Maria Elisabeth Brockhoff ist unter dem Titel *Sequenzen* eine Festschrift mit vierundzwanzig Beiträgen erschienen, die in ihrer thematischen Vielfalt ein Spiegelbild des breiten Spektrums wissenschaftlichen Wirkens der Jubilarin ist. An den besonderen Umstand, daß die Professorin der Musikwissenschaft zugleich approbierte Ärztin ist, erinnern zwei speziell medizinische Fachartikel, ferner ein Aufsatz von Victoria Brockhoff (*Götterheilungen in Sumer*), der die Brücke zur allgemeinen Kultur- und Musikgeschichte schlägt. Die übrigen Aufsätze sind der historischen Musikwissenschaft, dem Fachgebiet der Hochschullehrerin, sowie der Musikpublizistik, der Musikpädagogik und der Musiktherapie zuzuordnen. Einige Artikel seien stellvertretend kurz charakterisiert.

Karl Gustav Fellerer legt in seinem Beitrag *Zur Sacra Rappresentazione* den Schwerpunkt auf die musikalische Ausdrucksentwicklung im Geistlichen Spiel vom 15. bis zum 17./18. Jahrhundert. Er weist dabei u. a. auf den Stellenwert der colla-parte-Praxis, des *stile recitativo*, der Lauda, der Motette, des Madrigals, der Dialoghi und Devozioni hin. Klaus Wolfgang Niemöller nimmt die Bedeutung der Interpretation und des Interpretieren im heutigen Musikleben zum Anlaß, um in vier Problemkreisen zum Thema *Die Musik und ihre Interpretation* Stellung zu nehmen. Die Gedanken sind mit eindrucksvollen Beispielen aus der Musizierpraxis und der Musiktheorie belegt. Ausgehend von Notation und Werk als Grundlage betrachtet Niemöller Probleme der Aufführungspraxis als Interpretation (z. B. die ungeschriebenen Normen der Notation und Interpretation, des Kompositionsstils vor allem früherer Jahrhunderte), die praktische und analytische Interpretation (u. a. hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit, des Tempos, des allgemeinen Stilempfindens). Im Kapitel „Intention und Aktualisierung von Interpretation“ untersucht Niemöller das Verhältnis zwischen historischer Stiltreue und den heutigen aufführungstechnischen Erwartungen.

Dem Finalsatz von Haydn's *Londoner Sinfonie*, Hob. I:97 widmet Ursula Götzte eine ausführliche Analyse, die sich ausschließlich auf die Struktur des „diesem Satz immanent seienden Ordnungs-/Beziehungsgefüges“ bezieht, wobei auch die Frage nach dem Gehalt dieser Musik gestellt wird. Dem Aufsatz sind Tabellen und graphische Darstellungen („Integrationsdiagramm“, „Diskretes Relationsgefüge“) beigegeben. Georg Berkemeier nimmt seinen Artikel *Herr Ritter, wißt: Sixtus Beckmesser Merker ist!* zum Anlaß, um der Figur des Beckmesser nachzuspüren. Als Schlußfolgerung seiner Überlegungen will der Verfasser die Regieanweisung Wagners „Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke“ befolgt wissen. Der zweite Teil der Abhandlung ist dem Bayreuther Beckmesser der Jahre 1973 bis 1976, Kammersänger Klaus Hirte gewidmet.

Mit Werner Kägis Untersuchungen zur Analyse und Synthese von musikalischen Klängen mit dem Computer liegt ein lesenswerter Beitrag zur modernen Klangerzeugung vor. Weitere Artikel aus dem Gebiet der Instrumentenkunde befassen sich u. a. mit chinesischen Saiteninstrumenten (Wolfgang Voigt / Peter Tenhaef), der Tonbil-

dung auf Streichinstrumenten, besonders der Tenorbratsche (Ernst Lauboeck) sowie mit Problemen der Aufführungspraxis (Diethard Riehm: *Aufführungspraktische Probleme bei Blasinstrumenten des ‚Ring‘-Orchesters*; Isolde Maria Weineck: . . . *beydes, Vocaliter und Instrumentaliter . . .*, *Über Möglichkeiten der Wiederbelebung der Kantoreipraxis durch Blockflötenchöre*).

Winfried L. Lerg nimmt die Tätigkeit Frank Warschauers als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Anfänge der Rundfunkkritik und gibt dessen Aufsatz *Rundfunk heute und morgen*, Hamburg 1929 als Dokument wieder. Auch Oskar Söhngens Beitrag ist dem Mediengebiet zuzurechnen. Die Berührungspunkte zwischen Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft versucht Anneliese Mannzmann offenzulegen, während Line Kossolapow nach den Gründen fragt, warum der Begriff der Musiké heute nochmals thematisiert und pädagogisch verwertet werden könnte. Die münsterländisch-westfälische Musikgeschichte berücksichtigen die Beiträge Emil J. Lengelings, der sieben nichtedierte Sequenzen des Bistums Münster nachweisen konnte und Walter K. B. Holz's, der ausführlich über *Zwanzig Jahre Westfälisches Musikarchiv* sowie Wolfgang Appelhans', der über Charles Hallé, einen westfälischen Musiker in England berichtet. Einige Abhandlungen allgemein kulturhistorischen Inhalts runden den auf fachlich hohem Niveau stehenden Band ab, so Brigitta Coenen-Mennemeiers Betrachtungen zu Patrick Modiano und die Wandlungen eines literarischen Motivs im französischen Gegenwartsroman (*Bei zärtlicher Musik*) und Gerda von Bredows *Gedanken über ein merkwürdiges Aristoteles-Zitat*. (Januar 1983) Siegfried Gmeinwieser

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Othmar WESSELY. Zweiunddreißigster Band. Tutzing: Hans Schneider 1981. 228 S., Abb.

Nachdem unter der Leitung von Othmar Wessely die *StzMw* mit dem 29. Band 1978 „zu ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung, Beihefte der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* zu sein“, zurückgekehrt sind, können sich ihre Beiträge wieder „in erster Linie der österreichischen Musikgeschichte widmen“ (Vorwort des 29. Bandes,

S. 7). Zwar ist die „österreichische Musikgeschichte“ ein weites Feld und sicherlich nicht eben leicht abzustecken. Nimmt man es aber nicht dogmatisch-eng, so läßt sich, wie schon zu Guido Adlers Zeiten, eine fast unbegrenzte Vielfalt von Aspekten unter diesem Programm vereinigen. Bislang freilich nimmt die Ausbreitung österreichischer Spezialissima, insbesondere entlegener, schwer zugänglicher Text-Quellen, den breitesten Raum ein.

Der vorliegende 32. Band beginnt auf 104 S. mit der kommentierten Herausgabe *Eine(r) wenig beachtete(n) Quelle zur Linzer Musikgeschichte im Zeitalter der Glaubensspaltung* durch Othmar Wessely (Wien). Dabei handelt es sich um zwei Sammlungen von Akten mit vorwiegend „Religions-, Kirchen- und Schulsachen betreffenden Beschlüssen des oberennsischen Verordnetenkollegiums“ (S. 8), die gerade „im Hinblick auf die Neuorientierung der *Studien zur Musikwissenschaft* . . . in einer Form vorzulegen“ waren, „die auch vor den Augen des Historikers bestehen kann“ (S. 10).

Der zweite, von Siegfried F. Nadel (†1956) entworfene und von Othmar Wessely zu Ende geführte Beitrag, *Les Horaces et les Curiaces. Bemerkungen zu einem Ballett von Jean-Georges Noverre und Joseph Starzer*, bietet eine Einleitung zu einer „möglichen Neuauflage“ (S. 111) dieses heroischen Balletts in den *DTÖ*. Sie enthält neben der ausführlichen Inhaltsangabe Noverres (ersch. 1773) den Abdruck seiner (1776 veröffentlichten) Auseinandersetzung mit dem Choreographen Gasparò Angiolini über die Urhebererschaft des ballet heroique, die Noverre für sich beansprucht. Den zweiten Teil des Beitrags bilden Bemerkungen zur Überlieferung der Starzerschen Musik, zur Aufführungsgeschichte dieses zu seiner Zeit überaus beliebten Werkes sowie Überlegungen (und analytische Hinweise) zur Frage, warum ein heroisches Ballett wie dieses, in dem „Ideen und Überzeugungen im Vordergrund stehen“ (S. 143), dann doch sehr schnell in Vergessenheit geraten konnte. Gründe dafür sehen die Autoren in der Unfähigkeit von Tanz und einer „noch so ausdrucksvollen Musik“ (S. 143), eine derartige Handlung ohne Sprachhilfe vermitteln zu können, sowie im Siegeszug der „bedeutenderen und umfassenderen Gattung der Oper“ (S. 145) im letzten Jahrhundertviertel.

In einer Studie über *Beethovens Wiener Rechtsanwälte* widmet sich Hermann Ullrich (Wien) einem Thema „aus dem Grenzgebiet

zwischen Musik und Rechtswissenschaft“ (S. 147). Dabei geht es weniger um die diversen Rechtsstreitigkeiten, in die Beethoven, bekanntlich nicht immer ganz schuldlos, verwickelt gewesen ist. Dem Autor geht es „vielmehr um die Persönlichkeit der Rechtsanwälte, die der Meister zur Durchsetzung seiner Ansprüche heranzog“, da hieraus „Rückschlüsse auf Person und Charakter des Meisters“ zu gewinnen seien (S. 150). In drei Kapiteln werden der *Prozeß Artaria & Co. contra Beethoven*, die *causa Mälzel* sowie die *Vormundschaftssache Karl van Beethoven* behandelt.

Ernst Hilmar (Wien) erläutert in seinem Beitrag *Eine Wiener Schubert-Gesellschaft und ihre Zielsetzung*, die Aufgabe, derer sich die 1978 gegründete Gesellschaft für die Förderung der Schubert-Forschung vornehmlich annehmen wird: der „Neu-Ausgabe der Schubert-Dokumente“ (S. 205). An Hand ausführlicher Belege und Vergleiche macht Hilmar die unstreitigen Mängel der Ausgabe von Otto Erich Deutsch deutlich, die vor allem im fehlenden Quellenachweis sowie in der unkommentierten und unbelegten Kürzung der Quellen liegen. Hinzu kommen die nicht selten inkonsequente Normalisierungen der zeitgenössischen Orthographie. Neben Berichtigungen und Ergänzungen wird es einen neuen kritischen Apparat geben, der den Kommentarteil von Deutsch ersetzt. So begrüßenswert diese Initiative ist, so bleibt doch die Frage, warum ein so „langfristiges Projekt . . . mit finanzieller Förderung von privater Seite“ (S. 214) nicht im Rahmen der Gesamtausgabe, in den es gehört, durchgeführt wird.

Im letzten Beitrag beschreibt Gerald F. Messner (Wien) *Eine oberösterreichische Panflöte*, die in Meggenofen gefunden und vor ca. 140 Jahren vermutlich auch dort hergestellt wurde. Die Abstimmung der symmetrisch gereihten und kunstvoll zusammengehaltenen Pfeifen „scheint tatsächlich bestens . . . für typisch alpenländische Volksweisen mit ihrer Dreiklangsmelodik“ geeignet zu sein (S. 224). Offensichtlich „handelt es sich bei diesem Instrument um einen kulturhistorisch wichtigen Fund für die österreichische Volksmusikforschung“ (S. 228).

Schließlich sollte man, in einer Zeit fast unerschwinglicher Druckkosten, einmal auf die hervorragende Ausstattung der Bände der *StzMw* hinweisen.

(März 1983)

Wolfram Steinbeck

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band 10. Hrsg. von Josef KUCKERTZ unter Mitarbeit von Christian AHRENS und Artur SIMON. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982. 110 S.

Nachdem im Band 9 der methodologische Aspekt verstärkt zur Geltung gekommen war, zeigt das vorliegende Jahrbuch durch die Auswahl der Beiträge wieder mehr die große Breite des Faches. So behandelt Ellen Hickmann eingangs die fragmentarische Harfendarstellung auf einem ägyptischen Sakralgewand aus hellenistisch-römischer Zeit und interpretiert sie überzeugend als in dieser Art bisher einziges Zeugnis für die Adorationsfunktion spätägyptischer Bogenharfen, in welchem Zusammenhang der Mensch selbst zum Musikinstrument wird (der Körper des Spielers wird zum Korpus des Instruments). Cyril de Silva Kulatillake beschreibt dann die gegenwärtige, auch auf die lokale Volksmusik ausstrahlende Praxis des Singens im Rahmen der buddhistischen Pirit Sajjhāyana Zeremonie in Sri Lanka und legt dabei besonderes Gewicht auf die Gegenüberstellung mit den sich in schriftlichen Quellen widerspiegelnden früheren Verhältnissen und auf die Darstellung des in den einzelnen Phasen der Zeremonie unterschiedlichen Gesangsstils: vom Rezitativ über eine Form der Diaphonie, einer engtönigen, im Laufe der Ausführung systematisch bis zu einer Septime nach oben verschobenen Melodie, der durch Überlappung von Solo- und Choranteilen ein bordunaler Effekt beigegeben ist, bis zu einer den Rahmen einer Quint umfassenden diatonischen Form. Hier wird dem Leser gleich zu Beginn schmerzlich bewußt, daß es (sicher aus Kostengründen) bisher leider nicht möglich war, mit der Fortführung des Jahrbuches durch die neuen Herausgeber auch die Praxis der Schallplattenbeigabe mit zu übernehmen.

Der Band wird fortgesetzt mit der sprachlichen und musikalischen Analyse eines auf der Durchreise in Bāmsbari, südlich von Kathmandu, aufgenommenen trommelbegleiteten, normalerweise von Männern und Frauen (hier von drei Burschen) alternierend bei Hochzeiten vorgetragenen juvāri-Gesanges durch Sigrun Wiehler-Schneider. Die ausführliche Behandlung läßt diese nicht in aktueller Situation gesammelte Einzelaufnahme als Vergleichsprobe für eine umfangreichere Regionalstudie durchaus nützlich erscheinen. Im weiteren Verlauf stellt Anna Czekańska die Ergebnisse einer an einem umfang-

reichen Material durchgeführten Untersuchung vor, in der das tänzerische Element als grundlegendes Merkmal polnischer Volksmusik auf der Basis der gegenseitigen Abhängigkeiten morphologischer (hauptsächlich rhythmischer) und funktioneller (generelles Tempo und Tempo rubato) Merkmale definiert wird. Leider macht die Knappheit der Darstellung (z. B. die unklare Erläuterung des Diagramms auf S. 57) es dem Leser schwer, die Folgerungen der Autorin nachzuvollziehen. Marianne Bröcker schließlich zeigt, wie Beethoven in seinen als Auftragsarbeit übernommenen Bearbeitungen schottischer und irischer Volkslieder die Eigentümlichkeit der Melodik genau erkannt und ihr speziell durch bordunierende Begleitung Rechnung getragen hat. Darüber hinaus wirft die Studie ein Licht auf die Frage der Konstanz der Volkweisen. Die Auslassung des Liedtextes auf S. 69 oben und die in der Umbruchkorrektur nicht mehr berücksichtigte Umstellung im Notenbeispiel 4 dürfte den Leser nicht zu stark irritieren.

Es ist zu hoffen, daß das Jahrbuch mit dem neuerlichen Verlagswechsel nun eine endgültige Heimat gefunden hat und es wieder in kürzeren Zeitintervallen erscheinen kann.

(Mai 1983)

Franz Födermayr

Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog, mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang HILDESHEIMER. Ausstellung und Katalog Robert MÜNSTER. München–Zürich. R. Piper & Co. Verlag (1981). XIII, 328 S. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 24.)

1806 nannte Johann Friedrich Reichardt anläßlich seiner Besprechung der Partitur-Erstaussgabe Mozarts *Idomeneo* in klassizistischer Manier „das reinste Kunstwerk, das selbst unser Mozart je vollendet hat“, und bis in die Gegenwart werden vor allem von seiten der Musiker der Reichtum der Partitur und die Besonderheiten der musikdramatischen Konzeption bewundert. Publikum und Theaterpraktiker haben sich gegenüber dem stark von der Tradition der opera seria geprägten „dramma per musica“ auffällig reserviert verhalten, und noch heute ist der *Idomeneo* trotz einer Zunahme des Interesses alles andere als eine Repertoire-Oper. Nicht zuletzt deshalb war es eine verdienstvolle Tat der Bayerischen Staatsbibliothek in München, dem

Idomeneo aus Anlaß seines 200. Jubiläums eine Ausstellung am Ort der Uraufführung zu widmen. Zu ihr ist ein mit acht Farbtafeln und 67 Abbildungen opulent ausgestattetes Buch erschienen, das Essays, Forschungsberichte und den eigentlichen Katalog der Ausstellung enthält. Der Aufsatzteil ist in Zusammenarbeit mit der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg entstanden. Die über 200 Exponate der von Robert Münster umsichtig konzipierten und kommentierten Ausstellung belegen so verschiedene Aspekte wie Stoff- und Librettogeschichte, Entstehung und Aufführung der Oper, Mozarts Kontakte zum Münchner Adel (in dessen Reihen er einflußreiche Gönner hatte) und zu Münchner Musiker-Kollegen, Sängern und Schauspielern; breiten Raum nimmt schließlich die Geschichte der Oper bis in unsere Tage ein.

Der dokumentarische Wert der im Hinblick auf den *Idomeneo* zusammengetragenen Gegenstände ist enorm. Allerdings wird man über manche Exponate zunächst vielleicht lächeln, so über Mozarts Kleiderbürste (Nr. 26) oder über das Gesuch des Ehepaares Wendling um eine Kostenbeihilfe für die Übersiedlung von Mannheim nach München (Nr. 64). Es zeigt sich jedoch bald, daß durch die vorbildlich recherchierte Lokalgeschichte und die quasi selbstverständliche Präsentation auch von scheinbar banalen und beziehungslosen Materialien äußere und innere Zusammenhänge um Entstehung und Aufführung des *Idomeneo* faßbar werden; eher beiläufig werden die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Opernproduktion deutlich, und ohne Verniedlichung wird das Werk in eine menschliche Dimension gerückt. Die einschlägigen Abteilungen der Ausstellung werden durch zwei Aufsätze Münsters ergänzt, die Mozarts Münchner Aufenthalt sowie das Münchner *Idomeneo*-Orchester von 1781 (das ja im wesentlichen aus Mannheimern bestand) im Detail rekonstruieren.

Ein wichtiges Ergebnis von Münsters Forschungen ist die Feststellung (die dem Tagebuch des kurfürstlichen Kämmerers Graf von Toerring zu verdanken ist), daß der *Idomeneo* im Januar und Februar 1781 mindestens dreimal gespielt worden ist (bisher war lediglich eine Aufführung bekannt), was nicht ohne Folgen für die Rekonstruktion der Werkgestalt ist. Die Situation der musikalischen Quellen hat sich seit dem Erscheinen der von Daniel Heartz erstellten Partitur in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (1972) wesentlich

verbessert: Das Autograph der beiden ersten Akte ist in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau zugänglich geworden, zudem konnte Münster die beiden ersten Akte der Münchner Partiturbearbeitung des Autographs auffinden, aus der die Aufführungen von 1781 geleitet wurden. Sie enthält „wesentliche, über das bisher bekannte Maß hinausgehende Abweichungen von Mozarts Partiturautograph“. Offensichtlich wurde, wie häufig bei Operaufführungen, an den drei Abenden in verschiedenem Maße gestrichen und eingegriffen, ohne daß eine definitive Fassung erkennbar würde (vgl. im einzelnen Robert Münster, *Neues zum Münchner „Idomeneo“ 1781*, in: *Acta Mozartiana* XXIX, 1982, S. 10–20).

Auch die übrigen Forschungsberichte berühren sich mit Sektionen der Ausstellung. Kurt Kramer versucht, offensichtlich auf der Grundlage älterer eigener Arbeiten (vgl. S. 235), eine Ehrenrettung des Librettisten Varesco. Er verfolgt die Ursprünge der Fabel bis Homer und Vergil zurück und stellt unter Heranziehung der bisher weitgehend unbekannt gebliebenen Biographie des aus Trient stammenden Priesters (und Musikers!) ausführlich dar, was der gebildete Varesco an antikem Gedankengut übernommen und dann mit christlichem abgestimmt hat. Das verbreitete Unbehagen am Libretto führt Kramer vor allem auf das Verwischen der ursprünglichen Konzeption durch die mehrfachen Kürzungen zurück.

In verschiedenen Beiträgen stellt Rudolph Angermüller Materialien zum *Idomeneo* zusammen und verzeichnet u. a. Briefstellen, Editionen, Aufführungen und Bearbeitungen; in der Bibliographie hätte man gern Edward J. Dents Buch über Mozarts Opern erwähnt gefunden, hinzuzufügen ist auch Kurt Kramers Aufsatz über das Quartett im *Idomeneo* (der auf S. 315 erwähnt ist), und einschlägig sind auch die *Idomeneo*-Kapitel bei Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart*, Torino: Giulio Einaudi 1975 (*La ricerca critica*, 7.). Angermüllers gewichtigster Beitrag verzeichnet und bespricht im einzelnen die *Idomeneo*-Stücke des 18. und 19. Jahrhunderts. Auch hier sei mir eine Ergänzung gestattet: Als erste italienische *Idomeneo*-Oper galt bisher die Vertonung Baldassare Galuppis von 1756 für Rom. Derselbe Komponist hat jedoch bereits 1733 für Venedig den Stoff vertont, allerdings in einer Oper mit dem abweichenden Titel *Argenide*. Die Vorrede des Librettos (von Alvise Giusti) bezieht sich ausdrücklich auf „M. di Salignach [= Salignac de

la Mothe Fénelon]“, den Ausgangspunkt aller Bearbeitungen des *Idomeneo*-Stoffes nach 1700. Einmalig ist wohl, daß bei Beginn der Handlung die Opferung des Sohnes bereits vollzogen ist (*Idomeneo* tritt „con spada insanguinata“ auf); nach einer Folge von amourösen Verstrickungen und politischen Verschwörungen, die sich, wie üblich, zum Ende lösen, dankt der schuldbeladene *Idomeneo* ab und geht ins Exil. Diesem fast tragischen Ende entspricht das Fehlen eines *coro finale*. Erwähnenswert ist auch, daß die *Argenide* mehrere Wiederaufführungen erlebte, u. a. 1745–46 durch die Truppe Angelo Mingottis in Graz, Prag und Dresden; das wirft ein neues Licht auf die Verbreitung des *Idomeneo*-Stoffs in Mitteleuropa.

Die Geschichte von Mozarts *Idomeneo* ist die Geschichte seiner zum Teil radikalen Bearbeitungen. Ausführlich dargestellt werden die zum 150. Jubiläum erfolgten Einrichtungen durch Wallerstein–R. Strauss (Stephan Kohler) und durch Wolf-Ferrari (Helmut Hell), erstmals veröffentlicht ist Winfried Zilligs Radio-Einführung von 1954 zu seiner eigenen Bearbeitung. Abgerundet wird der Band neben persönlichen Betrachtungen von August Everding, Sena Jurinac, Karl Böhm (im Gespräch mit Walter Gerstenberg), Wolfgang Sawallisch, Oscar Fritz Schuh und Jean-Pierre Ponnelle und neben einer von Ulrich Hein besorgten Diskographie durch Essays von Daniel Heartz und Wolfgang Hildesheimer, die (ähnlich wie Kurt Kramer im zitierten Aufsatz) für das Quartett im *Idomeneo* biographisch-psychologisierende Deutungen anbieten. Nur ein Autor, Walter Gerstenberg, stellt die Musik in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und weist in einem konzentrierten Essay auf einige Grundlinien hin. Auf Studien zur Musik des *Idomeneo* und zu seiner Musikdramatik (wie sehr ist er tatsächlich der *opera seria* verhaftet – was immer dieser Begriff 1781 noch bedeutet –, was verdankt er Gluck?) müssen wir also noch warten. Der besprochene Band ist eine würdige Voraussetzung. Betrachten wir sie als Aufforderung.

(Mai 1983)

Reinhard Wiesend

RUDOLF DENK: „*Musica getutscht*“. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*. München–Zürich: Artemis Verlag 1981. 255 S., zahlreiche Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Band 69.)

Die 1973 als germanistische Dissertation angenommene Arbeit von Denk sucht eine Antwort auf die Frage, wann und wie eigentlich die Musiktheorie aus dem lateinischsprachigen Gelehrtenstand in die deutsche Volkssprache überführt wurde. Denk tut dies auf fundierte Weise durch die Vorlage der wichtigsten frühen handschriftlichen Quellen und Besprechung weiterer relevanter Drucke des 16. Jahrhunderts. In der Einleitung wird richtig darauf hingewiesen, daß neben der reinen Musiktheorie (*ars*) mehr und mehr eine theoriefähige Praxis- und Kompositionslehre trat. Ziel der Arbeit ist es, diesen theorie-immanenten Entwicklungsprozeß mit dem sekundären Emanzipationsprozeß volkssprachlicher Literatur in Beziehung zu setzen. So untersucht er, inwieweit sich die deutschen Texte „nach Überlieferung, Gebrauchsfunktion und Publikum von vergleichbaren lateinischen Musiktraktaten des Spätmittelalters abheben“. Für die Musikwissenschaft wird hier eine längst fällige Grundfrage der Terminologie angegangen, „inwieweit sich in den . . . Texten überhaupt Ansätze zu einer ersten Terminologie in der Volkssprache zeigen, die über . . . erste Übersetzungsversuche lateinischer Fachbegriffe für Fachkollegen hinausgehen“.

Der erste Teil behandelt insgesamt neun Handschriften mit spätmittelalterlichen deutschsprachigen Musiktraktaten zur Mensuralnotation, zur Solmisation/Mutation und zur Vokalpraxis insgesamt. Allen philologisch hervorragend edierten Texten geht eine eingehende Beschreibung voraus, ein Kommentar folgt. Allein die Überzahl von bisher unveröffentlichten Texten aus Handschriften verleiht der Arbeit für die Musikforschung einen sehr hohen Wert. Der Stuttgarter Traktat (um 1560) umfaßt schon 80 Seiten in der Edition; bei Conrad von Zaberns *lere vom korgesanck* wird dagegen auf die Edition Gumpels verwiesen. In diesem Teil zeichnen sich schon die beiden generellen Möglichkeiten ab: Übernahme der lateinischen Fachbegriffe in den deutschen Text oder Übersetzung (z. B. Basler Traktat: *semibrevis* = halberkurtz). Denks Kommentar verzichtet weitgehend auf Einzelerklärungen, konzentriert sich auf die mu-

sikhistorische Gebrauchsfunktion, gleichwohl sind die musiktheoretischen Sachverhalte kundig erläutert. Nur zwei Richtigstellungen. Unrichtig ist S. 49 (was hier nicht weiter zu erläutern): Die bei der Mutation „hervorgerufenen Veränderungen in den Solmisationssilben sind vor allem durch den Gebrauch von b-molle nach vorangegangenem h-durum oder umgekehrt verursacht“; ferner ist S. 74 unrichtig, daß die Übersetzung von *cantus duralis* als ‚ain hertt (hart) scharff gesang‘ „die Klangfarbe und Bedeutungsnuancen von Quartgruppierungen“ (statt Hexachordreihen) betrifft.

Im zweiten Teil wird auf der Handschriftengrundlage auch die Stellung der beiden nach 1500 gedruckten Instrumentenlehrbücher von Schlick und Virdung als „Berufsbuch“ und „Instrumentalzyklopädie“ deutlich, ihre spezielle Fachsprache auch für Laien aus der Instrumentenspielpraxis erklärt. Bei Virdung wäre der Hinweis von E. M. Ripin (*JAMS* 29, 1976, S. 189ff.) auf die Augsburger Raubdrucke mit zahlreichen orthographischen Änderungen zu ergänzen. Für den „Entwurf einer beschreibenden Typologie zur deutschsprachigen Fachprosa um 1500“ werden auch die deutschen Texte in den *Fundamenta des Orgelspiels* (Paumann, Buchner, Holtzsch) herangezogen (fehlt S. 186 der Hinweis auf die Edition im *Corpus of early Keyboard Music* I, 1963), sowie *Judenkunigs Lautenbuch* (1523). Bei der anschließenden Erörterung der Begriffe „schlahen“ und „zwicken“ (S. 206ff.) macht sich die verzögerte Drucklegung bemerkbar, die u. a. wegen der Notenbeispiele geschah, deren Wiedergabe aber vorbildlich gelang. Hier ergänzt nämlich die sprachwissenschaftliche Arbeit von W. Relleke *Ein Instrument spielen* (1980) mit der Systematik der „Tonerzeugungsverben“ (vgl. *Mf* 35, 1982, S. 101). Gleichwohl wird die Struktur der Texte, die Lehnwörter und Redeformeln einschließt, ausgezeichnet herausgearbeitet.

In den beiden letzten Teilen werden die deutschsprachigen Schultraktate des 16. Jahrhunderts im Überblick behandelt. Hier hätte man sich bei Martin Agricola Hinweise darauf gewünscht, inwieweit er nun lateinische Fachbegriffe übernimmt, sie übersetzt oder eigene deutsche Begriffe einführt, eine generelle Frage, die der Rezensent auf dem Bayreuther Kongreß 1981 (*Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 553ff.) zur Diskussion stellte. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt die

größere Länge des deutschen Textes bei der gleichzeitigen Übersetzung des *Compendiololum* von Heinrich Faber durch Rid, Gumpelzheimer und Colhardt die Funktion eines deutschen Kommentars. Zum Abschluß werden noch Anmerkungen zur deutschen Sprache bei Praetorius und Christoph Bernhard gegeben. Insgesamt wird in Denks grundlegender Quellenstudie ein höchst wertvoller, informationsreicher und anregender Beitrag zur Frage der Entstehung einer deutschen Musikterminologie geleistet.

(April 1983) Klaus Wolfgang Niemöller

ALBERT COHEN: Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought. Princeton: Princeton University Press (1981). XVII, 150 S., Abb.

In Frankreich wurde in Fortführung der mittelalterlichen Tradition – Marin Mersenne mit seinem umfassenden theoretischen Schrifttum ist hier als wichtiges Bindeglied zu sehen – die Musik in die 1666 gegründete und 1793 aufgelöste „Académie des Sciences“ integriert. Unter ihren Mitgliedern waren im Jahre 1666 infolgedessen Christian Huygens, Gilles Personne de Roberval und La Voye Mignot, die u. a. durch musiktheoretische Publikationen bekannt sind. In drei Gebieten, 1. die wissenschaftliche Lehre vom Ton, seiner Wahrnehmung und vokalen Produktion (Akustik, Hörtheorie und Stimmphysiologie), 2. die Technologie musikalischer Erfindungen (Instrumentenbau, Loulié's „chronomètre“ und ähnliche Geräte sowie Reformversuche auf dem Gebiet der Notation bei Jean-Jacques Rousseau u. a.) und 3. die Musiktheorie und die Musikpädagogik gliedert Cohen seine Studie der musikalischen Aktivitäten der Pariser Akademie der Naturwissenschaften. Im einzelnen wird in chronologischer Abfolge über jede nachweisbare Publikation, über eingereichte Akademieschriften und über die Beratungsergebnisse in äußerster Kürze Rechenschaft gegeben. Darüber hinaus verweist Cohen auf die Spezialliteratur, in der bereits über die einzelnen Errungenschaften früher berichtet wurde.

Von hervorragender Bedeutung sind am Ende des 17. Jahrhunderts, als Fontenelle und der Abbé Bignon die Akademie neu organisiert hatten, die akustischen Forschungen von Joseph Sauveur. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts nehmen die Experimente auf dem Gebiet des Instru-

mentenbaus von Chordophonen über Pianoforte-Instrumente bis zu automatischen Wasserorgeln und zur Glasharmonika zu. Als weiterer Höhepunkt sind die Auftritte Jean-Philippe Rameaus im Jahre 1737 (Präsentierung der mathematisch-physikalische Fragen berührenden *Génération harmonique*) und 1749 (*Démonstration du principe de l'harmonie*) anzusehen. Auch die Rameau-Nachfolger auf dem Gebiet der Musiktheorie, T. Jamard, Jean-Edme Galliard, Jean-Baptiste Mercadier de Belesta, erschienen vor der Akademie, um musiktheoretische Probleme zur Diskussion zu stellen.

In Cohens Buch sind alle in der Akademie erörterten Fragestellungen erwähnt, so daß es als Nachschlagebuch und Informationsquelle gut zu verwenden ist. Die Bibliographie ist mit Ausnahme der auch fehlenden Artikel der *Mémoires de l'Académie* auf die gedruckten Quellen beschränkt, wodurch sich die Notwendigkeit ergibt, Cohens und Leta E. Millers *Music in the Paris Academy of Sciences, 1666–1793. A Source Archive in Photocopy at Stanford University An Index*, Detroit 1979, ergänzend hinzuzuziehen.

Bei der Lektüre des Buches fällt auf, daß sich in den Diskussionen der Akademie zwar viele zeitgenössische Probleme spiegeln, aber entscheidend neue Ideen, die während der scharfen Auseinandersetzungen um ästhetische Grundfragen in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, im Streit um die Priorität der französischen oder italienischen Musik bei Ragueneu und Le Cerf de la Viéville, in den Auseinandersetzungen zwischen Lullisten und Ramisten, in der *Querelle des Bouffons* oder auch in jener zwischen Piccinnisten und Gluckisten aufkamen, keine Resonanz in den Publikationen und Beratungen fanden. Die Oper spielte dagegen in der Académie des Beaux Arts, in der Académie des Inscriptions et Belles Lettres und in ihren Veröffentlichungen wenigstens teilweise eine Rolle, insbesondere in den *Histoires de l'Académie* bezeichneten zusammenfassenden Darstellungen ihrer Aktivitäten. Die Wandlung der Musikauffassung läßt sich in der Académie des Sciences lediglich indirekt an einer stärkeren Beschäftigung mit Fragen des Instrumentenbaus ablesen, die vermutlich durch die Bestrebungen der Enzyklopädisten, Diderots, d'Alemberts u. v. a., angeregt wurde.

In der „Conclusion“ Cohens wird ein Gegensatz zwischen der „noble art that was elaborate, absolute, aristocratic, reserved, and grand in manner“ des „grand siècle“ und der neueren

Musik als „an effective art that was popular, descriptive, emotional and free, an imitation of nature“ konstruiert. Diese Antinomie ist zu sehr an der Polemik der Philosophen orientiert und entspricht deshalb nicht den wirklichen musikalischen Gegebenheiten. Das von Cohen im Jahre 1778 bei Vandermonde lokalisierte Zerbrechen der Einheit zwischen Mathematik, Physik und Musiktheorie war sogar in der Académie des Sciences spätestens in der Jahrhundertmitte bereits vollzogen, wie auch die Musikbehandlung in der Encyclopédie deutlich zeigt.

Das Buch entspricht im Druck höchsten bibliophilen Ansprüchen und enthält nur wenige Druckfehler (S. 11: „Plusieurs écrits“, S. 28: „Son fondamental“). Herbert Schneider

Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Carl DAHLHAUS und Giwi ORDSCHONIKIDSE. Hamburg Musikverlag Sikorski, Wilhelmshaven. Heinrichshofen 1982. 400 S.

In diesem Sammelband sind zehn sowjetische und dreizehn deutsche Persönlichkeiten des Musiklebens mit Artikeln über verschiedene Gebiete vertreten: Über die Situation der Komponisten in ihren Ländern äußern sich Eschpaj, Schtschedrin, Ordschonikidse, Chrennikov, Helga de la Motte-Haber, Giselher Klebe und Carl Dahlhaus. Über Musikerziehung in ihren Ländern schreiben Druskin, Verfasser einer bedeutenden Strawinsky-Biographie, Kabalewski, ferner Golowinski, Mahling, Jakoby, Sigrid Abel-Struth und Gieseler. Es gibt außerdem einen exemplarischen Aufsatz über die *Musiktheorie in der sowjetischen Musikwissenschaft* von Tarakanow. Über die Rolle des Rundfunks in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland breiten sich Gennadi Tscherkassow und Wolfgang Seifert gleichermaßen professionell aus. Nur eines fehlt: ein Artikel, in dem ein Vergleich oder eine Zusammenschau der musikalischen Situation versucht würde, was bei zwei so verschiedenen Ländern wie der Sowjetunion und der Bundesrepublik Deutschland doch nahe liegend gewesen wäre.

Nur Druskin formuliert Unterschiede in den pädagogischen Zielsetzungen („Lebensnähe“, Unterscheidung von „Wahrem und Falschem“, „Achtung vor der Tradition“, S. 33ff.) und kritisiert die Trennung von Theorie und Praxis in

der Ausbildung des deutschen Musikwissenschaftlers, der bei uns an der Universität, in der Sowjetunion an der Akademie ausgebildet wird. Er erwähnt nicht, daß die musikalische Ausbildung in der Sowjetunion drei volle Jahre eher einsetzt, da das sowjetische Schulsystem nicht unser Abitur nach dreizehn Schuljahren kennt, sondern nur eine zehnjährige Mittelschule, darin also eher dem amerikanischen System ähnelnd, als dem unseren. Auch akademische Grade sind dem amerikanischen System angelehnt und damit eher vergleichbar. Im ganzen ist die Musikerziehung in der Sowjetunion enghemmaschiger als bei uns organisiert, aber doch nicht so enghemmaschig, daß nicht ähnliche Klagen über den Geschmack der Jugend laut würden: geradezu wie ein Pilz überzieht die Popmusik die deutsche wie die sowjetische Musikszene, und deswegen zählen die Artikel über den Rundfunk in beiden Ländern zu den interessantesten. Erst die Tatsache, daß durch den Rundfunk und die Kassettenmitschnitte an jedem beliebigen Ort und zu jeder beliebigen Zeit eine duplizierbare Musik ermöglicht wird, scheint nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch in der Sowjetunion geheiligte Traditionen ins Wanken zu bringen (Golowinski, S. 121), oder, wie es Abel-Struth überspitzt ausdrückt, „daß man zum ersten Mal in der Geschichte des Denkens über Musik nachzusinnen beginnt, wie man Menschen vor zu viel Musik schützen könne“ (S. 289). Daß in beiden Ländern der Rundfunk einen Bildungsauftrag hat, was Wolfgang Seifert mit statistischem Material in seiner Darlegung absichert, wird auch deutlich in den Sendeschienen, die Tscherkassow für die Sowjetunion skizziert (S. 153 ff.): Radio-Oper, Live-Übertragungen von Konzerten und Musikwettbewerben, Wort-Musik-Sendungen, Komponisten-Porträts, Diskussionen über Musik usw.

Bei den Beiträgen der Komponisten, die auf deutscher Seite, wohl nicht zufällig, nur durch einen Komponisten, Giselher Klebe, auf sowjetischer Seite aber durch fünf Komponisten vertreten sind, damit dem Bild der größeren Spaltung von Theorie und Praxis in der Bundesrepublik entsprechend, fällt auf, daß bei allen für die Neue Musik die frühen 60er Jahre als die Wende in der Nachkriegsentwicklung empfunden werden. Dabei werden die „Versuche willkürlicher Verbindung von Elementen alter Folklore mit supermodernem Klangformen“ unterschiedlich bewertet (Eschpaj, S. 31 ff.).

Das Problem des Nationalen wird bei den Betrachtungen der sowjetischen Künstler und Gelehrten stark thematisiert, bei den deutschen Wissenschaftlern überhaupt nicht, aber sie haben ja auch nicht 60 verschiedene Nationalitäten musikalisch zu erziehen. Interessant ist, daß das Modell der sowjetischen Musikerziehung auf die Länder Asiens und Afrikas für übertragbar gehalten wird (Chrennikov, S. 23). Diese erzieherische Attitüde hängt sicher mit der platonischen Wurzel der russischen Musikkultur zusammen, nämlich Musik als integrierbaren Teil der Staatsidee zu sehen, woraus sich vieles auch in der vorrevolutionären Musikkultur erklären läßt.

Der Artikel von Tarakanow über sowjetische Musiktheorie verdeutlicht die beiden Richtungen dieser Wissenschaft, die man einerseits mit Asafjew als „emphatisch-hermeneutisch“ bezeichnen möchte und auf die sich meistens unsere Kenntnis beschränkt, auf der anderen Seite als „mathematisch-spekulativ“ (Jaworski, Dernova, Cholopow u. a.), die die viel interessantere ist, abgesehen von den Folklore-Forschungen von J. W. Gippius, M. W. Braschnikow usw. Hier wird vollends offenbar, wie wenig russische Fachliteratur übersetzt worden ist.

Hat man sich durch die 400 Seiten dieses Sammelbandes gearbeitet (wovon dreiviertel lesenswert ist), kann man ihn nicht nur neugierigen Soziologen, sondern allen empfehlen, die irgendwie an russischer Musik interessiert sind, mit sowjetischen Institutionen oder überhaupt mit Musikpädagogik zu tun haben.

(Mai 1983)

Dorothee Eberlein

HANS JOACHIM MARX: Johann Mattheson (1681–1764). Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1982). 171 S., Abb.

Die vorliegende Ausgabe der Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten Johann Mattheson geht auf das Handexemplar der *Grundlage einer Ehrenpforte* zurück; es befand sich in Matthesons Nachlaß und wird heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt. Der Herausgeber, Hans Joachim Marx, kommentiert die Autobiographie auf etwa zwei Dutzend Seiten präzis, prägnant formuliert und gewinnt aus den bisher noch nicht veröffentlichten handschriftlichen

Nachträgen interessante Einsichten. Man merkt es den Ausführungen von Marx an, daß hier ein großer Kenner der Materie am Werk ist, der die neu gewonnenen Erkenntnisse nahtlos in die Hamburgische Musik- und Geistesgeschichte einzupassen versteht.

Obwohl Mattheson seiner Herkunft nach der „unteren Mittelschicht“, dem Kleinbürgertum, angehörte, war seine Erziehung am Bildungsideal der „Oberschicht“ ausgerichtet. Mattheson selbst spricht davon, daß er „ungemein wohl und christlich“ erzogen worden sei. Zuerst sei er von Privatlehrern unterrichtet worden, dann habe er das Johanneum besucht, die in Hamburg aus reformatorischem Geist 1529 gegründete Gelehrtenschule. Die hier genossene humanistische Bildung war wesentlich für sein künftiges schriftstellerisches Werk. Die spezifische musikalische Begabung muß nach Matthesons autobiographischen Ausführungen wunderkindhafte Züge gehabt haben. Sie wurde früh durch systematischen Unterricht in geordnete Bahnen gelenkt. Das Engagement als Sänger an der Gänsemarkt-Oper in Hamburg war für Mattheson zwar zeitlich nur eine Episode, vermittelte ihm aber die Bekanntschaft mit dem Repertoire der damaligen Zeit (Kusser, Keiser u. a.) und bestärkte ihn in der Absicht, sich dem Musikerberuf zu verschreiben. Doch es sollte anders kommen: Sein bereits in jungen Jahren beginnendes Gehörleiden, das im Laufe der Zeit zu völliger Taubheit führte, zwang ihn, vom praktischen Musizieren Abstand zu nehmen. Sein lebenspraktischer Sinn ließ ihn deshalb seine Stellung als „Hofmeister“ beim Englischen Gesandten ausbauen, eine Position, die er von 1706 bis 1755 innehatte und die ihm dank seiner Sprachkenntnisse, seiner schriftstellerischen Fähigkeiten, seines diplomatischen Geschicks und nicht zuletzt dank seiner moralischen Integrität eine derartige Vertrauensstellung verschaffte, daß er zum engsten Mitarbeiter des Gesandten avancierte.

Die Ausgabe bringt im Anhang ein Verzeichnis von Matthesons „Nebenwerken und Schriften“ mit über 100 Titeln, die beredtes Zeugnis von dessen Fleiß und immenser Arbeitskraft ablegen. Ferner gibt der Herausgeber in vielen Anmerkungen willkommene Querverbindungen und Erklärungen historischer Einzelheiten sowie eine Bibliographie der Neuausgaben und ein vorbildliches Register, das außer den Namen Berufs- und Standesbezeichnungen mitteilt.

(Mai 1983)

Franz Giegling

RUDOLF PEČMAN: Beethovens Opernpläne. Brně: Univerzita J. E. Purkyně 1981. 150 S. (Opera Universitas Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica 228.)

„... er verspricht mir etwas zu schreiben. wenns mir mit ihm nur nicht geht, wie andern mit mir!!! – manches sagt einem nicht zu und [man] versprichts mit bestem willen, und's wird doch nichts“. Dieses Zitat aus einem Brief Beethovens an Gottfried Christoph Härtel (von Goethe ist die Rede, der vermutlich einen Operntext versprochen hatte) könnte als Motto über Pečmans Buch stehen. Es behandelt in drei Kapiteln die zumeist schon nach kurzer Beschäftigung aufgegebenen Opernprojekte, darüber hinaus die große Zahl von Stoffen, Entwürfen und Dramen, deren Bearbeitung Beethoven erwogen, über die er mit Zeitgenossen gesprochen oder die er gelegentlich erwähnt hat – zustimmend, exemplarisch, ablehnend oder auch nur beiläufig, oft ohne Autor oder Titel zu nennen. Das Gewicht der Arbeit liegt zunächst auf der Zusammenstellung möglichst aller Hinweise, sodann auf der Identifizierung bzw. Rekonstruktion der Sujets. Ausgespart bleiben zum einen die vollendeten Werke, zum anderen die übrigen dramatischen Gattungen (Schauspielmusiken, Ballette etc.), soweit sie sich in der Planung bereits von den Opern unterscheiden lassen. Ziel der Studie ist es, den Einblick in Beethovens Gedankenwelt und dramatische Vorstellungen zu vertiefen (S. 122).

53 Titel resp. Ansätze zu Opernkompositionen hat Pečman ausfindig gemacht. Seine Studie ist damit die vollständigste deutschsprachige Veröffentlichung zu diesem Thema. Das tschechische Original erschien bereits 1978 als Teil von Pečmans Buch *Beethoven dramatik (Beethoven, der Dramatiker; Rezension in Mf 1980, S. 386f.)*. Für die deutsche Version wurden nur dessen mittlere Kapitel (S. 25–115) übersetzt und durch einige kleine Ergänzungen (insgesamt etwa zehn Seiten) erweitert.

Noch immer ist der Stand der Beethoven-Dokumentation unbefriedigend. Um so bedauerlicher ist es, daß Pečman auf Belege und Quellenachweise weitgehend verzichtet hat. Will man auf der Grundlage seiner Angaben weiterforschen, so ist man gezwungen, die umfangreiche Sucharbeit, die der Verfasser geleistet hat, teilweise noch einmal zu absolvieren. Beispielsweise berichtet Pečman, Beethoven habe sich 1809(!) an Kotzebue gewandt „mit der Bitte, das Text-

buch für eine *Attila*-Oper zu schreiben“ (S. 31). Er habe nicht beabsichtigt, „den angriffslustigen Hunnenkönig zu verherrlichen“, sondern „in Attila den moralisch zu verurteilenden Despoten“ gesehen (S. 32). „Beethoven wollte offenbar im Laufe des dramatischen Geschehens eine Wandlung Attilas darstellen . . . In diesen Absichten erblicken wir schon Momente eines neuen Librettotyps . . .“ (S. 35). „Die Verhandlungen über das *Attila*-Libretto zogen sich in die Länge. Kotzebue schob die Arbeit auf . . . Für Beethovens Bestellung fehlte ihm offenbar die Zeit. Der Meister war aber für Attila so eingenommen, daß er das Libretto mit einem Schreiben . . . am 28. Jänner 1812 urgierte“ (S. 33f.). Dieser – von Pečman wiedergegebene – Brief ist m. W. das einzige bekannte Zeugnis für den *Attila*-Plan. In ihm äußert Beethoven den „lebhaften Wunsch“ nach einem Libretto von Kotzebue; es könne „romantisch, ganz ernsthaft, heroisch, komisch, sentimental sein“, ganz wie der Dichter wolle. „Freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders aus den dunklen Zeiten, z. B. des Attila etc. doch werde ich mit Dank annehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas von Ihnen kommt . . .“ Für die Auskünfte, die Pečman über Beethovens Absichten so detailliert und über das bisher verfügbare Wissen hinaus gibt, Auskünfte, aus denen sich auf eine offenbar mehr als drei Jahre währende Beschäftigung mit dem *Attila*-Stoff schließen läßt, erhält der Leser keinerlei Belege. Aus Beethovens Brief können sie nicht stammen; woher hat Pečman sie gewonnen? Der darüber nicht informierte Leser wäre wahrlich dankbar, wenn der Verfasser seine verborgenen Quellen verraten hätte.

Auch mit Literaturhinweisen ist Pečman sparsam. Es fällt auf, daß er sich bevorzugt an die älteren Standardwerke hält. Neuere Spezialarbeiten, auch Briefeditionen, Kataloge und Nachschlagwerke benutzt er nur sporadisch. Beispielsweise hätte Biamontis Liste von unausgeführten Vokalkompositionen (*Catalogo . . . delle opere di Beethoven*, Turin 1968, S. 1062ff.) Ergänzungen und Korrekturen ermöglicht. Die Zauberoper, die Friedrich Rochlitz Beethoven 1803 zur Vertonung anbot, fehlt (s. *Beethoven-Jahrbuch* III, S. 32ff.). Die einschlägigen Veröffentlichungen von Willy Hess werden mit keinem Wort erwähnt.

Bei einem Buch, dessen Wert hauptsächlich in der Materialzusammenstellung liegt, kann nicht ganz unbeachtet bleiben, daß Pečman mit Jahres-

zahlen und zeitlichen Relationen gelegentlich etwas nachlässig umgeht. Kotzebue war 1798 (nicht 1792) in Wien; Wladimirs des Großen (†1015) Vater kann schwerlich schon 872 gestorben sein; regelrechte Konfusion herrscht bei den Komponisten der *Bürgschaft* (S. 112): Franz Lachner wurde nicht erst 1830 geboren, seine entsprechende Oper nicht 1834, sondern bereits 1828 uraufgeführt; 1834 (nicht 1832) erschien dagegen die *Bürgschaft* von Lindpaintner (der 1856, nicht 1865 starb), und Schuberts Oper entstand schon 1816, nicht 1827.

Daß Beethoven sich nicht mehr für Ariosts *Alcina* und Tassos(!) *Armida* interessierte, die ihm Heinrich J. von Collin (1808) zugänglich machen wollte, sich aber „nicht lange darauf [1813] für Müllners Drama *Die Schuld* begeistern konnte und an Themen wie *Undine* [1816] oder *Melusine* [1823] dachte“, wird man kaum darauf zurückführen können, daß seine „musikdramatischen Anschauungen damals [wann?] noch nicht feststanden“ (S. 26) – es sei denn, man nimmt an, daß Beethovens Verhältnis zur Oper von Anfang an ein zwiespältiges war und es (trotz *Fidelio*) bis zuletzt blieb – daß es ihm in einer Zeit, in der das musikalische Drama den tiefgreifendsten Wandel seiner Geschichte vollzog, nicht gelang, eine eigene, gefestigte Position zu finden. Für dieses Urteil liefert Pečman ausgiebiges Anschauungsmaterial, unbeschadet der Zwiespältigkeit, die seiner eigenen Darstellung bisweilen anhaftet.

(Mai 1983)

Helga Lühning

ROBERT ORLEDGE: Debussy and the Theatre. Cambridge: Cambridge University Press 1982. 383 S., Abb. und Notenbeisp.

Das von Robert Orledge verfaßte und durch die Cambridge University Press 1982 gedruckte Buch über Claude Debussy verdient größte Beachtung, da es einen Aspekt aus des französischen Komponisten Leben und Schaffen beleuchtet, der noch nicht vollständig erforscht war. Wieviele Leser des von François Lesure verfaßten *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy* (Genf 1977) sind schon erstaunt worden durch die Fülle von Fragmenten und Projekten theatralischer Werke, die dort erwähnt und aufgeführt werden! Man fragte sich mit Edward Lockspeiser (*Debussy: his life and mind*, London 1962), ob der Begründer des sogenannten musikalischen

Impressionismus mit seinen Klavierwerken, seinen Liedern und der rein instrumentalen Kammermusik neben dem Drame lyrique *Pelléas et Mélisande* eigentlich nur Nebenwerke geschrieben habe, denn auch *La Mer*, neben dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* sein Hauptwerk für großes Orchester, heißt nicht gewichtig *Poème symphonique*, sondern im Untertitel nur *Trois esquisses symphoniques*, was Stéphane Mallarmés Technik der Andeutung, der „suggestion“, entspricht. Nach Richard Wagner noch für das Theater zu komponieren, ohne dem „alten Klingsor“, wie ihn Debussy nennt, zu erliegen, bedeutete bis zum Ersten Weltkrieg eine Aufgabe, der kaum einer in Frankreich gewachsen war. Vincent d'Indy und Ernest Chausson blieben Epigonen des Bayreuther Meisters, obschon man beim Lesen der Partituren von *Fervaal* und *L'Etranger* des einen und von *Le Roi Arthus* des andern Komponisten die Komplexität und den Reichtum dieser Musik bewundern mußte.

Gerade die erwähnte Kunst der Andeutung bewirkt nun aber, daß die Fragmente und Projekte Debussys eine besondere Faszination ausüben, auch wenn oder gerade wenn sie bis heute nicht allgemein zugänglich sind. Ihnen geht nun Orledge nach, und man kann sich glücklich schätzen, jetzt über *Diane au bois* nach Théodore de Banville mehr zu wissen, als Lockspeiser mitteilt, auch *Rodrigue et Chimène* auf ein Libretto von Catulle Mendès, dem alten Wagnerianer, gewinnt nun schärfere Konturen, da hier wie auch bei allen übrigen Werken, von denen überhaupt Musik existiert, viele Notenbeispiele in den Text eingefügt sind, der alles Nötige über die Entstehung und die Autographie mitteilt. Orledge entschuldigt sich zwar gelegentlich, daß er, um die Leser nicht zu ermüden, nicht auf die Details eingehe, doch seine Leistung ist schon erstaunlich genug und von jener Akribie den Fakten gegenüber, die bei Angelsachsen überhaupt sehr angenehm auffällt, mag man auch oft bedauern, daß nur das rein Äußere der Fakten und nicht das, was sie bedeuten, dargestellt wird. Störend wirkt auch, daß die Zitate, soweit es sich um Prosa handelt, nur auf Englisch und nicht auch auf Französisch erscheinen, das gerade im Falle von Debussy fast immer eine besondere Qualität, oft sogar eine hohe Eleganz des Stils aufweist. Doch das ist ein Mangel, der bei englischen Publikationen, auch wenn sie sehr streng wissenschaftlich sind, immer anzutreffen ist und der merkwürdig kontrastiert mit der angesprochenen Frankophi-

lie vieler dortiger Musikologen. Auch Lockspeisers erwähnte Biographie ist in diesem Punkt nicht besser, doch Orledge geht in seinem Buch weit über das hinaus, was wir bis jetzt über René Peters theatralische Versuche, über Victor Segalen und Gabriel Mourey wußten.

Die ganze Zeit um 1900 war ja voll von Bühnenexperimenten, Adolphe Appias Konzepte und das symbolistische Sprechtheater markieren nur einen Anfang für die neuen Formen des Theaters, wie sie kurz darauf von Igor Strawinsky, Jean Cocteau und vielen andern realisiert wurden. Debussy steht in diesem Zwischenbereich: Das Ungenügen des üblichen Theaters hat er erkannt, doch scheute er vor handfesten Wirklichkeiten des Erträumten zurück und neigte wohl eher dem „unsichtbaren Theater“ zu, von dem einst Wagner, angewidert vom ganzen Bühnenplunder des *Parsifal*, halb scherzend sprach. Orledge spricht mit Recht von der Haßliebe, die Debussy, scheu und an sich zweifelnd, für das Theater empfand, und er erwähnt den traumatischen Effekt, den die erste Kostümprobe von *Pelléas et Mélisande* auf ihn ausübte.

Die Bibliographie am Ende des Buches ist wahrscheinlich die bis heute ausführlichste, sie will und kann aber nicht vollständig sein, doch erstaunlich ist gleichwohl mancher Hinweis auf entlegene Publikationen, wenn auch Pierre Boulez vollständig fehlt, was eher unverständlich ist. Oft sind die Aufsätze und Bücher nicht nur in ihrer französischen oder deutschen Version, sondern auch in ihrer englischen Übersetzung erwähnt. Neben dem auch 1982, in Boston, erschienenen Buch *The Poetic Debussy* von Margaret Cobb ist Robert Orledges *Debussy and the Theatre* die wichtigste Arbeit von angelsächsischen Debussyisten und eine würdige Ergänzung von Lockspeisers Lebenswerk.

(Mai 1983) Theo Hirsbrunner

BERND SPONHEUER: Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1978. 500 S.

Die Verspätung dieser Rezension hat vielleicht einen positiven Aspekt: erste Resonanz in der Forschung und Erprobung in der Lehre des Buches von Sponheuer können einbezogen werden. Um ein „Buch“ handelt es sich nicht nur

äußerlich (dem schönen Umschlag folgt allerdings leider kein gleich angenehmes Druckbild), sondern auch durch überzeugende Konzeption, durchdachte Umsetzung der Grundidee, klare Gliederung, analytischen Sachverstand und Formulierungsvermögen: das rundet sich zu einem in sich stimmigen Ganzen. (Über Prämissen und Ergebnisse kann man gleichwohl abweichende Meinungen vertreten.)

Erste Resonanz: Die Arbeit hat sofort nach ihrem Erscheinen in die Forschungsdiskussion eingegriffen, ist als Diskussionspartner akzeptiert worden (z. B. bei Eggebrecht). Das ist einerseits auf die Spezifik ihres für Mahler und die Sinfonie des späten 19. Jahrhunderts zentralen Gegenstandes zurückzuführen: das „Finalproblem“ ist kompositorisch und ideengeschichtlich gleichsam der archimedische Ort von „Symphonik“ überhaupt. Andererseits ist es das Verdienst des Autors, der eine bestimmte hermeneutische Tradition gerade der Mahler-Literatur fortführt (konkretisiert, weiterdenkt) und dies auf einem dieser Tradition und seinem Gegenstand angemessenen Niveau tut.

Erste Erprobung: in zwei Mahler-Seminaren des Unterzeichneten gehörte die Sponheuersche Abhandlung zur Pflichtlektüre – mit erstaunlichem Lehrerfolg. Der Grund dürfte unter anderem in der (auch didaktisch) gelungenen Vermittlung einer differenzierten Form-Diskussion liegen, wobei auch der Einsatz (stets vereinfachender) Übersichtstabellen in der Darstellung komplizierter Sachverhalte und ihrer ästhetischen Interpretation nicht gescheut wird. Und es gab einen für den Schulzusammenhang der Sponheuerschen Arbeit signifikanten Nebeneffekt: Studenten begannen aufgrund der Sponheuer-Lektüre Adorno zu lesen. (Der Rezensent gesteht freimütig, daß er sich eine ähnliche initiierende Wirkung in den letzten Jahren auch von eigenen Bemühungen gewünscht hat.) Das spricht nicht gegen Sponheuer, im Gegenteil: Das Fortdenken des Adornoschen Ansatzes für Mahler ist ein Positivum seines Buches. Nicht nur, weil das Nicht-Verdrängen (nach links oder rechts) eines Autors, den zu vergessen in den 70ern fast zum guten Ton gehörte, weil „Treue“ (Bergs Postkarte an Adorno mit dem Alberich-Zitat) hier eine Entscheidung von wissenschaftlicher Moral war, sondern gerade auch, weil Adornos ingeniose „musikalische Physiognomik“ Mahlers eine Neuorientierung des Mahler-Verständnisses bewirkte und in diesem Rahmen der

historisch interpretierenden Wissenschaft Aufgaben hinterlassen hatte.

Da in „Finalsinfonien“ (Bekker) der letzte Satz entscheidend ist, setzt seine Interpretation die Erörterung des Ganzen, als dessen Konsequenz er erscheint, voraus. Zur Diskussion stehen also virtuell alle Sätze aller Mahler-Sinfonien. (Die mit Gattungsüberlegungen begründete Aussparung der *Achten Sinfonie* und vor allem des *Lieds von der Erde* kann ich in quantitativer Hinsicht durchaus, sachlich nicht ganz verstehen.) Und die genannte historische Relevanz des „Finalproblems“ für die Sinfonie nach Beethoven nötigt zudem zum ständigen Rekurs auf die Symphonik des 19. Jahrhunderts – ein enorm dimensioniertes Thema also. Seine Bewältigung durch den Autor nötigt Respekt ab. Er läßt sich nicht auf eine uferlose historische Rückblende ein, sondern erörtert „Finalproblem und Symphonie“ eingangs als knappen theoretischen Aufriß. Als Darstellungsmethode im Hauptteil wird eine Kombination von Einzelanalyse und systematischer Ordnung gewählt: exemplarische Werkinterpretationen der Sinfonien 1–7 und 9 gelten zugleich spezifischen ästhetischen Problemen: Durchbruch, Autonomie, „Welt“, Uneigentlichkeit, etc. Eine – wiederum knappe – „zusammenfassende Reflexion“ versucht, die innere Geschichte von Mahlers Symphonik auf den Begriff zu bringen, mit dem eindeutigen Entscheid für die Kategorie der Negativität und für das Spätwerk. (Diese Zusammenfassung – Komprimierung eines ohnehin dichten Textes – erscheint als das sprachlich, begrifflich angestrengteste Kapitel der Arbeit.) Die Analysen des Hauptteils sind untadelig. Ihre tragenden Kategorien so zu denken und zu formulieren, daß zugleich der ästhetische, historische und gesellschaftliche Gehalt der Werke zur Sprache kommt, ist ihr methodisches Prinzip. Die vielleicht kritische Reserve des Rezensenten gilt dem Problem einiger Sponheuerscher Prämissen (mit denen sich der Unterzeichnete oft selbst herumschlägt). Adornos geniale Essayistik setzte auf den Evidenzcharakter interpretatorischer Erkenntnis, auf das Einleuchtende des hermeneutischen Gedankens im Wortverstand. Sponheuer tut das, was ein guter akademischer Wissenschaftler gegenüber dem Philosophen zur Pflicht hat: er sucht den Beweis der ästhetischen Erfahrung durch das analytische Handwerk. Bei einigen negativen Urteilen über das ominöse „Positive“ scheint dem Rezensenten eine Diskussion

von Sponheuers Resultaten und ihren methodischen Implikationen nützlich und wünschenswert. Das kann in dieser kurzen Besprechung nicht geleistet, nur an einem Punkt angedeutet werden.

Das „Auferstehungsfinale“ der *Zweiten Sinfonie* hat noch Paul Bekker ungebrochen als ein „überwältigendes Klangbild“ gefeiert, und für den unvergessenen Erwin Ratz gewinnt hier „die Gewißheit von der Unvergänglichkeit der menschlichen Seele ergreifenden Ausdruck“; Felix Weingartner, Hermann Kretzschmar, Max Graf haben die gesamte *Zweite Sinfonie* positiv besprochen (vgl. Rudolf Stephans Werkmonographie in der Reihe *Meisterwerke der Musik*, Band 21, München 1979). Der älteren Mahler-Literatur, den älteren Mahler-Freunden war dieses Finale, war überhaupt „Positivität“ in der Mahlerschen Musik nicht suspekt, weder inhaltlich noch ästhetisch-kompositorisch. Sponheuer zitiert (S. 123) Bekkers Votum und nennt es „kaum verständlich“ angesichts der kompositorischen Sachlichkeit von Bekkers Mahler-Buch. Er steht dabei in der Tradition Adornos, der sein kritisches Urteil über die „affirmativen Sätze“ (S. 181) nur durch Hinweise auf wenige allgemeine kompositorische Momente kommentiert (S. 179) und ansonsten grundsätzlich, im Kern geschichtsphilosophisch argumentiert. Sponheuers hauptsächlich analytische Begründung stützt sich auf eine Bewertung der Funktion des Quintmotivs und der „Omnipräsenz“ seiner variativen Verarbeitung, woraus dann eine differenzierte ästhetische Auseinandersetzung hervorgeht.

Dagegen hat Rudolf Stephan in seiner Analyse gerade die „Feinheit der Motivvorbereitung“ im Hinblick auf das Quintmotiv hervorgehoben und zusammenfassend formuliert: „Die Tonsprache gelangt durch charakteristische musikalische Plastik zur Evidenz“ (S. 74). Bei genauem Hinsehen aber scheint es, als läge für Sponheuer die letzte Urteilsinstanz denn doch wieder „oberhalb“ der Analyse. Sein Vorwurf zu Mahlers Wahl des Quintmotivs („das allzu ungebrochene Vertrauen in die vorgebliche Urtümlichkeit und Objektivität dieses Intervalls“, S. 124) bezeugt die zentrale Gedankenfigur, und ganz deutlich wird diese Position in der Begründung der „Fragwürdigkeit“ des Finales: „Inzwischen, nach allem, was sich in der Geschichte der Musik und gerade auch in der von Mahlers eigener zugetragen hat – als Konsequenz einer realen historischen Entwicklung, die der heilen Welt des Erlösungsfi-

les spottet . . .“ (S. 123). Auch bei Sponheuer ist der analytischen Instanz die geschichtsphilosophische vorgeschaltet. Der Autor urteilt von seiner gegenwärtigen Erfahrung dieser Musik, von Mahler heute und schließt von daher zurück auf ihre Funktion in Mahlers Gegenwart. Das ist nicht falsch, in den Augen des Rezensenten auch wissenschaftstheoretisch nicht. Und doch wäre eine andere wissenschaftliche Darstellung denkbar, die das Rezeptionsproblem als ein geschichtliches stärker (methodisch deutlicher) hervorhebt und so versucht, den Intentionen Mahlers ihr historisches Recht zuzusprechen. (Eine solche Möglichkeit präsentiert Stephan mit der Trennung von Analyse und aktualisierendem Kommentar – aber gerade diese Trennung wollte Sponheuer sichtlich nicht.) Wäre aber Sponheuers Rigorosität fraglos, dann müßte man Mahler selbst, Bruno Walter, Bekker, Ratz und vielen anderen durchweg falsches Bewußtsein attestieren (was mich nicht von vornherein erschrecken, wohl aber zur Vorsicht mahnen würde).

Und ein weiterer merkwürdiger Punkt: die Mahler-Interpretation in der Nachfolge Adornos und die Erfolgsgrundlagen des Mahler-Booms der letzten Jahrzehnte sind gerade an diesem neuralgischen Punkt völlig verschieden: dem allgemeinen Publikum sind – wie den frühen Mahler-Freunden und -Anhängern seiner Kunst – die „Jubelfinales“ keineswegs suspekt. Der Jubel nach den Finales gerade der Zweiten und der Siebenten in den Konzertsälen beweisen das. Es scheint, daß genau solche Momente auf ein unbewältigtes Problem wissenschaftlicher Arbeit im Kreuzungsbereich von gesellschaftlich-politischer Überzeugung, historischem Verstehen und aktueller Aneignung, ästhetischer Erfahrung und analysierender Interpretation hinweisen, die es einmal – vielleicht gerade anhand von Mahler – zu bedenken lohnt. Allerdings muß der Rezensent relativierend eingestehen, daß auch er – wie Adorno es S. 179 formuliert und bekennt – an der *Zweiten Sinfonie* „Mahler lieben lernte“ – in sein melancholisches Urteil über deren Finale fließt so auch der Reflex der eigenen Biographie mit ein. Andererseits ist es vielleicht nicht ganz unnützlich, darauf hinzuweisen, daß Adornos richtiges Wort über Mahler: seine „Gefahr“ sei „sein Rettendes“, dialektisch unausgesprochen (aber mitgedacht) bezogen ist auf Hölderlins ursprüngliche Formulierung. Sie lautet bekanntlich „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“.

Sponheuers Arbeit ist eine Kieler Dissertation

von 1976, was man in dem wahrhaft dissertationsgezeugten Anmerkungsapparat und den Ziffernabstufungen der Kapitel à la Wittgenstein noch bemerkt. Aber sie ist – das sollte gezeigt werden – mehr als eine übliche Dissertation: ein höchst vorzüglicher Beitrag zur gegenwärtigen Mahlerforschung.

(Mai 1984)

Reinhold Brinkmann

ARNFRIED EDLER: Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1982. 447 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIII.)

Gegenstand der Betrachtung vorliegender Untersuchung, bei der es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung einer Kieler Habilitationsschrift von 1978 handelt, ist ausschließlich der evangelische Organist, zeitlich eingegrenzt, wie im Titel angegeben. Da bislang auf keine geographische Einheitsbezeichnung zurückgegriffen werden konnte, hat der Verfasser den erst durch die Vereinigung der regionalen Landeskirchen geschaffenen Terminus „nordelbisch“ aufgenommen. Die an die besagte Landschaft angrenzenden Hansestädte Hamburg und Lübeck werden vergleichend in die Darstellung einbezogen. Diese geht zurück auf das Forschungsunternehmen *Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins*, das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel 1971 begonnen wurde.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Sie untersucht die Stellung des Organisten in der sozialen Struktur, das funktionale Handeln des Organisten und schließlich den Organisten als Komponisten. Das Material der Fakten bildet den Ausgangspunkt. So tragen einschlägige Quellen aus kirchlichen, staatlichen und kommunalen Archiven zur Erhellung mancher bislang noch im Dunklen gelegener Geschehnisse und Personen bei. Der Verfasser will seine Arbeit nicht als Beitrag zur Musiksoziologie verstanden wissen. Ihr Ansatz liege „vielmehr durchaus im Bereich allgemeiner Musikgeschichte, als deren Bestandteil und Erweiterung die musikalische Sozialgeschichte nicht nur durch eine lange Tradition ausgewiesen ist, sondern der sie ihrerseits bedeutsame Impulse vermittelt“ habe. Studien

über Teilstrukturen als Ausgangsbasis zu umfassenderen Darstellungen seien trotzdem anzustreben. Als Vorarbeiten zur musikalischen Berufsgeschichte im Nordelbe-Gebiet gab es vordem nur Stadtmusikgeschichten, Biographien und sachbezogene und lokalhistorische Einzelstudien. Die Einordnung des Organisten in kommunale Gesellschaftsstrukturen, die Beschreibung seiner Rechte und Pflichten, die Beziehung zu anderen Bevölkerungsgruppen und der Rahmen des funktionalen Handelns, all dies wird hier nicht in einer Epochengliederung, sondern im schematischen Zeitablauf nach Jahrhunderten aufgezeigt.

Die musikalischen Aufgaben eines Organisten im Reformationsjahrhundert waren noch recht bescheiden. Enge Verbindungen bestanden zu den Instrumentalmusikern und zur Kirchendienerschaft. Die Höhe des Einkommens lag insgesamt wesentlich oberhalb derjenigen selbständiger Handwerksmeister. Häuserbesitz war keine Seltenheit. Hier läßt sich übrigens eine Parallele zu den an protestantischen Kirchen süddeutscher Reichsstädte wirkenden Organisten ziehen. Einen hohen Rang nimmt die Orgel im 17. Jahrhundert ein. Der Organist wird zum Vermittler der „modernen“ Elemente in der Musik: „des monodischen Prinzips, des konzertierenden Stils und des allmählich vom Kontrapunkt sich ablösenden harmonisch-akkordischen Denkens“ (S. 54). Eine Besonderheit bildete das Konkurrenzverhältnis zwischen Kantor und Organist, das sich im nordelbischen Bereich als individuell-personeller Natur erweist. Das Organistenamt ist auch in jener Zeit vielfach noch mit anderen Tätigkeiten verbunden gewesen, etwa mit kirchlichem Verwaltungsdienst oder Schuldienst – auch hier wieder die Parallele zu Süddeutschland! –, insbesondere in kleinen Orten und Dörfern. Für das 18. Jahrhundert schildert der Verfasser die Situation der Organisten an Höfen und in den Hansestädten, den sozialen Abstieg in mittlere und kleinere Verhältnisse, materielle Lage und Verbindung des Amtes mit anderen Tätigkeiten. Es schließen sich die Darstellung „Der Organist als Konzertvirtuose“ (Abbé Vogler beispielsweise), ein Abriß über das Wirken des Organisten im öffentlichen Musikleben, und über den Organisten als Schullehrer an, wobei auch wieder die Ideologie der Ämterverbindung auftritt.

Das funktionale Handeln des Organisten wird im 16. Jahrhundert durch Kirchenordnungen und gottesdienstliche Formulare, im 19. Jahrhundert durch die Auseinandersetzungen um das gottes-

dienstliche Orgelspiel geprägt. Ein wichtiger Abschnitt ist dem Organisten als Komponisten gewidmet, der Untersuchung eines Musikerstandes auf die geistigen und sozialen Bedingungen seiner musikalischen Produktivität hin. Die Werkauswahl zieht nicht nur Orgelkompositionen in Betracht, sondern auch musikalische Gattungen, „die zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Weise für die kompositorische Tätigkeit der Organisten bedeutungsvoll geworden sind“ (S. 224), wie Lieder, Geistliche Konzerte, aber auch eine Musik fürs Gymnasium (von Joh. Wilhelm Cornelius von Königsłow), instrumentale Kammermusik, Klaviermusik (Sonaten, Konzerte), Kompositionen für das Chorgesangswesen und Orchesterkompositionen. Die umfangreiche, weit ausgreifende Darstellung Edlers wird vervollständigt durch einen Anhang gedruckter Archivquellen, durch 43 Seiten Notentext und die unerläßlichen Personen- und Ortsregister, die trotz der sehr übersichtlichen Gliederung des Stoffes den Band erst richtig aufschlüsseln. (Mai 1983)

Raimund W. Sterl

ULRICH KURTH: Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Göppingen: Kümmerle 1982. 398 S. (= Göppinger Akademische Beiträge CXVI.)

Mit dieser Dissertation (Kiel 1981) wird ein fundiertes opus maximum vorgelegt, dessen zentrales Anliegen, angesichts des noch weitgehend unbewältigten Komplexes weltweiter und vielschichtiger Rezeption schwarz-amerikanischer Musik aus den USA, aus Lateinamerika und aus der Karibik, deren kompositorische Rezeption ist. Dem Verfasser geht es dabei nicht eigentlich um die Ermittlung bislang unbekannter Dokumente, doch hat er mit so großer Umsicht recherchiert, daß dem nichtspezialisierten Leser kaum bewußt werden dürfte, es „nur“ mit einer analytisch-interpretatorischen Arbeit zu tun zu haben.

Disposition: In grundierender Absicht werden (a) in der Nachfolge Theodor W. Adornos – und mit Sympathien für Hanns Eisler und Kurt Weill – rezeptionsästhetische Überlegungen angestellt (die Zofia Lissa und Hans Heinrich Eggebrecht aussparen); wird (b) über die allgemeine Rezeption von afro-amerikanischer Musik und Jazz referiert, allerdings eingeschränkt auf den

deutschsprachigen Raum (eine Diskrepanz zur international konzipierten Untersuchung der kompositorischen Rezeption); erfährt (c) die schwarz-amerikanische Musik eine charakterisierende Darstellung, soweit dies für die Behandlung der Rezeptionsfrage nötig ist. Die eigentliche Thematik wird in zwei umfangreichen, komponistenorientierten Durchgängen aufgearbeitet, nämlich für das 19. Jahrhundert (Louis Moreau Gottschalk, Antonín Dvořák, Frederick Delius, auch Claude Debussy) und für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (Erik Satie, Igor Strawinsky, Darius Milhaud).

Die vom Verfasser gewählte Methode, rezipierte Musik und rezipierende Komposition jeweils in ihren Kategorien zu untersuchen, dabei von empirisch-analytischen Verfahren auszugehen, bei ihnen jedoch nicht stehenzubleiben, sondern nach den Rezeptionsmotiven und der Funktion der rezipierten Musik in ihrem neuen Kontext zu fragen – diese Methode überzeugt und erweist sich als sehr ergiebig. Freilich wird der Evidenzcharakter „gesellschaftlicher Dechiffrierung“ strapaziert, wohingegen die Analysen des Notentextes immer handwerklich sauber gearbeitet sind.

Die Kriterien für die Auswahl der sieben Komponisten lassen sich nicht recht plausibel machen, wiewohl jedes Beispiel für sich überzeugt. (NB: Warum wurden nicht auch Anlehnungen an „authentische“ Vorlagen – Stephen Foster – berücksichtigt, d. h. *Le Banjo* von Gottschalk und *Old Folks at Home* von Dvořák?) Die Auswahl läßt zwar die historische und individuelle Vielfalt kompositorischer Rezeption sichtbar werden, führt aber zu keinem geschlossenem Rezeptionsfeld (etwa „Frühgeschichte“ oder „Frankreich“ oder „Ragtime“ o. ä.). Auch wäre weniger sicherlich mehr gewesen, d. h. der Eklektizismus provoziert mancherlei Schwierigkeiten, weil er so unterschiedliche Phänomene erschließen muß wie Virtuosität (Gottschalk), Symphonik und Kammermusik des 19. Jahrhunderts (Dvořák), die Oper nach Wagner (Delius), das impressionistische Klavierstück (Debussy) oder Komponieren zwischen Elfenbeinturm und Alltag (Satie). Zugegeben, diese Schwierigkeiten sind auf bemerkenswerte Weise bewältigt worden – aber nur mit einiger Not, wofür 400 Seiten einstehen.

Gut vertraut ist der Verfasser mit der neueren europäischen Musiktradition und ihrem Kategoriengerüst, und ebenso mühelos bewegt er sich

auf dem ganz anders gearteten amerikanischen Terrain. (Einige Defizite sind für den Gang der Untersuchungen unerheblich: Die neuere Bluesforschung, die die Kenntnis des Gegenstands in den 70er Jahren revolutioniert hat, scheint kaum bekannt zu sein, und gegenüber der Ragtime-Literatur, die Solidität vortäuscht, um einen Sumpf zu kaschieren, fehlt kritische Distanz.) Die Bibliographie indiziert mit 252 Titeln die Belesenheit des Verfassers, gleichwohl sind ihm einige zentrale Publikationen entgangen: die früheste Dissertation zur Jazz-Rezeption (Jan Sypniewski alias Slawe); eine materialreiche Neuerscheinung zu Ausbreitung und Rezeption des Jazz (Chris Goddard); die kritische Summe des derzeitigen Wissens über das Negro Spiritual und verwandte Idiome (Dena J. Epstein); die einzige interpretatorische und zugleich mit neuen Materialien überraschende Studie über Adornos Verhältnis zum Jazz (Wolfgang Sandner).

In der sprachlichen Artikulation durchweg konsequent und über weite Strecken souverän, ist die Diktion häufig von saloppen und normverletzenden Wendungen durchsetzt („Schreiber“, „Texter“, „Poeten“, „Opera“ für Kompositionen bzw. Werke, „eurozentristisch“, „Artifizialisierung“, „diasthematisch“, „Paradigma“ als Pluralendung; Anm. 121 fehlt). Einem gewissen Bekenntnisdrang und dem Hang zur Selbstdarstellung (beispielsweise mit einem unnötigen Selbstporträt) korrespondiert leichte Redundanz. Trotz aller Einschränkungen, die nie die Substanz gefährden, ist dies eine wichtige Veröffentlichung, eine Arbeit, an der in Zukunft die auf die American Black Music gerichtete Rezeptionsforschung nicht vorbeigehen kann.

(März 1983)

Jürgen Hunkemöller

GRETEL SCHWÖRER: Die Mundorgel bei den LA' HU_ in Nord-Thailand. Bauweise, Funktion und Musik. Teil I: Darstellung, Teil II: Transkriptionen. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. II, 253 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie, Band 10.)

Die vorliegende Arbeit beruht auf einem rund zweijährigen Aufenthalt der Autorin in Thailand und wählt aus dem hierbei gesammelten Material die Mundorgel [n ɔ] und deren Musik für eine genauere Untersuchung aus. Nach allgemeinen ethnographischen Angaben als Voraussetzung für die Behandlung des Instruments in seinem

kulturellen Kontext werden Bau- und Spielweise des einen Flaschenkürbis als Windkammer und fünf Röhren mit Bambuslamellen besitzenden Typs behandelt, wobei der Unterschied der drei bei den Lahu Sheleh verwendeten Instrumentenarten (beträchtliche Größe, Aufsätze, unterschiedliche Stimmung) zu dem bei den anderen drei Lahu Gruppen heimischen Typ (insgesamt kleiner, gleiche Stimmung der drei Größen) entsprechend herausgestellt wird.

Daß bei der anschließenden Analyse von 79 in Transkription vorgelegten ein- bis vierstimmigen Musikproben nicht die letzte Tiefe erreicht wird, ist angesichts der sicher mit erheblichem Zeitaufwand verbundenen, offenbar ohne technische Hilfen vorgenommenen Übertragung entschuldigbar, um so mehr, als die Verfolgung verschiedener Aspekte (insbesondere Art und Verlauf der Zusammenklänge, Rhythmik) den Einsatz klanganalytischer Techniken erforderte und die Beschreibung wertvolle Hinweise für eine bislang m. W. noch nicht vorliegende Akustik der Mundorgel (angerissen bei Emile Leipp und Trân van Khê, in: *Bull. GAM.* 44, 1969) liefert. Ferner wird Stellenwert und Einsatz des ursprünglich wahrscheinlich dem rituellen Gebrauch vorbehaltenen Instruments ausführlich behandelt und bedeutet insbesondere die Entdeckung einer „Mundorgel-Sprache“ bei den Lahu und deren trotz großer Schwierigkeiten versuchten Entschlüsselung einen wesentlichen Beitrag zum Wissensbestand der Ethnomusikologie. Die Autorin vermutet, daß es dabei zusätzlich zur Abstimmung der Tonhöhen auf die tonalen Akzente der Sprache wesentlich auf „die Formanten der einzelnen Pfeifenklänge“ ankommt. Tatsächlich fällt beim Anhören von Mundorgelproben der Lahu, wie sie von Ruriko Uchida (Victor SJ-1010-2, Tokyo 1980) mitgeteilt wurden, die starke mit der Tonhöhe wechselnde Vokalität der einzelnen Mundorgeltöne auf.

(Mai 1983)

Franz Fördermayr

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 87, Abteilung Mittelalter Band 24. Graduale Pataviense (Wien 1511). Faksimile, hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. VI S. + 296 fol. + 14 S.

In seinem zweiseitigen Vorwort schreibt der Herausgeber: „Dem Musikhistoriker kann die

Kenntnis der ‚Vorlage‘ für einen mehrstimmigen Satz . . . wichtige Hinweise auf die Kompositionstechnik geben; aus Text- und Melodievarianten lassen sich Schlüsse zur Datierung und Lokalisierung ziehen. In diesem wohlverstandenen(?) hilfswissenschaftlichen Sinne erweist sich für das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert gerade das Passauer Graduale als besonders bedeutsam. In seinem Geltungsbereich lagen Hauptzentren europäischer Musikausübung um 1500 . . .“ Aber er hat selber beobachtet, daß die hier vorgelegte Faksimile-Ausgabe den Zweck nicht recht erfüllt, den er sich gedacht hat. „Bei der Analyse der in Wien von Ludwig Senfl komponierten Teile des ‚Opus musicum‘ wird die Frage nach einem möglichen Wiener Sonder-Ritus, vielleicht nur für die kaiserliche Kapelle, jedoch unüberhörbar. Der Vergleich der *cantus firmi* bei Senfl mit den entsprechenden Melodien des Passauer Graduales zeigt Abweichungen . . .“ Aber Väterlein verhält sich: Melodieabweichungen sind keine „Sonder-Riten“; er würde in den Choralbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts unzählige Sonder-Riten finden. Vor der „Regensburger Ausgabe“ (1871 ff.) hat es keine einheitliche Melodiefassung des Gregorianischen Gesangs gegeben, in den Büchern nicht und folglich auch in der Vorstellung der Komponisten nicht. Die Varianten in der Choralüberlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts sind fast gänzlich unerforscht, daher fehlen selbst die Kriterien zu ihrer Einschätzung. Es ist die Frage, ob und wieweit die Varianten beispielsweise regionale Überlieferungstraditionen oder nur die Abhängigkeit von der je gewählten Vorlage, unter Umständen auch einem weit entfernt entstandenen Druck, und die Sorgfalt bei der Kopie dieser Vorlage bezeugen. Christian Väterlein hätte dieses Problem anhand seiner Quelle bequem studieren können, da – was ihm offenbar entgangen ist – die Faksimileausgabe eines Graduale gerade aus der Region, die er mit seiner Ausgabe dokumentieren will, bereits vorliegt: die 1974 als Band 19 der *Paléographie musicale* erschienene Ausgabe der vermutlich aus Klosterneuburg stammenden Handschrift 807 der Universitätsbibliothek Graz. Und hätte er dann noch einen vergleichenden Blick in Peter Wagners Ausgabe des Leipziger St. Thomas-Graduale in *PÄM* VI/VII geworfen, dann hätte er eine Vorstellung von der Variationsbreite der *cantus firmi* im „Deutschen Choralidialekt“ gewonnen.

Der „Musikhistoriker“, den Väterlein in dem

eingangs zitierten Satz seines Vorworts anspricht, ist offenbar so weit spezialisiert, daß er nur weiße Mensuralnotation lesen kann. „Für die Auflösung der heute ungebräuchlichen deutschen Choralnotation“ stellt ihm Väterlein in einer Tabelle „die wichtigsten Zeichen der Hufnagel- und der Quadratnotation gegenüber“. Nun ist aber „deutsche Choralnotation“ und „Hufnagelnotation“ nicht das gleiche. Väterlein führt in seiner Tabelle zuerst das Punctum und dann die caudierte Virga an. Die kommt jedoch in dem Druck, den er herausgibt, gar nicht in Einzelstellung vor, und eben dadurch unterscheidet sich die „Metzer“-Notation dieses Drucks und der Quellen aus dem Südosten des deutschen Sprachraums im allgemeinen von der „deutschen“ Choralnotation! Der Flexa oder Clivis in der Quadratnotation entspricht in der Metzger-Notation dieses Drucks nicht das Zeichen, das Väterlein angibt, sondern es werden verschiedene Zeichen dafür gebraucht. Und so weiter: Väterlein hat für seine Tabelle offenbar das Notationssystem der *Editio Vaticana* adaptiert und nicht bemerkt, daß die Notation seiner Tabelle mit der Quelle gar nicht übereinstimmt!

Dankenswerterweise hat Väterlein dem Faksimile außer dem Vorwort immerhin einen „Index alphabeticus“ beigegeben. Mit ein wenig Aufmerksamkeit oder auch bloß durch einen Blick in den *Liber usualis* hätte er aber feststellen können, daß beispielsweise *Quia eduxi te* keine Antiphon, sondern eine Strophe der Improperien, und daß *In huius igitur noctis* ebenso wie anderes unter „Varia“ Verzeichnetes ein Teil des *Exsultet* ist.

Ist Band 24 der Abteilung Mittelalter im *Erbe deutscher Musik* ein Dokument des Verhältnisses der deutschen Musikwissenschaft zu ihrer Mittelalterforschung?

(April 1983)

Helmut Hucke

Leonhard Lechner Werke Band 6: Sacrarum Cantionum quinque et sex vocum. Liber secundus 1581. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1982). 176 S.

Etwas mehr als ein Vierteljahrhundert liegt zwischen dem Erscheinen der Neuausgabe von Leonhard Lechners erstem und zweitem Motetenbuch, den *Motectae sacrae* von 1575 und dem hier zu besprechenden *Sacrarum Cantionum . . . Liber secundus* (1581), welchem die drei von

Lechner selbst stammenden Motetten aus den von ihm redigierten *Harmoniae miscellae* (= RISM 1583²) als Anhang beigelegt sind. Dem Forscher, der am Werk des großen Lasso-Schülers Anteil nahm, ebenso aber auch dem Praktiker, der Lechners Musik wieder zu lebendigem Erklingen bringen wollte, mag die Zeit, die zwischen dem Erscheinen der genannten zwei Motettenbände liegt, oft lang geworden sein. Doch hat die große zeitliche Distanz auch ihre positive Seite: miteinander verglichen, bilden beide Bände nun auch Dokumente eines Abschnitts der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Was in das Vorwort der Ausgabe von Lechners zweitem Motettenbuch eingegangen ist, sind im besonderen die Ergebnisse der von Heinrich Weber 1961 zu Hamburg vorgelegten Dissertation: eines Werkes, welches Lechners lateinische Motetten „von früherer Verfälschung befreit“ hat. Erwähnen wir hier nur die wichtigsten Folgen, die Webers Untersuchungen gezeigt haben. Fanden wir in der Ausgabe der *Motectae sacrae* noch eine Tonarten-Nomenklatur verwendet, die einer allenfalls dem späten 17., wenn nicht gar erst dem 18. Jahrhundert entstammenden „On-dit-Tradition“ verpflichtet ist, so erscheinen in dem jetzt vorgelegten zweiten Motettenbuch Lechners die Tonarten der einzelnen Werke – mit Ausnahme zweier Stücke – gemäß jener Art bezeichnet, von der uns unter anderem auch Lechner selbst Zeugnis gibt. (Siehe seinen in *AfMw* X, 1953, S. 210ff., abgedruckten Brief.) Das heißt: es werden jetzt, nach Webers Vorbild, Authentici und Plagales jeweils unterschieden. Und war im Vorwort des 1956 erschienenen Bandes (S. XII) noch von einer „oft spröde erscheinende[n] Zurückhaltung im Ausdruck“ die Rede, so wird nun – wiederum mit Berufung auf Weber – ausgesagt, daß Lechner „auf dem Gebiete bildhafter Textausdeutung . . . über eine Mannigfaltigkeit der Erfindung [verfügt], die in seiner Zeit ohne Beispiel ist“ (S. VIII).

Betrachten wir den Inhalt des *Sacrarum Cationum* . . . *Liber secundus* im Detail, so tritt auch hier, gleich wie in dem Motettendruck von 1575, die Anordnung der einzelnen Werkgruppen gemäß der numerischen Reihenfolge der acht traditionellen Modi, obschon nicht immer lückenlos und streng gewahrt, zutage. So durchbrechen die Motetten Nr. 15 und 18 dieses Anordnungsprinzip, und die Motette Nr. 24 steht, als einziges Werk zu acht Stimmen, auch modal für sich

allein. Ungenannt bleibt vom Herausgeber die Tonart der Motetten Nr. 5 und 9; offenbar gemäß der Aussage Webers (S. 144 seiner Dissertation), daß bei Werken „ad aequales“ – also mit nicht-oktavidentischem Ambitus von Sopran und Tenor – nicht zu erkennen sei, ob ein authentischer oder ein plagaler Modus vorliege. Authentische und plagale Modi sind indessen auch bei solchen Werken unterschieden worden – so z. B. in einem alle acht Modi umfassenden Messenzyklus „a voci pari“ von Giovan Matteo Asola –, und das Prinzip, nach welchem diese Unterscheidung vorgenommen worden ist, läßt sich auch hier wiederum erkennbar machen (s. hierzu den Beitrag des Unterzeichneten in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 230ff.). Ohne nochmals auf Einzelheiten einzugehen, sei deshalb ergänzend ausgesagt, daß die Motette Nr. 5 von Lechners zweitem Motettenbuch dem auf g transponierten 2. Modus zugehört. Doch bieten die Anfangsworte des Textes – „Si pietas, si sancta fides“ – dem Meister die Gelegenheit, zunächst einen auf a-mi fundierten Modus vorzuspiegeln und erst zum Schluß des Textabschnittes „sancta fides“ den „eigentlich gemeinten“ Modus einzuführen. (Parallelstellen zu beiden Verfahrensweisen bei Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 260ff. und 346f.) Lechners Motette Nr. 5 ordnet sich somit der Gruppe fünfstimmiger im 2. Modus komponierter Werke bruchlos ein.

Schwieriger ist die modale Bestimmung der Motette Nr. 9, da schon bei normal disponierten Werken des 16. Jahrhunderts sich der 3. und der 4. Modus kaum mehr unterscheiden (eine Tatsache, die uns wiederum auch von Lechner selbst bezeugt wird). Ein ganz sicheres Urteil, ob die Motette Nr. 9 dem 3. oder dem 4. Modus zugehört, soll deshalb nicht geäußert werden; vielleicht spricht die tiefe Lage des Quintus und Bassus (welch letztgenannte Stimme zweimal bis D hinabsteigt) eher für einen 4. Modus, in welchem Fall das Werk, als letztes der fünfstimmigen „mi-Gruppe“, ebenfalls am „richtigen“ Platz angebracht erschiene. Ergänzend mitgeteilt seien auch noch die – bereits von Weber eruierten – Modi der drei Anhangs-Motetten: es sind der 8., der 1. und wiederum der 8. Modus. Hingewiesen sei ferner – über die Aussagen Webers hinaus – darauf, daß die Motetten Nr. 3, 6 und 19 sowie die Anhangs-Motetten Nr. 1 und 3 in Maternus Beringers *Musicae* . . . *erster und*

anderer Theil (Nürnberg 1610) als Modus-Beispiele erwähnt werden; dazu die Motette Nr. 6 auch in Johannes Nucius' *Musices poeticae . . . praeceptiones* (Neisse 1613): dies alles Zeugnisse sowohl für Lechners Nachruhm als auch dafür, daß die Unterscheidung von Authent und Plagalles noch dem frühen 17. Jahrhundert eine selbstverständliche Realität bedeutet hat.

Die vom Herausgeber gewählte Editions-methode ist in ihren großen Zügen durch die allgemeinen, bereits in den früheren Bänden der Ausgabe befolgten Richtlinien bestimmt. Abweichend vom ersten Motettenband sind jetzt jedoch die originalen Notenwerte beibehalten und die Mensurstriche nach Brevis-Einheiten gesetzt worden. Dieses Verfahren ist der Eigenart der in vorliegendem Band publizierten Werke durchaus angemessen; eine Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte hätte an vielen Stellen zu einem Notenbild geführt, das beim Leser und Sänger die Vorstellung übermäßiger Geschwindigkeit hätte hervorrufen können. Begrüßenswert ist ferner, daß der Herausgeber auf eigenmächtige Transpositionen verzichtet und das Erkennen der jeweiligen Tonart hierdurch nicht erschwert hat. Auf das gehaltvolle, die einschlägige Literatur kritisch würdigende Vorwort, auf die detaillierten Textnachweise und den sorgfältig gearbeiteten Kritischen Bericht sei ebenfalls mit Lob verwiesen.

Einwände zu erheben wären allenfalls im Hinblick auf zwei Punkte. Zunächst dagegen, daß – einem schon bei Weber zu rügenden terminologischen Mißbrauch zufolge – die auf *f* (mit *b-molle*!) fundierten Werke als „lydisch“ bzw. „hypolydisch“ bezeichnet erscheinen. Gerade das für Glarean so wichtige, ja ausschlaggebende Kennzeichen des echten Lydius und Hypolydius – die Fundierung zwar auf *f*, aber mit *b-durum* – bleibt hier unberücksichtigt. (Und überhaupt: Wäre es bei Lechner, der, wie sein Brief uns zeigt, kein Anhänger der Glareanischen Tonarten-theorie gewesen ist, nicht angemessener, sich der von ihm – Lechner – selbst gebrauchten altherkömmlichen Nomenklatur – 1., 2. usw. bis 8. Modus – zu bedienen?)

Der zweite Einwand betrifft die immer wieder zu beobachtende Unsicherheit des Herausgebers bei der Setzung von Akzidentien, besonders im Fall von „cadenze fuggite“. Man versetze sich doch einmal in die Lage des Sängers, der vor sich nur seine eigene Stimme in Noten aufgezeichnet hat: Die in ihrem Verlauf eintretenden Discan-

tus-Klauseln sind ihm von Jugend auf geläufig und schon beim ersten Anblick erkennbar; als Berufsmusiker – oder zumindest erfahrener Musikliebhaber – ist er überdies imstande, den mit diesen Klauseln zeitlich gleichen Verlauf der übrigen Stimmen mitzuhören. Ist nun bis zur Penultima der Klausel nichts geschehen, was eine akzidentelle Erhöhung unbedingt verhinderte, so wird er die Erhöhung vornehmen; ob die Kadenz dann so, wie bislang zu erwarten war, auch zu Ende geführt wird, oder ob der Komponist die Kadenz zum Schluß auf irgendeine Art „umgeht“ – dies ist im voraus nicht erkennbar. Umgekehrt wird der Sänger, wenn gerade die Discantus-Klausel von ihrem normalen Verlauf abweicht, wie dies z. B. auf den Seiten 21 und 155 unseres Bandes (Takt 52f. bzw. 39f.) der Fall ist, von einer Erhöhung der Penultima absehen.

Die soeben vorgebrachten Einwände beeinträchtigen indessen keineswegs das insgesamt positive Urteil, welches über diesen zweiten Band mit Motetten Lechners auszusprechen wir die Freude haben. Dem Musikhistoriker wie auch dem Chorleiter und Sänger ist mit dieser Ausgabe ein umfangreiches Repertoire von Werken höchsten Ranges wieder zugänglich gemacht worden; und dies in einer Art, die sowohl „philologisch“ als auch typographisch Lechners durchaus würdig ist.

(Juni 1983)

Bernhard Meier

The Symphony in Madrid. Seven Symphonies. FRANCISCO JAVIER MORENO (1748–1836), PABLO DEL MORAL (1765–1805), JUAN BALADO (?–1832), FELIPE DE MAYO (1789–?), JOSÉ NONÓ (1776–1845). Hrsg. von Jacqueline A. SHADKO. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XXXI, 394 S. (*The Symphony 1720–1840. Series F Volume IV.*)

FERDINAND HEROLD. *Two Symphonies. No. 1 in C and No. 2 in D.* GEORGE ONSLOW. *Two Symphonies. Opus 41 and Opus 42.* Hrsg. von Boris SCHWARZ. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XLVI, 292 S. (*The Symphony 1720–1840. Series D Volume IX.*)

Seven Symphonies from the Court of Oettingen-Wallerstein 1773–1795. Hrsg. von Sterling E. MURRAY. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. LX, 388 S. (*The Symphony 1720–1840. Series C Volume VI.*)

Eine gute Idee: Für ein wichtiges Gebiet der Musikgeschichte durch Heranziehen der Spezialisten und ihrer Materialsammlungen für Forschung und Praxis ohne großen Aufwand eine repräsentative Editionsreihe zu schaffen. In sechs Unterserien werden, nach Räumen geordnet, charakteristische Beispiele zur Entwicklung und Etablierung der Gattung Sinfonie in den verschiedenen Regionen gebracht. Der gesteckte Rahmen impliziert natürlich eine im Gewicht ungleichmäßige Ausgestaltung der Unterserien, da in den zentralen Regionen wie dem deutschsprachigen Raum sicher nicht die bedeutenden Meister vertreten sein werden, sondern eher die unbekannteren, während es in anderen Unterserien mangels Masse an Leistungen oder bereits vorhandenen Editionen vermutlich mehr oder weniger zu Gesamtdarstellungen kommen wird. Eine solche Unausgewogenheit muß aber in Kauf genommen werden, soll der geographische Rahmen, soweit Belege vorhanden sind, international sein.

Problematisch sind die personalen Zuordnungskriterien, die im Band *Madrid* gelten und hoffentlich nicht überall so angewendet werden. Hier scheint für die Berücksichtigung im bestimmten Rahmen allein die Herkunft eines Komponisten entscheidend zu sein, der Einfluß von aus dem Ausland kommenden und über lange Zeit am fremden Ort wirksamen Komponisten wird außer Acht gelassen. So bekommt man recht unbedeutende Werke geboten, die kaum den Eindruck entstehen lassen, daß die Hauptstadt Spaniens für die Entwicklung der Gattung eine Rolle spielte. Es fehlt, soll das Thema *Sinfonie in Madrid* voll ausgelotet werden, die zentrale Gestalt Boccherinis, vielleicht auch weiterer Italiener. Sie geben Spanien durchaus Gewicht für die Gattung.

Gerade im Fall des Madrider Bandes zeigt sich auch, daß der gattungsmäßige Rahmen mitunter wohl etwas zu schematisch genommen wird. Bei den meisten Sinfonien spürt man, daß man den Beiträgen, mit einer Ausnahme alle schon ins 19. Jahrhundert datiert, mit der Erfahrung der Gattungsgeschichte im zentralen Europa nicht adäquat beikommt. Offenbar sind in Madrid vom Theater ausgehende dramatische Konzepte ein wichtiger Ausgangspunkt, die mit dem Wesen der gleichzeitigen Sinfonie im Umkreis der Wiener Klassiker nichts zu tun haben. Auch die Herausgeberin läßt durchblicken, daß die Theaterouvertüre bei der einen oder anderen Sinfonie

den Hintergrund bildet. Hätte man da nicht auch einen Beleg aus diesem offenbar wichtigen Bereich mitliefern können?

Die einzige den (befangenen) Rezensenten wirklich ansprechende Sinfonie dieses Bandes von Felipe de Majo (geb. 1789), um 1815 angesetzt, der einzige bekannte Beitrag dieses Komponisten zur Gattung, ist übrigens ein Kukucksei, die Ouvertüre zu Gian Francesco de Maios *Artaserse* von 1762 (vgl. David Di Chiera, *The life and operas of G. F. de Maio*, Diss. Los Angeles 1962, S. 77).

In Frankreich haben wir es mit einer sehr umfangreichen Produktion einheimischer, aber wiederum auch aus dem Ausland kommender Sinfoniekomponisten zu tun, die eine sehr überlegte Auswahl erfordert, um das Bestimmende herauszuarbeiten. Warum hier Ferdinand Herold mit seinen beiden in der Ausbildungsphase in Italien komponierten Sinfonien herhalten muß, ist nicht recht einzusehen. Seine erste Sinfonie kam zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht zur Aufführung, seine zweite lediglich an seinem damaligen Aufenthaltsort Neapel, ohne Folgen zu zeitigen. Weshalb braucht man diese beiden Belege, um sich ein Bild von der Sinfonie in Frankreich machen zu können? George Onslow darf freilich nicht fehlen. Hier fügen sich die Sinfonien bedeutungsmäßig durchaus in das Gesamtwerk ein, sie haben im In- und Ausland Beachtung gefunden, wurden zu Lebzeiten gedruckt. Ihre Neuveröffentlichung gewährt interessante Einblicke in die der Tradition verpflichtete sinfonische Szene in Frankreich zu einer Zeit, als Berlioz sich durchsetzte.

Der deutschsprachige Raum war im gegebenen zeitlichen Rahmen sicher die produktivste Region, auch in quantitativer Hinsicht. So nimmt es nicht wunder, daß schon ein so kleines Fürstentum wie Öttingen-Wallerstein einen eigenen Band bestreiten kann (natürlich kein „bayerisches“ Fürstentum, wie es S. XI und XXIV heißt). Die Beispiele sind durchaus eindrucksvoll. Kann das geographische Kriterium nun derart eng gezogen werden, so möchte man bei der notwendigen Auswahl freilich solche Sinfonien der berücksichtigten Komponisten vorgelegt bekommen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit oder nachweislich tatsächlich für den betreffenden Fürstenhof geschrieben sind. Bei dem reichhaltigen Musikalienmaterial des Fürsten hätte diese Forderung ohne weiteres erfüllt werden können. Man hätte sich lediglich an den Harbur-

ger Bestand zu halten brauchen, um sicher zu gehen. So ist es bei der einen oder anderen Sinfonie, die nach Quellen aus anderen Bibliotheken ediert ist, doch fraglich, ob sie wirklich direkt mit dem Hof des Fürsten Öttingen-Wallerstein etwas zu tun hatte, zumal exakte Datierungen nicht immer möglich sind.

Die Textzuverlässigkeit scheint in allen drei Bänden durchwegs gut zu sein. Es werden brauchbare Handschriften oder Drucke als Grundlage genommen und durch Vergleich mit anderen wichtigen Quellen in ausreichendem Maß kritisch aufbereitet. Zusätze und Ergänzungen sind gekennzeichnet, so daß man in jedem Fall bis zur originalen Gestalt (der zugrundeliegenden Hauptquelle) vorstoßen kann. Die beigegebenen Abbildungen illustrieren knapp. Nützlich und immer sachkundig abgefaßt sind die straff gehaltenen Einführungen. Vollständige Incipitkataloge machen die Bände tatsächlich zum Handbuch für das Sinfonieschaffen der jeweils behandelten Komponisten.

Unterschiedlich ist der Eindruck, was die graphische Qualität der Partituren betrifft. Diese sind teils neue Abschriften oder Spartierungen der Bearbeiter oder von Helfern, teils Reprints alter Drucke. Mustergültiger Kalligraphie wie im Band Madrid steht im Band Öttingen-Wallerstein ein Ergebnis gegenüber, das doch im Rahmen einer im Handel vertriebenen Edition fragwürdig ist. Die vertikale Zuordnung ist nicht immer exakt genug, die Köpfe fallen ungleich aus, die Hilfslinien siedeln sich ziemlich ratlos im freien Raum an, so daß optisch auf den ersten Blick oft ganz andere Zusammenhänge suggeriert werden, als tatsächlich vorliegen (z. B. S. 4 / Takt 32, S. 16 / Takt 4).

Die Partituren von Onslow sind Reprints der Erstdrucke. Diese haben offensichtlich Querformat, da jede geradzahlige Akkolade der Neuedition ohne Schlüsselung ist. Ist dies nun im Originaldruck unproblematisch, da sich gegenüberliegende Verso- (mit Akkoladenbezeichnung) und Rectoseiten zu einem fortlaufenden horizontalen und so gut überschaubaren Band zusammenschließen, so bietet der Reprint mit der Unterbringung dieser beiden Seiten auf einer einzigen hochformatigen Seite ein sehr unbefriedigendes Ergebnis. Wäre es so schwierig gewesen, hier nachzuhelfen und jeder Akkolade ihre Bezeichnung zu geben? Außerdem ist mit dem Einzwängen des Querformats in hochformatige Seiten ein relativ starker Verkleinerungsfaktor verbunden,

der das Notenbild für Aufführungszwecke kaum noch geeignet macht. Aber auch für das Studium ergeben sich mitunter Probleme, wenn die Zeichen durch die Reduktion vor allem an den Rändern teilweise zu schlechter Lesbarkeit verschwimmen.

Die neue Reihe kommt einem echten Bedürfnis entgegen und erscheint hoffentlich rasch im geplanten Umfang. Der große Rahmen verlangt jedoch bei der Vielgestaltigkeit des zur Veröffentlichung vorgesehenen Materials ein sehr überlegtes Eingehen auf die besonderen Bedingungen in jedem einzelnen Fall, sowohl was den Inhalt als auch die in der Regel vorgegebene äußere Erscheinung betrifft.

(Februar 1983)

Helmut Hell

Diskussionen

Erwiderung auf die Rezension des Buches *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* von Dietrich Mast (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 152f.).

Die Rezension von Hanns Steger mit teils falschen und teils unpassenden Zitaten zwingt mich zu der folgenden Erwiderung. Für den Rezensenten ist bereits der Titel *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* kritikwürdig, „weil er nicht verrät, auf welche Werke und auf welche Elemente der Musik sich seine Untersuchungen erstrecken“. Diese Forderung an einen Titel ist absurd und blieb auch bei Stegers Aufsatz *Grundzüge der musikalischen Prinzipien A. Skrjamins* unerfüllt. Es folgt die Behauptung, „daß der Leser mit Problemen aller Art überschüttet würde“, als ob die Abhandlung unsterblich von Problem zu Problem wechsle, ohne diese gründlich darzustellen. Es ist einfach unwahr, daß die Arbeit „durchweg das irrealer Ziel anstrebe, alle Ebenen dieser Musik gleichzeitig zu beleuchten“. Bei sprachlicher Darstellung kann es nur ein sinnvolles Hintereinander und niemals Gleichzeitigkeit geben. Ebenso falsch ist die Behauptung, daß verarbeitende und wiederholende Abschnitte und ihre Beziehungen untereinander „überspielt“ würden. Die Interpretation musikalischer Strukturen im Lichte der Skrjabinischen Philosophie geht nur auf die künstlerischen Absichten des Komponisten ein. „Mißinterpretation“, so der Vorwurf, muß nachgewiesen werden. Die Behauptung, Skrjamins Evolu-