
BESPRECHUNGEN

The Music Forum. Volume V. Felix SALZER, Editor, Carl SCHACHTER, Associate Editor, Hedi SIEGEL, Editorial Assistant. New York: Columbia University Press 1980. VII, 395 S.

The Music Forum, das Felix Salzer zusammen mit William J. Mitchell im Jahre 1967 begründete, ist vornehmlich Studien gewidmet, die sich mit Werken und der Lehre von Heinrich Schenker auseinandersetzen, sie jedoch nicht nur, wie Schenker selbst, auf Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts (von J. S. Bach bis Brahms) anwenden, sondern darüber hinaus auch auf Werke zurückliegender Epochen der Musikgeschichte und auf Kompositionen des 20. Jahrhunderts ausdehnen. Von den insgesamt sechs in vorliegendem Bande vereinigten Abhandlungen folgen vier Autoren (Peter Bergquist, Charles Burkhart, Felix Salzer, Carl Schachter) in ihren Arbeiten den Methoden Schenkers, zum Teil in dem angedeuteten erweiterten Sinne.

Überlegungen, die vor allem dem Rhythmus in seiner Beziehung zur tonalen Gestaltung gelten, stellt Carl Schachter in seinem Beitrag *Rhythm and Linear Analysis. Durational Reduction* an, der eine erste Fortsetzung der in *The Music Forum* IV (1976) gegebenen einführenden Darlegungen *Rhythm and Linear Analysis. A Preliminary Study* darstellt. Schachter war von der Annahme ausgegangen, daß der Rhythmus sich auf zwei Gegebenheiten zurückführen lasse, die „division of time“ und „complex of periodicities“, die er mit den Begriffen „durational rhythm“ und „tonal rhythm“ bezeichnet. Um nunmehr Verbindungen zwischen „durational and tonal organization“ aufzuzeigen, bedient er sich einer „analytic notation“, die auf „durational reduction“ – hier den Schenkerschen Begriff der „Reduktion“ einbeziehend – basiert und auf den wesentlichen strukturellen Ebenen der Stimmführung angewendet und koordiniert wird. Um diese Sachverhalte zu demonstrieren, stützt sich Schachter auf vier Beispiele, das Trio des Menuetts aus Mozarts *Haffner-Symphonie* (KV 385), das *Allegretto* aus Beethovens Klaviersonate (op. 14,1), Schuberts *Valse Sentimentale* (op. 50,13) und Chopins *Prélude* (op. 28,3), die er

eingehenden Analysen unterzieht. Er kommt zu dem Ergebnis, daß „durational graphs“ nützliche analytische Hilfsmittel sein können, durch die sich Vorgänge innerhalb von Phrasenstrukturen und Formen klarer als durch die graphische Darstellung von Stimmführungen ermitteln ließen, erkennt jedoch auch die Nachteile eines solchen Vorgehens. Das Verfahren der „durational reduction“ sollte daher seiner Meinung nach als zusätzliches Mittel neben graphischen Darstellungen der Stimmführung und der Harmonik herangezogen werden, um wichtige rhythmische Merkmale einer Komposition deutlich machen zu können.

Zwei Beiträge sind Mozartschen Werken gewidmet. Felix Salzers Abhandlung *The Variation Movement of Mozart's Divertimento K. 563* repräsentiert den Beginn seiner weitergehenden Erforschung der Variationentechnik, einer Form bei Mozart, deren Bedeutung, nach Salzers Auffassung, von Musikwissenschaftlern und Kritikern bisher unterschätzt worden sei. Es folgen sehr eingehende Strukturanalysen des Themas, der vier Variationen und der Coda dieses Satzes. Salzer gelangt zu dem Schluß, daß es sich um ein Werk von überragender Größe, Originalität und erhabenem Ausdruck handle, und daß eine Wertung von Mozart als Komponist von Variationen – abgesehen von diesem Satz – etwa auf den Variationensätzen der Klavierkonzerte KV 450, 453, 456, 482 und 491 sowie anderer Kompositionen zu basieren habe. Mit Recht weist er auf die Tatsache hin, daß Mozarts Instrumentalmusik im Gegensatz zu seinen Opern noch viel zu wenig gekannt und in ihrem historischen Wert gewürdigt worden sei.

Der andere Mozart geltende Aufsatz stammt von Daniel Hertz: *The Great Quartet in Mozart's „Idomeneo“*. Hertz, der im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* diese Oper ediert hat (Serie II, Werkgruppe 5, Band 11), geht von der Tatsache aus, daß der Tritonus nicht erst von Beethoven im *Fidelio*, sondern bereits von Mozart in dessen *Idomeneo* angewendet worden sei. Er führt anhand der Skizzen der ersten Teile des *Idomeneo* den Nachweis, daß Mozart bei der

Erkennungs-Szene in der Mitte des I. Aktes schon von den kompositorischen Anfängen her entschieden hatte, diese Szene durch den *Es-A-Tritonus* dramatisch besonders hervorzuheben.

Den umfangreichsten Beitrag des Bandes stellt die von Paul Mast 1971 der Eastman School of Music (University of Rochester, N. Y.) als Master's Thesis vorgelegte Edition von *Brahms's Study, Octaven u. Quinten u. A. With Schenker's Commentary translated* dar, nachdem in *The Music Forum IV* (1976) Schenkers *Ein Beitrag zur Ornamentik* in englischer Übersetzung in revidierter und erweiterter Form publiziert worden war. Mast legt neben dem Faksimile von Brahms' zwölf Seiten umfassender Studie, in der er Beispiele für parallele Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen aus Kompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts zusammengestellt hat, eine exakte Übertragung mit vollständiger Aufschlüsselung der von Brahms benutzten Quellen, Schenkers Kommentar (Wien 1933, Universal Edition) in englischer Übersetzung und eigenen Erläuterungen vor. Er ist der Auffassung, daß Brahms' Anschauung solcher Fortschreitungen darin resultierte, die meisten Fälle individuell zu betrachten und zu werten, und nicht als gegen musikalische Gesetzmäßigkeiten gerichtet zu verwerfen, wenn er auch grundsätzlich die Gültigkeit solcher Regeln nicht in Frage gestellt habe.

Die letzten beiden Beiträge sind Werken des 20. Jahrhunderts gewidmet. Peter Bergquist befaßt sich mit *The First Movement of Mahler's Tenth Symphony: An Analysis and an Examination of the Sketches*. Mahlers *Adagio* der *Zehnten Symphonie* hat mehrfach in den letzten Jahren das Interesse von Forschern erregt, so Tyll Rohland (*Musik und Bildung* 5, 1973, S. 605–615) und Colin Matthews (*Soundings* No. 4, 1974, S. 76–86), deren Aufsätze gleichzeitig, jedoch unabhängig von der vorliegenden Studie entstanden. Bergquist beschreibt eingehend die überlieferten Skizzen, deren Übertragung er vorlegt, und weist auf die Art der vom Komponisten vorgenommenen Änderungen hin, wobei er besonders Revisionen, die Mahlers Entwicklung eines tonalen und formalen Planes berühren, hervorhebt. Durch seine tiefgreifende Analyse macht Bergquist überzeugend deutlich, daß Mahler die tonale Struktur in seiner letzten Symphonie innerhalb der Praxis des 19. Jahrhunderts vollzog, der Konflikt zwischen Dur- und Moll-Tonarten in einem durchaus traditionellen Sinne erfolgte.

Charles Burkhart behandelt *The Symmetrical Source of Webern's Opus 5, No. 4*. Im Gegensatz zu George Perle, Allen Forte, Hubert S. Howe und Benjamin Boretz, die in umfassenden Werken sich auch diesem vierten von Weberns *Fünf Stücken für Streichquartett* (1909) zuwenden, geht Burkhart von der Tatsache aus, daß dieses Stück auf einem einzigen „symmetrical Construct“ aufgebaut sei, dem die Funktion einer „source“ für dessen äußerst schwierige Vorgänge zukomme, und widmet diesem Sachverhalt eine ausführliche Analyse. Er beobachtet, daß der Komponist von dieser „symmetrical source“ nur teilweise symmetrische Formgebilde (vor allem 5er und 7er-Gruppen) ableitet, aber in entscheidenden Momenten betont auf sie zurückgreife, ferner gewisse Intervalle „motivisch“ in verschiedenen Zusammenhängen als „invariant elements“ anwende, wie Burkhart sie nennt, und hierbei eine Parallele zu solchen, in Weberns strenger konstruierten Zwölfton-Werken vorkommenden Erscheinungen zu ziehen, für durchaus möglich hält. Doch müßte eine solche Annahme wohl durch weitere Untersuchungen noch mehr begründet werden.

(Juli 1983)

Imogen Fellinger

Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert. Hrsg. von Sigrid WIESMANN. Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr (1980). 384 S., 28 Bildtafeln. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 5.)

Der Sammelband gibt ein farbiges Bild von den unendlich vielen Aspekten, unter denen das Verhältnis von Werk und Wiedergabe betrachtet werden kann und liefert auf vielgestaltige, geistvolle Weise einen Beweis für die Unlösbarkeit eines Problems, dessen Untersuchung bei repräsentativen Neueinstudierungen von Werken des Musiktheaters die Geister nicht selten bis zur Weißglut erhitzt.

Geschickt sind an den Anfang und den Schluß Beiträge gestellt, die das Problem an sich und allgemein beleuchten (Wolfgang Osthoff, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, und Thomas Koebner, *Reform der Oper durch das Regietheater*). Dabei stellt der erste die These von der ausschlaggebenden Rolle der Partitur, des „Werkes“, für die Wiedergabe zur Diskussion, wäh-

rend der letzte aufgrund der Vielschichtigkeit des Gesamtkunstwerks Oper und der Wandelbarkeit der Aufführungspraxis für die Berechtigung des Regietheaters eintritt.

Zwischen ihnen verfolgen neunzehn Autoren an elf Werken des 18. bis 20. Jahrhunderts die mannigfachen Möglichkeiten zur Lösung der Inszenierungsfrage – eine Fülle von Beispielen für deren schier unerschöpfliche Problematik. Zunächst werden in fünf großen, jeweils aus mehreren Referaten bestehenden Abschnitten einige Opern unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, die dann in Beziehung zu Fragen der Wiedergabe, d. h. der Inszenierung gestellt werden: 1) Händels *Giulio Cesare* als Barockoper unter deren besonderen aufführungspraktischen Bedingungen (Reinhard Strohm, Martin Ruhnke), und seine Frankfurter Aufführung im Sinne eines extremen Regietheaters (Ludwig Finscher); 2) Mozarts *Zauberflöte* in ihrer Vieldeutigkeit als Märchen, Ideendrama und Maschinenkomödie (Christoph-Hellmut Mahling, Stefan Kunze), und der Niederschlag dieser Auffassungen in verschiedenen Inszenierungen in Salzburg und New York (Rudolph Angermüller, Dale Harris); 3) Offenbachs Operette *Pariser Leben* als Vertreterin einer in Mißkredit geratenen Gattung, und die Versuche dreier angesehenere Bühnen (Frankfurter Oper, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schiller-Theater Berlin), ihr durch verschiedene Inszenierungen wieder zu Ansehen zu verhelfen (Volker Klotz), sowie *Hoffmanns Erzählungen* als nicht authentisch überliefertes Werk, und scharfe Einwände gegen die Eingriffe, die Felsenstein bei seiner Berliner Inszenierung des Werkes 1958 in Offenbachs Musik gemacht hat (Egon Voss); 4) Puccinis *Madame Butterfly* mit ihrer gleichfalls umstrittenen Überlieferung, und die in der Aufführung der Komischen Oper Berlin 1978 vorgeschlagene Lösung (Julian Smith, Joachim Herz); 5) Bergs *Lulu* mit ihrer besonderen Problematik des von Friedrich Cerha ergänzten dritten Aufzugs (Rudolf Stephan), und die eingehende Auseinandersetzung mit der Pariser Uraufführung dieser dreiaktigen Fassung 1979 und deren Inszenierungskonzept (Andres Briner, Sieghart Döhring). Jedem dieser Abschnitte, in Nr. 3 und 5 sogar jedem einzelnen Referat, folgten lebhaft Diskussionen, die zum Teil sogar wörtlich wiedergegeben sind und die einen Einblick in das Engagement der aus Wissenschaftlern und Praktikern glücklich gemischten Besetzung dieses Symposiums geben.

Den Schluß machen unter der Überschrift „Miszellen zur Inszenierungsgeschichte“ noch Berichte bzw. Kritiken über Aufführungen von fünf selten gespielten Werken vorwiegend des 20. Jahrhunderts: Leo Karl Gerhartz, *Auch das hm-ta-ta beim Wort genommen*, Theo Hirsbrunner, *Debussys ‚Le Martyre de Saint-Sébastien‘*, Ferenc Bónis, *Bartóks ‚Herzog Blaubarts Burg‘ in Budapest*, Sieghart Döhring, *Das Trivialitäts-Mißverständnis: Schrekers ‚Gezeichnete‘ in Frankfurt* und Werner Thomas, *Carl Orffs ‚Antigonae‘*, von denen vor allem Gerhartz und Döhring aufgrund von Frankfurter Inszenierungen von Hans Neuenfels die Grundfrage „Werktreue oder Regietheater“, allerdings vollkommen kontrovers, erörtern.

Die Referate wie vor allem die Diskussionen zeigen, wie sehr die Gattung Oper der alleinigen Obhut der Musikwissenschaft entwachsen, wie sie je länger je mehr ein Gegenstand interdisziplinärer Forschung geworden ist. Darüber hinaus aber beweist der Band (der nur leider mit allzu vielen Druckfehlern ausgestattet ist), wie fruchtbar der Gedankenaustausch zwischen Forschern und Praktikern für die Erfassung und Deutung, die Wiederbelebung und Belebung von Werken des Musiktheaters aus Vergangenheit und Gegenwart sein kann.
(November 1982) Anna Amalie Abert

Music Collections in American Libraries. A Chronology. Compiled by Carol June BRADLEY. Detroit: Information Coordinators 1981. 249 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 46.)

Ein nach Entstehungsjahren gegliedertes Nachschlagewerk über amerikanische Musiksammlungen (Musikbibliotheken und Musiksammlungen in allgemeinen Bibliotheken) stellt eine wesentliche Hilfe für eine noch zu schreibende Geschichte der amerikanischen Musikbibliotheken dar. So vermittelt die vorliegende Übersicht exakte Angaben über Gründungsdaten und wichtige Ereignisse, über Spezialgebiete, veröffentlichte Kataloge und die einschlägige, nach Gesichtspunkten des Bibliothekswesens ausgewählte Literatur. Mit Interesse verfolgt man die kurz und bündig dargestellte Übersicht über die Entwicklung der amerikanischen Bibliotheken, deren Bedeutung von der europäischen

Musikforschung bisher keineswegs unterschätzt wurde. Da die Adressen der jeweiligen Sammlung mit verzeichnet sind, läßt sich die Publikation für manchen Benutzer, der mit den Bibliotheken Kontakt aufzunehmen wünscht, erfreulich vielseitig verwenden. Besondere Hinweise verdienen die jeweiligen Abschnitte über Spezialsammlungen und Spezialschrifttum einer Bibliothek.

Im Anhang des Buches findet der Benutzer eine fundierte Bibliographie grundsätzlicher Quellen, denen die Angaben des Hauptteiles entnommen sind, sowie einen aufschlußreichen Generalindex mit den alphabetisch aufgeführten Instituten und den Schlagworten der Spezialbestände. Für eine erste Auskunft über amerikanische Musiksammlungen enthält das Buch aufschlußreiches Material, welches gewissenhaft ausgewählt und dargeboten erscheint.

(November 1981) Richard Schaal

Musik und Musiker am Mittelrhein. Ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk. Band 2. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Mainz: Schott-Verlag (1981). 190 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 21.)

Lokalmusikgeschichtsforschung, mehr oder minder immer noch ein vernachlässigtes Teilgebiet im Bereich der Musikwissenschaft, ist längst zur zentralen Aufgabe der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte geworden. Dies bezeugt das Vorliegen einer recht stattlichen Reihe einschlägiger Arbeiten. Mit dem gegebenen Beitrag, der unter Mitwirkung der musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten Frankfurt a. M., Heidelberg, Mainz und Saarbrücken sowie zahlreicher ehrenamtlich tätiger Musik- und Lokalgeschichtsforscher zustande gekommen ist, wird das 1974 mit Band 1 (vgl. hierzu *Mf* 29, 1976, S. 335 f.) begonnene Unternehmen in gewohnter Weise fortgeführt. Vierzig Artikel befassen sich mit den biographischen Daten und dem Werk bis auf zwei Ausnahmen bereits verstorbener Instrumentalisten, Organisten, Dirigenten, Sänger, Komponisten, Musikintendanten, Musikjournalisten, Musiklehrer, Musikpsychologen, Musikverleger, Musikwissenschaftler und Orgelbauer(familien). Umspannt werden dabei Zeiträume von über fünf Jahrhun-

derten, beginnend mit 1480 bis in die allerjüngste Zeit herauf. Den territorialen Rahmen bestimmen die Länder Rheinland-Pfalz, Saarland, der Raum Frankfurt-Offenbach-Darmstadt, der Rheingau, vormalige Gebiete der Kurpfalz im Land Baden-Württemberg sowie ehemalige Orte des zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgelösten Kurfürstentums Mainz.

Die meisten Artikel sind in *MGG*-Art abgefaßt; was die zitierten Quellen, was Literatur, Werkverzeichnisse, Zeitungshinweise und anderes mehr anlangt, sind sie noch wesentlich reichhaltiger ausgestattet. Freilich sind nicht alle Artikel in der äußeren Form gleich geraten. Klangvolle Namen der Vergangenheit und Gegenwart begegnen, darunter der Erforscher alter Gitarren- und Lautenmusik Franz Julius Giesbert, der aus Böhmen stammende Darmstädter Hofkapellmeister Joseph Nesvadba (recte Hamáček), dessen Kompositionen von der Kammer- bis zur großen Bühnenmusik reichen, und der für die Kirchenmusik überaus fruchtbare Komponist Heinrich Rohr. Weiter wären zu nennen aus dem 20. Jahrhundert Adam Gottron und Franz Bösen, die am 22. April 1961 die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte ins Leben gerufen haben.

Gewidmet ist je ein Artikel der Stadt Koblenz mit Tabellen über Hofkapellenmitglieder, Hoftrompeter, Hofpauker, Tanzmeister, Dirigenten des Stadttheaters, Chefdirigenten des Koblenzer Sinfonie-Orchesters, der Rheinischen Philharmonie und der Chöre und Laienorchester, sowie der Stadt Speyer mit Auflistungen des Musikpersonals am Dom, der evangelischen Kirchenmusiker und der reichsstädtischen Stadtmusikanten, der Dirigenten bürgerlicher Gesang- und Musikvereine sowie der Musiker in und aus Speyer mit überregionaler Bedeutung.

So stellt dieses kleine Musiklexikon eine wahre Fundgrube für den Lokalmusikgeschichtsforscher dar, mit den überreichen Angaben bei den Personenartikeln ebenso wie mit den exakt erarbeiteten, auf dem Stande der Forschung stehenden kleinen städtischen Musikgeschichten. Dadurch gewinnt die bebilderte Veröffentlichung auch über den örtlichen Bereich hinaus an Interesse. Die Lokalmusikgeschichte hat mehr Bedarf an solchen Forschungsleistungen. Mögen nun die weiteren Bände in kürzeren Zeitabständen folgen!

(September 1981)

Raimund W. Sterl

ALFRED BAUMGARTNER: *Alte Musik. Von den Anfängen abendländischer Musik bis zur Vollendung der Renaissance. Salzburg: Kiesel Verlag (1981). 755 S. (Der große Musikführer. Band 1.)*

Was für Sinfonik, Kammermusik, Oper, Konzert schon seit langem marktgängig ist, präsentiert dieser „große Musikführer“ nun auf dem Gebiet der Alten Musik. „Völlig neu“, wie der Klappentext suggeriert, ist dieses Konzept der zeitlichen Reihung also nicht. Neuer schon das Korsett für jeden der über 1100 aufgeführten Komponisten: „Zeit und Umwelt“, „Leben“, „Werke“, „Literatur“. Wobei versucht wurde, „für jeden Komponisten die Welt zu skizzieren, in der er lebte und wirkte, und die Zeit, deren Kind er war“ (Vorwort, S. 9).

Das liest sich für Adam Gumpelzhaimer so: „Die freie Reichsstadt Augsburg erfuhr im 16. und 17. Jahrhundert eine große wirtschaftliche Blüte, die bis zum Dreißigjährigen Krieg anstieg. Der Reichtum der großen Handelshäuser drückte sich in einer Reihe von prächtigen Renaissancebauten und dem Schmuck der Kirchen aus wie durch starke Förderung wissenschaftlicher und künstlerischer Leistungen“ (S. 622). Aus solcher summarischen Betrachtung ragt eigentlich nur die Stil-„Blüte“ des ersten Satzes heraus, die bis zum Dreißigjährigen Krieg ansteigt. Bei John Bull heißt es u. a. (S. 647): „Sowohl Königin Elisabeth I. wie ihr Nachfolger Jakob I. kamen den Puritanern keineswegs entgegen . . .“ Keineswegs. Sowohl – wie. Oder beim benachbarten Pieter Cornet: „Die territoriale Reichweite der Souveränität, die dem habsburgischen Statthalter der Niederlande verblieb, war schmal geworden. Der Regierungssitz Brüssel selbst lag nicht außerhalb der Gefahrenzone . . .“ (S. 646). Ein letztes Beispiel, Jean de Neufville: „Marie de Champagne lud nordfranzösische Trouvères und Troubadours an ihren Hof und gönnte beiden ihre Gunst, so daß in Troyes geradezu ein Treffpunkt beider Liedgattungen entstand. Das voll klingende Provenzalisch der Troubadours und ihre in jeder Beziehung lockeren Verse konnten sich mit den eleganten, streng geordneten nordfranzösischen Dichtungen messen. Es wäre vielleicht zu wertvollen Synthesen gekommen, wenn es der Gang der Geschichte zugelassen hätte“ (S. 77). Schade auch um die in jeder Beziehung lockere Dame.

Aber es ist Zeit für die Frage: Für wen ist dieser dickleibige Band eigentlich geschrieben?

Ein Führer jedenfalls ist er keineswegs. Dafür läßt er den Leser bzw. Interessenten für Alte Musik allein. Und ein schlechtes Deutsch spricht er leider auch. Beides wird an den Bildunterschriften am schnellsten deutlich. „Musikinstrumente – dargestellt auf einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert“, heißt es auf Seite 70. – Welche? Noch schlimmer (S. 72): „Planctus Argiae – französische Noten (!) des 10./11. Jahrhunderts“. Da ist wirklich nichts erklärt. „Auch“ und „besonders“ wird besonders gern bei den vielen Interpreten-Unterschriften verwendet: „Hans-Martin Linde und Eric Ericson spielten mit Consort und Chor besonders Musik für die Schallplatte ein.“ Oder: „August Wenzinger, berühmt durch Interpretationen der Barock-Klassiker (!), widmete sich nun auch Machaut“ (S. 138).

Nein, dieses Buch ist weder hilfreich, noch ist es sorgfältig gearbeitet. Von den angekündigten „Werkdarstellungen“ ist kaum die Rede, die Auswahl willkürlich. Bei Monteverdi werden zwar die Madrigal-Bücher III, IV, VII–IX besprochen, ferner zwei Messen, die *Marien-Vesper* und das *Lamento d'Arianna*, jedoch keine Oper. Und schließlich ist auch das angehängte Kurzlexikon zur Alten Musik eine sprudelnde Quelle der Überraschung, wenn es zum Beispiel unter „Chromatik“ heißt: „Modulation über kleine Notenwerte, die ein Gleiten von und zu jedem Tonsystem ermöglicht.“

Mein Gleiten von Seite zu Seite dieses Buches war von Kopfschütteln begleitet, angesichts dieses „völlig neuen Konzepts der Darstellung von Musikgeschichte“. Hoffentlich macht es keine Schule. Aber „Band 1“ zieht leider mindestens den zweiten nach sich.

(Februar 1982)

Carl-Heinz Mann

NILS GRINDE: *Contemporary Norwegian Music 1920–1980. Translated by Sandra Hamilton. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget 1981. 116 S.*

Zwei politische Ereignisse bestimmten in diesem Jahrhundert das musikalische Geschehen in Norwegen: das Erringen der nationalen Unabhängigkeit im Jahr 1905 und der Zweite Weltkrieg. Dieser politische Einfluß war so groß, daß in der vorliegenden Publikation der Ausdruck

„interwar period“ gebraucht wird – und das mit Recht, wie an Hand der Lebensläufe zahlreicher Komponisten und ihres Schaffens belegt wird.

Überhaupt sind die Biographien die Stärke dieser Veröffentlichung. Sie bieten eine gute Möglichkeit zur ersten Information, zum Nachschlagen und verführen zum Weiterlesen. Dem Autor muß man bestätigen, daß er sich um größte Objektivität bemüht. Sie versetzt ihn in die Lage, im Hinblick auf die erste Generation die Tatsachen beim Namen zu nennen. Ihr Hauptschaffen fiel in die „interwar period“ und war weitgehend der norwegischen Nationalmusik mit folkloristischer Verknüpfung verpflichtet. „Germanischen“, ja großgermanischen Bestrebungen standen manche dieser Generation nicht ablehnend gegenüber. Der Schritt zum Nationalistischen war angesichts der kurzen Unabhängigkeit des Landes auch für Komponisten nicht groß. Das Buch macht deutlich, wie schwer dieses nationalistische Erbe angesichts der von der deutschen Wehrmacht „verbrannten Erde“ in den Nordregionen auf dem Geistesleben und dem Kulturschaffen lastete. Dies führte bis zur „extremen Isolation“ einzelner. Angesichts dieses Hintergrunds ist es bemerkenswert, daß die Fakten in aller Klarheit in einer für das Ausland bestimmten Gemeinschaftspublikation des Norwegischen Außenministeriums, des Musikinformationszentrums und des Universitätsverlages beim Namen genannt werden.

Gerade weil die Biographien – wegen der Fülle der Namen sei hier auf Einzelnennung verzichtet – den Hauptanteil dieser Veröffentlichung ausmachen, wird der Leser in die Lage versetzt, über die Entwicklung der musikalischen Breitenarbeit in Norwegen und ihre internationalen Wurzeln sich selbst ein Bild zu machen. Die erste Generation erhielt außer im Heimatland ihre Ausbildung vielfach in Berlin und Leipzig, in weit geringerem Maße auch in Paris und Wien. Für die Jazzmusik in Norwegen von Bedeutung war, daß vor dem Zweiten Weltkrieg die Transatlantikliner zwischen Oslo und New York verkehrten, norwegische Musiker in den Bordkapellen anheuerteten, sich in der Neuen Welt umschaute und mit frischen Eindrücken in die Heimat zurückkehrten.

Spätestens mit Ende des Zweiten Weltkrieges verlor Deutschland seine Bedeutung als Ausbildungsstätte, von Darmstadt einmal abgesehen. Paris, Wien, London, die USA und zeitweise auch Polen wurden die Ziele von Studienaufent-

halten norwegischer Musiker und Komponisten. Bei dieser zweiten Generation tauchen auch die Namen Stockholm und Kopenhagen auf, während sonst über skandinavische Verflechtungen wenig zu erfahren ist. Das scheint mehrere Gründe zu haben. Zum einen besteht der Inhalt dieses Buches aus zwei Kapiteln einer größeren Veröffentlichung (Nils Grinde, *Norsk musikhistorie*, Oslo 1981). Das hat für den Benutzer den Nachteil, daß, wenn auch wohl unbeabsichtigt, viel als bekannt vorausgesetzt wird. Zum anderen ist das umfangreiche Namenregister gerade in dieser Hinsicht nicht vollständig. Nicht aufgeführt ist z. B. der Däne Thomas Laub, obgleich eine kurze, präzise Beschreibung seiner Bedeutung für die norwegische Kirchenmusik (s. S. 52, 53, 68) gegeben wird. Auch läßt die Übersetzung offen, wann die Werktitel im Original mehrsprachig sind oder nicht. Eine klare Linie ist nicht zu erkennen. So lassen sich aus der Publikation keine Schlüsse auf die von den Komponisten anvisierten Zielgruppen und Märkte ziehen.

Die dritte Generation tritt in den 1970er Jahren verstärkt vor die Öffentlichkeit. Bei ihr begnügt sich Nils Grinde wohlbegründet mit einer kurz umreißen Aufzählung der Musikschaffenden. Sie macht deutlich, daß sich in ihren Kompositionen die großen musikalischen Weltströmungen widerspiegeln, daß sie bestrebt sind, ihren Persönlichkeitsstil zu entwickeln und daß Norwegen ein reiches Volksmusikererbe besitzt, das – und sei es indirekt – ihr Schaffen beeinflusst.

(Januar 1982)

Gerhard Hahne

JOHN G. PAPAIOANNOU: Towards a definition of contemporary music: A historic approach. Athen: ISCM Greek Section (1980). 21 S. (ISCM Monograph Series. 1.)

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik ist im Englischen und Französischen eine Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Das ist nun freilich nicht dasselbe. Nicht alles, was Zeitgenossen komponieren, darf füglich den Anspruch des Neuen erheben. Dieser Widerspruch spiegelt sich gleich im ersten Heft einer Reihe von Monographien, die die IGNM gestartet hat, und deren Ziel es ist, „to deal with various aspects of contemporary music in a way, that presents a more general interest“.

Das Verwirrende an Papaioannous Versuch, „contemporary music“ zu definieren, ist zunächst, daß der Begriff bei ihm nicht im rein chronologischen, wertneutralen Sinn einfach das meint, was sich zu unserer Zeit kompositorisch zuträgt, sondern durchaus das radikal Neue, das sich emphatisch vom Alten, als veraltet empfundenen, absetzt: „When an old style of music perceived as stale and as having lasted too long, is replaced by something that is perceived as radically new with respect to this old one, the new style qualifies as contemporary music.“

Das ist eine etwas dürre Definition, die nicht viel besser wird durch die nähere Bestimmung: „a minimum requirement demands that at least one important element of music is strikingly renewed with respect to the basis of reference.“ Das ist zu mechanistisch, zu materialbezogen gedacht. Es braucht sich nicht unbedingt ein „Element“ zu ändern, und doch kann etwas völlig Neues zutage treten, weil deren Konstellation sich verschiebt. Oder: Neues kann im Rückgriff auf sehr Altes oder durch Entfaltung peripherer Traditionen entstehen. Im 19. Jahrhundert wird fraglos die Verarbeitung von Archaischem, von Kirchentönen und folkloristischen Modi zum Ferment der Auflösung von funktionaler Tonalität.

Papaioannou scheint Musikgeschichte als „Gänsemarsch“ zu verstehen, um mit Ernst Bloch zu reden. Darauf läßt die schematische Periodisierung schließen, die er ihr überstülpt. Er teilt sie – wieder einmal; stirbt das Verfahren nie aus? – in „macrowaves“ von drei Jahrhunderten (mit Zäsuren um die Jahre 1000, 1300, 1600 und 1900), die sich wiederum in „mesowaves“ von 150 Jahren und „microwaves“ bis zur Länge von 30 und 15 Jahren gliedern. Doch der Versuch, der Musikgeschichte gleichmäßige Proportionen anzumessen, muß stets gerade schief geraten gegenüber den realen Sachverhalten, bleibt reine Zahlenmystik. Entsprechend unscharf und fragwürdig wird es dann auch speziell in Bezug auf „contemporary music“, wie der flüchtige Blick schon zeigt: 1870–1900 sei eine „preparatory period“, 1900–1915 eine „first revolution“, 1915–1945 eine „first quiet period“, eine Phase der Konsolidierung, des Klassizismus, 1945–1960 eine „second revolution“ und, so konstruiert nun Papaioannou analog weiter, von 1960–1990 eine „second quiet period“.

Diese ganzen 120 Jahre aber (warum nicht wieder 150?) seien eine „Übergangsperiode“(!)

zu einer großen Phase der langsameren Entwicklungen in Richtung auf „Ecumenopolis“, „a stringly interconnected world-wide network of large settlement systems, in balance with its environment“. Läßt wirklich irgendetwas auf solche Zukunft schließen? Wir werden es nicht mehr verifizieren können.

Eigenwillig sind auch einige Zusatzdefinitionen am Ende. Bezeichnet „Neue Musik“ für uns einen Teil der zeitgenössischen Musik, so meint sie für Papaioannou „the historical generalization of the term Contemporary Music“, d. h. alle Phasen der Geschichte, in denen sich Neue Musik als solche deklarierte und hervortat. Der Begriff „Moderne Musik“ aber bezieht sich, kurios genug, bei Papaioannou auf die Zeit von 1600 bis 1900, meint also annähernd so etwas wie „Musik der Neuzeit“.

(November 1982)

Gottfried Eberle

Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes. Hrsg. von Hans Bernhard MEYER SJ und Rudolf PACIK. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1981). 500 S.

Vorschriften kirchlicher Autoritäten haben schon mehrmals den Verlauf der europäisch-abendländischen Musikgeschichte, teils in sehr hohem Grade, mitbestimmt. Denken wir z. B. an jenes Dekret Karls des Großen, durch welches der römische Ritus zur fortan einzigen Reichsliturgie – und damit auch der „Cantus Romanus“, nun mit dem Namen Gregors des Großen verbunden, zur fortan einzig zugelassenen Art liturgischen Gesangs erhoben wurde. Denken wir ferner auch an die Reformen, die im Anschluß an das Konzil von Trient sich zum Teil mittelbar – etwa durch Streichungen im Festkalender –, teils auch unmittelbar auf die liturgische Musik auswirkten und in dem „Reform-Choral“ der *Editio Medicaea* gipfelten. Vergessen wir auch nicht jene wohlmeinend intendierten Vorschriften, vermittels welcher Bischöfe des späten 18. Jahrhunderts das liturgische Geschehen dadurch glaubten popularisieren zu müssen, daß sie den lateinischen Gesang durch volkssprachliche Lieder möglichst zu ersetzen suchten und somit das „Hochamt“ durch die „Deutsche Singmesse“ mehr oder weniger verdrängten.

Wohl keine dieser späteren Reformen hat indessen derart tief in das Gefüge des altüberlieferten römischen Ritus eingegriffen wie diejenige, die durch das Zweite Vatikanische Konzil beschlossen und im Anschluß daran durchgeführt worden ist. Das hier zu besprechende Buch bietet eine in ihrer Art höchst wertvolle Sammlung der die Kirchenmusik betreffenden „Römischen“ und „teilkirchlichen Dokumente“, letztere soweit sie sich auf die Länder deutscher Sprache beziehen, sowie einschlägige Texte aus den liturgischen Büchern. Den Dokumenten konziliarer und nachkonziliarer Zeit vorangestellt sind Aussagen, welche seit dem berühmten *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903 durch Pius XI. und Pius XII. oder im Anschluß an die Aussagen dieser Päpste zu Fragen der Kirchenmusik gemacht worden sind. Dieser erste Teil der Dokumentensammlung umfaßt die Seiten 23–124 des Buches, also etwa ein Viertel seines Umfangs (das Register hierbei ausgenommen). Das Buch erweist sich hiermit – über seine spezielle Bedeutung für die Geschichte der katholischen Kirchenmusik hinaus – auch als ein Zeitdokument im allgemeinen Sinne: erscholl doch in den sechziger- und frühen siebziger Jahren unseres Jahrhunderts der Ruf nach „Reformen“ auf fast allen Lebensgebieten – und überall mit der Folge einer Flut neuer Gesetze, Erlasse usw.

Auch die katholische Kirche hat sich, wie aus der in vorliegendem Buche dokumentierten Liturgiereform zu ersehen, dem Zug jener Zeit nicht entziehen können oder entziehen wollen. Über die Folgen all der vom Zweiten Vatikanischen Konzil beschlossenen oder auf dieses Konzil sich berufenden Neuerungen schon ein Urteil abzugeben, wäre heute noch verfrüht. Nur soviel steht schon fest: für den Kirchenmusiker haben sich, was die zum gottesdienstlichen Gesang erforderlichen Bücher angeht, die Verhältnisse, verglichen mit den früheren, beträchtlich kompliziert. (Siehe hierzu Thomas Kohlhasse, *Liturgiereform und neue liturgisch-musikalische Bücher*, in: *Musica Sacra* 97/2, 1977, S. 81–93.) Und dem Gottesdienstbesucher, der von Jugend auf – auch während der Jahre des „Dritten Reiches“ – sich zur römischen Liturgie und deren übernationalen Sprache bekannte, vermag zwar auch die neue Gestalt dieser Liturgie ein würdiges und erhebendes Bild – ja mehr noch: eine weiterhin ihm eigene geistliche Heimat zu bedeuten, wofern auch diese neue Liturgie in der Sprache Roms, dem altherwürdigen Latein, und mit dem

altherwürdigen, nur zusammen mit der lateinischen Sprache wahrhaft lebendigen „Cantus Romanus“ gefeiert wird. Die Begünstigung volkssprachlicher Liturgien, wie sie neuerdings sogar in Klöstern des einst so segensreich für die Restitution des Gregorianischen Chorals wirksamen Benediktinerordens geübt wird, benimmt jedoch – und dies besonders in dem national so zersplitterten Europa – der römischen Liturgie, um ein Wort Pius' XII. (S. 69 des Buches) zu zitieren, gerade jenes „Merkmal der Allgemeinheit . . .“, so daß die Christgläubigen, wo immer sie auf der Erde weilen, die ihnen vertrauten und gleichsam heimatlichen Weisen vernehmen und die wunderbare Einheit der Kirche mit tiefem Trost an sich erfahren“.

Unberührt von allen Bedenken, die man gegen den Inhalt der *Dokumente zur Kirchenmusik* erheben mag, bleibt jedoch die Leistung der Editoren; sie ist als schlechthin vorzüglich zu bezeichnen. Aus Quellen, die dem Kirchenmusiker und dem Musikhistoriker gemeinhin kaum bekannt sind, haben die Herausgeber mit großem Fleiß und in sorgfältiger Übersetzung alles bis 1978 zum Thema „Kirchenmusik“ Einschlägige zusammengetragen. Jeder an diesem Thema Interessierte wird sich fortan – nicht zuletzt auch an Hand des hervorragend gearbeiteten Registers – ein klares Bild des bis zum „Stichjahr“ erreichten Standes kirchlicher Gesetzgebung im Hinblick auf die Art und die Funktion der Musik in der Liturgie machen können. In der Bereitstellung des hierzu erforderlichen Quellenmaterials liegt das einzigartige Verdienst des Buches, und es wäre sehr zu wünschen, daß auch die nach 1978 erschienenen Verlautbarungen zum Thema „Kirchenmusik“, wie z. B. das Breve *Jubilari feliciter* Papst Johannes Pauls II. vom 25. Mai 1980, zu gegebener Zeit in einer gleichartigen Sammlung vorgelegt werden könnten.

(Dezember 1981)

Bernhard Meier

Palaeographie der Musik, nach den Plänen Leo Schrades herausgegeben im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf ARLT. Band I: Die einstimmige Musik des Mittelalters. Mit einer Einleitung von Wulf ARLT und Beiträgen von Solange CORBIN, Max

HAAS und Ewald JAMMERS. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1979. XIV, 628 S., Taf. und Abb.

Das Werk, dessen erster von drei geplanten Bänden hier vorgelegt wird, geht auf die 1959 vom Verleger an Leo Schrade herangetragene Anregung eines neuen Handbuchs der Notationskunde anstelle des 1913–1919 erschienenen Werkes von Johannes Wolf zurück. In seinem Vorwort gibt Wulf Arlt Rechenschaft über die Entstehung des Bandes: Er übernahm noch zu Lebzeiten Schrades die redaktionelle Koordination, dabei stand ihm für mehrere Jahre ein wechselndes Arbeitsteam zur Seite. Die Erstfassungen der Beiträge von Solange Corbin und Ewald Jammers wurden noch von Leo Schrade gutgeheißen, ihre Übersetzung und Redaktion zog sich aber lange über den Tod Schrades im Jahre 1964 hinaus hin. Die letzte Fassung des Beitrages von Solange Corbin wurde 1971 abgeschlossen, aus dem gleichen Jahre stammen die letzten Ergänzungen von Ewald Jammers zur redaktionellen Bearbeitung seines Beitrags. Der Beitrag von Max Haas entstand nach dem Ausscheiden eines von Leo Schrade eingeladenen Mitarbeiters und wurde 1970 abgeschlossen. Warum das Erscheinen des Bandes dann noch so lange auf sich warten ließ, errahnt man bei seiner Benutzung: Allein das Kollationieren ungezählter Stellen in fast tausend Handschriften muß eine ungemein mühselige und zeitraubende Arbeit gewesen sein. Die Bibliographie zu allen Beiträgen wurde bis 1978 weitergeführt.

Wulf Arlt referiert in seinem einleitenden Beitrag zunächst die Überlegungen Schrades bei seiner Planung des Werkes: Schrade unterschied unmittelbar auf die Praxis bezogene von Notenschriften zur theoretischen Darstellung und experimentellen Reformvorschlägen. „Sofern es der Musikwissenschaft als einer Kunstwissenschaft um die Erhellung musikalisch (-künstlerischer) Phänomene“ gehe, habe sie es nur mit den Schriften der ersten Art als den „eigentlichen musikalischen Schriften“ zu tun. Die Einschränkung auf diese „aus der Praxis hervorgegangenen Schriften“ und deren „enger Zusammenhang mit der aufgezeichneten Musik“ führt „zur Unterscheidung zweier Aufgaben der musikalischen Schriftkunde“: Ihre erste und eigentliche Aufgabe sei die „umgreifende Interpretation der musikalischen Schriften älterer Zeit“ „als Ausdruck der Musik selber“, sekundäre Aufgabe sei „Übertragung und Edition“.

Es ergibt sich aus der Auffassung Leo Schrades von den Aufgaben der musikalischen Paläographie, daß die Notationssysteme der griechischen Antike nicht behandelt werden. Konsequenterweise gehen aber auch Aufbau und Gliederung des Werkes nicht von paläographischen Gesichtspunkten, sie gehen im Grunde von der Vorstellung von Repertoires aus, die durch die Notenschriften aufgezeichnet sind. Daß Buchstabennotation, Dasia-Notation, „Cheironomie“, Guidonische Hand nicht behandelt werden, mag auf den ersten Blick als Abstoß bloßen Ballasts der Notationskunde erscheinen. Aber besteht beispielsweise die besondere Bedeutung der Handschrift Montpellier H 159 „für die Erhellung musikalisch (-künstlerischer) Phänomene“ nicht gerade darin, daß sie die „musikalischen“ Neumen durch die „theoretische“ Buchstabennotation ergänzt? Daß die Lektionsnotation nicht behandelt wird, läßt sich nicht mit der Unterscheidung von „musikalischen“ und „theoretischen“ Notationen begründen; worauf beruht überhaupt eine solche Unterscheidung? Ist nicht jede Notenschrift theoretische Darstellung, und hängt ihr Bezug zur musikalischen Praxis nicht von ihrer Rezeption und ihrer Entwicklung ab? Wirft nicht die Abgrenzung „theoretischer“ Notenschriften als unerheblich die Frage nach der Bedeutung von Musiktheorie überhaupt für die Erhellung musikalisch (-künstlerischer) Phänomene auf? Und wie steht es mit den Zusammenhängen und Wechselwirkungen zwischen „theoretischen“ und den „eigentlichen“ musikalischen Schriften? So sehr man Schrade beipflichten wird, wenn er „musikalische Paläographie“ von einer schulmäßig als abstrakter Entzifferungslehre betriebenen „Notationskunde“ abhebt: Es ist ein Fehlschluß, wenn er in Analogie dazu „musikalische“ von bloß „theoretischen“ Notenschriften unterscheidet. Er verliert auf diese Weise aus den Augen, daß die Geschichte der Notenschrift Teil der Musikgeschichte ist, ja er verliert das Thema aus den Augen, das er sich gestellt hat: Die „Paläographie der Musik“.

Der Herausgeber des Bandes hat sich an die Konzeption Leo Schrades gehalten. Die Vorbereitungen waren wohl zu weit, und andererseits war die inzwischen so aktuell gewordene Diskussion über Notenschrift und Musik im Mittelalter nicht weit genug gediehen, als daß man das mit der Autorität Schrades verknüpfte Konzept zugunsten eines anderen hätte fallen lassen können. Der Band trägt im Untertitel den Vermerk „nach

den Plänen Leo Schrades“. Wulf Arlt gibt nach seinem Referat über die Planung Leo Schrades einen Überblick über die Entwicklung der musikalischen Schriftkunde insbesondere seit Johannes Wolf und arbeitet Probleme von Notationskunde und Notationsgeschichte heraus. Die folgenden Beiträge, so schreibt er am Schluß, spiegeln „in der unterschiedlichen Anlage und Zielsetzung Stand und Geschichte der musikalischen Schriftkunde“. Das ist in der Tat das Verdienst des Bandes: Er ist keine Paläographie der einstimmigen Musik des Mittelalters, aber er dokumentiert die Probleme dieser Disziplin.

Die „byzantinischen und slavischen Notationen“ sind seit Hugo Riemann ein Feld von Spezialisten. Es ist dem Beitrag von Max Haas zugute gekommen, daß der Autor sich als ein Außenseiter in diese Notationen eingearbeitet hat. Er berichtet über die Meinungsunterschiede und Probleme der musikalischen Byzantinistik als ein Dritter, nicht unmittelbar in die Diskussion Verwickelter. Da er außerdem über methodisches Geschick und eine ausgeprägte didaktische Begabung verfügt, erfüllt sein Beitrag den Wunsch nach einer zuverlässigen und lesbaren Information über ein vermutlich doch für die meisten Leser recht entlegenes Gebiet.

Solange Corbin kommt eine historische Rolle in der Neumenforschung zu. Sie hat deren Methoden bereichert und verfeinert und auf diese Weise eine Geographie der französischen Neumenschriften erarbeitet, die nicht nur die Lokalisierung und Datierung französischer Choralhandschriften auf eine neue Grundlage gestellt, sondern neue Aspekte der musikalischen Paläographie aufgewiesen hat. Ihr Beitrag zu diesem Band ist ihre letzte Veröffentlichung und die Summe ihrer Arbeiten. Ihre Darstellung der anderen als der französischen Neumen allerdings beruht auf der Sekundärliteratur. Bezeichnend für die Methode Corbins ist der systematische Ansatz: Zwar enthält ihr Beitrag einen Abschnitt „Der Ursprung der Neumen“ und einen zweiten „Die ältesten Neumen“. Im ersten referiert sie verschiedene Lehrmeinungen und nimmt sie „dem Grad der Schwierigkeit nach in freier Folge“ vor. Im zweiten gibt sie eine neue Tabelle der „ältesten Zeugnisse“, korrigiert auch frühere Datierungen und stellt klar, daß es vor dem 9. Jahrhundert keine Belege für Neumen gibt, aber sie bringt keine neuen Gesichtspunkte zur Interpretation und Einordnung der ältesten Zeugnisse vor. Daß ihr Beitrag sich auf die „linienlosen“

Neumen beschränkt und daß damit ein entscheidendes Moment in der Geschichte unserer Notenschrift, der Übergang zur Notation auf Linien, außer Betracht bleibt, entspricht der Tradition der „Neumenkunde“: Sie ist aus der Suche nach dem „Urantiphonar“ Papst Gregors d. Gr. hervorgegangen und von diesem Ansatz bis heute geprägt. Aber Solange Corbins Beitrag zu diesem Band überholt bei weitem jede vorliegende „Neumenkunde“.

Auch der Beitrag *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters* hat es zunächst mit Neumen zu tun. Ewald Jammers bezieht allerdings die Aufzeichnung durch Neumen auf Linien sowie „modale“ und „mensurale“ Notationen bis zu den Meistersingern sowie die ältesten Quellen der Instrumentalmusik mit ein. Unter „außerliturgisch“ fallen auch Hymnen, Tropen, Sequenzen und Cantiones; gemeint ist alles, was einstimmig notiert ist und nicht zu den Gattungen des Grundrepertoires des Gregorianischen Gesangs gehört. Aber nicht nur in dieser Hinsicht ist der Titel des Beitrags von Jammers eigentlich verfehlt: Sein Thema ist die rhythmische Übertragung der „außerliturgischen“ Einstimmigkeit des Mittelalters und daß deren Probleme nicht durch die musikalische Paläographie zu lösen seien. „Der Verfasser . . . hält es . . . für gegeben, daß man von der Versordnung auszugehen hat, wenn man das erfassen will, was die Schrift als Selbstverständlichkeit voraussetzt.“ Inhalt des Beitrags ist folglich auch nicht die Paläographie der „außerliturgischen“ Melodien, sondern die mittelalterliche Verslehre, die Modaltheorie und die daraus entwickelten Übertragungssysteme. Auch der Vergleich von Jammers' eigenen Übertragungen mit den Faksimiles aus den Handschriften liefert eindrucksvolle Beispiele für ein Grundproblem dieser Disziplin: Daß die Übertragungen sich nicht selten zugunsten des einmal gewählten Übertragungssystems über den paläographischen Befund hinwegsetzen. Die Bedeutung der Paläographie gegenüber den Übertragungssystemen wird unterschätzt, ja sie wird vernachlässigt. Trotzdem stellt der Beitrag von Ewald Jammers einen sehr nützlichen Überblick über Methoden, Systeme und Probleme der rhythmischen Übertragung einstimmiger Musik des Mittelalters dar.

Der erste Band dieser *Palaeographie der Musik* ist mit großer Sorgfalt redigiert. Ein Registerteil enthält neben Verzeichnissen der Tafeln, Abkürzungen, Bibliothekssiglen und Autoren ein

Register der benutzten Handschriften und ein umfassendes Register der Namen und Sachen. Es ist eine gute Idee, daß die vier Teile des Bandes im Buchhandel einzeln erhältlich sind.
(Oktober 1983) Helmut Hucke

JOHANNES B. GÖSCHL: *Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1980. Teil I (Text) mit einem Geleitartikel von Eugène CARDINE, XXV, 396 S. Teil II (Paläographischer Anhang) 120 S. (Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Band 3.)*

Wenn einer Untersuchung das Vorwort dessen vorausgeht, der die methodischen Voraussetzungen dafür geschaffen hat, so wird es sich um keine gering zu schätzende Veröffentlichung handeln. Tatsächlich dürfte die vorliegende Forschungsarbeit von Johannes B. Göschl einen Maßstab setzen – nicht nur für das Verfahren sondern auch für die Beurteilung der noch jungen Disziplin der „Sémiologie Grégorienne“, ungeachtet der vor allem in den *Études Grégoriennes* und im ersten Teil der Cardine-Festschrift (1980) bereits publizierten Ansätze, Begründungen und Ergebnisse.

Eugène Cardine setzt in seinem 1978 datierten Geleitartikel noch einmal die Vorzeichen, unter denen die semiologische Annäherung an den Choral steht. Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß die ältesten Neumenhandschriften für den Choral eine Lesart anzeigen, die schon in den nur wenig jüngeren übertragbaren Quellen nicht mehr unverfälscht erhalten ist und von den Theoretikern widersprüchlich kommentiert wird. Andererseits führt der Weg zum ursprünglichen Choral und zu seiner Ausführung nur über diese Quellen mit ihrer offensichtlich noch sehr differenzierten und dabei in hohem Maße übereinstimmenden Notation. Das Objekt der gregorianischen Semiologie ist deshalb zunächst die Neume, ihre Form, ihre Abwandlung, ihre Position, ihre Spaltung. Der Beschreibung folgt die Interpretation, die den graphischen Befund in den Melodieverlauf und das Wort-Ton-Verhältnis einordnet, wobei letztlich nach der Absicht des Schreibers gefragt wird, der für das jeweils ge-

sungene Wort eine bestimmte Neumenform wählt. Die Semiologie versteht sich, nach Cardine, als „le seul moyen pour entrer véritablement en contact avec le grégorien“ und nimmt für sich in Anspruch, „de nous rapprocher le mieux possible de l'authenticité originelle“.

Es kann hier nicht der Ort sein, diese Methode zu werten. Die dem Artikel von Eugène Cardine nachfolgenden *Semiologischen Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz* seines Schülers geben Stoff genug, das Verfahren, den Aufwand und die Ergebnisse abzuwägen. Die Liqueszenz ist in mehrfacher Hinsicht ein harter Prüfstein, da ihre schriftliche Fixierung in den Neumen oft zu doppeldeutigen Formen führt und ihre Bedeutung und Ausführung nach wie vor umstritten sind. Das umfangreiche Einleitungskapitel beschäftigt sich denn auch mit der Deutung, die die Liqueszenz im Laufe der wissenschaftlichen Choralrezeption erfahren hat. Die „Realdefinition“ geht von der traditionellen Position des weichen Silbenwechsels aus, zielt jedoch auch auf melodische und expressive Faktoren; es wird eine Bezugsneume zugrunde gelegt; in der ästhetischen Interpretation entspricht die Liqueszenz einer Steigerung oder Verringerung der Klangfülle und des rhythmischen Wertes; schließlich gilt als „wahrscheinlich“, daß die augmentative Liqueszenz einen zusätzlichen Ton mit sich bringt, der als eine Art Portamento auszuführen ist.

Damit sind die Kapitel dieser Studie vorgegeben, in der es um den „isolierten dreistufigen Epiphonus praepunctis“ geht, gewöhnlich als „Scandicus liquescens“ bezeichnet, d. h. eine aufsteigende Dreiton-Gruppe mit liqueszierendem Spitzenton. Die Eingrenzung auf die Gesänge des Meßproprium in den Handschriften St. Gallen 359, Einsiedeln 121 und Laon 239 führt zu einer Basis von Beispielen, die in zwölf weiteren „primären“ und 42 „sekundären“ Quellen verfolgt werden. Der paläographische Anhang enthält tabellarisch die graphischen Nachweise. Im einzelnen werden die Fälle nach Intervallverhältnissen beschrieben, d. h. nach der unterschiedlichen Folge von Halbton und Ganzton in der dreistufigen Tonfolge, von Halbton + Ganzton bis Quart + Ganzton bzw. Quint + Halb- oder Ganzton. An diesem Punkt wird man die grundsätzliche Frage stellen dürfen, wie weit es berechtigt ist, zur detaillierten Erhellung adiaستمatisch notierter Tonverhältnisse den diastematisch notierten Intervallstand heranzuziehen. Dies ist zwar im-

mer eine Grundvoraussetzung der Choralforschung gewesen, und sie kann sich u. a. auf den Formelcharakter vieler Melodieabschnitte stützen, aber das Risiko des Verfahrens wird deshalb nicht geringer.

Der Weg der Untersuchung geht jeweils von der paläographischen Analyse aus, bezieht die melodische Funktion und den Text mit ein, erfaßt die nicht-liqueszierende Stammneume und endet in einer rhythmischen und ästhetischen Deutung. Zu den Ergebnissen der Auswertung zählt u. a. die Beobachtung, daß die dritte Tonstufe oft nicht notiert ist (Pes statt Scandicus), dem ersten Ton in einem im ganzen leichten rhythmischen Ablauf besonderer Ausdruck zukommt, die Neume häufig „zieldynamisch“ als Introdution und Intonation steht. Zu den interessantesten Ausführungen gehören jene, in denen die Methodik mit ihren Grenzen konfrontiert wird, in erster Linie mit variabler melodischer Tradition, die sich einer an festen Archetypen ausgerichteten Deutung entzieht. Zu den für die Choralpraxis wichtigsten Erkenntnissen zählen die auch aus adiastematischer Notation gut zu begründenden Beobachtungen zu einer differenzierten Choralrhythmik. Wie eingangs bemerkt: wenn man gregorianische Semiologie kennenlernen und beurteilen will, kann man an dieser Studie nicht vorbeigehen.

(Juli 1982)

Karlheinz Schlager

Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730. Hrsg. von Reinhart MEYER. 3 Bände. München: Kraus Reprint (1980). XIII, 398, 574, 341 S.

Da die Operngeschichte am vollständigsten in ihren sprachlichen Denkmälern belegt ist, gehört die Librettoforschung auch zu den Aufgaben der Musikwissenschaft. Über das bloße Datengerüst hinaus zeigen sich beispielsweise die beiden in Friedrich Blumes Kieler Institut entstandenen operngeschichtlichen Habilitationsschriften interessiert: Anna Amalie Aberts *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama* (1943, Lippstadt 1954) bringt – entsprechend der programmatischen Erklärung schon im zweiten Satz des Vorworts – ein großes Kapitel *Die Operndichtung*, und Hellmuth Christian Wolffs *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)* (1942, Wol-

fenbüttel 1957) behandelt gleich nach der Einleitung den „Stil der Operntexte“.

Gegenüber solchen Darstellungen mußten sich die Beiträge der Literaturwissenschaft bescheiden ausnehmen, und auch die Germanistik vermochte den deutschen Operndichtungen zunächst wenig abzugewinnen – als ob von Johann Christoph Gottscheds Auseinandersetzungen mit dieser Literaturgattung nur noch die negativen Urteile übrig wären und als ob mit Willi Flemmings ausführlich eingeleiteten Neudrucken von sechs sangbaren Dichtungen des 17. Jahrhunderts (1933) das einschlägige Material vorläge. Und so konnte ein Forschungsbericht aus den USA, von wo die deutsche Barockforschung mehrfach Anregungen erhielt, die Überschrift tragen: *The German Baroque Opera Libretto: A Forgotten Genre* (John D. Lindberg, in: *The German Baroque. Literature, Music, Art*, ed. by George Schulz-Behrend, Austin and London 1972, S. 89–122).

Vorliegende Faksimile-Ausgabe von 21 ausgewählten Texten der Hamburger Oper will laut Rückenprägung *Das Deutsche Drama des 18. Jahrhunderts* veranschaulichen. Als ein Nachklang zum dreihundertjährigen Jubiläum der Hamburger Staatsoper (Geleitwort des Generalmusikdirektors Christoph von Dohnanyi) bieten die drei Bände ein breites Spektrum aus der älteren Musikdramatik in Hamburg; je vier Texte entstammen der Zeit vor dem Auftreten Reinhard Keisers (vor 1695) und aus Georg Philipp Telemanns Direktorat (ab 1722). Da eine frühe Phase auch durch zwei von Willi Flemming herausgegebene Texte beleuchtet wird (*Genserich* 1693 und *Iphigenie* 1699) und da die Musikwissenschaft einige Libretti als solche (*Erindo* 1694 im *Erbe deutscher Musik* II/3, 1938, *Nero* 1705 im *Händel-Jahrbuch* XXIII, 1977, beide als Faksimilia) oder als Texte zu Noten vorgelegt hat (Werke von Georg Friedrich Händel, Keiser und Telemann), ist etwas mehr als zehn Prozent der alten Hamburger Texte heute allgemein zugänglich.

Im Unterschied zur Musik, deren Seltenheit zumal aus den frühen Phasen grundsätzlich jeden Neudruck rechtfertigt, muß bei den reichlich überlieferten Texten das Auswahlverfahren vom Herausgeber überzeugend begründet werden. Reinhart Meyer weist allgemein auf die stoffliche, formale, theorie- und sozialgeschichtliche Bedeutung der durch ihn neugedruckten Libretti hin. Bis zum Erscheinen des Kommentarbandes

hat man sich seine eigenen Gedanken zu machen – was für den Musikwissenschaftler Einfühlung in eine Nachbardisziplin verlangt.

Von den etwa 25 in Betracht kommenden Hamburger Poeten (darunter auch Musiker) ist mehr als die Hälfte berücksichtigt, Barthold Feind viermal, Johann Ulrich (von) König und Johann Philipp Praetorius je dreimal, andere nur je einmal. Spiegelt sich darin und in dem völligen Fehlen von Johann Philipp Förtsch, Hinrich Hinsch, Gottlieb Fiedler, Friedrich Christian Feustking, Joachim Beccau, Johann Samuel Müller und Christoph Gottlieb Wend – um nur die wichtigsten zu nennen – auch eine Bewertung? Sicher wurde die *Lucretia* (1705) als ausdrücklich so genanntes *Musicalisches Trauer= Spiel* ausgewählt (Nr. 9) wie die *Leipziger Messe* (1710) als *Singe= und Lust= Spiel* (Nr. 12), der *Masagnello furioso* (1706) als (angebliches) Zeitstück (Nr. 10), der *Janus* (1698) und der *Trajanus* (1717) wegen ihrer gelehrten Vorreden (Nr. 5 und 17), der *Heraclius* (1712) wegen seines höfischen Festspielcharakters (Nr. 14). Daß die sprachlich bunten „Lokalsingspiele“ (H. Chr. Wolff, 1957, S. 75) in einer germanistischen Anthologie gut vertreten sein würden (Nr. 12, 18 und 19), war zu erwarten. Aber das hätte nicht die unvollständige, auf den ersten Teil beschränkte Bekanntgabe des *Cara Mustapha* (Nr. 4) zur Folge haben dürfen – wo doch eine andere, geschichtlich weniger wichtige Doppeloper (*Störtebecker und Jödge Michaels*, 1701) vollständig wiedergegeben wurde (Nr. 6). Und warum wurde jener Text nach der zweiten und nicht nach der ersten oder nach der dritten Auflage veröffentlicht? Spätestens an dieser Stelle zeigt sich, daß allein die Librettobestände in Hamburg und Kiel eine solche Edition nicht zu tragen vermögen. Jeder Operntext hat seine Geschichte, die durch eine einzige „Momentaufnahme“ nicht deutlich wird. (Daß im *Nebucadnezar*, nach der Erstausgabe von 1704 wiedergegeben, gleich zu Beginn die Seite mit dem Anfang des Personenverzeichnisses fehlt, gehört jedoch in die Kategorie der technischen Pannen.)

Im einzelnen hat die Musikwissenschaft weitere Fragezeichen zu setzen. Beim *Orontes* (Nr. 2) kommt bekanntlich neben Johann Theile auch Nikolaus Adam Strunck als Komponist in Betracht. Eine Händel-Oper *Ernelinda* (Nr. 21) gibt es nicht; selbst Angaben wie „zumeist mit Händel's Musik“ (Franz Stieger, *Opernlexikon I*, 1, Tutzing 1975, S. 400) oder „with some music by

Händel“ (Otto Erich Deutsch, *Handel*, London 1955, S. 260, hier nach einer privaten Mitteilung von Alfred Loewenberg) sind unbestätigt und noch zu überprüfen, auch mit Bezug auf das Londoner Pasticcio *Ernelinda* von 1713/14 (Deutsch, S. 55 und 63). Für den bisher stets ohne Vornamen zitierten Dichter der genannten Doppeloper von 1701, den Musiker (Sänger) „Hotter“, konnte der Rezensent die ‚Braunschweiger‘ Vornamen Anton Ulrich ermitteln – nomen est omen!

Bis auf einige Titelblattillustrationen sind die Wiedergaben meist deutlich. Da Bildreproduktionen ein anderes technisches Verfahren und anderes Papier verlangen als Textreproduktionen und da Bilder in der Regel auch mit anderen Publikationsformen verbunden waren (vgl. die von Feind 1708 in seinen *Deutschen Gedichten* vorgelegten beiden Kupferstiche zur *Lucretia* – Nr. 9 der Faksimileausgabe – in *MGG IV*, 1955, Sp. 10 und bei G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929, S. 48, Nr. 3), bleibt dieser kunstgeschichtliche Aspekt der Inszenierungsgeschichte zwangsläufig unterbelichtet.

(Juli 1982)

Werner Braun

ARNOLD WERNER-JENSEN: Opern intern. Berufsalltag vor und hinter den Kulissen. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann-Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 204 S., Abb.

Der Blick hinter die Kulissen eines Theaters hat für viele Zuschauer und Theaterinteressierte etwas Faszinierendes: zu erfahren, wie viele Hände mitarbeiten, um das abendliche Theaterereignis zu ermöglichen, mindert offensichtlich nicht den Reiz des Theatralischen, sondern verstärkt ihn noch – der Illusion wird kein Abbruch getan dadurch, daß man weiß, wie sie zustande kommt. Insbesondere das Musiktheater bietet hier besonderen Anreiz – das zeigt sich für die Theaterleute immer wieder, wenn sie den Andrang bei Führungen oder bei Tagen der offenen Tür zu bewältigen haben.

Das vorliegende Taschenbuch nun erlaubt den Blick hinter die Kulissen einer so komplizierten Institution wie der eines Opernhauses. Der Autor Arnold Werner-Jensen, selbst vom Fach, hat in enger Zusammenarbeit mit den leitenden Vorständen des Nationaltheaters Mannheim in

aller Ausführlichkeit und Detailgenauigkeit den Berufsalltag eines Opernhauses dargestellt. Er geht dabei in zwei Arbeitsschritten vor: zum einen stellt er – vom Generalintendanten und Generalmusikdirektor bis zum Hausinspektor und Bühnenpfortner – die Arbeitsfelder eines Opernhauses vor, erläutert die verschiedenen Tätigkeiten im administrativen, künstlerischen und technischen Bereich eines Musiktheaters. Dabei ist die Darstellung eines Arbeitsfeldes zugleich verknüpft mit einer Darstellung der individuellen Voraussetzungen und der Zugangsmöglichkeiten für die einzelnen Theaterberufe – Werner-Jensen informiert also nicht nur den interessierten Theaterbesucher, der gerne wissen möchte, was die einzelnen Mitglieder (insbesondere jene, die man am Abend nicht auf der Bühne sieht) so tun, sondern versucht zugleich so etwas wie eine erste Berufsberatung für diejenigen, der selbst gerne einmal am Musiktheater arbeiten möchte – ob als Sänger, Instrumentalist, als Maskenbildner, Bühnenhandwerker, Beleuchter oder Tänzer – die Ausbildung, die Voraussetzungen, die Arbeits- und Aufstiegsmöglichkeiten werden detailliert dargestellt und sind – ein Vorteil gegenüber den Unterlagen der Arbeitsämter – zum einen in sinnvollem Zusammenhang dargestellt, zum anderen durchaus aktuell.

Im zweiten Teil seines Buches schildert Werner-Jensen dann das Zusammenwirken der zahlreichen Abteilungen eines Opernhauses bei der Entstehung einer Neuinszenierung – von der Spielplan-Planung durch den Intendanten und die Dramaturgie über die künstlerische und technische Disposition, über erste Konzeptionsgespräche, Korrepetitionsproben, Werkstättenarbeiten und technische Proben bis zu den nervenaufreibenden Endproben und bis zu dem Zeitpunkt, an dem – in der Premiere – das fertige Produkt dem Publikum präsentiert werden kann. Dargestellt wird dieser Arbeitsprozeß am Beispiel einer Neuinszenierung von Mozarts *Idomeneo* 1977 am Nationaltheater Mannheim; alle Erläuterungen, gestützt durch Graphiken und reiches Bildmaterial, sind aber so gehalten, daß sie – mit einigen charakteristischen Abweichungen – für fast alle Opernhäuser in Deutschland Geltung haben. Auf knappem Raum entstand so ein ungemein informatives, klar geschriebenes Buch, das den Bühnenalltag darstellt, ohne ihn zu verklären, ohne aber auch die Faszination eines gelungenen Theaterabends zu verkleinern. Eini-

ge grundlegende Literaturhinweise und ein detailliertes Stichwortverzeichnis erleichtern den Zugang und erlauben vertiefende Beschäftigung. (Oktober 1981) Wulf Konold

The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts. A Conference at Isham Memorial Library, March 15–17, 1979. Edited by Christoph WOLFF and Robert RIGGS, Assistant Editor. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Department of Music. Distributed by Harvard University Press 1980. XI, 357 S., Notenbeisp., Faks.

Der Band vereinigt die Referate, Korreferate und Diskussionsbeiträge einer dreitägigen Konferenz, deren Ziel es war, anhand der Quartettagautographen der Wiener Klassiker Fragen des Kompositionsprozesses, des Textes, der Analyse und der Aufführungspraxis zu erörtern. Die Eingrenzung der Tagung auf das Streichquartett rechtfertigte sich durch dessen Bedeutung als einer zentralen und der eigentlich experimentellen Gattung der Epoche, die Beschränkung auf die Autographen durch deren Sonderstellung als Quellen höchster Authentizität. Eine derart aus sich heraus begründete Thematik und die Teilnahme führender Experten boten die Gewähr für einen fruchtbaren Erfahrungsaustausch, von dem zu erwarten war, daß er von den Detailuntersuchungen leicht zu Fragestellungen grundsätzlicher und kontroverser Natur gelangen würde. Wer den Bericht durcharbeitet, wird dem Urteil des Herausgebers beipflichten, daß insgesamt ein „significant package of original ideas and inquiries, important findings, insights, and explanations“ (Vorwort) zustande gekommen ist.

Im einleitenden Hauptbeitrag des Haydn-Komplexes befaßt sich László Somfai mit der Chronologie, der Typologie, dem Schriftbild und den Notationscharakteristika der Autographen unter spezieller Berücksichtigung von op. 77/1. Somfais Überlegung, ob im Falle Haydns die Bedeutung dieser Quellen für die Erstellung eines zuverlässigen Textes zu relativieren sei, wirkt provozierend, sie scheint jedoch von einer Überakzentuierung des praktischen Aspekts wissenschaftlicher Editionen bedingt zu sein. James Webster stützt seine eingehende Darstellung der Schwierigkeiten, die die Haydnischen Texte mit ihren spärlichen und inkonsequenten Vortrags-

bezeichnungen dem auf historische Treue festgelegten Musiker bereiten, auf einen Vergleich der Autographen mit den autorisierten Abschriften und Druckausgaben und macht dabei klar, daß die unbedingte Präferenz der „Fassung letzter Hand“ für Haydn noch nicht gilt. Etwas zu optimistisch dürfte Websters Plädoyer für die Parallelveröffentlichung von Faksimile und kritischer Edition sein. Einzelne Korrekturen Haydns in den Partituren von op. 64 und 71/74 geben Georg Feder den Anlaß, die Frage der „Differenzqualität“ zwischen konventioneller, normgerechter und origineller, „verfremdeter“ Satzkunst aufzuwerfen.

In einer konzisen Studie stellt Ludwig Finscher am Beispiel der stets klar und sauber abgefaßten Autographen der frühen Quartette und von KV 387 Eigenheiten der Mozartschen Schreibweise dar und registriert als einen der Unterschiede zwischen frühen Kompositionen und dem reifen Werk den Wechsel von einer flüssigen, eher mechanischen zu einer problembewußteren Ausarbeitung bei gleichbleibend simultaner Konzeption der Stimmen. Die offensichtlichen Schwierigkeiten, die der fugierte Finalsatz des G-dur-Quartetts Mozart bereitet hat, sollten uns davon abhalten, die Annahme einer bloß automatischen Niederschrift des bereits im Kopf zu Ende Gedachten zu generalisieren. Marius Flothuis weist demgegenüber an den zehn späten Quartetten nach, daß Mozarts eigene Unterscheidung von „komponieren“ und „schreiben“ ernstzunehmen ist, auch wenn sich in vielen Fällen, etwa bei den stilistisch retrospektiven „Preußischen“ Quartetten, die Erfindungsarbeit bis in den Schreibakt hinein erstreckt. In Bestätigung der Ausführungen Flothuis' deutet Christoph Wolff die zehn erhaltenen und durchweg korrekturfreien Quartettfragmente Mozarts als Incipitzeichnungen durchkonzipierter Sätze, deren Vervollständigung und Verwendung im Satzzyklus als Folge einer strengen kompositorischen Abwägung unterblieben ist. Die Mozart-Beiträge ergänzend, vergleicht Alan Tyson die traditionelle Chronologie der „Haydn-Quartette“ mit den Befunden seiner stets aufschlußreichen Papierstudien.

Die Basis für die Erforschung des Kompositionsprozesses ist im Falle Beethovens wegen des umfangreichen Skizzenmaterials und der häufigen Korrekturen und verworfenen Fassungen innerhalb der Autographen ungleich breiter als bei Haydn und Mozart. Zwei gute Beispiele für die Aussagekraft der Autographen, die Quartette

op. 59/1 und op. 132, werden in dem Band präsentiert. So vermittelt die Untersuchung des ersten Rasumowsky-Quartetts, die Richard Kramer mit einer Übersicht über die Quellenlage der frühen Quartette und über die früh einsetzenden kontrapunktischen Vorstudien einschließlich der Fremdbearbeitungen verknüpft, bemerkenswerte Einblicke in Beethovens Auseinandersetzung mit dem Fugenproblem. Sieghard Brandenburg beschreibt die Genesis und das Manuskript des *a-moll*-Quartetts und findet eine Bestätigung, daß der Satz *Alla danza tedesca* von op. 130 tatsächlich ursprünglich Bestandteil des Autographs von op. 132 war und in einem frühen Stadium der Werkentstehung gegen den *Alla marcia*-Satz ausgewechselt wurde. Aus dem den Jahren 1826/27 entstammenden Skizzenmaterial zu einem viersätzig geplanten Streichquintett erschließt Martin Staehelin deutliche Züge einer stilistischen Rückwendung, die möglicherweise auf eine belegbare intensivere Befassung mit Mozart Quintetten und ein Streben nach mehr Verständlichkeit zurückzuführen ist.

Einleitende Bemerkungen von Lewis Lockwood und Korreferate von Jens Peter Larsen und Robert Winter zu den Eingangsbeiträgen der Haydn- bzw. der Beethoven-Sitzung runden die Vielzahl vorbereiteter Wortbeiträge ab. Der Band ist reich ausgestattet mit Notenbeispielen, Faksimiles, Papierskizzen und Tabellen, und er wird nützlicherweise vervollständigt durch eine Chronologie des gesamten Quartettschaffens der drei Komponisten, eine Übersicht über die Autographen, eine umfassende Bibliographie und einen Index. Für ein zukünftiges Studium des Schaffensprozesses und der Quartette der Wiener Klassiker bildet diese Veröffentlichung, zweifellos eine der wichtigsten der jüngeren Klassikforschung überhaupt, die unentbehrliche Grundlage.

(September 1982)

Wolfgang Ruf

CHRISTINE BÖCKER: Johannes Eccard. Leben und Werk. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1980. 213 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 17.)

Eine Arbeit über Johannes Eccard hat sich immer auch mit der Wirkungsgeschichte, der Rezeption seines Werks auseinanderzusetzen. Zwischen der enthusiastischen Überschätzung

durch Carl von Winterfeld im vorigen Jahrhundert und der fast völligen Mißachtung Jahrzehnte später gilt es einen Standort zu finden, der eine dem Werk angemessene Einschätzung erlaubt. Die Autorin hat zunächst einmal Daten zur Biographie und zur schriftlichen Werküberlieferung gesammelt. Neben bisher Bekanntes stellt sie neu aufgefundenes Quellenmaterial: Briefe aus Eccards Zeit als Hofkapellmeister in Königsberg an die Kurfürstliche Regierung in Berlin, gesammelt in den Rechnungsbüchern des Hofes.

Der zweite Teil des Buches enthält quellenkundliche und stilkritische Untersuchungen des Eccardschen Werks. Detaillierte Beschreibungen satztechnischer Einzelheiten, Beobachtungen zum Verhältnis von Wort und Ton und die Betrachtung des musikalischen (und auch liturgischen) Umfelds, in dem die Sätze entstanden, lassen „das überlieferte Werk als Produkt der musikalischen Praxis und der geistesgeschichtlichen Strömungen im Deutschland des ausgehenden 16. Jahrhunderts“ (S. 180) erscheinen. Was Eccards Sätze über die Ebene der reinen Gebrauchsmusik, die sie allerdings im besten Sinn auch sind, erhebt, ist eine Setzweise, „Kantionalmotette“ (Blume) genannt, die stilistisch zwischen den kunstvollen cantus-firmus-Sätzen Orlando di Lassos (z. B. *Kompt her zu mir, spricht Gottes son, Der Tag, der ist so freudenreich* GA XVIII) und den kargen Note-gegen-Note-Kantionalia eines Lucas Osiander liegt. Die Autorin zeichnet eine Entwicklung nach, die sich von der mehr kontrapunktischen Faktur der frühen Motetten zu einer eher klanglich bestimmten Art des Satzes in den späteren „Preußischen Festliedern“ vollzieht. Der Rahmen überlieferter Satztechnik wird bei Eccard im Grunde nicht verlassen, auch wenn eine Tendenz zum Generalbaßmäßigen – im Sinne eines Außenstimmensatzes – deutlich zutage tritt.

Damit lassen sich aber Begriffe aus der Harmonielehre nicht ohne weiteres auf den Satz Eccards anwenden. Ein Beispiel: Die Quart über einem liegenden Unterstimmton wird eben nicht als „dissonierend“ (S. 130) aufgefaßt. Hier liegt eine Art Orgelpunkt vor, wobei die Oberstimmen den strengen Bezug auf die Unterstimme lockern und untereinander ebenfalls einen Intervallsatz bilden, so daß sich an solchen Stellen, die auch bei Lasso häufig anzutreffen sind, eine Mehrschichtigkeit des Satzes ergibt. Eine Beschreibung, die rein von den „Akkorden“ ausgeht, scheint mir hierfür nicht adäquat zu sein.

Die klaviersatzmäßige Notierung der Notenbeispiele – der fünf- oder sechsstimmige Satz wird in zwei Notenzeilen wiedergegeben – ist wohl eine etwas unglückliche Form der Darstellung, da auf diese Weise der Überblick über die Führung der Einzelstimmen verloren geht. Es wäre auch sicherlich nützlich gewesen, die eine oder andere besprochene Motette, gerade wenn sie nur schwer in einer Ausgabe greifbar ist, als Beilage hinzuzufügen. So wird der Leser bei den detailgenauen Analysen zuweilen etwas hilflos zurückgelassen.

Der Wert der Arbeit besteht vor allem in der Zusammenfassung der sich auf Eccard beziehenden bisherigen Erkenntnisse, die die Autorin durch Detailanalysen bestätigt. Den wesentlichen Abschluß des Buches bildet das Verzeichnis der Werke Johannes Eccards, das Angaben über Drucke, Handschriften, ihre Aufbewahrungsorte und über verfügbare Neuauflagen enthält.

(April 1982)

Horst W. Groß

ANDREAS WERNLI: Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634). Bern – Stuttgart: Paul Haupt 1981. 325 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II; Vol. 31.)

Banchieri erregte vor allem durch seine zahlreichen musiktheoretischen Abhandlungen und seine Madrigalkomödien schon seit längerem das Interesse der musikalischen Fachwelt. Die verworrene Quellenlage seiner zahlreichen Werke wurde nicht zuletzt durch Mischiati (*Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografico delle opere*, Bologna 1972) soweit geklärt, daß grundlegende Verschiebungen nicht mehr zu erwarten sind. Von dieser gesicherten Basis ausgehend, versucht Wernli eine Gesamtschau aller Aktivitäten Banchieris. Es geht ihm hierbei nicht primär um eine weitere Interpretation der Kompositionen Banchieris, sondern vor allem darum, einen Einblick in die Denkweise und das Weltbild des Meisters zu bieten.

Nach einer kurzen Abhandlung über Leben und Werk interpretiert der Verfasser das bislang wegen seiner geringen künstlerischen Eigenbedeutung wenig beachtete literarische Werk Banchieris. In einem anschaulich gegliederten Überblick stellt Wernli den Novellisten, Komödien-

schreiber, Lokalhistoriker (Bologna), Theologen, Lehrer und den mit bedeutenden Zeitgenossen im Briefwechsel stehenden Banchieri vor. Es folgt eine Würdigung von Banchieris Stellung als Literat im frühen 17. Jahrhundert: die Vorbilder, Stilmerkmale und Spracheigentümlichkeiten werden behandelt. Der Autor macht deutlich, daß Banchieri sich nicht für einen Dichter hielt und seinem literarischen Werk längst nicht die gleiche Bedeutung beimaß wie seinen Kompositionen. Als Hauptmerkmale der „schönen Literatur“ Banchieris sieht Wernli deren volkstümliche Wurzeln, ihre entweder konventionelle oder unorganische Form und ihre stark dialektgefärbte Sprache. Die engen Beziehungen, die z. T. zwischen den literarischen Werken, aber auch zwischen einzelnen literarischen und musikalischen Gattungen Banchieris bestehen, werden aufgezeigt.

Im nächsten Abschnitt befaßt sich der Autor mit Banchieris Weltbild. Durch zahlreiche Äußerungen Banchieris zu konkreten Problemen seiner Zeit und über seine schöpferischen Aktivitäten gewinnt man einen Einblick in seine Denkweise. Als die prägenden Lebensumstände Banchieris hebt Wernli sicher zu Recht dessen Dasein als Olivetanermönch und sein Verwurzelsein in seiner Heimatstadt Bologna hervor. Beides bedeutete für Banchieri Geborgenheit, Ordnung und Überschaubarkeit, Charakteristika, die auch sein Schaffen prägen.

Den letzten Hauptteil widmet Wernli sinnvollerweise dem Musiker Banchieri: war doch die Musik für ihn sein eigentliches Betätigungsfeld („Io sono musico“) und der Schwerpunkt seines Schaffens, der durch die vorausgehende Behandlung der anderen Aktivitäten nur erhellt und in einen größeren Zusammenhang gestellt wird. Durch Zitate macht Wernli deutlich, daß sich Banchieri als praktischer Musiker fühlte. Seine Organistentätigkeit und seine didaktischen Aufgaben im Kloster dürften seine wohl von Natur aus zum Konkreten tendierende Kunstauffassung noch verstärkt haben. Wie in der Literatur so ist Banchieri auch in der Musik allem Spekulativen abhold. Als Theoretiker strebt er nicht nach großen, geschlossenen Systemen, sondern nach der Vermittlung praktischer Kenntnisse und ihrer genauen Fixierung. Wernli betont Banchieris statisches, nach festen Regeln strebendes Musikverständnis, das durch die Einführung einzelner Neuerungen den Anschein von Modernität erweckt. In der Gegenüberstellung von Monteverdi

und Banchieri versucht der Autor, den Unterschied zwischen einem genialen musikalischen Neuerer und einem zwar alle Zeitströmungen rasch und sorgfältig registrierenden und rezipierenden, im Grunde aber konservativen „Durchschnittsmusiker“ aufzuzeigen.

Standen bis jetzt meist die Madrigalkomödien und überhaupt die weltlichen Kompositionen als die „zukunftsweisenden“ Gattungen im Mittelpunkt des Interesses der Fachwelt, so zeigt Wernli, daß sowohl nach Einschätzung des Komponisten selbst als auch nach Zahl und Qualität der Werke der kompositorische Schwerpunkt Banchieris auf dem Gebiet der geistlichen Musik liegt. Alle parodistischen und volkstümlichen Elemente, die die weltliche Musik mitprägten, sind hier zugunsten einer feierlich-ernsten Haltung aufgegeben.

Wenn man davon absieht, daß Wernli in der leicht erweiterten Fassung seiner Dissertation von 1975 weitgehend auf die Einarbeitung der in den letzten Jahren erschienenen Literatur verzichtete, und wenn man den mitunter unschönen Druck außer acht läßt, so bietet der Autor mit seiner durch geschickt gewählte Zitate im Text und durch einen beachtlichen literarischen und musikalischen Anhang angereicherten Studie nicht nur einen guten Überblick über Banchieris erstaunlich breit gefächertes Schaffen, sondern zugleich auch über die italienische Musik des frühen 17. Jahrhunderts, der zu weiterer Beschäftigung mit dieser Epoche anregt.

(Dezember 1981)

Martin Seelkopf

MARIO RINALDI: Il teatro musicale di Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki 1979. VII, 279 S. (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca. XXXIII.)

Vivaldi. Veneziano, europeo, a cura di Francesco DEGRADA. Firenze: Leo S. Olschki 1980. 370 S. (Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Venezia. Studi di Musica Veneta, Quaderni vivaldiani. 1.)

Informazioni e Studi Vivaldiani. Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Venezia: Fondazione Giorgio Cini [1] 1980. (Milano: G. Ricordi & C. 1980.) 97 S.

Gemessen an seiner Produktivität und musikgeschichtlichen Bedeutung war Vivaldi bis vor kurzem viel zu wenig beachtet. Erst die 300.

Wiederkehr seines Geburtstags im Jahre 1978 lenkte durch eine Fülle von Veranstaltungen und Publikationen gezielt Aufmerksamkeit auf den prete rosso, und es scheint, als habe das Interesse seither kaum nachgelassen. Die Zunahme an Studien hat dazu geführt, daß das bisher einseitig gezeichnete Bild Vivaldis ergänzt und korrigiert werden konnte: Beachtung finden neben den Instrumentalwerken immer mehr auch die geistlichen Werke und die Opern (nach eigener Angabe waren es 94), und auch seine jahrzehntelange Tätigkeit als Opernunternehmer wird allmählich für uns greifbar.

Nach Anlage und Intention müßte Mario Rinaldi mit seinem Buch über die Opern Vivaldis ein Standardwerk gelungen sein. Neben systematischen Kapiteln enthält der Band vor allem einen ausführlichen Katalog aller (zum Teil nur noch durch das Libretto bekannten) Opern, mit Wiedergabe der wichtigsten Angaben aus dem Libretto (wie Titelblatt, Sänger, Argomento), mit Hinweisen zu den musikalischen Quellen, Wiederaufführungen u. ä. sowie, soweit erhalten, einer Würdigung der Musik (mit zahlreichen kleinen Musikbeispielen). Die Fülle des ausbreiteten Materials registriert man dankbar. Höchst ärgerlich ist jedoch, daß Rinaldi die Fakten und Würdigungen fast ausschließlich anderen Veröffentlichungen entnimmt – meist unter Angabe der Quelle –, dabei aber so grenzenlos schlampig kompiliert, daß der Leser keiner einzigen Angabe trauen kann; er wird gut beraten sein, die Vorlagen selbst einzusehen bzw. sich an anderen Verzeichnissen der Libretti und Opern Vivaldis zu orientieren.

1978 war für die Vivaldiplflege und -forschung insofern wichtig, als in diesem Jahr das von Antonio Fanna 1947 gegründete Istituto Italiano Antonio Vivaldi der bedeutenden Fondazione Giorgio Cini in Venedig eingegliedert und damit auf eine ökonomisch und institutionell solide Basis gestellt wurde. Wichtigste Anliegen des weiterhin von Fanna geleiteten Instituts sind die jährliche Durchführung eines Vivaldi-Festivals, die Dokumentation aller Vivaldiana und die Vorbereitung einer (Gesamt-)Ausgabe der Werke. Außerdem hat es mit der Organisation von bisher zwei großen Kongressen wesentliche Impulse für die Befassung mit Vivaldi gegeben (vgl. *Die Musikforschung* 32, 1979, S. 171f.; 35, 1982, S. 175f.); beredtes Zeugnis für die vielseitige und lebhaft Auseinandersetzung legt der von Francesco Degrada 1980 vorgelegte Kon-

greßbericht für 1978 ab, der zudem die Reihe der *Quaderni Vivaldiani* eröffnet (der Bericht für 1981 erschien ebendort 1982). Ein Forum der Vivaldiforschung ist auch das seit 1980 jährlich erscheinende Mitteilungsblatt des Instituts, das unter dem Titel *Informazioni e Studi Vivaldiani* kleinere Aufsätze, Mitteilungen, Berichte und Besprechungen enthält.

(Mai 1983)

Reinhard Wiesend

WERNER NEUMANN: Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. 447 S. (Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band IV.)

Bild-Biographien – um diese umgangssprachliche Bezeichnung zu gebrauchen – haben in der Musikgeschichtsschreibung Tradition. 1913 veröffentlichte Otto Erich Deutsch *Franz Schubert. Sein Leben in Bildern*, 1938 Robert Bory *Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern*, 1953 Werner Neumann *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*. Inzwischen liegen Bildbände zu Leben und Werk zahlreicher Komponisten vor; oft entstanden sie aus der Arbeit an musikalischen Gesamtausgaben heraus, ohne diesen freilich immer angegliedert zu sein.

Ohne Zweifel war Werner Neumann die geeignete Person, um Bilddokumente zur Lebensgeschichte Bachs zusammenzustellen: Kaum ein zweiter Bach-Forscher dürfte einen größeren Überblick über das zu sichtende Material haben und zudem noch an der „Quelle“, nämlich im Leipziger Raum, sitzen. So überrascht es nicht, daß ein imponierender Band zustande gekommen ist, der 54 „Bach-Bildnisse“ und weitere 623 „Lebensgeschichtliche Bilddokumente“ mitteilt und in einem Anhang kommentiert, der wie das ganze Buch auf Deutsch und Englisch abgefaßt ist.

Die genannten lebensgeschichtlichen Bilddokumente ordnet Neumann nach den Stationen in Bachs Lebensgeschichte: Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg, Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen und Leipzig. Der Dokumentation wert erscheinen ihm Bachs Handschrift, Drucke von Bachs Werken, gedruckte Äußerungen über Bach, Bildnisse von Zeitgenossen Bachs, Bildnisse von den Stätten, an denen Bach gewirkt und

von den Orten, in denen er gelebt hat. In dem letztgenannten Zusammenhang bildet Neumann auch eine Reihe von Gegenständen ab, die erst unserem Jahrhundert entstammen: Gedenktafeln, die an Bachstätten angebracht sind, Skulpturen und gezeichnete Städteansichten neueren Datums.

Anstatt zu Bildauswahl und -kommentierung im einzelnen Stellung zu nehmen, möchte ich im folgenden einige grundsätzliche Überlegungen zum Thema „Bildbände und Gesamtausgaben“ anstellen, und dies anhand der Punkte „authentische Bach-Bildnisse“, „Anlage einer Bild-Dokumentation“, „Auswahl-Kriterien für eine Bild-Dokumentation“.

Ein Bach-Ikonograph ist in einer mißlichen Lage: Er möchte den Benutzer seiner Veröffentlichung naturgemäß mit möglichst vielen authentischen Bach-Bildnissen konfrontieren, muß sich aber zugleich eingestehen, daß es – von Repliken einmal abgesehen – nur ein wirklich gesichertes Bildnis gibt, nämlich das von Elias Gottlob Haußmann (1746). Um die Frage, ob sich aus dem gesamten Bild-Bestand – um mit dem Titel des 1956 von Heinrich Bessler veröffentlichten Buches zu reden – weitere „fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs“ namhaft machen lassen, ist in den Jahrgängen 10 und 11 dieser Zeitschrift (1957/58) bekanntlich eine Kontroverse zwischen Bessler und Georg von Dadelsen ausgetragen worden, innerhalb derer Dadelsen nicht von seiner Skepsis gegenüber den „echten“ Bildnissen von Rentsch(?), Ihle, Gottlieb Friedrich Bach(?), einem unbekanntem Meister um 1740 und einem weiteren unbekanntem Meister um 1750 abgegangen ist.

Neumann referiert diese Diskussion in einem Abschnitt „Hauptprobleme der Bach-Ikonographie“ auszugsweise, bezieht aber selbst sehr zurückhaltend Stellung. Darin wird das – zumindest latente – Bemühen erkennbar, nicht allzu viele Bildnisse abschreiben zu müssen. Zwar ist der Autor weit davon entfernt, durch seine Kommentare Echtheit zu suggerieren; er macht es aber dem in der Bach-Ikonographie nicht heimischen Leser andererseits auch nicht leicht, die notwendige Grenze zwischen „authentisch“ und „zweifelhaft“ zu ziehen. Meiner Meinung nach hat die ikonographische Forschung in puncto Quellenkritik einen Rückstand gegenüber den Editionsgrundsätzen im Bereich von Musikwerken aufzuholen: Der Editor eines Notentextes kommt ja gar nicht um die Frage herum, ob er ein

Werk für authentisch halten soll oder nicht, ob er es im Hauptteil einer Ausgabe, im Supplement oder gar nicht abdruckt; er muß Papier, Handschrift, Herkunft seiner Quelle usw. beurteilen, eine Hierarchie der Quellen herstellen. Vergleichbares müßte auch im Bereich der Musik-Ikonographie möglich sein, gerade im Rahmen einer Gesamtausgabe und hier wiederum im Bereich der Bachforschung, innerhalb derer Dadelsen durch seine speziell mit quellenkritischen Argumenten vorgetragene Kritik an Bessler die Diskussion ja schon verhältnismäßig weit vorangebracht hat.

Zu fragen ist auch, ob alle posthum veröffentlichten Stiche und Lithographien des 18. und 19. Jahrhunderts so selbstverständlich in die Reihe der Bach-Bildnisse aufgenommen werden sollten, wie dies durch Neumann geschieht. Zwar sind vor allem sie es, die dem Autor eine Zählung bis Nr. 54 gestatten. Müßte nicht aber explizit – das heißt nicht nur in den Einzelcommentaren des Anhangs – darauf hingewiesen werden, daß sie fast ausnahmslos auf das Haußmann-Portrait zurückgehen, mit diesem aber gelegentlich kaum noch eine Ähnlichkeit haben – sei es, weil der Künstler keine gute Arbeit geleistet hat, sei es, weil es sich um die Kopie der Kopie einer Kopie handelt. Ich will nicht sagen, solche für die Wirkungsgeschichte Bachs nicht unwichtigen Dokumente gehörten nicht in diesen Band, meine aber, sie müßten erhellender als nur katalogartig vorgestellt werden.

Damit komme ich zum zweiten Hauptpunkt meiner grundsätzlichen Überlegungen, nämlich zum Problem der Anlage dieser Bild-Dokumentation. Sie ist der vierte Band einer Dokumentensammlung, deren erste drei Bände in systematischer Ordnung Schriftstücke von der Hand Bachs, fremschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Bachs sowie Dokumente zu seinem Nachwirken bis 1800 mitteilen. Diese Systematik ist im vierten Band aufgegeben: Innerhalb der einzelnen, durch die Lebensstationen Bachs vorstrukturierten Kapitel finden sich nebeneinander in bunter Folge (um gleich mit dem ersten Kapitel „Eisenach“ anzufangen): Ansichten von Städten, Häusern, das Bildnis eines Verwandten, Urkunden, das Bildnis des Herzogs von Sachsen-Eisenach, Ansichten von Kirchen, eine Gedenktafel aus dem 20. Jahrhundert usw.

Diese Art der Präsentation stammt aus der Tradition der Bild-Biographie, die – im Sinne

einer reich illustrierten Musikgeschichte – Bild-dokumente und verbale Schilderungen zu einer zusammenhängenden Darstellung verbindet. Als solche hat sie ihren Sinn, wenn die Anzahl der Abbildungen nicht größer und die abgebildeten Gegenstände nicht spezieller sind, als es der Aufmerksamkeit des Lesers zuträglich ist. Kurz gesagt: Ein Leser hat vielleicht Interesse, das Bildnis eines Leipziger Bürgermeisters zu Zeiten Bachs zu betrachten, nicht aber das von sechs Bürgermeistern und weiteren elf Ratsherren, die an Bachs Wahl zum Thomaskantor mitwirkten. Er freut sich vielleicht an dem Portrait Vivaldis als des bedeutendsten unter den Komponisten, deren Werke Bach bearbeitet hat, erwartet aber nicht die Bildnisse weiterer „Vorbilder“ wie Frescobaldi, Kerll, Reincken, Marcello, Caldara, Pergolesi und Locatelli, von anderen Komponisten-Kollegen ganz zu schweigen.

Wird das Bild-Angebot so ausführlich, so handelt es sich nicht mehr um eine Bild-Biographie, sondern um eine Art Bild-Edition. Eine solche aber sollte meiner Meinung nach – vor allem, wenn sie im Rahmen einer Gesamtausgabe erscheint – systematisch angelegt werden: Sie ist ja kein Text-Bilder-Buch mehr, sondern ein Fundort für Bild-Quellen. Es wäre zu bedenken, ob solche Nachschlagewerke nicht in Rubriken aufgeteilt werden sollten wie: Bachs Handschrift, Bachs Notenschrift, Aktenstücke zu Bachs Biographie, Bilder von Bachs Wirkungsstätten, Bildnisse von Bachs Zeitgenossen usw. Auf diese Weise könnte zugleich deutlicher der wissenschaftliche Wert solcher Editionen herausgestellt werden: Es ließen sich Veränderungen der Handschrift ablesen (und zugleich kommentieren), Reflexionen über Bachs berufliche Stellungen, seine Position in der gesellschaftlichen Hierarchie usw. anstellen; ferner würde sich das Problem der Begrenzung dringlicher stellen: Gehören in eine Werk-Ausgabe überhaupt Bildnisse von allen möglichen Zeitgenossen, die – wenn es sich nicht um Kollegen handelt – zumeist „Obrigkeit“ im weiteren Sinn des Wortes verkörpern?

Diese Frage führt zum dritten Hauptpunkt meiner grundsätzlichen Überlegungen. Die Frage, ob eine Gesamtausgabe für einen Bildband besondere Auswahl-Kriterien verlangt, einmal beiseite gelassen: Es kann gewiß von Interesse sein, in einem Bildband Zeit-Kolorit wiederzugeben, also im Bild zu dokumentieren, was über Leben und Werk des „Helden“ hinausreicht, ihn

aber in den Zusammenhang seiner Zeit stellt. Wo dies jedoch geschieht, muß meiner Meinung nach ein Konzept entwickelt werden, von dem die Bildauswahl geleitet wird: Was ist repräsentativ, was erhellend, wo lassen sich aufschlußreiche Querverbindungen ziehen? Das hätte auch für einen Bach-Bildband Konsequenzen. Gewiß lebte Bach in einem Ständestaat und in einem – um mit dem Titel eines zeitgenössischen Handbuchs zu reden – *Leipziger Kirchenstaat*. Aber muß das bedeuten, daß deshalb meist Standespersonen und kirchliche Amtsträger im Bild wiedergegeben werden – Herzöge, Grafen, Superintendenten, Kammerherren usw.? Gab es nicht auch Chorknaben, Stadtpfeifer, Bälgetreter, Instrumentenmacher, Kirchgänger, Handwerker, mit denen Bach persönlich oder beruflich ebenso viel zu tun hatte wie mit hochgestellten Persönlichkeiten? Und wenn schon Landesherrn abgebildet werden – gibt es keine anderen als Portrait-Abbildungen, also etwa solche, die sie beim Kriegführen, Steuereintreiben, bei der Jagd oder beim Essen zeigen? Wäre es nicht denkbar, anstelle der Kupferstiche von sechs Bürgermeistern und elf Ratsherren zu zeigen, wie die Menschen gelebt haben, die mit Bachs Musik in Berührung kamen, die sie musizierten und hörten?

Ich bin mir der Tatsache bewußt, daß eine solche Sichtweise im Medium Film – ich denke etwa an den in dieser Hinsicht exemplarischen Bach-Film Straubs – wesentlich leichter zu verfolgen ist als in einer Bild-Dokumentation, die ja authentische Vorlagen für das haben muß, was sie zeigen will. Ich meine aber, daß in einigen Bänden der *Musikgeschichte in Bildern* („Konzert“, „Haus- und Kammermusik“, „Musikleben“) bereits entsprechende Ansätze sichtbar werden.

Mit den zuletzt geäußerten Gedanken habe ich mich von dem entfernt, was man von einer Rezension der Arbeit Neumanns erwarten konnte. Daß dessen Forscher- und Sammlertätigkeit auch in diesem Buch einen eindrucksvollen Niederschlag gefunden hat, sei deshalb zum Abschluß noch einmal ausdrücklich erwähnt.

(September 1983)

Martin Geck

MARITA P. McCLYMONDS: *Niccolò Jommelli – The Last Years, 1769–1774. Ann Arbor: UMI Research Press 1980. XIX, 877 S. (Studies in Musicology. No. 23.)*

Nach einem nicht ganz reibungslos verlaufenen Abschied aus der Position des Oberkapellmeisters am Württembergischen Hof hatte sich der neapolitanische Komponist Niccolò Jommelli im Jahre 1769 endgültig wieder in seiner Heimat niedergelassen, und über die sich anschließende letzte Schaffensphase wurde in der Literatur bisher die geradezu einhellige Ansicht vertreten, daß Jommelli sich nunmehr, enttäuscht und verbittert angesichts des nachlassenden Erfolges seiner für die heimatlichen Bühnen geschriebenen Opern, weitgehend der Kirchenmusik zugewandt hätte. Derartige Urteile über das Spätwerk des Komponisten sind im Anschluß an die hiermit im Druck vorgelegte Dissertation von Marita McClymonds wohl revisionsbedürftig, denn die Autorin vermochte ein in mancher Hinsicht neues Bild dieser Jahre zu zeichnen – dies vor allem durch die erstmalige ausführliche Darstellung jener Verbindungen, die seinerzeit zwischen Jommelli und dem Hof zu Lissabon bestanden haben. Dabei konnte McClymonds sich als Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen auf die zum großen Teil erhaltene Korrespondenz stützen, welche der Komponist zwischen 1769 und seinem Todesjahr 1774 insbesondere mit dem Theaterdirektor des Portugiesischen Hofes geführt hat; zu diesem Schriftverkehr gehören als Kernstück 45 erst kürzlich wiederentdeckte autographe Briefe Jommellis. Ergänzt um weitere bislang unerforschte Dokumente aus portugiesischen Archiven lag der Arbeit somit ein hervorragendes Quellenmaterial zur Auswertung vor. Diese Auswertung wurde gestützt durch Analysen der musikdramatischen und sakralen Spätwerke des Komponisten und führte zu einer umfangreichen, sehr glaubwürdigen Darstellung des untersuchten Zeitraums.

Indem Jommelli sich verpflichtet hatte, von Neapel aus für den Hof des Königs von Portugal zu arbeiten, gab es für ihn keine Möglichkeit mehr, seine Kompositionen während der Einstudierung zu überwachen. Statt dessen hat er sich in seinen Briefen immer wieder genaue Informationen hinsichtlich der Fähigkeiten und Wünsche von Sängern, Orchester und Dramaturgie erbeten, um so seine Werke den Ausführenden auf den Leib zu schreiben und sie den Vorlieben des Hofes natürlich ebenso anzupassen (deswegen

wurden auch ältere seiner Bühnenwerke, die in Lissabon zur Aufführung kommen sollten, regelmäßig umgearbeitet); manche brieflichen Anweisungen erhellen darüber hinaus die künstlerischen Intentionen des Komponisten. Als Fazit ist jedenfalls klar, daß seine Opern bis zuletzt ungeteilten Zuspruch in Portugal gefunden haben (vgl. S. 86f., 92 oder 682f.), und es dürfte ebenso feststehen, daß ihr nachlassender Erfolg in Italien nicht nur mit einem gewandelten Geschmack des Publikums, sondern auch mit einem im Vergleich zu den optimalen Stuttgarter Verhältnissen deutlich schlechteren Niveau von Sängern und Instrumentalisten zusammenhängt. Im übrigen ist Jommellis letzte Schaffensphase trotz seiner privaten Sorgen und gesundheitlichen Probleme von einer beachtlichen Produktivität bestimmt gewesen: so entstanden allein sieben Opern innerhalb von gut einem Jahr (S. 108).

In den Bühnenwerken dieser Periode erkennt McClymonds einen ausgereiften Spätstil: „Jommelli's scores of the 1770s reveal a mature genius in total control of his musical materials. His sensitive use of rhythmic and melodic elaboration when coupled with rich harmonic resources produces passages of concentrated emotional intensity“ (S. 329); zu den genannten Merkmalen treten außerdem der durchdachte tonartige „Gesamtplan“ eines Werkes, die detaillierte Ausarbeitung von Vokal- und Instrumentalstimmen und die variantenreiche Formgebung.

Auch über die in der Tat nur wenigen Kirchenkompositionen der letzten Lebensjahre hat die Verfasserin Neues herausgebracht, etwa im Hinblick auf die komplizierten Entstehungsumstände der *Messe* von 1769 und des *Victimae paschali laudes*, welches bisher als eine Komposition aus Jommellis römischer Epoche gegolten hatte. Insgesamt ist die Darstellung geprägt von einer spürbaren, dem Rezensenten gut nachvollziehbaren Begeisterung für das kompositorische Werk Jommellis.

Der ausführliche Anhang des Buches trägt eine Fülle von Quellenmaterial zusammen. Er enthält u. a. den Abdruck und die englische Übersetzung des erhaltenen Briefwechsels seit 1768 (einschließlich der z. T. schon von Sittard veröffentlichten Korrespondenz mit Stuttgart), Dokumente zur Operngeschichte in Portugal im 18. Jahrhundert sowie als Reprint den *Elogio del Jommelli* von Saverio Mattei, jene grundlegende Monographie aus dem Jahre 1785.

Gegenüber der Typoskript-Fassung (Univer-

sity Microfilms 1978) wurde die vorliegende Druckausgabe von einigen Unrichtigkeiten befreit, und wenn es jetzt noch etwas zu monieren gibt, so handelt es sich durchweg um weniger Entscheidendes, beispielsweise um falsche Signaturangaben in der Tabelle auf S. 4 und auf S. 387 (Fußnote 9); leider wurden aber auch die originalen Seitenzahlen des sonst unverändert abgedruckten *Elogio* von Mattei getilgt; das macht einen Verweis auf Zitate aus dieser seltenen Schrift unmöglich. Trotzdem kommt der Arbeit von Marita McClymonds allein durch die Bereitstellung von vielfältigem, weiter auszuschöpfendem Dokumentenmaterial ein besonders hoher Rang in der Jommelli-Forschung zu. (Mai 1983) Wolfgang Hochstein

Heinrich Heine, vertont von Robert Schumann. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 139 S. (Lied und Lyrik ohne Bandzählung.)

Friedrich Hölderlin, vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 119 S. (Lied und Lyrik ohne Bandzählung.)

Gottfried Keller, vertont von Johannes Brahms, Hans Pfitzner, Hugo Wolf. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 143 S. (Lied und Lyrik ohne Bandzählung.)

Die von Albrecht Dümling begründete und herausgegebene Reihe wendet sich in ansprechender Aufmachung an ein großes Publikum. Jeder Band enthält Würdigungen der Dichter und Komponisten, Kommentare zu den Gedichten und Liedern, Gedichte und Noten der Kompositionen sowie Dokumente zu Dichtern und Komponisten nebst Zeittafeln und Abbildungen. In dem Heine und Schumann gewidmeten Band strebt Dümling eine möglichst vorurteilsfreie Würdigung des Dichters an, nachdem die Bewertung lange Zeit zwischen Vorwürfen und Entschuldigungen pendelte. Dabei ist seine eigene Einschätzung sehr stark durch die Biographie Heines bestimmt. Der artifizielle Charakter von Heines Dichtung wird an dessen Vorbildern Wilhelm Müller und den österreichischen Tanzliedern aus der Sammlung von Maximilian

Schottky gemessen. Den Zusammenhang zwischen dem Zyklus *Die schöne Müllerin* von Müller und den Tanzliedern einerseits und Heines Dichtung als produktive Reaktion darauf andererseits hervorgehoben zu haben, ist besonders wichtig. Auch die Darstellung von Heines sprachlich-poetischem Verfahren mit rhetorischen Mitteln ist überzeugend, während die biographischen Elemente in den Gedichten überbewertet sind.

Heines Dichten ist für Dümling vor allem eine Verdichtung durch Reduktion, die auf sprachklangliche Wirkung zielt. Darin ist auch der Grund zu sehen, daß die Gedichte aus dem *Buch der Lieder* zu den am häufigsten komponierten Dichtungen überhaupt gehören. In solcher Reduktion sind dann auch die Besonderheiten von Heines Dichtung zu sehen, die Elemente von Ironie und Parodie, die Dümling gesellschaftlich deutet. „Es ist Heines Verdienst, die enge Bestimmung des Lyrischen und Liedhaften durchbrochen, die Grenzen zwischen Stimmungs- und Reflexionslyrik eingerissen und den Realismus und die Form des einfachen Volksliedes, verbunden mit der artifiziellen Form des feudalen Petrarca-Sonetts, auf die moderne bürgerliche Gesellschaft angewandt zu haben“ (S. 23).

Nach Würdigung von Schumanns Haltung zur Literatur überhaupt und seinem Liedschaffen (Liederjahr) wird das Verhältnis zu Heine erörtert, mit dem Schumann, vom *Buch der Lieder* und den beiden ersten Bänden der *Reisebilder* abgesehen, nicht übereinstimmte. Schumanns Auffassung, „Im Gesang ist das Höchste vereint, Wort und Ton, der unarticulierte Menschenbuchstabe . . .“ (zitiert S. 108), deutet Dümling dahingehend, daß es Schumann in der Musik um das Unsagbare gegangen sei. Dazu erläutert er Schumanns in Töne verschlüsselte Worte, die ins Biographische weisen. Nach der Behandlung der Lieder der *Dichterliebe*, die allein in Noten wiedergegeben ist, werden am Schluß noch einige Schallplatteneinspielungen gestreift.

In dem Hölderlin-Band folgt Dümling der Hölderlin-Deutung Pierre Bertaux' und sieht den Dichter, nicht ohne Einseitigkeit, als heimatlosen Jakobiner. Wenngleich das Kapitel *Der andere Hölderlin* überschrieben ist, kommt auch in einem anderen Kapitel die sprachliche Würdigung entschieden zu kurz. Was bei Heine überzeugend dargestellt wurde, der musikalische Charakter der Sprache, fehlt hier fast ganz. Mit den ausgewählten Kompositionen sollen gleichzeitig unter-

schiedliche Arten der Hölderlin-Rezeption dargestellt werden. Mit den Kapiteln: „Max Reger oder: Die Lust am Monumentalen“ (zu: *An die Hoffnung*, op. 124); „Paul Hindemith oder: Die innere Emigration des Handwerkers“ (zu: *Fragment; An die Parzen*) und „Hanns Eisler oder: Rückblick in die Zukunft“ (zu: *Sechs Hölderlin-Fragmente*) sind auf dem Hintergrund der Erläuterungen zum Dichter bestimmte Wegmarken gesteckt.

Regers Orchestergesang, im Klavierauszug wiedergegeben, wird im Zusammenhang seiner Lieder und vor allem anderer Vokalwerke mit Orchester gesehen und dann motivisch analysiert. Dümmlings Deutung ist unentschieden: „Der Hölderlin-Deutung der Zeit entsprechend [welcher? GS], verstand Reger diese Hölderlinsche Hoffnung als Ausdruck von Resignation, von Todesbereitschaft“ (S. 80), doch ist der Schluß für ihn „eher ein weltvergessener Seufzer, schönes Leiden und holder Wahn . . .“ (ebda.). Letztere Deutung kommt dem Werk mehr entgegen, das ähnlich wie das *Requiem* nach Heibel op. 144b und ähnliche Werke damaligen Auffassungen von Kunstreligion nahesteht.

Diesen Aspekt hat Dümpling jedoch schon für die zwei Lieder Hindemiths reserviert, die stilistisch dem *Mathis* nahestehen. Hindemiths innere Emigration, in *Mathis* thematisiert, findet in den sechs Hölderlin-Liedern, von denen hier zwei ausgewählt sind, ihre Fortsetzung. Die biographische Verbindung hilft auch hier wieder über Gebühr, die Verbindung herzustellen. In dieser Auswahl ist Hindemith der unpolitische Komponist, der Vollzieher eines höheren Auftrags in der Kunst.

Der politische Komponist schließlich ist Hanns Eisler, der in der Emigration Dichtungen Hölderlins für sich redigierte und komponierte. Hier wird der Bogen zum Anfang geschlagen, doch bleibt das eigentlich Kompositorische auf der Strecke. Im fünften Gespräch mit Hans Bunge hat Eisler aber nachdrücklich Wert darauf gelegt, seine Musik als Kunst zu verstehen: „Ich beklage mich auch, wenn heute ein Artikel über mich erscheint. Von meiner Musik ist schon gar nicht mehr die Rede. Man redet von mir als Propagandisten, als Verbündetem der Arbeiterklasse, als Kommunisten – von Musik ist schon lange nicht mehr die Rede“ (in: *Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler*, Berlin 1964, S. 308). In der Weise, in der Parallelen zwischen dem Exil Eislers und der inneren Emigration Hölderlins dargestellt

werden und der *Rückblick in die Zukunft* thematisiert ist, ist das Ästhetische beim Dichter und beim Komponisten zu wenig dargestellt.

Bei Gottfried Keller werden die Widersprüche in der Person selbst, zwischen Person und Gesellschaft herausgestellt. Es ist das Scheitern des kleinen Mannes an der großen Welt, das zum Tenor in Kellers Gedichten wird. Seine Schwierigkeiten im Umgang mit Frauen, die Dümpling in den Gedichten wiederfindet, lassen sich auch bei Brahms finden, nur auf anderer Ebene. Die Zuneigung von Brahms zu Clara Schumann, später zu Elisabeth von Stockhausen, die dann Heinrich von Herzogenberg heiratete, muß ja nicht das Entscheidende an seinen Kompositionen der Gedichte von Keller sein. Auch bei Wolf und Pfitzner sind die Verbindungen stets über die Biographie, bei Pfitzner sogar über den Körperbau hergestellt. Daraus werden dann „Gemeinsamkeiten im Ausdruckswillen und seelischer Problematik. Gottfried Keller wurde für sie zum Sprachrohr gemeinsamer Erfahrungen, die sich sogar auf äußere Voraussetzungen zurückführen lassen: auf ihren kleinen Wuchs“ (S. 127). Die Lieder der drei Komponisten werden im Vergleich erörtert (formale Bestimmungen mit Buchstabenbezeichnungen), für den Stil der drei Komponisten wichtige Beobachtungen stehen bei den Kapiteln zu den Komponisten. Einige wichtige Bemerkungen zum zyklischen Charakter bei Pfitzner und Wolf haben ein eigenes, kurzes Kapitel gefunden. Wie bei dem Schumann-Band, steht auch bei den beiden anderen Bänden am Ende eine kurze Übersicht mit Anmerkungen zu Schallplattenaufnahmen.

(Januar 1982)

Gerhard Schuhmacher

WILLI SCHUH: Straussiana aus vier Jahrzehnten. Tutzing: Hans Schneider 1981. 199 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München. Band 5.)

Willi Schuh ist zweifellos der Ideal-, ja Glücksfall eines Biographen: einerseits dem Künstler, dessen Werk er erforscht, in enger Freundschaft verbunden und so die nötige Fülle der Information sichernd, andererseits eigenständig genug, um distanzloser Heldenverehrung aus dem Wege zu gehen. Aus der mittlerweile vier Jahrzehnte währenden Beschäftigung mit Leben und Werk von Richard Strauss – der sich 1941 Schuh als

Biographen wünschte – resultierte, neben den größeren Publikationen, auch eine Anzahl kleinerer Essays, von denen im vorliegenden, schön aufgemachten Band eine (chronologisch nach Entstehungsdaten gereichte) Auswahl (überwiegend Aufsätze für Zeitungen, Programmhefte u. ä.) wiederveröffentlicht wird: Eine ebenso würdige wie liebenswerte Gabe der Münchner Richard-Strauss-Gesellschaft für Willi Schuh zu seinem 80. Geburtstag (1980).
(November 1981) Wolfgang Dömling

ULRICH KÖPPEN: Franz Ludwig. Sein Leben als Musiker, Musikerzieher, Chordirigent, Musikschriftsteller und Komponist. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 232 S.

Franz Ludwig (1889–1955), vermittelt seines Studienkollegen Gurlitt zwar des Riemann-Musiklexikons (1961) würdig, aber (noch) nicht der *MGG*, wird hier mit einiger monographischer Ausführlichkeit vorgestellt. Ludwig war Sohn eines selbst sehr vielseitigen Musikers gleichen Namens. Dieser leitete u. a. die Musikschule Gräslitz im Erzgebirge, der „1906 mehrere Lehrwerkstätten für den praktischen Instrumentenbau angegliedert“ wurden (S. 5). Nach Studien am Leipziger Konservatorium u. a. bei Riemann, Krehl, Reger und Pembaur jun. wurde Ludwig 1911 Fürstlicher Hofpianist und Erster Klavierlehrer am Konservatorium Sondershausen, das vor allem dazu diente, „das Orchester und die Sänger für die Bühne zu stellen“ (S. 11). Nach Kriegsende (es heißt ebda. „Zusammenbruch“) zog Ludwig 1919 nach Münster, wo er, nach kurzem Zwischenspiel als Dozent an der städtischen Musikschule, seit 1921 freiberuflich in den fünf im Titel genannten Funktionen tätig war. 1920 gründete er dort den „Ludwigsbund“ (bis 1955), ein privates Pianisten-Seminar für künftige Privatmusikerzieher unter Beteiligung von Laien. Die reichhaltigen Veranstaltungsprogramme sind ebenso wie die 39 theoretisch-praktischen Vortragsabende zur Geschichte der Klaviersonate so imponierend, daß die Bezeichnung als „einzigartige Leistung“ (S. 70) gerechtfertigt erscheint. Auch die kurzen mitgeteilten Textproben von Ludwig weisen ihn bei aller Zeitgebundenheit der Diktion doch als originell und eigenständig aus. Seine Frau Ena, selbst Pianistin,

Komponistin und Dirigentin, faßte es dann wie allzuviele ihres Geschlechts „offenbar doch als die wichtigere Aufgabe auf, ihren Mann in seinen privaten und öffentlichen Angelegenheiten zu unterstützen, so daß sie sich letztlich doch nicht stärker profilieren konnte“ (S. 34).

Wie üblich, werden die ominösen Jahre 1933–1945 nicht allzu detailliert dargestellt; ausführlich dagegen, daß ein Buch über den Sänger und Rezitator Ludwig Wüllner von 1931–1935 eingestampft wurde – „es kamen zu viele jüdische Namen darin vor“ (S. 25). Ehrlicher- und wissenschaftlicherweise unterschlägt allerdings Köppen im Werkverzeichnis jene in der Universitätsbibliothek Münster sekretierten Opera nicht, die darauf hindeuten, daß Ludwig mindestens ein recht aktiver Opportunist gewesen ist, der mehr als bloß das Pflicht-Minimum machte. (Man kennt andere Fälle, wo im Werkoder „Schrifttumsverzeichnis“ für besagte Jahre eine merkwürdige Unproduktivität auffällt.) Die Titel sprechen oft fast für sich selbst: *Die Fahne hoch! Wir halten Stand!, An den Führer* (S. 142f.); nicht fehlen auch *Olympische Hymne, Jungbauern her, Marsch für den RAD, Marschlied der Flak* (S. 182f.). Nicht uncharakteristisch dann der Umschwung: vorher für den *Tag von Nürnberg*, nacher *2 Hymnen zum Berliner Katholikentag 1952* (S. 143f.).

Im Werk dominiert Chormusik (195 Titel von insgesamt 350); dazu 46 Klavierlieder, 42 Titel Klaviermusik, 29 Werke mit oder für Bläserorchester. Köppen meint (S. 103), eine formale oder harmonische Analyse erbringe nichts für ein ästhetisches Urteil, um dann (S. 106–110) eben eine solche derart zu machen, daß sie tatsächlich im speziellen Fall die allgemein untriftige These belegt. Harmonisch stünden die Werke auf dem Stand Regers, den sie zum Teil nicht einmal erreichten (S. 206). Ludwigs Selbsteinschätzung als auf Erfolg zu Lebzeiten bedachten (S. 96) „Kleinmeister“ (S. 99), der sich Köppen anschließt, dürfte stimmen. Den Optimismus des Verf., daß Ludwigs Lebensleistung „ihm einen bleibenden Platz in der Musikgeschichte sichert“ (S. 206), vermag der Rezensent allenfalls dann zu teilen, wenn Musikgeschichte sehr liberal und nach allen Seiten offen gefaßt wird und zu ihr auch Bücher wie das vorliegende zählen. Ansonsten überzeugen ihn die 232 Seiten mit Bibliographie, Anhang und Register (S. 113–204 Werkverzeichnis) nur davon, daß Ludwig eben einen Platz in der musikalischen Lokalgeschichte Mün-

sters hat, wobei das Buch zu dieser Lokalgeschichte selbst nichts Erhebliches beiträgt.
(Dezember 1981) Hanns-Werner Heister

OSKAR LANG: Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst, 2., rev. und erg. Auflage, mit 1 Tafel, 1 Faksimile und 30 Notenbeisp. Hrsg. von Paula Yvonne KNAB. Würzburg: Echter-Verlag 1981. 150 S.

Armin Knab, vor 100 Jahren geboren (1881) und vor dreißig Jahren gestorben (1951), erscheint heute nicht weniger „unzeitgemäß“ als zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Zum Gedenkjahr hat die Witwe des Komponisten die 1937 erschienene Arbeit des Kunsthistorikers und Musikschriftstellers Oskar Lang (1884 bis 1950) in erweiterter Auflage vorgelegt. Dieses Buch, das einzige, das je über Knab erschienen ist, verdient eine Neuauflage, auch wenn seine Diktion nicht den heutigen Vorstellungen von nüchterner wissenschaftlicher Prosa entspricht. Es enthält viele treffende Beobachtungen, die einen Sänger auf die Klavierlieder Knabs neugierig machen könnten. Auch Langs Gesamtbeurteilung des Werks und der Persönlichkeit Knabs ist heute noch lesenswert und vor allem noch nicht durch neuere Arbeiten überholt.

Es wäre denkbar gewesen, in einer Neuauflage Langs Text unverändert abzudrucken und die späteren Jahre Knabs in einem Anhang zu behandeln. Die Herausgeberin beschritt jedoch den anfechtbaren Weg, den ganzen Text zu überarbeiten und die Ergänzungen den einzelnen Kapiteln einzufügen. Langs Analysen der frühen Klavierlieder Knabs (von den Naturliedern bis zu den Eichendorff-Liedern) blieben nahezu unverändert, von einigen im Grunde überflüssigen „Modernisierungen“ der Sprache abgesehen. Das Überblickskapitel *Entwicklung und Werk*, das auch Knabs Chorwerke und seine Rolle in der musikalischen Jugendbewegung behandelt, wurde von Knabs ehemaligem Schüler Friedrich Zipp ergänzt. Seine vorsichtigen, aufs Faktische beschränkten Besprechungen der späteren Werke Knabs fügen sich dem Text Langs gut ein. Dennoch stellt sich die Frage, ob man diesen Besprechungen die abschließende Gesamtwertung von Oskar Lang aus dem Jahre 1937 kommentarlos anhängen kann. Am anfechtbarsten ist diese Art der Neugestaltung eines alten

Textes in der Einleitung (*Zeit und Stil*), in der Oskar Lang den Standort Knabs in seiner Zeit, z. B. seinen Gegensatz zum Lied Hugo Wolfs und seine am Volkslied geschulte Melodik, zu bestimmen versucht. Was Lang 1937 in der Gegenwartsform schrieb, wurde in die Vergangenheit versetzt, was heute aber zu „völkisch“ oder zu unzeitgemäß klingen könnte, wurde fortgelassen. Diese Einleitung zeigt, wie notwendig eine neue Beschäftigung mit Armin Knab wäre.

Der Anhang bringt ein übersichtliches Werkverzeichnis, das jedoch kaum über das Verzeichnis von Heinz Wegener in *MGG* hinausgeht und leider nicht die zahlreichen einzeln oder in Sammelwerken erschienenen Lieder und Chöre aufzählt. Das wohl erschöpfende Literaturverzeichnis beleuchtet die Forschungslage: von über 100 – vorwiegend in pädagogisch und praktisch orientierten Zeitschriften erschienenen – Aufsätzen stammen nur 21 aus der Zeit nach 1951.
(Oktober 1981) Magda Marx-Weber

JOHN MANSFIELD THOMSON: A Distant Music. The Life and Times of Alfred Hill 1870–1960. Auckland/Melbourne: Oxford University Press (1980). 239 S.

Der Titel des vorliegenden Buches von John Mansfield Thomson, der schon einige Beiträge über australische und neuseeländische Musik veröffentlicht hat, ist zugleich zutreffend und irreführend. Musik aus Australien und Neuseeland, sei es Volksmusik, sei es Kunstmusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, dürfte als „distant music“ in Europa so gut wie unbekannt sein. Dem Autor geht es jedoch, wie er im Vorwort erklärt, primär gar nicht um die Musik selbst, d. h. um eine Auseinandersetzung mit musikalischen Werken oder dem kompositorischen Oeuvre eines für die australische Musikgeschichte wichtigen Komponisten wie Alfred Hill, sondern vielmehr um die Darstellung der Entstehung und Entwicklung des Musiklebens beider Territorien. Die Biographie Alfred Hills dient Thomson dabei als Rahmen für seine Darstellung. Hill war der erste in Neuseeland geborene Komponist, der seine musikalische Ausbildung in Europa erhielt (Leipziger Konservatorium 1887–1891, Mitglied des Gewandhausorchesters 1888), und der sich, zurückgekehrt in seine Heimat, bei der Einrichtung eines musikalischen

Kulturlebens, wie er es in Europa kennengelernt hatte, maßgeblich beteiligte. Dabei war er nicht nur als Dirigent (von Chorvereinigungen und diversen Orchestern) und als Konservatoriumslehrer (1916–1935 in Sidney) tätig, sondern auch als Komponist aktiv. Sein Werk umfaßt Kammermusik, Lieder, Symphonien und vor allem Opern – die wenigen abgedruckten Notenbeispiele erinnern jedoch stark an nachoffenbachsche Operetten.

Beachtlich ist die von Thomson zusammengedragene Fülle zeitgenössischer Quellen – Zeitungsartikel, Briefe, Erinnerungen –, die es ihm ermöglicht, die Querelen um die verschiedensten Institutionen (z. B. die Gründung des Konservatoriums in Sidney) und Organisationen (z. B. einer Liga zur Förderung des Opernschaffens) ebenso ausführlich darzulegen wie die einflussreiche Rolle einzelner Personen bei der Entfaltung des Kulturlebens (z. B. des Dirigenten Henri Verbrugghen).

Die Fülle der Fakten bringt jedoch auch einen Nachteil mit sich: die detailfreudige Schilderung geht auf Kosten einer die ereignisgeschichtliche Oberfläche durchdringenden, problematisierenden Darstellung. Das in Australien und Neuseeland institutionalisierte Musikleben ist ein Beispiel für die mit politischer Kolonisation einhergehende kulturelle. Es ließe sich fragen, wessen kulturelle Bedürfnisse sich im entstehenden Musikleben zeigen, wie musikalische mit politischen und sozialen Interessen verknüpft sind, und welche Funktionen der Musik in diesem Spannungsfeld zugewiesen werden.

Das Verhältnis der im Musikleben Engagierten zu der weitgehend zerstörten bzw. zurückgedrängten Musikkultur der Ureinwohner Neuseelands (Maoris) und Australiens wird an der Person Alfred Hills sichtbar. Dieser zeigte großes Interesse für die Musik der Maoris, sammelte nicht nur deren Lieder und Tänze, sondern verarbeitete diese auch in eigenen Kompositionen. Doch auch dazu stellen sich Fragen ein: Entspringen die Verarbeitungen einem wirklichen Interesse an der Auseinandersetzung mit dem musikalisch fremden und anderen Material, oder sah Hill darin eine Chance, seine Musik, die eine nationale und eigenständige Musiktradition begründen sollte, mittels folkloristischer Elemente von der übermächtigen europäischen Musiktradition hörbar abzusetzen? Konnte die Einbettung von Maori-Melodien in spätromantisch-viktorianische Musik Elgarscher Provenienz,

oder die Verwendung von Maori-Legenden für Libretti von komischen Opern und Operetten zu einem wiederauflebenden Verständnis der Maori-Kultur beitragen, wie Thomson es dem Leser nahelegt (vgl. S. 189)?

Der Autor hat mit seinem faktenreichen Buch eine Informationslücke über die Musikkultur des australischen Kontinents geschlossen, wobei er allerdings Problematisierungen und sozialgeschichtlichen Aspekten nur wenig Raum gönnt. (September 1982) Andreas Ballstaedt

UTE JUNG: Walter Braunfels (1882–1954). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. V, 667 S. (mit Abb., Tab., Faks., Notenbeisp.) (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 58.)

Der Komponist Walter Braunfels (1882 bis 1954) zählte in den zwanziger Jahren zu den prominenten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens. Als Halbjude gerät er während der Zeit des Nationalsozialismus in die Isolation. Trotz offizieller Bemühungen um künstlerische Rehabilitation findet sein kompositorisches Schaffen in der Nachkriegszeit wenig Resonanz und ist heute weitgehend vergessen. Der junge Komponist steht unter dem Einfluß der neo-romantischen Münchner Schule um Ludwig Thuille. Das kompositorische Profil ist geprägt von der bewußten Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe des 19. Jahrhunderts – woraus allein die Behandlung dieses Komponisten des 20. Jahrhunderts innerhalb der Reihe *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* ihre Berechtigung bezieht – und der ausdrücklichen Abgrenzung von der Musikanschauung und musikalischen Sprache derjenigen Komponisten, die allgemein als typische Exponenten für Komponieren im 20. Jahrhundert gelten.

Braunfels komponierte zahlreiche Bühnenwerke, Chorwerke, sinfonische Musik und Kammermusik. Die zeitgenössische Musikkritik, die von der Verfasserin immer wieder zitiert wird, beobachtet Einflüsse Berliozscher Phantastik, die virtuose Handhabung des Orchesterapparates in der Manier eines Richard Strauss, gleichzeitig aber, und zunehmend in späteren Werken, die stilistische Nähe zu Pfitzner. Auffällig ist die Heterogenität der verwendeten Stilmittel, nicht

selten wird der Vorwurf des Eklektizismus gemacht. Braunfels war humanistisch-universal gebildet; seine idealistische Musikanschauung erinnert an die musiktheoretischen Erörterungen der Komponisten des 19. Jahrhunderts (vor allem an Franz Liszt): Musik ist getragen von Ideen, veranschaulicht eine geistige Wertewelt, hat einen humanistischen Bildungsauftrag. Als Mitglied im Gründungsdirektorium der Kölner Musikhochschule hatte Braunfels Gelegenheit, seinen Musikanspruch in die pädagogischen Leitlinien dieses wichtigen Bildungsinstitutes einzubringen.

Braunfels, der 1918 zum Katholizismus konvertierte, ist in seinem unbedingten humanistischen Anspruch nicht immer frei von Unduldsamkeit und religiösem Dogmatismus. Seine Kritik der Neuen Musik ist moralisierend. So verurteilt er die Zwölftonmusik (Brief vom 26. Juni 1950 an F. E. von Cube): „Auch ich bin der Meinung, daß die Anhänger des Zwölfton-Systems (ich nenne sie die musikalische B-Sprache – Sie kennen doch gewiß diese Kindersprache) nur darum so krebsartig wuchern, weil sie es in dem Chaos der Atonalität nicht mehr aushielten. Aber sind diese Dinge vom Theoretischen aus zu beheben? Ist es nicht auch in der Musik der ‚Verlust der Mitte‘, die diese fürchterliche Entwicklung hervorgerufen hat? Gelänge es, die Seelenhaltung zu ändern, so änderte sich auch die Musik“ (S. 521f.). Die Autorin schließt sich dieser pessimistischen Grundeinstellung an, wenn sie für unser Jahrhundert den „Wandel eines humanen Weltbildes in sein materialistisches Gegenbild“ (S. 552) geltend macht. So verwundert es auch nicht, daß Felix Raabe zitiert wird, der die „Musik im Sinne Strauss-Pfitzner“ der „Musik im Sinne Schönberg-Strawinsky“ (S. 312) nicht nur gegenüberstellt, sondern von jedem zeitgenössischen Komponisten die bewußte Entscheidung für eines der sich angeblich gegenseitig ausschließenden Lager verlangt.

Die umfangreiche Monographie bietet in vier großen, in sich zusätzlich untergliederten Themenkreisen eine überzeugend aufgebaute und informative Gesamtdarstellung. Alle wesentlichen Kompositionen werden in ausführlichen Analysen erarbeitet. Die systematische Behandlung von Braunfels' Stellung im modernen Kulturleben, seines Verhältnisses zu historischen und zeitgenössischen Komponisten, zu Interpreten, anderen Künsten usw. gibt Anregung zur persönlichen Auseinandersetzung des Lesers mit man-

cherlei musikalischen Zeitproblemen, wobei der eigentliche Ausgangspunkt Braunfels gelegentlich eher in den Hintergrund treten mag. Die Autorin belegt ihre Ausführungen reichlich durch die Auswertung von Selbstzeugnissen des Komponisten, Briefwechseln und Zeitungsberichten; häufig bezieht sie sich auf persönliche Gespräche mit Freunden und Zeitgenossen. Hierbei ist Kritik an Braunfels durchaus einbezogen. So erfreulich die dargebotene Meinungsvielfalt ist, so wäre andererseits eine gewisse Beschränkung in der Ausbreitung des Quellenmaterials angesichts des doch sehr voluminösen Bandes vorteilhaft gewesen. Das Buch enthält im Anhang ein chronologisches und ein systematisches Werkverzeichnis, ein Werkregister (nur Kompositionen von Braunfels), eine ausführliche Lebensstafel und ein Personenregister mit Werkregister (Kompositionen anderer Komponisten). (Juli 1982) Ernst-Günter Heinemann

CHRISTA NAUCK-BÖRNER: Logische Analyse von Hörertypologien und ihrer Anwendung in der Musikpädagogik. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1980. 226 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 5.)

In ihrem Vorwort faßt Helga de la Motte-Haber kurz und bündig zusammen, was Christa Nauck-Börner in ihrer Dissertation im Detail nachweist: „Keine der bisher für das Musikhören entwickelten Typologien hält den Grundsätzen einer wissenschaftlichen Begriffsbildung stand“. Die „logische Analyse“ der Hörertypologien von Theodor W. Adorno, Hermann Rauhe, Albert Wellek, Michael Alt und Heinrich Bessler ist nachhaltig orientiert an Kriterien, die Carl G. Hempel und Paul Oppenheim 1936 in ihrem Buch *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik* dargelegt haben. Untersucht werden die Art der Begriffsbildung, die theoretischen Annahmen, die der Begriffsbildung explizit oder implizit zugrunde liegen und die Intentionen, die der jeweilige Autor mit der Typologie – besonders im Hinblick auf musikpädagogische Vorstellungen – verbindet.

Hier die wichtigsten Ergebnisse: Adornos idealtypisches Konzept mit mehrdimensionalem Bezugssystem entzieht sich einer empirischen Überprüfung (S. 48), bei Michael Alt ist der „Prozeß

des musikalischen Verstehens . . . beziehungslos neben der eigentlichen Typologie“ angesiedelt (S. 139/140). Besslers Typologie ist ausschließlich historisch orientiert und läßt die Bedeutung für die gegenwärtige Musikrezeption völlig offen (S. 156), die Typologie von Rauhe wird durch „unpräzise Begriffsbildung“ und einen kaum vorhandenen „Bezug zwischen Rezeptionskategorien und didaktischen Kategorien“ fragwürdig (S. 85), und die Typologie von Welck zeichnet sich zwar durch große Präzision der Begriffsbildung aus, hat aber wegen ihrer Begrenzung auf das Intervallhören eine nur geringe Reichweite (S. 128). Bei diesem Sachverhalt ist es durchaus verständlich, daß die im musikpädagogischen Schrifttum, in Richtlinien und Schulbüchern „als Unterrichtsgegenstände verwendeten Typologien revisionsbedürftig sind“ (S. 195), und daß insbesondere eine Aufarbeitung der „Situations-Rezeptions-Hypothese“ noch aussteht (S. 178).

Vieles in dieser Dissertation hätte straffer und auch etwas „gefälliger“ formuliert werden können. Und im Literaturverzeichnis (bis Anfang 1978, die von Bernhard Dopheide 1978 vorgelegte Arbeit über *Musikhören – Hörerziehung* ist leider nicht mehr berücksichtigt worden) werden z. B. zwei unterschiedliche Kapitel aus Adornos *Einführung in die Musiksoziologie* jeweils mit einem eigenen Eintrag angeführt. Das aber schmälert letztlich nicht den Wert der Aussagen, die zu überdenken sich für alle empfiehlt, die sich mit Fragen zur Musikrezeption und Hörertypologie befassen.

(November 1981)

Helmut Rösing

RUDOLF RASCH: Aspects of the Perception and Performance of Polyphonic Music. Utrecht: Drukkerij Elinkwijk BV 1981. 99 S. [Drift 21, 3512 BR Utrecht, NL.]

Das Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit in der europäischen Musik ist wohl etwa umgekehrt proportional zu den bisher durchgeführten Forschungsarbeiten zum ein- bzw. mehrstimmigen Hören. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich zentral mit der Frage, unter welchen Bedingungen Mehrklänge als mehrere Klänge gehört werden, wann sie verschmelzen oder der eine den anderen maskiert. Der Autor unterstreicht zunächst die Komplementarität des spektralen (Stumpf) und temporalen (Helmholtz) Erklä-

rungsansatzes. Er sieht seine Arbeit insofern als interdisziplinär (innerhalb der Musikwissenschaft!) an, als er zunächst mit den Mitteln der Psychophysik, dann der Akustik arbeitet, um die so erhaltenen Ergebnisse mit Aussagen der Musiktheorie und Aufführungspraxis zu konfrontieren.

Im ersten Teil der Arbeit werden die Maskierungsschwellen für Zweiklänge ermittelt. Die spektrale Information (harmonische Koinzidenz) begünstigt die Wahrnehmung des Testtones in relativ geringem Maße. Überraschend dagegen, daß eine minimale zeitliche Verzögerung (10–30 msec) des Maskierungstones die Maskierungsschwelle erheblich absenkt, obwohl diese Zeitdifferenz nicht ausreicht, um die beiden Klänge als zeitlich aufeinanderfolgend zu hören. Sowohl Verstimmung als auch Vibrato haben den erwarteten, begünstigenden Einfluß, allerdings werden diese Effekte mit einer Stichprobe von $N=1$ belegt und hinter dieser „1“ verbirgt sich der Autor selbst. Auf Signifikanzprüfungen ist großmütig verzichtet worden, und Standardliteratur (Stevens & Davis, Tobias, Siegel, Dowling, Deutsch, Radocy, um nur einige zu nennen) wird hier und später nur z. T. erwähnt. Überlegungen über schichtspezifische oder individualtypische Wahrnehmungsmuster fehlen (fast) vollständig. Die Aufgaben erfolgen zeitlich so gedrängt, daß mit dieser Versuchsanordnung unwillentlich und unwissentlich auch die Konzentrationsfähigkeit geprüft wird. Die Faszination über eine perfekte computergesteuerte Versuchsanlage hat wohl über diese methodischen Probleme hinwegsehen lassen.

Das zweite Experiment überprüft das Erkennen von acht musikalischen Intervallen als Maß für die unabhängige Wahrnehmung beider Klänge, wobei Lautstärke und zeitliche Verzögerung systematisch variiert werden. Die Feststellungen im Text (dissonante Intervalle seien am leichtesten zu erkennen) widersprechen z. T. den mitgeteilten Tabellenwerten (die Quinte wird öfter erkannt als die kleine Septime). Für dieses Experiment gelten insgesamt die gleichen methodischen Bedenken wie für das erste Experiment. Die Aussagekraft so kleiner Stichproben ($N = 4+4$) hätte wenigstens für einige Ergebnisse (S. 44) durch einfache Signifikanzprüfungen gerettet werden können. Korrelationsstatistische Ergebnisse werden mitgeteilt (S. 43/46), ohne daß sie zu einer inhaltlichen Aussage Anlaß gäben. Das wichtigste Ergebnis, daß nämlich fast

zwei Drittel der erklärten Varianz auf interindividuelle Unterschiede zurückzuführen sind, wird nicht weiter reflektiert; es hätte nämlich spätestens hier klar werden müssen, daß erheblich größere Stichproben notwendig gewesen wären, um halbwegs gesicherte Aussagen machen zu können.

Mit wesentlich größerer methodischer Gewissenhaftigkeit wendet sich der Autor der Frage zu, wie die kleinen zeitlichen Ungenauigkeiten beim kammermusikalischen Zusammenspiel zu analysieren sind. Mit Hilfe eines eigens entwickelten Verfahrens weist er nach, daß die mittlere Asynchronisation i. A. zwischen 30 und 50 msec variiert (also unmittelbar knapp unterhalb des sogenannten menschlichen Moments!), daß die relative Einsetzzeit das jeweils führende Instrument erkennen läßt und daß es eine sehr ausgeprägte Beziehung zwischen Tempo und mittlerer Asynchronisation gibt; Seashores Gedanken von 1938 erfahren so eine sehr schöne Bestätigung. Hier ließen sich interessante Nachfolgeuntersuchungen durchführen!

Im fünften Kapitel schließlich versucht der Autor – etwas gewollt – den Bogen zur Kompositions- und Aufführungspraxis zu schlagen, aber es erscheint sehr gewagt, ob agogische Nuancen von 30–50 msec und der Unterschied zwischen Viertel- und ganzer Note im Fuxschen Kontrapunkt 1:4 sinnvoll mit dem Oberbegriff „Asynchronisation“ zusammengefaßt werden können; die Berechnung eines Makroasynchronisationsmaßes führt nur zu bescheidenen Ergebnissen (S. 86). Die Arbeit zeigt insgesamt einige neue, interessante Aspekte (vor allem im vierten Kapitel), die in zukünftiger Forschung aufgegriffen werden sollten; die anspruchsvolle („interdisziplinäre“) Wahl sehr unterschiedlicher Vorgehensweisen führt aber leider, was Methoden- und Literaturkenntnis anbetrifft, dazu, daß die Einzelprobleme nicht intensiv bearbeitet werden können.

(November 1981)

Klaus-Ernst Behne

JOHN HENRY VAN DER MEER: Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Band I: Hörner und Trompeten. Membranophone. Idiophone. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 220 S., 195 Abb. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 16.)

HERBERT HEYDE: Trompeten. Posaunen. Tuben. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980. 264 S., 48 Taf. (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog. Band 3.)

Der Stellenwert organologischer Forschung allgemein und die Bedeutung wissenschaftlich aufbereiteter Musikinstrumentenkataloge für die Selbstdarstellung dieser Teildisziplin hat sich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in unsere Tage zunehmend herauskristallisiert. Die Diskussion, die nach 1945 verstärkt in Gang gekommen ist, hat in zahlreichen Publikationen ihren Niederschlag gefunden und zu vielfältigen und gleichzeitig ermutigenden Ergebnissen geführt. Die Tatsache, daß in dieser Besprechung zwei Katalog-Publikationen unterschiedlicher Provenienz zusammengefaßt werden, will nicht den Wert der Teildisziplin und wird erst recht nicht den Wert der individuellen Leistung schmälern; vielmehr erlaubt dieses Vorgehen, eine grundsätzliche Überlegung zu unterschiedlichen und divergierenden Katalog-Konzeptionen an den Schluß der Besprechung zu stellen.

Der Band über *Hörner und Trompeten. Membranophone. Idiophone* eröffnet das *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, das sich insgesamt über sechs Bände erstrecken wird. Um es gleich vorweg zu nehmen: mit der vorliegenden Publikation ist van der Meer ein überzeugender Auftakt gelungen, der die Befürchtungen aus dem Jahr 1969 Lügen straft. Anlässlich des Symposions über *Die Bedeutung, die optische und akustische Darbietung und die Aufgaben einer Musikinstrumentensammlung* hatte van der Meer prognostiziert: „... wird sicherlich sein, daß viele unseren Katalog als recht unbefriedigend bezeichnen werden.“ Das, was nun gute zehn Jahre später vorliegt, kann als umfassend, in sich logisch und informativ bezeichnet werden. Einem straffen historischen Überblick über die Geschichte der Nürnberger Sammlung und einigen einführenden Vorbemerkungen zu Methode, Instrumenten-Klassifikation u. a. folgen auf knapp 200 Seiten ausführliche Instrumentenbeschreibungen. Abgerundet werden diese Dokumentationen mit 195 durchweg informativen Fotografien, Röntgenaufnahmen bzw. technischen Zeichnungen von Musikinstrumenten und deren Details. Die Beschreibungen der Instrumente sind sachgerecht angelegt und berücksichtigen alle wichtigen und interessierenden Elemente:

Herkunft, zeitliche Entstehung, Material, Form, Maße bis hin zum Erwerbungszeitpunkt. Soweit es möglich ist, werden Tonlagen (Naturtöne bzw. tiefster Ton) näher bestimmt und auch fehlende Spielmöglichkeiten angegeben, wenn beispielsweise bei Posaunen eine Zugposition nicht mehr spielbar ist (MI 172).

Jeder Instrumenten-Gruppe läßt van der Meer eine prägnante Definition bzw. Typenbeschreibung vorausgehen, so daß die Einzeltexte nurmehr das Spezifische, das Individuelle herausarbeiten müssen; somit erhält er auch den Freiraum, den er benötigt, wenn es z. B. gilt, Informationen über den jeweiligen Instrumentenbauer einzubringen. Die Probleme, die durch nicht einwandfrei belegte Funde oder auch mangelhaft überlieferte Literaturstellen entstanden sind, werden nicht kaschiert, sondern klar angesprochen (vgl. z. B. Rohrzinken), wie auch auf entsprechend vorhandene Parallelinstrumente anderer Museumsbestände verwiesen wird (Brüssel, Leipzig u. a.). Entscheidende Bedeutung kommt m. E. auch der erstmaligen, exakten Herausarbeitung von Mundstücken der Hörner- und Trompetengattungen zu; die häufig stark vernachlässigten Mundstücke sind hier nicht nur gut beschrieben, sondern auch durch Röntgenaufnahmen (über 40 Mundstücke) entsprechend erschlossen, so daß erste fundierte Anstöße für eine gesicherte historische Betrachtung vorliegen, die in Einzelfällen sogar exakte Zuschreibungen erlauben dürfte. Zudem könnte die wissenschaftliche Aufbereitung der Mundstücks-„Geschichte“ für die Aufführungspraxis in zahlreichen Fällen zu längst fälligen Korrekturen führen! Das alles zeigt, daß van der Meer nicht nur neuere Erkenntnisse musikinstrumentenkundlicher Forschungsarbeit berücksichtigt, sondern zusätzlich auch Anstöße zu neuen Ansätzen mit seinem Katalogband zu geben vermag.

Den einzigen Wermutstropfen – wenn man von kleinen Druckfehlern bzw. Inkonsequenzen (MI 122 ohne Tonhöhenangabe; MIR 90–92 ohne Datierung / regionale Einordnung; Serpent ausschließlich als Kontrabaß-Instrument definiert) absieht – stellt van der Meers Einstellung zur systematischen Instrumenten-Klassifikation dar, der er „hauptsächlich akademischen Wert“ zuerkennt und dementsprechend eine Einteilung bevorzugt, die „einmal nach den musikalischen Möglichkeiten . . . ein anderes Mal nach dem Gebrauch, öfters nach der Form, gelegentlich auch nach technologischen Einzelheiten oder der

Entstehungsperiode der Einzelstücke vorgenommen“ wurde. Welche Probleme eine derartige Einstellung aufzuwerfen vermag, auch wenn sie aus der Sicht des Museumspraktikers noch so verständlich sein mag, wird im letzten Abschnitt der Besprechung zu zeigen sein.

Eine ganz andere Konzeption legt Herbert Heyde mit seinem Katalog *Trompeten. Posaunen. Tuben* vor, der als dritter Band die Reihe aus dem Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig fortsetzt. Bei Heyde, der schon den Flöten-Band erarbeitet hatte, besticht zunächst das breite methodische Spektrum, in das alle relevanten Aspekte musikinstrumentenkundlicher Forschung eingebunden werden. Nach einer Einführung folgen auf gut 30 Seiten allgemeine, aber konzeptgebundene Exkurse über „Klangbestimmende Faktoren“, „Mensur“, „Technologie und Gestaltung“, „Instrumentensystematische Begriffe“, „Toleranzen und Meßfehler“, die in ihren Details zunächst mehr zu verwirren als für das tiefere Verständnis der dokumentierten Musikinstrumente wichtig zu sein scheinen. Beim Durcharbeiten erweist sich aber schnell – das gilt mit Einschränkungen auch für die Darstellung klangbestimmender Faktoren –, daß hier entscheidende Vorinformationen aufbereitet sind wie z. B. Ausprägungen regionaler und historischer Art für Typus und Detail oder Verhältnis von Gesamtlänge, Landesmaß und Stimmton oder Weitenmensur und Rohrstärke, um nur einiges zu nennen. Daß diese Angaben mit einer Fülle von Zahlenmaterial, Zahlenverhältnissen durchsetzt sind, versteht sich von selbst.

Das eigentliche Verzeichnis der Musikinstrumente orientiert sich durchgängig am festen Katalogisierungsschema: jeweils vorgeschaltete Inventar-Nummer, Gattungsbezeichnung u. ä. und nachfolgend neun Punkte, die von Signaturen über Maße bis hin zur subjektiven Beurteilung des Instruments alles abdecken. Dies Verfahren ist vorbildlich und erleichtert die gezielte Katalogbenutzung, da Detailinformationen bei der Suche immer an der gleichen systematischen Stelle aufzufinden sind. Besondere Erwähnung verdient auch die fachmännische Einbeziehung instrumentenbautechnischer Details und Vorgänge, ohne deren Kenntnis heute vielfach eine eindeutige Bestimmung kaum mehr möglich wäre. Bedauerlich ist dagegen die wenig informative, da nicht aussagekräftige, reihenweise Abbildung mehrerer Instrumente auf einer Tafel und

die dazugehörigen, fast lieblosen Bildunterschriften. Entsprechend der differenzierten Katalog-Konzeption (Verteilung auf zahlreiche Einzelabschnitte in Text und Abbildung) wäre zudem für den Benutzer ein zusammenfassendes bzw. zusammenführendes Register von unschätzbarem Wert. Dennoch ist Heyde wieder eine Katalogpublikation geglückt, die nicht zuletzt auch wegen der auf 45 Seiten zusammengestellten, hervorragenden ca. 300 Zeichnungen, der ausführlichen Mundstückbeschreibungen, des Instrumentenbauer-Verzeichnisses und vor allem wegen ihres umfassenden, systematischen Ansatzes Beispielcharakter erhält.

Allerdings muß das, was weiter oben kritisch für den Nürnberger Katalog angemerkt wurde, auch für den Band aus Leipzig angesprochen werden. Auch Heyde „eliminiert“ nämlich das Problem der Instrumenten-Klassifikation. Pragmatisch werden die Trompeten, Posaunen, Tuben von Hörnern und Zinken abgetrennt, wobei sich dieses Vorgehen vor allem durch „die Maßstäblichkeit der Zeit“ legitimiert und damit „an den ‚Nahtstellen‘ in instrumentensystematischer Hinsicht Überschneidungen“ in Kauf genommen werden.

Sowohl die Vorgehensweise von Heyde wie die von der Meers erfordern eine grundsätzliche Überlegung, die dem individuellen Wert der beiden Publikationen keinen Abbruch tun wird. Stößt man z. B. im Nürnberger Katalog auf die Beschreibung des kleinen Zinken/MIR 39, der selbst eine Kopie der Nr. 1564 des Leipziger Bestandes darstellt, und will nun beide Instrumente vergleichen, dann ist das – aus Klassifikationsgründen! – in den beiden vorliegenden Katalogen nicht möglich; vielmehr muß man erst auf den 5. Band aus Leipzig warten. Doch die Probleme sind noch elementarerer Art: In beiden Beständen finden sich Zugposaunen der gleichen Instrumentenbauer. Will man aber z. B. die Nürnberger Alt-Zugposaune/Starck von 1670 (MI 173) mit dem Leipziger Starck-Instrument von 1690 (Nr. 1884) vergleichen, dann türmen sich schon Schwierigkeiten auf, wenn man sich nicht ausschließlich mit den Schwarz-Weiß-Abbildungen als Vergleichsobjekten bescheidet. (Aber selbst dieser Ansatz führt nicht weiter, da auf den Leipziger Fotos nicht einmal der Stürzenkranz so wiedergegeben ist, daß eine noch so grobe Gegenüberstellung sinnvoll ist. Erst der Umweg über die bei Heyde separaten Zeichnungen würde einen möglichen Einstieg

bilden.) Nimmt man aber die Beschreibungstexte der beiden Instrumente, dann kann man gerade noch problemlos ermitteln, daß beide Starck-Instrumente in *Es*-Größe (hoch bzw. 443 Hz) konzipiert wurden. Wichtige und interessante Fragestellungen, ob und wie sich beispielsweise bei Starck Bauprinzipien in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens verändert haben, können nicht beantwortet werden, obwohl man die Beschreibung zweier gleichlagiger Instrumente vom selben Baumeister vorliegen hat, die im entsprechenden Zeitabstand entstanden sind: der Aufbau der Beschreibungen divergiert ebenso wie die Methode des Maßnehmens (Differenzen bei 1 von 3 cm) u. a. m. Dieses Problem ist symptomatisch und läßt sich beliebig auf andere Instrumente wie z. B. die beiden Ehe-Posaunen (MI 171 bzw. Nr. 1885) u. a. übertragen.

Grundsätzlich wäre es im Interesse der Katalogbenutzer wünschenswert gewesen, wenn bei allen europäischen Musikinstrumenten-Museen und -Sammlungen eine Einigung über folgende drei Punkte hätte herbeigeführt werden können: 1. Es ist in jedem Fall zu trennen zwischen einem „Museumsführer“ und einem wissenschaftlich aufbereiteten Musikinstrumenten-Katalog. 2. Alle Museen und Sammlungen wenden ein Katalogisierungsschema an, das punktuell abgearbeitet werden muß, das als Ergänzung individuelle, zusätzliche Informationen enthalten kann und das gleichzeitig Verfahren festlegt, wie die zu messenden Daten bei den einzelnen Instrumentengattungen zu erheben und darzustellen sind. 3. Die Zusammenfassung verschiedener Instrumentengattungen zu größeren systematischen Einheiten und die entsprechenden begrifflichen Bezeichnungen werden zumindest für Katalogpublikationen abgesprochen und vereinheitlicht.

Unter derartigen Prämissen – daß solche überregionale und übernationale Absprachen möglich sind, haben andere Teildisziplinen längst unter Beweis gestellt – würde nicht nur den beiden vorliegenden Publikationen, sondern allen Musikinstrumenten-Katalogen ein noch ungleich höherer Wert zukommen.

(Juli 1983)

Wolfgang Sieber

DIETHER DE LA MOTTE: Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Originalausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 375 S., zahlr. Notenbeisp.

Dieses Kontrapunktbuch ist, wie nach der vorangegangenen Harmonielehre des Autors zu erwarten, ein außerordentlich anregendes Buch. Sicher wird der Autor auch den Leser erreichen, den er sich wünscht, „der das Buch praktikabel findet“ oder gar „der es als Lektüre spannend findet und dabei von der Vielfalt musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten genauso fasziniert ist wie ich“ (Vorwort). Es handelt sich um ein Kontrapunkt-Lehrbuch, verwendbar an Musikhochschulen und Konservatorien, aber wohl auch für den Selbstunterricht gedacht. Die Einteilung in Arbeitskapitel mit genauer Darlegung der Kompositionsregeln und mit Satzaufgaben (Josquin, Bach, Neue Musik) und in Lesekapitel, die quer durch die Musikgeschichte auf vielerlei Satzmomente eingehen (z. B. Perotin, Palestrina, Haydn/Beethoven, Schumann/Brahms/Wagner), trennt von vorneherein in Lehrstoff zur praktischen Aneignung und in ergänzendes Studienmaterial zur Erweiterung des Gesichtswinkels. Besonders in diesen Lesekapiteln geht de la Motte weit über das hinaus, was man gemeinhin mit dem Begriff Kontrapunkt assoziiert; dabei zeigt sich wieder deutlich, daß die unselige Trennung der Satzlehre in Harmonielehre und Kontrapunkt sich selbst ad absurdum führt, sobald man die Musik beim Wort nimmt. Wäre es bei dem, die musikalische Wirklichkeit ins Auge fassenden Ansatz von de la Motte nicht konsequenter gewesen, Harmonielehre und Kontrapunkt in einem Buch zusammenzufassen und vielleicht der Neuen Musik einen eigenen, breiter angelegten Band zu widmen? Es ist doch allzu künstlich, die Tonalität Palestrinas in der Harmonielehre, seine Dissonanzbehandlung aber im Kontrapunkt abzuhandeln, von den Problemen bei Bach ganz zu schweigen!

Auf der anderen Seite engt der Verfasser den Raum des Kontrapunkts wohl zu sehr ein, wenn er aus didaktischen Gründen die Arbeitskapitel im wesentlichen auf Zweistimmigkeit reduziert. Zwar gibt es bei Josquin und Bach auch zweistimmige Abschnitte, Sätze oder Kompositionen, aber welcher Stellenwert kommt diesem Satztypus zu? Ich glaube, daß ohne praktische Erfahrungen im mindestens vierstimmigen Satzbau ein schiefes Bild von Kontrapunkt entsteht. Es ge-

nügt ein Blick auf die Satzschlüsse in der *Missa Pange lingua* von Josquin oder auf Bachs *Kunst der Fuge*, um kontrapunktische Strukturen zu finden, die mehr und anderes sind als eine angereicherte Zweistimmigkeit.

Zu Recht weist de la Motte den Leser darauf hin, daß es bei kontrapunktischem Komponieren um mehr geht als um Handhabung von irgendwelchen ausgeklügelten Regelsystemen. Zweifellos umschloß für Josquin Komponieren auch den Bereich des Ausdrucksmäßigen. Doch ist diese Seite der Musik für uns heute sehr schwer zu fassen und wohl kaum in Satzübungen aufzugreifen. Man müßte auch schärfer zwischen Ausdruck und Symbol unterscheiden. Ob ein von de la Motte zitierter einzelner Dezimensprung wirklich den Begriff Wunder ausdrücken oder symbolisieren soll (S. 122), scheint mir fraglich, abgesehen davon, daß es an der besprochenen Stelle gar nicht „miraculum“, sondern „misterium“ (= Geheimnis) heißt. Um den geistigen Hintergrund des Kontrapunkts bei Josquin verstehen zu können, sollte der Leser unbedingt auch erfahren, daß die besprochene „großformale Anlage“ der Motette *Domine Dominus noster* mit den bei Wiederholung des cantus firmus wachsenden Notenwerten auf dem Canon „Crescite et multiplicamini“ (Genesis 1,28) beruht. Damit wäre der Sache mehr gedient als mit einem Hinweis auf Ravels *Bolero* (S. 127).

Zu manchen Punkten der Darstellung und teilweise auch zum verwendeten Begriffsapparat wird der Musikhistoriker Widerspruch anmelden. Beispielsweise wenn de la Motte das Tonmaterial von Josquin zu einer C-Reihe anstatt richtiger zu einer D-Reihe ordnet (entsprechend die Transposition auf F statt auf G). Auf D bzw. G bezogen träte auch anschaulich hervor, warum die Töne D und A (bzw. G und D) keine Veränderung durch Akzidentien dulden („Bezugspol der Tonarten“, S. 55). Oder wenn bei Perotin von einem „B-dur-Quartsextakkord“ die Rede ist (S. 26). Mit solchen, anachronistisch nur den äußeren Tonbestand treffend Begriffen verbaue ich mir von vorneherein den Weg zu einem sachgemäßen Verstehen des musikalischen Geschehens. Daß de la Motte Josquin mehr schätzt als Palestrina, ist seine Sache. Aber hätte er dann nicht besser Lasso zugrunde gelegt, bei dem er einiges von dem finden könnte, was er bei Palestrina vermißt! Eine völlig „unzulässige“ Dissonanzbehandlung (S. 121, 2. Beispiel) ergibt sich zwar aus dem Notentext von *Chorwerk*, Heft

20; Einsicht in das Satzprinzip (Dezimenkopplung der Außenstimmen) oder Konsultation der *Josquin-Gesamtausgabe* (Missen, Deel IV, S. 32) hätte jedoch den falschen Ton C (statt B) sofort enthüllt.

Johann Nikolaus Forkel wurde erst 1749 geboren, war also kein Bach-Schüler (S. 222). Abgesehen von diesem Faktum scheint mir aber auch das angeführte Forkel-Zitat eher ein Zeugnis für die Musikanschauung um 1800 als für die Werkstatt Bachs.

Trotz allem, was an der Darstellung nicht einleuchtet und was im einzelnen verzeichnet oder falsch ist, halte ich dieses neue Kontrapunktbuch für eine ausgezeichnete Hilfe zum Eindringen in die Materie. Man profitiert bei einer Unzahl von Beobachtungen und Hinweisen von der Sichtweise des Komponisten und nicht nur des Tonsatzlehrers, d. h. von den Erfahrungen im schöpferischen Umgang mit Tönen. Nur sollte man das Buch nicht mit der Haltung des Ja und Amen konsumieren, sondern es als eine Herausforderung zu eigenem Nachdenken über Musik nehmen. In diesem Sinn sollte auch ein Theorielehrer das Problembewußtsein seiner Schüler schärfen. Für Selbstunterricht empfiehlt sich eine kritische Auseinandersetzung. Dann wird man das Buch mit reichem Gewinn benutzen.

(Januar 1982)

Reinhold Schlötterer

VEIT ERLMANN: Die Macht des Wortes. Preisgesang und Berufsmusiker bei den Fulbe des Diamaré (Nordkamerun). Textteil und Notenteil. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag 1980. XIV, 326 und 9, 635 S. (Studien zur Musik Afrikas. Band 1.)

Die vorliegende Kölner Dissertation beschäftigt sich mit Preisliedern von Berufsmusikern der Fulbe aus Nordkamerun. Dabei steht der Prozeßcharakter der musikethnologischen Proben im Vordergrund (W. Graf, *Vergleichende Musikwissenschaft*, 1980, S. 129 ff.), d. h. es soll in dieser Arbeit nicht um die Frage irgend einer Authentizität der aufgenommenen Lieder in Hinsicht auf einen Werkscharakter oder „reine Tradition“ gehen, sondern um die Interpretation des Vorgefundenen. Das Quellenmaterial stammt von zwei, insgesamt achtmonatigen Feldforschungen des Verfassers, dessen kritische Einordnung einer-

seits charakterisiert ist durch die „Quasi-Studio-Situation“, aber durch die Professionalität der Musiker nicht allzu schwerwiegend beeinflusst wurde (s. S. 6), andererseits durch die kontextwidrige Aufnahme von „Einzelstücken“ (statt offensichtlich der üblichen „Kette“ – dies ist nur indirekt erschließbar – vgl. S. 4) und der Ersetzung des traditionellen „Mäzens“ durch den Forscher, der allerdings mit dem Einheimischen nicht zu vergleichen ist, da ihm die „hermeneutische Kompetenz“ mangelte.

Nach der quellenkritischen Einleitung, deren Kritik(s. o.) nicht als Negativum bewertet werden sollte, sondern als das, was es ist, eine leider sonst viel zu seltene Selbstkritik der Aussagemöglichkeiten des Materials, folgt eine allgemeine landeskundliche Übersicht („Der Norden Kameruns“) mit einer „Geschichte und Sozialstruktur der Fulbe des Diamaré“, bevor der Autor auf die „Klassifikation des Materials“ eingeht. Unter dem etwas irreführenden Titel „Klänge“ (S. 25f.) wird referiert, daß die Fulbe keine Unterscheidung von „Musik“ und „Nichtmusik“ treffen, sehr wohl aber konkretere Begriffe der Klanggestaltung. Hier wäre es verdienstvoll gewesen, auf die zahlreichen gleichlautenden Befunde in afrikanischen Musikkulturen hinzuweisen, sowie – eventuell mit akustischen Untersuchungen – der Semantik dieser Begriffe nachzugehen. Es fehlt auch der Hinweis, ob die hier gezogenen Schlüsse bzw. Begriffe aus der Linguistik, von den Gewährsleuten oder vom Verfasser stammen.

Genauer interpretiert werden die verschiedenen Musiker-„Berufe“ (S. 27–34) und die Musikinstrumente (S. 35–43) sowie ihre Zusammenstellung in Ensembles (S. 44–54). Der Rest dieses Kapitels beschäftigt sich mit den „Sozialen Anlässen der musikalischen Produktion“. Im folgenden wird der Stand der Preisliedsänger genauer untersucht (Kap. 5: „Die Wambaabe-Produzenten des Preisgesanges“). Im 6. und 7. Kapitel („Produktion und Reproduktion des Preisgesanges“) behandelt der Autor Fragen der Komposition und der „sozialen Funktion des Preisgesanges“, wobei vor allem in der letzteren Frage stark von theoretischen Ansichten ausgegangen wird und Aussagen der Gewährsleute kaum Berücksichtigung finden. Hier ist der umgekehrte Einwand wie bei der Materialklassifikation zu machen: Der Leser kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß theoretische Modelle der Ethnosoziologie den Gewährsleuten „über-

gestülpt“ werden, ohne daß deren Stellungnahme und Selbstverständnis berücksichtigt wurden.

Die „Rezeption des Preisgesanges“ (Kap. 8) ist stark geprägt vom prinzipiellen Gegensatz „musik-immanent“ („autonom“) und „außer-musikalisch“ („funktional“), der schon in den vorigen Kapiteln zu erkennen ist, obwohl gerade im Abschnitt über die Klänge diese grundsätzliche Trennung im kognitiven Bereich als unzutreffend charakterisiert wurde. Hier darf der Einwand nicht verschwiegen werden, daß diese „europäische“ – letztlich auf Max Weber zurückzuführende – Kategorisierung eine etwas unscharfe Reflexion des Forschers als „Innen“- oder „Außen“-Beobachter mit Vorsicht für die Aussage insgesamt in die Bewertung des Benutzers einbezogen werden muß. Dieser Einwand führt bei der folgenden Analyse („Semantik des Preisgesanges“ – Kap. 9) konsequenterweise vom Ausgangspunkt „für die Fulbe definiert sich ein Preisgesang nach seiner Funktion“ (S. 145), über einen Abstecher zur Semiologie (J. J. Nattiez), zu verschiedenen „Responsorial“- und „Litanei“-Formen (S. 148–182), die ausführlich und übersichtlich in tabellarischen Modellen behandelt werden.

Da der funktionelle Sinn textbezogen ist und Erlmann Unabhängigkeit zwischen Musik und Textgestaltung postuliert (S. 192), erhebt sich die Frage nach der Bedeutung der musikalischen Struktur. Die Antwort findet Erlmann in der „magischen“ Ordnung der Preislieder, die sich mit dem Text verklammert, ohne daß direkte konkrete Nachweise zu führen sind. Der Magiebegriff, von dem der Autor ausgeht, ist ein synthetisch-strukturalistischer (wobei die gesamte „klassische“ Magie-Theorie zitiert wird – typischerweise außer Evans-Pritchard!), der sich jedoch bei näherer Betrachtung als „perlokutiver“ Sprechakt (im Sinne Austin/Searle's; *Speech Acts*, 1969) konkretisieren läßt, wobei Erlmann leider nicht schreibt, ob diese „magische“ Ordnung über den perlokutiven Anteil der Texte selbst hinaus durch die musikalische Struktur ergänzt, verstärkt oder sonstwie wirksam wird. Der Ordnungscharakter der Musik selbst (Preisgesang als höher-geordnete Sprache) müßte in diesem Fall durch „dahinterstehende“ Zahlenproportionen (vgl. G. Kubik: *Perzeptorische und kognitive Grundlagen der Musikgestaltung in Schwarzafrika*, in: *Musicologica Austriaca* 1/1977, S. 35–90) im „mythisch-magischen“ Weltbild analytisch faßbar sein. Aber auf allen Ebe-

nen der musikalischen Struktur bleibt Erlmann die Antwort schuldig. Prinzipiell muß außerdem der Einwand gelten, daß – selbst bei extrem kulturrelativistischer Einstellung – „Magie“ der wissenschaftlichen Analyse wenigstens ansatzweise zugänglich gemacht werden muß.

Diese Frage ergibt sich auch angesichts der Transkriptionen, die dadurch von den heute üblichen Notationen afrikanischer Musik abweichen, daß keinerlei „pattern“ (Kubik) berücksichtigt wurden und konsequenterweise auch keinerlei analytische Aussagen über ihr Vorhandensein gemacht wurden. Vielmehr dominieren melodische Kurzelemente, deren Beziehung zum Tonsystem ebenfalls nicht weiter untersucht wurden, ja über dieses werden keine Worte verloren. Vermutlich würde sich dabei zeigen, daß „Motivisches“ oder „Floskelhaftes“ im gestalttheoretischen Sinn dabei gar nicht so prägnant auftritt, daß es eine melodische Analyse im vorliegenden Stil rechtfertigen würde. Der Bezug zur Sprache wird u. a. nicht weiter evident gemacht, indem z. B. tonräumliche Aspekte nach der Häufigkeit der Stufen untersucht werden. Damit fällt die Möglichkeit weg, Heraushebung einzelner Worte durch die Musik – etwa im Sinne klassischer Liedanalysen des Abendlands – festzustellen. Rhythmische Untersuchungen fehlen völlig, die Klangfarben bzw. die Stimmgebung bleiben unerwähnt, wie oben angegeben, dies gilt auch für die tonale Struktur, Skalen – etwa das Verhältnis Tonhöhen-Stufenfunktionen. Mit anderen Worten, die übliche afro- oder euromuskologische Analyse fehlt mit Ausnahme der Untersuchung der Kurzfloskeln, die dem Rezensenten als „Spielfiguren“ erscheinen: Die Frage nach der Spieltechnik der Instrumente in ihrer Relation zum Melos bleibt ebenfalls offen.

Angesichts der geringen musikalischen Auswertung konnte der Bezug zum Text und zur Funktion des Preisgesanges nicht hergestellt werden. Aufgrund der Formulierungen im Textteil der Dissertation erscheint die Vermutung nahe liegend, der Verfasser habe sich so ausschließlich auf die soziokulturelle Situation und die Textinterpretation als bedeutungstragende Strukturen konzentriert, daß die übrigen Aspekte als uninteressant weggelassen wurden.

Der magische Kontext (Kap. 10. 1.) wird von Erlmann über eine spezielle Kategorie von „Preisliedern an Geister“ (S. 203) hergestellt, wobei das „zwangsmäßige“ „Reagieren der Kunden“ (S. 203) als Analogieschluß fungiert. Er

interpretiert dabei den Preisgesang als „magisch oralen Ritus“, den er aber ausschließlich an der Sprache festmacht (S. 205 ff.). Wenn er sagt, „Der Preisname verpflichtet die Person zum Festhalten an ihrem eigenen individuellen Mythos und steckt den Rahmen ab, innerhalb dessen er sich bewegen muß“ (S. 208 f.), so ist damit a) nur ein durchaus perlokutiver Sprechakt (ohne Magie) beschrieben und b) noch nichts über die „autonome“ Musik und ihre Funktion behauptet. Er reduziert deshalb (S. 216) seinen Anspruch bald darauf auf „quasi-magisch“. Leider hat Erlmann hier nur die übliche – zu Recht anzweifelbare – Magietheorie im Auge und keinerlei Aussagen von Gewährsleuten herangezogen, was in einer so wichtigen Unterstellung doch notwendig wäre. Stattdessen kommt er – wieder ein wenig später – zu der Feststellung: „Die Sprache des Preisgesanges hat auf den ersten Blick so gut wie nichts mit magischer Sprache zu tun“ (S. 222). Den musikalischen Aspekt bringt Erlmann erst wieder S. 231 ins Spiel, indem er ihn schlicht als nicht wesentlich wegreduziert: „wenn der Preisgesang nur eine besondere Form der Sprache ist . . .“

Wo ist nun die autonome musikalische Gestaltung geblieben? Die Fulbe benutzen (in unserem Sinn) Musik doch nicht unabsichtlich oder sinnlos! Dies gerade unterstellt er in Anmerkung 2 auf S. 286. Hat Erlmann denn keine musikalischen Ordnungen gefunden? In allen afrikanischen Musikkulturen, die keinen eigenen Musikbegriff haben (vgl. die Arbeiten Kubiks!), finden sich musikalische Gestaltungen, deren Ordnungscharakter (auch als Sprachelement im kognitiven Sinn – siehe die Sprachpatterung auf verschiedenen Instrumenten) gerade den nötigen Bezug zum „magischen“ Weltbild aufzeigen könnten – den der Rezensent damit nicht nur nicht ausschließt, sondern für glaubwürdig hält! Aber eine Behauptung Erlmanns mit allgemeinen afrikanischen und europäischen Literaturbelegen ist noch kein Beweis. Der wäre auch dann noch ausständig, wenn dafür Aussagen der aufgenommenen Gewährsleute vorlägen.

Zusammenfassend läßt sich die Arbeit Erlmanns als sorgfältige Quellenedition von transkribierten Preisliedern mit Interpretation der Texte im soziokulturellen Kontext würdigen. Es ist zu hoffen, daß eine spätere musikalische Analyse den Nachweis für seine Behauptung eines magischen Sprachritus erbringt. Vorläufig kann daher kein Nachweis angenommen werden.

Wertvoll sind auch seine Angaben zu den Musikerberufen und allgemein der quellenkritische Apparat zu den Transkriptionen.

(Mai 1983)

Rudolf Maria Brandl

BERNARD LORTAT-JACOB: Musique et Fêtes au Haut-Atlas. Paris: Société Française de Musicologie 1980. 152 S., 1 Schallpl. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième Série. Tome IV.)

In dem vorliegenden Buch widmet sich der Autor einer Musikkultur in ihrem gesellschaftlichen Kontext und beschreibt die Musik und Feste der Berber im Hohen Atlas. Bedingt durch die geographische Lage Marokkos, das einerseits vom Meer, andererseits von einer Wüste begrenzt wird, ist uns eine Fülle unverfälschter, mündlich überlieferter Musikgenres erhalten geblieben. In erster Linie jedoch verdankt Marokko die Vielfalt seiner musikalischen Ausdrucksformen der traditionellen Methode der Überlieferung, die vom Lehrer zum Schüler weitergegeben wird. Im wesentlichen unterscheiden wir in Marokko zwei Musikkulturen: die Musik der Araber und die der Berber. Die Musik der Berber ihrerseits zeigt zwei charakteristische Ausdrucksformen, so daß man den Musikstil der Bergbewohner von dem der Bewohner der Täler deutlich abgrenzen kann.

Die Forschungen des Autors Bernard Lortat-Jacob konzentrieren sich auf die Musikkultur der Bergbewohner, genauer gesagt, auf die der ayt mgun, einer berberischen Gemeinde, die chleuh spricht und etwa 8000 Mitglieder zählt. Ein Fest ist für die ayt mgun eine kollektive Institution, das eine große Beteiligung der Gemeinde voraussetzt. Ein gelungenes Fest, wie z. B. eine Hochzeit oder eine Beschneidungszeremonie, erfordert eine große Anzahl von Mitwirkenden, die sich in einen Männer- und einen Frauenchor sowie ein Trommelensemble formieren. Die Trommelspieler gehören dem sogenannten leamt, einer nicht professionellen Männervereinigung an. Einem solchen Verein begegnen wir in jedem großen Dorf des Atlas-Gebietes, wo ayt mgun wohnen. Mit größter Sorgfalt diskutiert der Verfasser die Funktion des professionellen Dichters und die der Person des Musikers innerhalb der Dorfgemeinschaft. Detailliert erläutert er danach das Repertoire der ayt mgun,

ein Repertoire, das zwei Kategorien ausweist, nämlich, gesungene Poesie und den Tanz. Mit der gleichen Gründlichkeit beschreibt der Autor auch die Musikinstrumente: die ein- und zweifelligen Trommeln und die Flöte, und er erläutert die Spieltechnik dieser Instrumente und das Ton-system der ayt mgun.

Das Buch stellt eine soziologische Untersuchung des Festes im Leben der Bewohner eines Dorfes dar. Das Fest wird als ein Rahmen angesehen, in welchem die religiösen und gesellschaftlichen Zwänge durch Gesang, Poesie und Tanz gemeinsam gelockert werden. Das musikethnologische Resultat dieser Arbeit, das Ergebnis eines langen Aufenthaltes des Verfassers unter den Bewohnern des ayt mgun im Hohen Atlas, trägt zur Vertiefung unseres Verständnisses für die Musik der Berber bei. Es erweitert unsere ästhetischen Erkenntnisse da, wo musikalische Strukturen im Rahmen des gesellschaftlichen Kontextes geformt und erhalten werden.

(Juni 1983)

Habib H. Touma

BÉLA BARTÓK: The Hungarian Folk Song. Edited by Benjamin SUCHOFF. Translated by M. D. CALVOCORESSI. With Annotations by Zoltán KODÁLY. Albany, N. Y.: State University of New York Press 1981. LV+399 S. (New York Bartók Archive Studies in Musicology. 13.)

Der sorgfältigen Betreuung durch Benjamin Suchoff, auf dessen Ausgaben Bartókscher Volkslied- und Volksmusiksammlungen in dieser Zeitschrift schon mehrfach hingewiesen wurde (siehe die Besprechung von *Rumanian Folk Music*, in: *Mf* 32, 1979, S. 226–229, und die von *Yugoslav Folk Music*, in: *Mf* 34, 1981, S. 123–126), ist dieser englische Neudruck der erstmals 1931 in dieser Sprache erschienenen Arbeit von Béla Bartók über das ungarische Volkslied zu verdanken. Bekanntlich wurde dieses klassische Werk der ungarischen Musikethnologie zuerst in ungarischer Sprache veröffentlicht (1924), wonach – ein Jahr später – eine deutsche Übertragung aufgelegt wurde, die Denis Dille 1965, als Band I der Budapester Reihe: *Béla Bartók, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke*, vorzüglich mit Vermerken versehen, wieder zugänglich machte.

Diese deutsche Fassung aber ist die von den mittel-, ost- und südosteuropäischen Forschern vorrangig benutzte Ausgabe – und deshalb müßte man, unter gewöhnlichen Umständen, die jetzt erfolgte Neuauflage der englischen Version kaum besonders hervorheben. Indes geht ihre Bedeutung doch über die Selbstverständlichkeit der immer begrüßenswerten Zugänglichmachung eines vergriffenen Buches hinaus und bietet auch jenen, die ihrer Arbeit die deutsche Ausgabe zu Grunde legen, einige bemerkenswerte Einsichten. Diese beruhen m. E. in erster Linie in den Randbemerkungen zu Bartóks Veröffentlichung des anderen großen Mannes der ungarischen Volksliedforschung, Zoltán Kodály, der ja bekanntlich 1935 selber eine übersichtliche Zusammenfassung: *Die ungarische Volksmusik* veröffentlicht hat (deutsch 1956 im Corvina-Verlag, Budapest. Ab 3. Auflage, 1952, erfuhr dieses Buch eine substantielle Erweiterung durch einen umfassenden Beispiel-Teil; mir liegt die siebte – ungarische – Auflage, von 1976, vor). Die an Kodálys Anmerkungen orientierte Neuauflage von Bartóks *Ungarischem Volkslied* ist aber m. E. nicht nur durch die Persönlichkeit des erstgenannten gerechtfertigt, sondern erscheint auch – und dies wohl vorrangig! – durch die besonderen historischen Umstände der ungarischen „Bauernlied“-Forschung vollauf begründet. Dabei denke ich vor allem an das – aus gleichen Anschauungen hervorgegangene – anfänglich gemeinsame Wirken Bartóks und Kodálys und an die über Jahrzehnte hinweg bestehende gegenseitige Achtung der beiden Großen, die es, unabhängig von ihren späteren, z. T. divergierenden Ansichten, hervorzuheben gilt.

Die betonte „Kodály“-Ausrichtung der vorliegenden Ausgabe bedingte letztlich die ausgedehnte Besprechung der Bartók-Kodály-Beziehung im Vorwort des Herausgebers, das außerdem – nach einer hier völlig überflüssigen und, darüber hinaus, auch noch von einem einseitig-voreingenommenen Standort aus geschriebenen allgemeinen historischen Betrachtung – interessante Daten über die Werkentstehung und über die Klassifikationsmodelle der ungarischen Volksweisen enthält, während Angaben über die für die Ausgabe herangezogenen Quellen am Schluß des Vorworts zusammengefaßt sind. Der Faksimile-Teil ist mit fortlaufenden Rand-Nummern versehen, die den jeweiligen Bemerkungen Kodálys – oder aber auch jenen des Herausgebers – entsprechen. Die Marginalien selber sind

sodann, unter gleichen Nummern auffindbar und selbstverständlich in englischer Übersetzung, im „Appendix I“ ausgeführt. „Appendix II“ bringt Variantenhinweise zu den einzelnen Liedbeispielen und, getrennt davon, eine Übersicht ihrer Verwertung im kompositorischen Schaffen Bartóks. Zu letzterem sei daran erinnert, daß ein ähnlich ausgerichteter „Anhang III“ schon in der deutschen Ausgabe von 1925 vorhanden war, derselbe aber in der englischen Version von 1931 weggelassen wurde, da – so Bartók in einem Brief an seinen Übersetzer Calvocoressi vom 11. Dezember 1929 – dieser Teil vom Verfasser als überflüssig empfunden wurde („... Das war eine unglückliche Idee des deutschen Herausgebers...“). Anstelle dieses Anhangs ließ Bartók einen kurzen Text einrücken, der ihm als Standortklärung über die in vorausgegangenen Rezensionen aufgetauchte Frage nach der ungarischen Zigeunermusik wichtig erschien. Freilich war dadurch die Frage nicht ausgeräumt – und wenn man das spätere verstärkte Eingehen Kodály's auf das Problem beachtet (siehe das Vorwort der deutschen Ausgabe seiner *Volksmusik* von 1956!), so muß man wohl schließen, daß die bestehende Voreingenommenheit nicht so leicht aus der Welt zu schaffen ist und daß die Gedankengänge aus Liszts Buch: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859) in der Tat ein „unsterblicher Irrtum“ (Kodály) sind. Hervorzuheben wären des weiteren: Des Herausgebers „Appendix III“, eine tabellarische Übersicht der Melodien nach dem Muster aus Bartóks jugoslawischer Ausgabe (laufende Nummer, Silbenstruktur, Binnenkadenzenfolge, Ambitus, rhythmische Struktur, Formstruktur, Bemerkungen); die „Übersicht rhythmischer Strukturen“ (Appendix IV) und die schon in den eingangs erwähnten Besprechungen der rumänischen und jugoslawischen Ausgaben vermerkten, mit dem Computer ausgearbeiteten Intervallfolgen-Ordnungen der einzelnen Melodiezeilen (Appendix V). Schlußfolgernd sieht man also, daß die eingehende Beschäftigung Benjamin Suchoffs mit der Materie beachtenswerte Zusätze hervorgebracht hat, die – neben den schon erwähnten Kodály-Marginalien – diese Ausgabe durchaus auch für den im wissenschaftlichen Alltag mit der deutschen Ausgabe Arbeitenden interessant und nützlich erscheinen läßt.

(Juli 1981)

Gottfried Habenicht

ERNST LUDWIG WAELTNER: *ORGANICUM MELOS. Zur Musikanschauung des Iohannes Scottus (Eriugena)*. München: C. H. Beck 1977. VIII, 40 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 1.)

ERNST LUDWIG WAELTNER: *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo*. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: C. H. Beck 1976. VIII, 174 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 2.)

Verbindend über beiden Schriften steht ihre Entstehung als Vorarbeiten zum *Lexicon Musicum Latinum (LML)*. Mit der Studie zur Musikanschauung des Iohannes Scottus legt Waeltners am Beispiel des „*organicum melos*“ in exemplarischer Weise das vor, was später im *LML* geboten werden soll: die Erforschung und Erklärung der mittelalterlichen Musikerterminologie. Entgegen Riemann und Handschin, die das „*organicum melos*“ als Zeugnis für die reale Musikpraxis der Zeit – also das Parallel-Organum – werteten, verweist Waeltners das Wort des Philosophen Scottus anhand minuziösen philologisch-terminologischen Vergleichs (mit Martianus Capella, Chalcidius u. a.) in den quadrivial-spekulativen Zusammenhang spätantiker Pythagoras- und Platon-Rezeption zurück. Dabei fällt der Deutung des Begriffs „*harmonia*“ eine entscheidende Rolle zu: In der Übersetzung „Einheit in der Vielfalt“ stellt sie die gängige Metapher für den Kosmos dar, gleichzeitig aber auch ist sie Synonym für die Konsonanz als Phänomen in der Musiktheorie. Folglich wird die musikalische Harmonie nur als Analogie zur Weltordnung verstanden. Das überzeugende Resultat der Studie: „Iohannes Scottus – kein Zeuge für die Mehrstimmigkeit“ [Originaltitel].

Der Wortindex zu den vier echten Schriften Guidos von Arezzo besteht aus der Montage und Reproduktion eines Computer-Outputs. Die Erschließung des Textes erfolgt nach Lemma, Titelmarginalien des Werkes, Seiten- bzw. Abschnittzahl und realer Erscheinungsform jedes Wortes nach der zugrundegelegten Edition. Als Vorlage für die *Regulae rhythmicae* und *Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa* diente M. Gerberts *Scriptores*-Ausgabe, für den *Prologus in antiphonarium* und *Micrologus* standen die Ausgaben von J. Smits van Waesberghe (*DMA*. A. 3, *CSM* 4) zur Verfügung. Aus zeitlichen Erwägungen und wohl ebenso aus Pietät gegen-

über der Arbeit Waeltners konnten die Neueditionen der bei Gerbert abgedruckten Traktate nicht abgewartet werden. Auch Waesberghes Ausgaben mußten einer kritischen Prüfung unterzogen werden (ein noch von Waeltners erarbeitetes Fehlerverzeichnis liegt bei).

Schon die enorme zeitliche Differenz der Editionen – galt es doch, 200 Jahre philologischer Forschung zu überbrücken – prägen der Arbeit den Stempel des Vorläufigen auf, was im Vorwort Bernhards auch zum Ausdruck kommt. Weiter tragen einige Inkonsistenzen der – zugestandenermaßen schwierigen – Lemmatisierung zu diesem Eindruck bei: Vereinzelt treten Partizipien von Verben als Lemmata auf, die Zahlzeichen 10–19 sind unter „decem“ aufgelistet, „superior“ bildet ein Lemma, obwohl die meisten vorkommenden Stellen richtig unter „superus“ erscheinen usw. Bis zur Ablösung durch das *LML*, dessen Erscheinen man jedenfalls mit Spannung erwarten darf, wird dieser Index ein nützliches Arbeitsinstrument abgeben.

(Mai 1982)

Ernst Meier

Monumenta Musicae Byzantinae. Lectionaria Volumen I. Prophetologium Pars Altera. Hrsg. von Gudrun ENGBERG. Munksgaard: Haunia 1980–81. Fasz. I, 191 S.; Fasz. II, 113 S.

Mit den zwei vorliegenden Bänden wird ein Forschungsvorhaben abgeschlossen, das über vierzig Jahre in Anspruch genommen hatte. Der erste der sechs Faszikel des Prophetologiums mit den beweglichen Festen (*pars prima*) gaben Carsten Høeg und Günther Zuntz im Jahre 1939 heraus. Die Edition von den Lesungen für die unbeweglichen Feste (*pars altera*) durch Gudrun Engberg mußte bis in die achtziger Jahre auf ihr Erscheinen warten.

Die Ausgabe der unbeweglichen Feste gliedert sich in zwei Teile. Der erste Faszikel enthält den gedruckten Text der Lesungen, zu welchem die Zeichen der ekphonetischen Notation nachgezeichnet worden sind. Die Verfasserin erweist dem Leser einen Dienst, indem sie nicht nur die im *codex optimus* enthaltenen Rubriken, sondern auch andere, abweichende Rubriken im Textband ediert. Diese sind für den Musikhistoriker von besonderem Interesse, da sie oft genaue Angaben über die liturgische Ordnung und die Aufführungspraxis der Zeit bringen. Die an-

schließenden Indices im Anhang des Bandes bieten ein vollständiges Verzeichnis der Bibestellen im Prophetologium. Die Verfasserin hat sich die Mühe genommen, vier zusätzliche Indices zu allen bisher erschienenen Faszikeln herzustellen, nämlich ein Verzeichnis der Hymnen und Psalmen mit Angabe der Modalität, ein topographisches Verzeichnis, ein Verzeichnis von Einrichtungsgegenständen der Kirche und ein Verzeichnis von liturgischen Termini. Der Patriarch von Konstantinopel wird z. B. 36mal erwähnt, der Terminus „psaltes“ oder Sänger kommt nicht weniger als 44mal vor.

Der zweite Faszikel enthält den *apparatus criticus* zu Text und Neumen. Im Anhang finden sich zwei Indices *ducum neumarum* und ein *conspectus codicum*, der sich auf 72 Handschriften bezieht. Engberg bringt auch ein Beispiel von den Varianten zu einem einzigen Text und eine Tabelle von den Lesungen in etwa dreißig verschiedenen Handschriften.

Bei einem Unternehmen, das sich über eine längere Zeitspanne erstreckt, werden die Herausgeber unweigerlich mit den Problemen der Kontinuität im Lichte neuer Entdeckungen und neuer Forschungsergebnisse konfrontiert. Der erste Faszikel der Serie basiert im wesentlichen auf einer einzigen Handschrift, Frau Engberg bezieht sich jedoch auf über fünfzig. Steigende Produktionskosten verlangten überdies eine Revision des Neumen-Apparatus und der gedruckten Aufmachung. Wir danken der Verfasserin, daß sie trotz dieser Schwierigkeiten ein Projekt zum Abschluß geführt hat, welches den Forschern für viele Jahre von Nutzen sein wird.

Wünschenswert wäre jetzt eine ausführliche Beschreibung der benutzten Handschriften, bei welcher jüngere Handschriftenkataloge und Forschungsergebnisse berücksichtigt würden. Im Vorwort wird die Frage aufgeworfen, warum „the chronological arrangement of the feasts in the manuscripts differ so much“. Diese Frage sowie Einzelheiten der Überlieferung und der Aufführung müßten unbedingt noch weiter erforscht werden.

(März 1983)

Neil K. Moran

Le Graduel de Saint-Denis. Manuscrit 384 de la Bibliothèque Mazarine de Paris (XI^e s.), Paris: Nouvelles Éditions latines 1981. XXXIII + 291 S. (Monumenta Musicae Sacrae. V.)

Als fünften Band seiner Reihe von Faksimileausgaben mittelalterlicher liturgischer Handschriften legt der hochverdiente, unermüdete Dom R. J. Hesbert den ersten Teil, das Graduale der Hs. 384 der Bibliothèque Mazarine vor (der zweite Teil der Handschrift ist ein Antiphonar). Der Codex ist im 11. Jahrhundert geschrieben worden und stammt aus der Abtei St. Denis. Als erster hat Amadée Gastoué in seinem Buch *Les origines du chant romain: L'antiphonaire grégorien* (Paris 1907) auf die Handschrift als Quelle für Reste gallikanischer Tradition im Gregorianischen Gesang hingewiesen. L. Brou (*Les chants en langue grecque dans les liturgies latines*, in: *Sacris erudiri* I, 1948) und Jacques Handschin (*Sur quelques tropaires grecs traduits en latin*, in: *Annales musicologiques* II, 1954) haben sie als Quelle griechischer Gesänge in der abendländischen Liturgie herangezogen. Inzwischen hatte Gregorio Suñol (*Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, Paris/Tournai 1935) die Handschrift als einen frühen und repräsentativen Zeugen der „französischen“ Neumenschrift entdeckt; neuerdings hat Solange Corbin die Handschrift genauer in die Entwicklungsgeschichte dieser Neumenschrift eingeordnet (*Palaeographie der Musik, nach den Plänen Leo Schrades* hrsg. . . . von Wulf Arlt, Band I/3, Köln 1979).

Es handelt sich also um ein unter verschiedenen Aspekten interessantes Graduale, und diese Ausgabe ist nach so vielen Faksimileausgaben von Choralhandschriften die erste Ausgabe einer Handschrift aus dem Pariser Raum. Nachdem das Unternehmen einer „Édition critique“ des Graduale romanum durch die Abtei Solesmes und R. J. Hesberts eigenes, bewunderungswürdiges *Corpus Antiphonalium Officii* ihr Ziel nicht erreicht und stattdessen die Probleme deutlich gemacht haben, auf die sowohl eine kritische Ausgabe des Gregorianischen Gesangs wie die Suche nach einem Archetypus der Überlieferung stoßen, erscheint die Untersuchung und die Vorlage von Faksimiles repräsentativer Handschriften aus den verschiedenen Überlieferungszentren des Gregorianischen Gesangs als aktuelle Aufgabe. Der Pariser Raum und insbesondere St. Denis ist ein solches Zentrum.

R. J. Hesbert stellt dem Faksimile einen Index und eine liturgiehistorische Würdigung der

Handschrift voraus. Seine Beschreibung der Handschrift selber ist sehr kursorisch, die Frage der Datierung beispielsweise kommt nicht zur Sprache. Für die palaeographischen Fragen beruft er sich auf Gregorio Suñol, die Arbeit von Solange Corbin hat er wohl nicht mehr heranziehen können. Über deren Einordnung der Handschrift hinaus wäre jedoch eine eingehendere palaeographische, insbesondere eine Untersuchung der Neumenformen und schließlich eine Untersuchung der melodischen Überlieferung erforderlich. Es fehlt in Hesberts Ausgabe ferner eine Bibliographie; daß bereits Gastoué, Brou, Handschin sich mit der Handschrift beschäftigt haben, übergeht Hesbert mit Schweigen. Und die Qualität der Reproduktion ist miserabel; es ist erstaunlich, zu welchen Rückschritten die moderne Reproduktionstechnik selbst gegenüber den beinahe 100 Jahre alten ersten Bänden der *Paléographie musicale* imstande ist.

(November 1981)

Helmut Hucke

VALENTINI BAKFARK: Das Lautenbuch von Lyon (1553). Hrsg. von István HOMOLYA und Dániel BENKŐ. Budapest: Editio Musica (1976). XXVIII, 136, 16 S. (Opera Omnia I.)

VALENTINI BAKFARK: Das Lautenbuch von Krakau (1565). Hrsg. von István HOMOLYA und Dániel BENKŐ. Budapest: Editio Musica (1979). XXXVIII, 122 S. (Opera Omnia II.)

VALENTINI BAKFARK: Einzelne Werke. Hrsg. von István HOMOLYA und Dániel BENKŐ. Budapest: Editio Musica (1981). XXVI, 60 S. (Opera Omnia III.)

Valentin Greff-Bakfark – vor 1565 nur Bakfark genannt und von den Zeitgenossen als ein zweiter Orpheus bestaunt – war einer der bedeutendsten Lautenvirtuosen des 16. Jahrhunderts. Geboren zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Kronstadt/Siebenbürgen und ausgebildet am Hofe des ungarischen Königs Johann Szapolyai (1526–1540), wirkte er seit 1549 als Hoflautenist König Sigismund Augusts von Polen, Kaiser Maximilians II. und der Fürsten Siebenbürgens Johann Sigismund (dem Sohne Johann Szapolyais) und Stephanus Báthori; lebte die letzten fünf Jahre als freier Künstler in Italien und starb am 22. August 1576 in Padua an der Pest.

Wohl verbittert über das grausame Schicksal, das ihn und seine Familie getroffen hat, verbrannte Greff-Bakfark auf dem Totenbett alle seine Schöpfungen. So sind von seinem, sicher beträchtlichen kompositorischen Schaffen nur 42 Werke erhalten geblieben: 32 Stücke in den von ihm selbst in den Jahren 1553 [Druckangabe 1552] und 1565 besorgten Drucken sowie zehn Stücke in Sammeldrucken und -handschriften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aus Anlaß des 400. Todestages von Valentin Greff-Bakfark hat die Editio Musica in Budapest begonnen, das Gesamtwerk des Meisters in einer, von István Homolya und Dániel Benkő besorgten, auf drei Bände geplanten wissenschaftlich-praktischen Publikation herauszugeben: Band I (1976) mit den 20 Stücken der 1553 bei Jacques Moderne in Lyon gedruckten *INTABULATURA VALEN-TINI BACFARC TRANSILVANI CORONENSIS / LIBER PRIMUS. /* Lugduni apud Iacobum Modernum. / Cum priuilegio ad triennium./; Band II (1979) mit den zwölf Stücken des 1565 bei Łazarz Andryśowicz in Krakau verlegten Druckes *VALENTINI GREFFI / BAKFARCI PANNONII, HARMONIARUM / MUSICARUM IN USU TESTUDI- / NIS FACTARUM, / TOMUS PRIMUS. / . . . / CRACOVIAE, / Impensis Authoris LAZARUS ANDREAE excudit. / Anno a virgineo partu, M. D. LXV. / Mense Octobri. / . . .*; Band III (1981) *Einzelne Werke*, mit zehn in Sammeldrucken und -handschriften aufgefundenen Intavolierungen, sowie drei nicht von Valentin stammenden Werken.

Von den insgesamt 42 erhalten gebliebenen Stücken sind zehn eigene Kompositionen Greff-Bakfarks (drei- und vierstimmige Recercate/Fantasien) sowie 32 Intavolierungen vier-, fünf- und sechsstimmiger Motetten, Chansons und Madrigale namhafter zeitgenössischer Musiker. Die Drucke sind in italienischer Lautentabulatur für 6-chörige Laute in G (einige mit einem zusätzlichen 7. Chor), die Handschriften in deutscher, italienischer und französischer Tabulatur aufgezeichnet. Die Rhythmuswerte sind in Mensuralnoten angegeben, die Bünde durch arabische Ziffern bezeichnet. Als Takteinheit gilt die Semibrevis (1553) bzw. die Brevis (1565).

Unter Beachtung dieser Kriterien bringen die Herausgeber in der modernen Publikation den Notentext in Tabulatur und setzen über jede Zeile die Übertragung, verteilt auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel. Dabei bedie-

nen sie sich der sogenannten „subjektiven Übertragung“, d. h. sie deuten „... das in der Tabulatur angegebene Rohmaterial nach den Prinzipien des mehrstimmigen Aufbaus“. Tabulatur und Transkription folgen den Primärquellen, offensichtliche Fehler sind anhand der Sekundärquellen berichtigt und im Revisionsbericht vermerkt. Die in den Quellen genannten Titel der Intavolierungen und die Namen der Komponisten der Vokalvorlagen sind im Notentext in der heute üblichen Form aufgeführt, die Originalangaben der Primärquellen hierzu im Revisionsbericht vermerkt, in dem auch auf moderne Ausgaben der verwendeten Vokalvorlagen verwiesen wird. Zwei, in modernen Ausgaben nicht erschienene Motetten des Lyoner Druckes wurden von Homolya spartiert und als Supplement dem Band I der *Opera Omnia* beigegeben. An die Praktiker wenden sich die Herausgeber mit einer gesonderten Gitarren-Ausgabe aller drei Bände.

Der Notentext ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt und drucktechnisch sehr gut. Die ersten beiden Bände der Neuausgabe sind nach dem gleichen Schema aufgebaut: Einführung (mit Kurzbiographie und Hinweise zur Neuausgabe), Beschreibung des jeweiligen Lautenbuches, Faksimile der ersten Seiten der Primärquellen und einiger Seiten verschiedener Sekundärquellen, Notentext und „Kritische Bemerkungen“ [d. h. Revisionsbericht]. Der dritte Band folgt diesem Aufbau mit dem Unterschied, daß statt der Beschreibung des jeweiligen Lautenbuches die verschiedenen gedruckten und handschriftlichen Quellen aufgeführt sind. Stilkritische Betrachtungen fehlen [sie erscheinen in einer, 1982 von István Homolya in ungarischer Sprache vorgelegten Monographie des Lautenisten].

Die in allen drei Bänden identische Einführung sowie die Beschreibungen der Originalvorlagen sind in deutsch, englisch und ungarisch, die „Kritischen Bemerkungen“ nur in deutsch abgefaßt. Die lateinischen Texte der Drucke 1553 und 1565 erscheinen in den jeweiligen Beschreibungen nur in Übersetzungen, können jedoch in den Faksimilia nachgelesen werden. Der deutsche Text leidet an den mangelnden Sach- und Sprachkenntnissen der Übersetzer (Hannelore Schmöer Weichenhain und Géza Engl). Neben grammatikalischen und orthographischen Fehlern finden sich falsche, dem ungarischen Wort nicht entsprechende Ausdrücke, sinnentstellende

Passagen und Sätze die das Gegenteil dessen aussagen was gemeint ist. Verwirrende Stellen konnten erst nach Einsicht des ungarischen Textes oder der von Fred Macnicol besorgten englischen Übersetzung – die sehr präzise ausgefallen ist – geklärt werden.

Mit besonderer Skepsis sind die Ausführungen der Herausgeber der Kurzbiographie Valentin Greff-Bakfarks zu betrachten, weil sie die – zugegebenermaßen – etwas widersprüchlichen Überlieferungen zur Vita des Meisters recht eigenwillig interpretieren. Sie vertreten die Ansicht, daß Valentin Bakfark – auch im deutschen Text mit dem ungarischen Vornamen „Bálint“ geführt, obwohl diese Form dokumentarisch nicht zu belegen ist – aus irgendeinem unerklärlichen Grunde 1565 den Namen Greff angenommen und sich fortan Greff-Bakfark genannt habe. Unberücksichtigt lassen sie die von Valentin seit dem Krakauer Lautenbuch fast ausschließlich verwendete Form „Greff, genannt Bakfark“ bzw. „Greff-Bakfark“, wie z. B. in dem amtlich beglaubigten Schreiben vom 9. Januar 1566, mit dem „... nobilis Valentinus Greph, alias Bekwark nuncupatus, S. R. M. Musicus . . .“ seiner Frau die Vollmacht erteilt, all sein Hab und Gut in Wilna und Umgebung zu veräußern.

Auch die Behauptung, daß Greff-Bakfark ungarischer Abstammung gewesen sei, muß aufgrund verschiedener dokumentarischer Unterlagen bezweifelt werden. Die nach seinem Tode erfolgte Eintragung in den Annalen der Natio Germanica in Padua „... Valentinus Grevius Transylvanus, Bacfarti nomine plerisque notissimus; . . . quod sicut origine Germanus fuit, ita semper se Germanum haberi voluerit“, dürfte wohl einige Zweifel an den Ansichten der Herausgeber aufkommen lassen.

Wie großzügig Homolya-Benkö mit der Interpretation dokumentarischer Belege verfahren, mögen die letzten Sätze der Kurzbiographie beleuchten: „Seine Heimkehr (1569/1570 nach Siebenbürgen, d. R.) hatte er aber höchstwahrscheinlich nicht als endgültig angesehen, da er seine Familie in Italien (Padua) niederließ (sic!) und auch in den nächsten drei Jahren nichts veranließ (sic!) um sie nach Ungarn (sic!)* zu holen. Ende 1571 reiste er selbst nach Padua, von wo er dann nicht mehr nach Siebenbürgen zurückkehren sollte. Er fiel 1576 einer Pestepi-

demie zum Opfer und starb am 22. August des Jahres.“ Bekannt ist, daß Valentin mit seinen Angehörigen in Padua von der Pest hinweggerafft wurde, doch gibt es keinen einzigen Hinweis darauf, auf welchem Wege seine Familie von Polen nach Italien gelangt ist, geschweige denn darauf, daß er diese Übersiedlung selbst veranlaßt hätte. Und die Behauptung, er hätte nichts unternommen, um seine Familie nach Siebenbürgen zu holen, steht im krassen Widerspruch zu der Aussage des am 25. August 1571 in Karlsburg (= Alba Iulia, der damaligen Hauptstadt Siebenbürgens) aufgesetzten Schreibens, wonach Valentinus Greff alias Bakfark sein Gut verpfändet hat, um während eines etwa sechsmonatigen, vom Wojwoden Stephanus Báthori gewährten Urlaubs, seine Frau und Kinder aus Italien nach Siebenbürgen zu holen.

(Juni 1983)

Robert Machold

FRANCESCO LUISI: Apografo Miscellaneo Marciano. Frottole Canzoni e Madrigali con alcuni alla Pavana in Villanesco (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798). (Serie I: Musica Rinascimentale. A: Edizione integrale del Corpus delle Frottole. 1: Fonti Manoscritte) Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1979. CCVIII, 221 S.

Die venezianische Fondazione Levi beginnt ihre überaus ambitionierte Edition von Renaissancemusik mit der vollständigen Veröffentlichung eines Manuskriptes (Stimmbücher) der venezianischen Biblioteca Marciana, an dem seit seiner Präsentation in den 30er Jahren durch Fausto Torrefranca niemand vorübergegangen ist, der sich mit der weltlichen Musik Norditaliens im frühen 16. Jahrhundert beschäftigt. Der Generaltitel der Reihe (A) verallgemeinert – wie schon Petrucci – den Terminus Frottole in einer vielleicht nicht ganz unproblematischen Weise. Tatsächlich bestehen, wie der spezielle Titel andeutet, die hier in Partitur gebrachten 103 vierstimmigen Sätze von der poetischen Form her gesehen neben „Frottole“ (Barzellette usw.) aus Canzonen, Sonetten, Ballaten, Terzinen, Strambotti, Oden, Canzonetten, Stanzen, einem Madrigal und einer lateinischen Epistel (Ovid). Vor allem aber interessieren, obschon in der Minderzahl, jene poetisch kaum faßbaren volkstümlichen oder volkstümelnden „Vilote“, in denen

* (sic!) hinter Ungarn steht, weil der ungarische Text wie folgt lautet: „... auch nichts im Interesse ihrer Heimfahrt (d. h. der Familie) getan hat“, also kein Wort über „Ungarn“

Torre Franca das „Segreto del Quattrocento“ gelüftet zu haben glaubte. Die musikalischen Gattungen sind weniger eindeutig zu fassen (vgl. S. XXXIII). Neben den primär vokalen Villotten und anderen Vorläufern des A-cappella-Madrigals (jetzt als musikalischer Sammelbegriff verstanden) des frühen Cinquecento – mit kräftigen Imitationsansätzen – treten „frottolen“-artige Sätze auf, deren gesungene Melodie wohl primär instrumental begleitet zu denken ist und die zum Teil auf Gesänge mit Lautenbegleitung zurückgehen (wobei die Alt-Stimme entfällt).

Von dichterischen und musikalischen Gattungen, eventuellen Zitaten aus Volksliedern, Konkordanzen, früheren Editionen usw. legen die „Schede analitiche“ (S. XCV–CLXXIII) sorgfältig Rechenschaft ab. Hier weist Luisi auch so weit wie möglich die einzelnen dichterischen und musikalischen Autoren nach. Als Komponisten begegnen in erster Linie Frottolisten wie Tromboncino und Cara (S. XXXIX), über die Hälfte bleibt anonym, was auch dem Anteil der Unica entspricht. Ein Gewinn ist die Identifizierung des Markussängers Francesco Violante (S. XLIII mit Anm. 70).

Der Edition der Texte und der Musik (beides mit gründlichem Kritischen Bericht) geht – außer verschiedenen Verzeichnissen und den „Schede“ – ein ausführliches „Studio critico“ voraus (S. XVII–LXXXIV), in dem der Herausgeber über Lokalisierung und Datierung des in dem Manuskript enthaltenen Repertoires, über Form und Charakter der vorliegenden Poesie und Musik und natürlich über die physische Beschaffenheit seiner Quelle handelt. Ein besonderer Abschnitt gilt dem „cantar a libro“ (S. XXXVII–XLIII), einem Thema, dem Luisi ein umfang- und gedankenreiches Buch gewidmet hat (*Del cantar a libro . . . o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, Torino 1977). Unausweichlich war das Umstoßen der Datierung Torre Francas: Luisi verweist die Redaktion des Manuskriptes zu Recht in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts (S. XIX und XXVIII), wovon nicht zuletzt seine Form in Stimmbüchern zeugt (S. XXVf.). Sein Inhalt ist keinesfalls älter als derjenige der bekannten Frottolendrucke, stellt vielmehr in seinem Hauptteil das Repertoire von 1520–30 dar und spiegelt somit das Stadium direkt vorm Aufblühen des Madrigals (S. XXI und XXVII). Anhand von Konkordanzen macht Luisi eine Verbindung mit den Drucken des Andrea Antico evident (S. XXIff., vgl. auch S. XL), der das

venezianische Manuskript vielleicht besessen hat. Über jüngere Vorbesitzer ist offenbar immer noch nichts bekannt. Was die Lokalisierung des hier gesammelten Repertoires betrifft, so ist dieses vielleicht am zutreffendsten als „riconducibile ad un' unica estrazione culturale che può essere circoscritta in area padana“ bezeichnet (S. XXXI, vgl. auch S. XLVII). Die Beziehung zur weiten Po-Ebene überzeugt jedenfalls mehr als die allzu enge Zuordnung zu Venedig oder dem Veneto (vgl. S. XI), was dann gar zur Hypostasierung einer „estetica musicale tipicamente veneziana“ führt (S. IX, Presentazione durch den Präsidenten der Stiftung).

Mit besonderem Eifer sucht der Herausgeber, ausgehend von den Arbeiten Torre Francas, Jepsens und anderer, die Volksliedzitate – meist aus Quodlibets oder ähnlichem – in den mehrstimmigen Sätzen zu identifizieren (S. LIX–LXXIX). Eine grundsätzliche Schwierigkeit scheint darin zu bestehen, daß einerseits zwischen Text- und Musikzitaten bisweilen nicht scharf genug unterschieden wird und andererseits die angenommenen musikalischen Ähnlichkeiten nicht immer überzeugen, wie etwa S. LIX, Beispiele 1 und 2, oder Nr. 23, T. 30ff. und Nr. 98 (S. LXIII und LXXIVf.). Die Entsprechung zwischen Nr. 1, T. 30ff. und Nr. 100, T. 8ff. scheint nicht im Tenor (S. LIXf.), sondern im Cantus zu liegen. Manchmal wird mit dem Text nur der musikalische Rhythmus zitiert (z. B. S. LXII).

Bei der Texttranskription hätte man gerne die Großbuchstaben der Versanfänge respektiert gesehen (S. CXXXI), wie sie auch die Gedichtshandschriften überwiegend aufweisen (vgl. z. B. die Facsimilia auf S. XC und CXXXII). Die modernisierende musikalische Übertragung (S. CLXXVII) orientiert sich leider nicht an den *Monumenti* der Società Italiana di Musicologia, welche die originalen Schlüssel, Werte und Mensurzeichen bewahren. Schwerwiegender sind die verschiedenartig gestalteten Taktstrichverbindungen zwischen Cantus und dem Unterstimmenkomplex, die eine rein vokale oder gemischt vokal-instrumentale Ausführung von Fall zu Fall suggerieren sollen. Interpretation wird hier zur Bevormundung. Schlechthin nicht akzeptabel aber ist es, daß im Falle dekretierter oder empfohlener vokal-instrumentaler Wiedergabe die im Original zumeist vorhandene Textunterlegung auch der unteren Stimmen in der Übertragung fortgelassen wird. Man nimmt dem Manuskript

damit seinen Charakter als Dokument der Durchvokalisierung. Ein umgekehrter Fall liegt in Nr. 40 vor, wo im Original nur das Textincipit *Amor, che fai* erscheint. Luisi versucht hier die Adaption eines ganz anderen Dialogtextes (aus einer Komposition Tromboncos), vgl. S. CLXIV. Das deklamatorische Ergebnis ist nicht sehr überzeugend.

Im übrigen ist die Edition von großer Gewissenhaftigkeit. Über Akzidentien läßt sich oft streiten, nicht allerdings über das empfohlene Zusammentreffen von *g'* und *gis* in T. 2 von Nr. 17. Im „Studio critico“ muß es in Anm. 86 „Silke Leopold“ und in Anm. 125 „... zur musikalischen Überlieferung“ heißen. Druck und Ausstattung dieser wichtigen Publikation sind von hoher Qualität.

(Mai 1983)

Wolfgang Osthoff

JOHANNES LUPI: Collected Works. Opera Omnia. I. Musicae Cantiones. Edited by Bonnie J. BLACKBURN. Neuhausen – Stuttgart: Hänssler-Verlag / American Institute of Musicology 1980. XXXVII, 149 S. (Corpus Mensurabilis Musicae. 84.)

Zu den beachtenswertesten Studien zur Musikgeschichte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören zweifellos Bonnie J. Blackburns Arbeiten über *The Lupus Problem* (Diss., University of Chicago 1970; *The Musical Quarterly* LIX, 1973, S. 547–583; *The New Grove*, 1980). Im Rahmen dieser Untersuchungen wurde auch das Œuvre der bekannten Doppelmeister einer gründlichen stilkritischen Analyse unterzogen und im Falle des Cambraier Kapellmeisters Johannes Lupi bzw. Jean Leleu (ca. 1506–1539) auf zwei Messen, 37 Motetten und etwa 32 Chansons begrenzt. Die Edition von Lupis *Opera omnia* soll nun in drei Bänden – zwei für Motetten, einer für Messen und Chansons – erfolgen, wobei die hier anzuzeigende erste Sammlung der fünfzehn vier- bis achtstimmigen Motetten des aus der Offizin von Attaignant & Jullet 1542 stammenden Individualdruckes in zweifacher Hinsicht Beachtung verdient: Zum einen bilden diese Kompositionen „den methodisch sichersten Ausgangspunkt einer Stiluntersuchung“ (Ludwig Finscher), zum anderen wird die in Abstimmung mit Edward E. Lowinsky erfolgte und neuere Überlegungen des Editionsverfahrens berück-

sichtigende Ausgabe Blackburns der Diskussion um grundsätzliche editorische Probleme neuen Auftrieb geben.

Stilistisch steht Lupi der Gombert-Schule näher als der französischen. Mit knappen, aber klaren Hinweisen macht die Herausgeberin auf die Berührungspunkte, etwa bei Form und Satztechnik, und die Unterschiede, z. B. in der Kadenzbehandlung und der Motivik/Melodik, aufmerksam und charakterisiert Lupis Musik als „an amalgam of the French and Flemish styles“ (S. X). Das Quellenverzeichnis weist nicht weniger als 23 Handschriften- und 28 Druck-Konkordanzen auf und legt somit beredtes Zeugnis für die Beliebtheit dieser Kompositionen, unter denen sich mehrere Vertonungen Marianischer Texte befinden, ab. Mit vorbildlicher Sorgfalt werden im Kritischen Bericht für jede Motette Quellen- und Textnachweise gesondert aufgeführt, die liturgische Verwendung angegeben und ein Lesartenvergleich vorgenommen (Stemma allerdings nur bei Nr. 7 *Vidi speciosam*).

Bei der Übertragung (Verkürzung der Notenwerte 1:2) hatte die Herausgeberin keine außergewöhnlichen Probleme zu lösen. Abweichungen von anderen Quellen sind in einem Anmerkungsapparat aufgelistet. Sie legt einen – nach Stichproben – zuverlässigen Notentext vor. Lediglich an zwei Stellen, Nr. 3 Sec. pars, Primus Contratenor, M. 96 und Nr. 8 Sec. pars, Sec. Superius, M. 91 hätte vielleicht aus Gründen der Einheitlichkeit noch eine (eingeklammerte) Fermate ergänzt werden können.

Die ausführliche Erörterung eines anerkannten Lieblingsthemas der amerikanischen Renaissanceforscher, der *musica ficta*, hat im Hinblick auf die ungewöhnlichen Kadenzformen bei Lupi (oft ohne Leittonerhöhung) ausnahmsweise seine Berechtigung (S. XIV–XVI).

Da sich die Serie der drei Attaignant-Motettendrucke von Claudin, Certon und Lupi aus dem Jahre 1542 durch besondere Sorgfalt bei der Textunterlegung auszeichnet (wie auch aus den beigefügten Faksimile-Abbildungen nach S. XXXVII ersichtlich wird), bemüht sich Bonnie J. Blackburn um eine adäquate Umsetzung im Editionsverfahren. Trotz theoretisch einleuchtender Gedanken und Ansätze (S. XI–XIV) mußten letztlich aber doch wieder Kompromißlösungen angeboten werden, und daher ist eine Auseinandersetzung mit Blackburn-Lowinskys Methode programmiert. So orientiert sich die Textwiedergabe zwar an der originalen Druckfas-

sung, Groß- und Kleinschreibung werden jedoch schließlich wieder vereinheitlicht; für die Interpunktion wurde ein besonderes, allerdings eher irritierendes Verfahren gewählt: Pausen ersetzen Satzzeichen (hierzu S. XI). Dies macht die Wiederholung sämtlicher Texte in moderner Schreibweise und Interpunktion im Kritischen Bericht erforderlich. Noch weniger überzeugt den Rezensenten schließlich der Versuch einer doppelten, d. h. „alternativen“ Textunterlegung: Wenn der Herausgeber seinen abweichenden Textierungsvorschlag so gravierend empfand, daß ein Hinweis notwendig erschien, hätte dies der – etwa bei den Nrn. 13–15 ohnehin umfangreiche – Anmerkungsapparat wohl auch noch verkräftet. So stören vor allem neben wenig überzeugenden „Verbesserungen“ (z. B. Nr. 1 Prima pars, M. 17 ff.: Dehnung des letzten Vokals bei „dei“ offensichtlich vom Komponisten vorgesehen) unerwartete, in zweiter Reihe „frei stehende“ Silben, deren ursprünglicher Kontext erst wieder zusammengesucht werden muß. Im übrigen sollte bei künftigen Ausgaben lieber nicht mit Silbentrennungszeichen gespart werden.

Unbeschadet dieser persönlichen Marginalien bleibt festzuhalten, daß dieser Band nicht zuletzt gerade wegen der problematischen Editions-vorschläge Aufmerksamkeit verdient.

(Oktober 1982)

Friedhelm Brusniak

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: David et Jonathas. Tragédie mise en musique. Edité par Jean DURON. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1981. 28 + 385 S. (Publications du Centre d'Etudes de la Musique Française aux XVIIIe & XIXe siècles. Vol. I.)

Charpentiers kompositorisches Erbe beschäftigt nunmehr die Musikwissenschaft seit mehreren Jahrzehnten, aber noch immer ist nur ein geringer Teil der im Autograph erhaltenen Kompositionen ediert. Während neue kritische Gesamtausgaben der Werke von Lully und Rameau vorbereitet werden, ist 1982 wenigstens der verdienstvolle *Catalogue raisonné* der Werke Charpentiers von H. Wiley Hitchcock erschienen.

Die vorliegende Edition der geistlichen Oper *David et Jonathas* ist der erste Band einer neuen Publikationsreihe zur französischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, die gemeinsam von der Bibliothèque Nationale, dem CNRS und dem

„U. E. R. de musique et de musicologie“ der Sorbonne getragen wird. In Verbindung mit dem „Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audiovisuels“ des CNRS kam gleichzeitig eine Gesamtaufnahme der Oper bei Erato (STU 71435) unter der Leitung von Michel Corboz heraus, auf die allerdings in der Partitur nicht verwiesen wird. Der Vollständigkeit halber sei auch erwähnt, daß in Lyon am 19. Februar 1981 eine erste szenische Realisation in unserer Zeit stattfand. Die Konzeption einer solchen Editionsreihe ist durchaus zu begrüßen. Ob es allerdings besonders geschickt war, gerade dieses Werk, das als eines der wenigen nicht im Autograph, sondern nur in einer sehr fehler- und lückenhaften Abschrift von der Hand Philidors erhalten ist, als erstes der neuen Editionsreihe auszuwählen, mag dahingestellt sein.

Charpentier ging mit seinen beiden geistlichen Opern (der verlorenen *Celse martyr* von 1687 und *David et Jonathas* von 1688) der meist als erste geistliche Oper in Frankreich angesehenen *Jephté* von Montéclair um mehr als 40 Jahre voraus. Diese beiden Opern Charpentiers wurden für das Jesuitentheater in Paris komponiert. Der *David* entstand in enger Verbindung mit der lateinischen Tragödie *Saul* des père Chamillart, als dessen musikalische Interpretation sie anzusehen ist. Tragödie und Oper wurden alternativ am gleichen Abend im Wechsel von gesprochenem und gesungenem Akt aufgeführt. Daraus ergeben sich Prämissen, die musikalische Eigenarten des Werkes erklären: Das Rezitativ konnte auf einen kleinen Prozentsatz dessen reduziert werden, was bei einer „normalen“ französischen Tragédie mise en musique zum Verständnis der Fabel notwendig war. Für die Aufführung standen nur Knaben- und Männerstimmen zur Verfügung. Die Verwandtschaft zum Oratorium wird in der großen Anzahl und oft polyphonen Anlage der Chöre deutlich.

Das sehr informative Vorwort des Herausgebers Jean Duron gibt Einblick in den historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem Aufführungen der französischen Jesuitenkollegs stattfanden. Die Mitwirkung von Mitgliedern der Académie royale erscheint in Paris im Jahre 1688 durchaus wahrscheinlich, nicht aber in Amiens oder La Flèche, wo die Oper noch 1741 gespielt wurde.

Von der Tragédie Lullys unterscheidet sich diese geistliche Oper durch ein auf das Mindestmaß reduziertes Rezitativ und die kurzen Diver-

tissements: Das Auftreten von Dämonen hat im Prolog nur periphere Bedeutung, wird musikalisch und choreographisch nur angedeutet. Der David-Akt wird durch einen Aufzugsmarsch eingeleitet. Ihm fehlen die Tanzsätze des Joabel (Chaconne), des Saul- (Gigue) und des Jonathan-Akts (Rigaudon und Bourrée, in der erwähnten Platteneinspielung so sehr angeglichen, daß man fast zwei Rigaudons zu hören glaubt). Die stilistische Nähe von Lully ist durchaus in vielen Teilen der Partitur spürbar (z. B. S. 18, 43, 129, 139, 197, 201 etc.), aber deutlicher sind doch die Merkmale des Personalstils von Charpentier ausgeprägt: Synkopenbildungen (S. 84, 207 etc.), ungewohnte Pausen (S. 211 etc.), Koloraturen auf Schlüsselworte, auch auf so ungewohnte wie „volage“ (S. 162), eine exzessive Verwendung des Dämpfers bei den Streichern (S. 9, 21, 27, 109 etc.), schließlich eine Ombra-Arie italienischer Provenienz in *Es-dur*.

Die Eigenarten der Instrumentation, die Charpentier in seinen Autographen in der Regel genau festlegte, insbesondere die Gegenüberstellung von Tutti der Streicher und Bläser einerseits und reinem Streicher- oder Bläserklang andererseits sowie die Generalbaßausführung lassen die einzig vorhandene Quelle, aber auch die vorliegende Ausgabe kaum erkennen. Der Herausgeber Duron hält sich strikt an die Abschrift Philidors, ohne die bei Charpentier übliche Instrumentation zu ergänzen, wie es für eine auch für die Praxis bestimmte Ausgabe verlangt werden muß. In dieser Hinsicht wurde bei der Plattenaufnahme z. T. der richtige Weg gegangen, wenn etwa im *Bruit d'armes* des V. Akts Trompeten mit herangezogen wurden, wie es für die Zeit selbstverständlich war. Den lückenhaften Notentext (Anfang des Prélude zum III. Akt, die letzten 20 Takte der Chaconne und zahlreiche fehlende Einzeltakte) rekonstruierte Duron teilweise recht geschickt.

(November 1981)

Herbert Schneider

MICHEL-RICHARD DELALANDE: *De profundis. „Grand Motet“ for Soloists, Chorus, Woodwinds, Strings, and Continuo* edited by James R. ANTHONY. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1980). VII, 172 S.

⁶⁵
(*Early Musical Masterworks – Critical Editions and Commentaries.*)

Im Unterschied zu anderen bedeutenden Komponisten seiner Generation brauchte Michel-Richard Delalande nicht wiederentdeckt zu werden, und auch seine geistliche Musik war nie ganz tot, als sich die französische Forschung ihrer etwa ab 1900 annahm und schließlich seit 1928 Neuausgaben vorlegte. Als Meisterwerke der Versailler Motette bereits von Jean Jacques Rousseau gepriesen, konnten sich Delalandes *Grands Motets* im Pariser Concert Spirituel bis 1770 und danach noch in der Chapelle Royale bis zum Ausbruch der Revolution als Repertoirestücke halten (S. 7). Die vorliegende Psalmvertonung aus dem musikalischen Standardrepertoire des Allerheiligenfestes zwischen 1728 und 1741 ist durch den Titel der Publikationsreihe nun auch aus amerikanischer Sicht als „frühes musikalisches Meisterwerk“ anerkannt. Der Herausgeber der Ausgabe – er lehrt an der University of Arizona in Tucson – hat sich durch verschiedene Veröffentlichungen als Delalande-Spezialist einen Namen gemacht.

Die unzulängliche Ausgabe des Werks von 1944 (ein von *c* nach *b* transponierter Klavierauszug) und der nur schwer zugängliche Neudruck von 1961 rechtfertigen eine weitere Edition, zumal es sich um mehr als einen bloßen Notendruck handelt. Gemäß dem Untertitel der Veröffentlichungsreihe *Critical Editions and Commentaries* verbindet der Herausgeber die Partitur (S. 20–121) mit Anmerkungen zur Geschichte des *Grand Motet* im allgemeinen (S. 3–4) und bei Delalande im besonderen (S. 5–12), läßt sich auf Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Aufführungsprobleme ein (S. 13–18), gibt ein Verzeichnis der bekannten *Grands Motets* Delalandes (Appendix A, S. 131–133) und verweist auch auf Platteneinspielungen (S. 18).

Der Notentext basiert auf einem postumen Sammeldruck von 1729, wobei die beiden fehlenden parties de remplissage anhand eines nach 1741 im Umfeld Gaspard Alexis Cauvins entstandenen Manuskripts ergänzt wurden. Die philologische Bedeutung und der quellenkundliche Wert einer dritten frühen Handschrift von 1689 (im Umkreis von André-Danican Philidor geschrieben) für die vorliegende Ausgabe bleibt etwas im unklaren: Appendix B (S. 134–135) zufolge weist dieses frühe Manuskript mehr Doppelvertonungen gleicher Textabschnitte (für Solo

und Chor) als die postume Druckfassung auf, ist reicher mit Instrumentalsätzen durchsetzt und beschließt den Psalm mit der Doxologie *Gloria patri*. Der Herausgeber druckt aus der frühen Quelle im Appendix C (S. 136–158) sowohl die Eröffnung *De profundis* als auch die Schlußpartie *Requiem aeternam* (beide Male: *Symphonie, Récit, Chœur*) ab, damit – so der Kommentar S. 14 – der Leser sich selbst eine Vorstellung von den musikalischen Unterschieden der beiden Fassungen machen könne. Diese durch Kommentare deutlicher werden zu lassen und dadurch möglicherweise auch die Präferenz der Quelle 1729 für die Ausgabe zu begründen, wäre jedoch wünschenswert gewesen. Der Abdruck des *Gloria patri* (1689) (S. 159–167) als aufführungspraktische Erweiterungsmöglichkeit ad libitum ist zu begrüßen.

Die Generalbaßstimme ist durchweg unausgesetzt. Die Partitur sieht jedoch ein zusätzliches offenes System für individuelle Aussetzung vor. Es sei nach Meinung des Herausgebers leichter, ein Akkompagnement hinzuzufügen, als ein bereits vorliegendes den eigenen Vorstellungen anzupassen (S. 15). Unterschiede in den Lesarten zwischen der postumen Druckfassung (1729) und dem späten Manuskript (1741) sind als Stichnoten am zugehörigen Seitenende angebracht, werden gelegentlich in Vorbemerkungen angesprochen (z. B. S. 14), finden aber auch im Abschnitt „Translation and Analysis“ Beachtung, wo nun auch die frühe Quelle stärker berücksichtigt wird (z. B. S. 122 und S. 127).

In der vorliegenden Ausgabe, so läßt sich resümieren, wird nicht genügend deutlich gemacht, ob es dem Herausgeber um eine kritische Ausgabe im Sinne auctorialer Authentizität zu tun war oder ob er sich um die Edition eines rezeptionsgeschichtlichen Wandlungen unterlegenen Repertoirestücks des Concert spirituel zwischen 1728 und 1741 bemühte. Beides erscheint mir gleichermaßen legitim, nur sollte die Entscheidung eindeutig ausfallen.

An Druckfehlern der äußerlich recht ansprechenden Ausgabe fielen nur zwei ins Auge: S. 5 „Collase“ (richtig: „Collasse“) und S. 126 „different total center“ (richtig: „different tonal center“).

(Mai 1982)

Bernhard R. Appel

LEOPOLD HOFFMANN: Konzert D-Dur für Flöte, zwei Hörner ad lib., Streicher und Basso continuo. Bisher Joseph Haydn zugeschrieben. *Nach den Quellen hrsg. von Klaus BURMEISTER. Einrichtung und Kadenzen von Werner TAST. Ausgabe für Flöte und Klavier. Frankfurt/Main: Edition Peters (1980) Nr. 9822, 35 S., 2 Flötenst.*

Das hier in einer Bearbeitung für Flöte und Klavier vorgelegte Flötenkonzert aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde vom Musikalienhandel bisher gerne als ein Werk Joseph Haydns ausgegeben, obwohl gegen diese Zuschreibung seit ziemlich genau 200 Jahren Bedenken bestehen. Die Zweifel an der Autorschaft Haydns haben den Verlag C. F. Peters veranlaßt, das in Anthony van Hobokens *Haydn-Verzeichnis* unter der Nummer VIII: D1 aufgeführte Konzert nun unter dem Namen von Leopold Hoffmann (Hofmann) zu veröffentlichen – eine Entscheidung, die aufgrund der Quellenüberlieferung gerechtfertigt ist, die trotz gewisser Unsicherheitsmomente dem wahren Sachverhalt entsprechen dürfte und die eigentlich längst fällig war.

Welche Dokumente und Quellen für die Neuausgabe des Konzerts herangezogen wurden und welche die Entscheidung gegen Haydn und für Hoffmann bewirkten, wird vom Herausgeber Klaus Burmeister in einem deutsch- und englischsprachigen Nachwort ausführlich erläutert. Am Beginn steht der Versuch, zu beweisen, daß Joseph Haydn als Schöpfer des Werkes definitiv nicht in Betracht kommt. Dazu werden einige der im Hoboken-Verzeichnis aufgeführten Verlagskataloge und Biographien zitiert und mit dem Hinweis, daß sich die dortigen Zuschreibungen des Konzerts an Haydn in ihrem Wahrheitsgehalt nicht überprüfen lassen und sie alle wohl nur auf die Breitkopf-Kataloge von 1771 und 1836 zurückgehen, als unglaubwürdig eingestuft. Beim anschließenden Vorhaben, die seit langem bestehende Vermutung von der Autorschaft Leopold Hoffmanns zu erhärten, werden dann jedoch trotz wiederum nicht gegebener Nachprüfbarkeit zwei auf diesen Komponisten verweisende Angaben in Verlagskatalogen von 1773 und 1781 als (vermutlich) zutreffend anerkannt – ein Vorgehen, das dem Herausgeber wohl selbst recht fragwürdig erscheint und ihn mehrfach zu der einschränkenden Feststellung veranlaßt: „Eine Zuschreibung an einen Komponisten muß aber auch jetzt noch unter Vorbehalt aufgenommen

werden, bis möglicherweise der endgültige Beweis durch authentische Unterlagen (d. h. durch das bislang fehlende Autograph; Anm. d. Rez.) erbracht werden kann.“

Daß trotz des letztlich gescheiterten Beweisverfahrens gute Gründe dafür vorliegen, das Konzert Leopold Hoffmann zuzuschreiben, macht der im zweiten Teil des Nachworts gegebene Bericht über die drei erhaltenen musikalischen Quellen deutlich. Hier wird zu Recht herausgestellt, daß nur die Stimmenabschrift aus der ehemals Exnerschen Sammlung Zittau, jetzt Sächsische Landesbibliothek Dresden, Haydns Namen trägt, daß die beiden Stimmensätze aus der Regensburger Hofbibliothek der Fürsten von Thurn und Taxis und aus der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz völlig unabhängig voneinander und somit sehr glaubwürdig dagegen den Wiener Kapellmeister als den Komponisten des Werkes bezeichnen. Aus dieser Quellenlage bei einer Veröffentlichung des Konzerts nun erstmals die notwendige Konsequenz gezogen zu haben, überhaupt für eine Ausgabe erstmalig alle drei Quellen ausgewertet zu haben, dafür gebührt dem Herausgeber hohe Anerkennung. Diese soll auch keinesfalls durch die Anmerkung geschmälert werden, daß die beiden letztgenannten Quellen wohl kaum noch, wie im ersten Satz des Nachworts betont wird, als „neu aufgefunden“ bezeichnet werden können. Auf ihre Existenz hat, wie Burmeister später selbst ausführt, H. C. Robbins Landon bereits 1955 hingewiesen, und auch im 1957 erschienenen ersten Band des Hoboken-Verzeichnisses sind sie schon erwähnt.

Die Edition selbst, die auf der leihweise erhältlichen Partiturausgabe beruht, zeichnet sich durch große Sorgfalt aus und wird ihrer Bestimmung als Studienausgabe vollauf gerecht. So wird die für die Beurteilung maßgebende Flötenstimme z. B. nicht nur in der vom Herausgeber aufgrund sorgfältiger Quellenvergleiche erarbeiteten „Originalform“, sondern auch in der unveränderten Fassung der Regensburger Abschrift vorgelegt. Die Edition empfiehlt sich zugleich für die Praxis, da ihr eine verzierte und mit Kadenz-versehene Version der Flötenstimme beigelegt ist. Die von Alexander Kowatschaff zwischen 1940 und 1955 in mehreren Auflagen herausgegebene Ausgabe nach der Zittauer Handschrift hat damit in jeder Hinsicht eine sehr begrüßenswerte Nachfolgerin gefunden.

(Juni 1982)

Ulrich Tank

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 15: Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente. Hrsg. von Bengt EDLUND. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1977. XX, 201 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Berwalds Werke für Tasteninstrumente bilden, wie häufig festgestellt wurde, einen Randbereich seines Schaffens. Schon die zeitgenössische Kritik monierte sowohl die mangelnde Qualität seines Klavierspiels anlässlich eines Auftritts als Begleiter einer Gesangsschülerin als auch den wenig klavieristischen Satz der vorliegenden Kompositionen. Erst der vorliegende Band ermöglicht die Überprüfung des letztgenannten Urteils, denn abgesehen von der Veröffentlichung einer Anzahl von Frühwerken in den beiden vom jungen Berwald herausgegebenen Musikjournalen *Musikalisk Journal* 1–6 (1818/19) und *Journal de Musique* (1819/20) lag das meiste bis jetzt nur als Manuskript im Berwald-Archiv der Bibliothek der Stockholmer Königlichen Musikakademie.

Die Stücke aus den Musikjournalen – drei *Variationsreihen*, *Polonaisen*, *Märsche* und ähnliches – knüpfen an die mitteleuropäische, besonders die französische Klaviersalonmusik des frühen 19. Jahrhunderts an und geben interessante Aufschlüsse über die Art und Weise, wie in den Zentren der europäischen Peripherie in dieser Epoche der Anschluß an die bürgerliche Musikkultur gesucht wurde. Das gilt auch für das Experimentieren mit Streichklavieren; für ein solches, Peter Rieffelsens „Melodikon“, schrieb der junge Berwald drei *Phantasien*, in denen u. a. Themen aus den 1812/13 in Stockholm erstaufergeführten Mozart-Opern *Don Giovanni* und *Zauberflöte* variiert werden.

Nach diesen stark funktionsgebundenen Anfängen vergingen vier Jahrzehnte, bis sich Berwald – abgesehen von einem vereinzelt *Walzer* aus den vierziger Jahren – wieder der Klavierkomposition zuwandte, nachdem er seine vier *Sinfonien* und die *Streicherkammermusik* abgeschlossen hatte. Anlaß war die Förderung der jugendlichen Pianistin Hilda Thegerström. Durch sie ergaben sich (seit 1857) auch Kontakte zu Liszt und den Neudeutschen, die zeitweise Berwald als Parteigänger ansahen. Nur wenige versprengte Elemente indessen drangen vom Liszt-Stil in Berwalds Klaviersprache ein – am auffälligsten vielleicht der Oktavendonner in der *Marche Triomphale* C-dur. In dieser Kompositions-

periode verbergen sich hinter Titeln aus der Salonpièces-Sphäre (*Une plaisanterie, Romance et Scherzo, Presto feroce*) Stücke von 400 bis 500 Takten Umfang, die mehr oder minder das Problem der Modifikation des Sonatenhauptsatzes umkreisen, wie es auch in Berwalds sinfonischer und kammermusikalischer Produktion geschieht. Während dort indessen die Souveränität der Satztechnik das formal Zwiespältige teilweise kompensiert, wird die geringe Ergiebigkeit des vielfach intrikat ausgearbeiteten, daher spieltechnisch keineswegs unproblematischen Berwaldschen Klaviersatzes in Verbindung mit gelegentlich aufgesetzter, ja aufgedonnerter Virtuosität und dem eigensinnigen Beharren auf Experimenten mit großdimensionierten Formkonzeptionen voraussichtlich eine späte Aufnahme des genialischen Schweden in das internationale pianistische Repertoire verhindern. Ein Kuriosum stellt das den Band beschließende Tongemälde über ein ländliches Hochzeitsfest für Orgel zu vier Händen (ohne Pedal) aus dem Jahr 1846 mit Nationalhymne, Choral *Nun danket alle Gott*, Volksliedern und Tänzen dar. Der Kritische Bericht weist die von den bisher veröffentlichten Bänden der Berwald-Gesamtausgabe her bekannte editorische Akribie auf.

(August 1983)

Arnfried Edler

JACQUES OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz OESER. Deutsche Übertragung von Gerhard SCHWALBE. Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition 1977. XXIII, 444 S.

JACQUES OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré von Jules BARBIER. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz OESER. Deutsche Übertragung von Gerhard SCHWALBE. Vorlagenbericht zum Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition (1981). 224 S., Faks., Notenbeisp.

Jacques Offenbachs unvollendete Oper, die sich in der ganzen Welt großer Wertschätzung erfreut, hat nach seinem Tode mehrere jeweils verschiedene Editionen erfahren, die alle einen vervollständigten, in der Regel aus Aufführungen hervorgegangenen Notentext enthalten. Die Be-

mühungen um das letzte Opus Offenbachs sind in dessen Modernität und der hintergründigen Eingängigkeit und Dramatik seiner Musik begründet. Viele Bearbeiter, deren Namen nicht immer zu ermitteln sind, haben nacheinander komplettere, stimmigere Versionen vorzulegen versucht, ohne daß jeweils genau zu ersehen war, welche Teile von Offenbach, Ernest Guiraud oder anderen Autoren stammen. Dies kann nur bedingt den Herausgebern zur Last gelegt werden, da fast keine handschriftlichen Quellen zur Verfügung standen, das Stimmenmaterial beim Brand der Opéra-Comique 1887 vernichtet wurde und bereits die ersten Ausgaben bei Choudens zwangsläufig manipuliert waren, da die letzten beiden Akte ein Torso geblieben waren. Ein Teil der jetzt öffentlich zugänglichen Autographe wurde 1941 durch die Bibliothèque de l'Opéra in Paris erworben, zu einer Zeit, als es in Deutschland nicht opportun war, sich mit Offenbachs Werk auseinanderzusetzen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte dann eine intensive Auseinandersetzung mit Offenbachs „Operetten“ und seinem Meisterwerk ein. Ein vorläufiger Abschluß dieser Bestrebungen ist in der vorliegenden Edition Oesers zu sehen, die er nach Gounods *Faust* und Bizets *Carmen* vorlegte. Im Gegensatz zu *Carmen*, die er im ursprünglichen Notentext wiederherstellte, damit aber, wie Winton Dean dargelegt hat, den dramatischen Intentionen, die Bizet bei den Proben zur Uraufführung verwirklichte, widersprach, ging es in *Hoffmanns Erzählungen* darum, die nach neuester Quellenkenntnis zu ermittelnde originale Musik des Komponisten vollständig wiederzugeben. Oeser wollte seine Arbeit aber nicht auf eine „bloße Archiv-Musikwissenschaft, Dokumentation eines Scherbenhaufens von großen und kleinen Handschriftenstücken“ (Vorlagenbericht S. 66) beschränken. Um die Aufführungen der Oper zu ermöglichen, mußten die „festgestellten Lücken“ geschlossen werden „über die Bemühungen der vervollständigenden Helfer der ersten Stunde hinaus“ (S. 67). Oeser bezeichnet selbst manche Entscheidungen als „Notlösung“ (S. 180), steht aber zu ihnen, um eine aufführbare, nach seinen Vorstellungen dramatisch tragbare Partitur vorzulegen.

Folgende Quellen konnte der Autor für seine Neuausgabe benutzen: ein Skizzenbuch mit 48 Seiten, die Akte I bis IV der vorliegenden Oper betreffend, das seit ca. 1960 in der Pierpont Morgan Library in New York zugänglich ist; die

teils flüchtigen Aufzeichnungen im KA (Bibliothèque Nationale in Paris); ein umfangreiches handschriftliches Konvolut aus dem Besitz der Familie Cusset in Saint-Mandé (autographe Partiturseiten, autographe Rezitativ- und Dialogtexte von Jules Barbier, Kopistenabschriften des KA und Partiturentwürfe); die Partitur, die z. T. von der Hand Offenbachs, Guirauds und von Kopisten geschrieben ist (Akte III und V in der Bibliothèque de l'Opéra, IV. Akt im Besitz der Familie Cusset; diese Partituren dienten als Stichvorlage für Choudens, I. und II. Akt sind verschollen); Rollenauszüge zu Stücken aus dem I. bis V. Akt, die für das Hauskonzert am 18. Mai 1879 angefertigt wurden, in dem der Komponist Teile der neuen Oper Theaterdirektoren, der Presse und einer ausgewählten Öffentlichkeit vorstellte.

Mit Hilfe der vorhandenen Quellen waren trotz des Fehlens der Stichvorlage zum I. und II. Akt die Aufzüge I bis III gut durch Handschriften zu belegen. Es waren dies im übrigen schon immer die unproblematischsten Teile der Oper, während die Überlieferung des IV. und V. Akts nur bruchstückhaft war und daher sowohl früher als auch durch Oeser die meisten Ergänzungen und Eingriffe erforderte. In der neuen Ausgabe sind alle nicht durch Handschriften zu belegenden, also nicht auf Offenbach zurückgehenden Stücke, z. B. die durch verschiedene Druckausgaben scheinbar sanktionierte Rezitativüberleitung zum *Septett* oder die *Entr'acte*-Musik zum II. Akt von Oeser eliminiert. Der von Anton Henseler (*Offenbach*, Berlin 1930, S. 412) bereits geforderten Wiederherstellung der vollständigen Muses/Niklas-Partie ist Oeser nachgekommen. Getreu dem bei der Edition der *Carmen* beachteten, aber doch umstrittenen Grundsatz hat Oeser auch hier Offenbachs ursprüngliche, dann aber, wenn auch aus „äußeren“ Gründen verworfene Konzeption der Oper als „opéra lyrique“ zur Grundlage seiner Edition gemacht.

Durch die Mitteilung der Prosadialoge bleibt aber die opéra comique *Les Contes d'Hoffmann* gemäß der endgültigen Gattungsentscheidung des Komponisten ausführbar. Bei dem Entschluß zugunsten der Rezitativ-Version war ganz gewiß ein nirgends von Oeser erwähnter Grund maßgebend, der wiederum die Abhängigkeit von den momentanen Gegebenheiten des Musiktheaters deutlich zeigt: In der Fassung als opéra comique hat das Werk viel weniger Chancen aufgeführt zu werden als in der Rezitativfassung, da in den

heute überwiegend national gemischten Ensembles gesprochene Dialoge viel schwieriger auszuführen sind als Rezitative und außerdem die Sänger meist Schwierigkeiten mit gesprochenen Dialogen haben.

Durch die Entscheidung für die Rezitativfassung war Oeser gezwungen, sämtliche von Ernest Guiraud komponierten Rezitative in den Haupttext aufzunehmen und die vorhandenen Lücken durch Rezitative bzw. die Montage von Rezitativstücken aus den *Rheinnixen* (daraus hatte Offenbach bereits die Barcarole entnommen) und ihre Parodie (Neutextierung) zu schließen. In den beiden letzten Takten hat Oeser eine eigene Konzeption zu verwirklichen versucht, um Schwächen der Handlungsmotivation und des Handlungsverlaufs zu korrigieren. Dadurch war er genötigt, teilweise auch den französischen Text in Anlehnung an das „drame fantastique“ von Jules Barbier und Michel Carré von 1851 abzuändern (besonders beim Auftritt der Muse). Die Quellenlage für den V. Akt ist so schlecht, daß Offenbachs Konzeption nicht mehr zu ermitteln ist. So stammen nur zwei Stücke vom Komponisten, es gibt nicht weniger als vier Versionen des Textes. In der Fassung des V. Akts von 1881 gab es kaum einen Takt, der nicht transponiert, bearbeitet und aus anderen Akten übernommen war. Hier hat Oeser aus dem wenigen, von Offenbach Vollendeten, aus Musik des I. Akts, aus Skizzen, aus den *Rheinnixen* und Rezitativen von Guiraud eine Fassung kompiliert. In der vorliegenden Version ist die Disposition von Akt I und V zweifellos klarer als bisher. Aber durch die selbstgestellte Aufgabe, eine Ausgewogenheit zwischen I. und V. Akt herzustellen, geht er über seine Tätigkeit als Herausgeber hinaus, die durch keine, auf Offenbach zurückgehende Quelle zu belegen ist. Im Prinzip hat er damit die Tradition der Kompletierungsversuche fortgesetzt. Im IV. Akt ist das unechte *Scintille*, *diamant* aus *Le voyage dans la lune* (1875) und das *Septett* eliminiert sowie die Diamantensarie Dapertuttos in ein Duett mit instrumentalem Schluß und neuem Text verwandelt. Zahlreiche, in älteren Ausgaben eingebürgerte Fehler sind durch die Version der Autographen ersetzt.

Der große Vorzug der neuen Ausgabe ist der Vorlagenbericht, aus dem nunmehr genau hervorgeht, welche Teile durch welche Quellen belegt sind und wo Oeser „verbessert“, transponiert, verkürzt, parodiert, Stücke eingeschoben oder Übergänge geschaffen hat. Leider sind im

Notenbild des KA diese Eingriffe nicht kenntlich gemacht. Gerade für Musiker, die des Deutschen nicht mächtig sind, und die Praktiker allgemein wäre dies wichtig gewesen, damit sie zur Vorsicht gemahnt werden. Längere Passagen hat Oeser selbst aus den Skizzen vervollständigt oder Barbiers Librettoaufzeichnungen verwertet, so daß er auch als Librettist und Komponist in Erscheinung tritt.

Aus dem Vorlagenbericht geht hervor, daß Oeser durch folgende Verfahren in die Substanz des Werkes eingegriffen hat: Transposition von Stücken, KA S. 65, T. 7 ff., S. 104, T. 3 ff., S. 270, T. 10 f., S. 362, T. 3 ff.; Ergänzung von Übergängen, KA S. 102, letzte sieben Takte, S. 123 f., S. 141, 2 T. vor bis 7 T. nach Ziffer 17, S. 273, T. 8 ff., S. 279, T. 1–4, S. 355, T. 3–6; Ergänzung eines Chores S. 282 ff.; Übernahme von Teilen aus den *Rheinnixen*, KA S. 173, T. 5–7, S. 178, T. 4 ff., S. 179, T. 1, 6, S. 252, T. 3 ff., S. 253, vorletzter T., S. 263, T. 5 f., S. 264, T. 5, S. 271, T. 7 ff., S. 287, T. 6 ff., S. 289, T. 1 ff., S. 290, T. 7 ff., S. 292, T. 1 ff., S. 310, S. 345 ff. aus der Ouvertüre, zweimal gekürzt, die Ballade, neu textiert, S. 312–317; S. 366, T. 8 bis S. 369; Vereinfachung des durch Motivzitate durchsetzten Rezitativs von Guiraud, KA S. 270, T. 7 f., S. 335 ff., S. 356, T. 4 f. und 9; Ausarbeitung von Skizzen und Verlegung vom I. in den V. Akt, S. 364, T. 2 ff. sowie Vervollständigung des Notentextes mit Hilfe von Skizzen S. 284; Veränderung des Notentextes, S. 336, T. 9–12, Kürzung S. 85; Änderung des französischen Texts, S. 98 u. ö. sowie Neutextierung, S. 320, T. 9 ff.

Der KA enthält nur relativ wenige, davon einige im Vorlagenbericht korrigierte Fehler (nicht korrigiert sind: S. 135 „qu'on se grise“, S. 172 „Es-tu s^ur“, S. 178, 284 „encore“, S. 198 „fen^etre“, S. 262 „soci^eté“, S. 272 „gagnés“, S. 285 „capricieuse“, S. 313 „enchaînée“, S. 314 „libérais“, S. 339 „réapparition“, S. 384 Version „de la chanson“, S. 391 f. „Léonore“, S. 392 „[la] pauvre insensée“, Prosodialoge, S. 421 „vrai“, S. 422 „se frottant“, S. 426, 427 „même“, S. 426 „il la baise“, „le portrait“, „toujours“, „Il tient“, S. 429 „tu ne recevras“, „il s'esquive“, S. 430 „Qu'as-tu“, S. 431 „caché“, „de fâcheux“, „augures“, S. 433 „elle se laisse“, „Mais oui“, S. 436 „Tu m'as“, „quatre points“, S. 437 „des remerciements“, „sans lâcher“, S. 442 „poupée“, S. 443 „chef-d'oeuvre“).

Nach einer Übersicht über die wichtigsten Editionen in französischer, deutscher und italie-

nischer Sprache beschreibt Oeser im Vorlagenbericht den Quellenbestand, wobei die Reproduktion so zahlreicher Faksimiles sehr zu begrüßen ist. In der Skizzenübertragung S. 13 fehlt im 10. Takt der dritten Zeile ein Akkord. Auch die Infragestellung der Handschrift Offenbachs in Tafel 12, S. 22 erscheint unbegründet, weist doch u. a. die Schlüsselung im letzten Takt deutlich auf Offenbachs Hand hin, wenn auch möglicherweise Guiraud Ergänzungen auf dieser Seite vorgenommen hat. In den Bemerkungen zur „Konzeption und Ausführung durch Offenbach“ geht Oeser ausführlich auf die Librettogeschichte ein. Gelegentlich wird einer bloßen Vermutung durch das Wort „zweifellos“ eine vermeintliche Authentizität verliehen: S. 37 betont er z. B., die Wahl des Théâtre de la Gaîté-Lyrique habe zur Folge gehabt, daß er sein Werk mit Rezitativen schrieb. Weiter heißt es dann, ohne daß dafür ein Beleg angeführt ist, „zweifellos war er nach hundert Bühnenwerken mit gesprochenen Dialogen dieser Gattung leid geworden“. Im Vorlagenbericht werden oft Texte ohne Quellenangabe oder lediglich mit einer Seitenzahl, aber ohne Titelangabe, teils französisch, teils in deutscher Übersetzung zitiert. Auf S. 38 muß es anstelle von „Bariton-“ „Tenorlage“ heißen. In den Zitaten aus Brindejont-Offenbach (dessen Buch in der deutschen Übersetzung von Horst Wolf, Berlin 1967, aber auch S. 146 plötzlich in der Originalausgabe aus dem Jahre 1940 zitiert wird) sind S. 40 des Vorlagenberichts offenbar Fehler unterlaufen: Vermutlich muß es nicht zweimal „korrepetieren“, sondern zuerst „korrigieren“ heißen. Außerdem ist der Name des dort erwähnten Kopisten Vaquier.

Bezüglich der Präsenz des Komponisten und Librettisten während der Proben vor der Uraufführung, meint Oeser, es handle sich um einen „Brauch“ in der Opéra-Comique. Genau gesagt geschrieben die Statuten des Hauses den Autoren zwingend vor, an den Proben teilzunehmen. In der Regel wurde erheblich an den geprobtten opéras comiques durch Librettisten und Komponisten korrigiert, so daß es zur Drucklegung des Librettos, des Klavierauszugs bzw. der Partitur erst nach der Uraufführung, oft genug auch Monate danach kam. Diese Zeit wurde für Verbesserungen genutzt. Es darf also trotz des von Berlioz ausgestellten schlechten Zeugnisses nicht allein der Willkür Léon Carvalhos zur Last gelegt werden, daß Veränderungen am Notentext des *Hoffmann* während der Proben vorgenommen

wurden und nach der Generalprobe der IV. Akt entfiel. Es entsprach durchaus der gewohnten Praxis, wenn Bizet an seiner *Carmen* viele Korrekturen und Carvalho, da Offenbachs Widerstand gegen Eingriffe fehlte, um so leichter Umstellungen und Kürzungen an *Hoffmanns Erzählungen* vornehmen konnte. Aus den „Régistres de l'Opéra-Comique“, bei Oeser als „Livre du Bord“ bezeichnet (Bibliothèque de l'Opéra), hat er seine Dokumentation zu den Proben entnommen, in denen ein Hinweis auf die Streichung des IV. Akts fehlt. Mit „raccords“ sind allerdings nicht „Ausbesserungen“ (S. 42) gemeint, sondern die (Tempo-, Szenen- etc.) Übergänge.

Leider hat es Oeser durch die unzureichenden bibliographischen Angaben dem Benutzer nicht leicht gemacht, die Quellen zu überprüfen. Aus der deutschen Übersetzung des Buches von Brindjont-Offenbach wird bis S. 43 zitiert (S. 38 wird nur sein verkürzter Name genannt), ohne daß man genau erfährt, welche Quelle benutzt wird. Erst S. 44 ist die deutsche Ausgabe genannt. Störend ist auch, daß man bis S. 69 über die Bedeutung mancher Abkürzungen rätselt, deren Tabelle erst S. 70 erscheint, ohne daß im Inhaltsverzeichnis darauf hingewiesen wäre. Leider wurde der Vorlagenbericht auch nicht genügend korrekturgelesen: S. 7 „rougir“, S. 33 „Sainte-Beuve“, S. 35 „poupée“, S. 37 „Tambour-Major“, S. 39 „composée en vue du Théâtre-Lyrique“, S. 41 „Poème“, S. 43 „René“, S. 45 R. Lyons und L. Saguers *Les Contes d'Hoffmann* erschien 1948, „fait pleurer“, S. 46 „Es-tu fou“, S. 48 „la figure est“, S. 49 „l'éloignement“, S. 45 „Ne crains rien, Giulietta“, S. 56 „lui-même“; im KA wird die französische Form des Namens „Schlémil“, im Vorlagenbericht ohne Akzent geschrieben, „E. T. A.“ auch öfters „E. Th. A. Hoffmann“ abgekürzt; S. 98 „ils boivent“, S. 115 „on peut trouver“; die Silbentrennungen sind nicht einheitlich gehandhabt, aber sicher ist „Mys-tè-re“ S. 119 oder im KA „des-tin“ S. 294 oder „Détes-table“ S. 389 auch für den Sänger ungünstig; S. 121 „la musique“, S. 127 zweimal „313“ anstelle von „113“, S. 128 „je ne veux plus“, S. 139 „Rezitativtakte“; störend wirken beim Lesen etwa „den D. H.“ S. 142 (D. H. = Der Herausgeber) oder „vom D. H.“ S. 151 u. ö.; S. 145 „l'alouette ou la femme à cet appel vainqueur vont de l'aile“, S. 151 „Ici laisser toute une ligne“, S. 152 „rejeter, révélez-vous“, S. 153 „ne dénie pas“, S. 158 „gaïement, côté, différent

du nôtre“, S. 159 „vous êtes“, S. 161 „les parties“, S. 164 „Scène“, S. 171 Ziffer 90 „2-4“ anstelle von „4-6“, S. 180 ist eine Tafel 12a erwähnt, die nicht existiert, S. 184 Guiraud starb 1902, nicht 1901, S. 189 Walter anstelle von Werner Salmen, S. 206 „vider d'un trait“, S. 207 „limpide, encore, plaît-il, les étudiants qui se disposaient“, S. 208 „espérance, renaît“, S. 213 „rêve, âme“, S. 216 bei Nr. 25 Seitenangabe „356-360“, S. 223 „Dem Regisseur, basiert“.

Die Übersetzung ins Deutsche durch Gerhard Schwalbe, die nur in wenigen Nummern enger an die ältere anklingt (z. B. Chanson des Hoffmann in Nr. 4), läßt manche Wünsche offen, wie eine Kostprobe zu zeigen vermag (KA S. 190):

„Schwing Dich zu Sternen empor

und kehr wieder

Lied der Lieder!

Senkt euch nieder,

Liebeslieder,

Chor für Chor!“

(September 1983)

Herbert Schneider

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Serie F. Band 7: Klavierkompositionen. Hrsg. von Dr. Ludvík KUNDERA und Jarmil BURGHÄUSER. Praha: Supraphon/Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1978. XXIII, 182 S.

Dieser Band eröffnete im fünfzigsten Gedenkjahr an den Tod des Komponisten die erste Gesamtausgabe. Er vereint die beiden hochbedeutenden Klavierzyklen *Auf verwachsenem Pfad* (1901–1911) und *Im Nebel* (1912). Von erheblichem Gewicht ist weiterhin der zweisätige Zyklus *I. X. 1905*, der auch unter dem Titel *Von der Straße* bzw. *Sonate* veröffentlicht wurde und eine Studentenrevolte zum Gegenstand hat. Peripher zum Gesamtwerk verhalten sich die *Zdenka-Variationen* aus der Leipziger Konservatoriumszeit, eine *Musik zum Geräteturnen* für die Brüner Turnervereinigung und eine *Erinnerung*, geschrieben im Todesjahr als Beilage für eine serbische Musikzeitschrift. Aufgenommen wurde weiterhin aus der Menge von Volkslied- und Tanzbearbeitungen *Drei Mährische Tänze* für Klavier aus den neunziger Jahren, „da ihre Stilisierung . . . den Rahmen rein folkloristischer Arbeit überschreitet“.

Mit Ludvík Kundera, der selbst noch lange neben Janáček in Brünn gewirkt und wichtige

Beiträge zur Ästhetik des Klavierspiels vorgelegt hat, und dem Komponisten und Musikwissenschaftler Burghauer waren ausgewiesene Experten für den Gegenstand am Werk. Als entsprechend informativ erweisen sich die Einleitung und der Kritische Bericht, wobei auf die Schwierigkeiten der Erstellung eines die Intentionen adäquat wiedergebenden Notentextes nicht noch einmal verwiesen werden braucht, wenn man über den verwickelten Entstehungsgang der meisten Janáček-Werke Bescheid weiß. Es ist hier zwar nicht der Ort, über die Prinzipien dieser Gesamtausgabe zu diskutieren, die die Eigenarten der Schreibart des Komponisten bewußt nicht im Notentext erscheinen und den Herausgebern freie Hand für Ergänzungen und Emendationen läßt, die nur im – entsprechend ausführlichen – Kritischen Bericht beschrieben werden. Wozu dies – im Verein mit einer offenbar von der seriellen Musik beeinflussten Bezeichnung der Taktmetren und der Zeitproportionen – führen kann, sei jedoch an einigen Beispielen angedeutet. In *Auf verwachsenem Pfad* Nr. 1 wird das originale Metrum $\frac{2}{8}$ geändert in $1/\downarrow$, was lediglich mit der Metronomangabe, die sich auf \downarrow bezieht, kaum hinreichend zu rechtfertigen ist. Die originale Einteilung in $\frac{2}{8}$ -Takte wird nur noch angedeutet durch getrennte Taktstriche jeweils auf beiden Liniensystemen, während die durch die Akkolade durchgezogenen Taktstriche ein angeblich vom Komponisten insgeheim gewünschtes Metrum aus Zwei- und Drei-Viertel-Takten bezeichnen. Dieses neue Metrum führt jedoch zu ganz anderen, z. T. konventionell auftaktigen Bildungen, die für Janáčeks neuartige metrische Intentionen untypisch erscheinen (vgl. dazu Dietmar Ströbel, *Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenufa-Werkgruppe Leoš Janáčeks*, München–Salzburg 1975, S. 87, wo gezeigt wird, daß „jede(r) Meloston zum sich in der Zeit vollziehenden Einzelereignis“ wird).

Sehr problematisch, weil die Entscheidungsfreiheit des Interpreten einengend, ist etwa der Ersatz der $\frac{3}{8}$ -Vorzeichnung durch die Bezeichnung 2 (+). In solchen Fällen wird die metrische Asymmetrie als Ableitung aus der Symmetrie hingestellt, was aber im Widerspruch zu den Intentionen des Komponisten steht. Gänzlich unhaltbar erscheint diese Reduktion, wenn sie – wie in Nr. 5 von *Auf verwachsenem Pfad* – zur Umdeutung eines $\frac{3}{8}$ -Taktes in Quintolen eines $\frac{4}{8}$ -Taktes führt. Es ist seltsam, daß ausgerechnet eine Ausgabe, die sich äußerlich um Anschluß an

neueste Notationsweisen bemüht, den Blick auf das substantiell Neue der Zeitorganisation bei Janáček entscheidend verstellt.

(August 1983)

Arnfried Edler

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ALGIRDAS AMBRAZAS: Juozo Gruodzio Gyvenimas Ir Kuryba. Vilnius: Vaga 1981. 374 S., Abb., Notenbeisp. (Das Leben und Schaffen von Juozas Gruodis.)

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH: Four Early Sinfonias. Edited by Ewald V. NOLTE. Madison: A–R Editions (1982). XVI, 95 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era Vol. XV.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Band 10: Einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente. Kritischer Bericht von Hartwig EICHBURG und Thomas KOHLHASE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1982. 172 S., Faks.

ALBERTO BASSO, RENATO DI BENEDETTO, LORENZO BIANCONI u. a.: Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia. Torino: Edizioni di Torino 1977–1982. Vol. 1–10 in 12 Bänden. (Biblioteca di cultura musicale 1/I* – 1/X**.)

Festschrift für Siegfried Borris. Hrsg. von Richard JACOBY und Clemens KÜHN. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1982). 127 S.

FRANCESCO BUSSI: I Musicisti. Sonderdruck aus Storia di Piacenza, Vol. Quinto/L'Ottocento. Piacenza 1982. S. 749–778.

A. CAMBIER: De grootste roem van de stad Ronse: De komponist Cypriaan De Ro(de)re, „omnium musicorum princeps“. Overdruk uit: Annalen Geschieden Oudheidkundige Kring van Ronse en het Tenement van Inde, dl. XXX, 1981.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Catalogue Raisonné. Hrsg. von H. W. HITCHCOCK. Paris: Picard (1982). 419 S.

FRANÇOIS COUPERIN: Oeuvres Complètes III. Pièces d'Orgue. Hrsg. von Paul BRUNOLD. Les Remparts: Éditions De L'Oiseau-Lyre (1982). 113 S.

GEORGES ENESCO: Musicien Complexe. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1981. 247 S., Notenbeisp. (Enesciana II–III.)

ERIK FISCHER: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. V, 194 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XX.)