

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. 1.–9. Auslieferung. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972 ff.

Im Vergleich mit anderen Geisteswissenschaften wird deutlich, wie selbstverständlich Rang und Bedeutung der musikalischen Lexikographie seit langem sind. Seit dem frühen Mittelalter hat sie eine ehrwürdige und kontinuierliche Geschichte; das mag mit den wohlbekannten termini technici zusammenhängen, die sich der Fachmann aneignet, der Laie aber lieber umgeht (zumindest soweit er dann noch Musik „verstehen“ kann), aber auch mit der unübersehbaren Menge an Musiklehre und musikalischem Bewußtsein, die als wesentliche Erfahrung der abendländischen Tradition auf uns gekommen ist. Wenn viele professionelle Musikwissenschaftler diese Geschichte auch nur unvollständig überblicken, so werden sie ihre Bedeutung spätestens dann anerkennen, wenn sie eine neue und ähnlich ausgezeichnete Darstellung heranziehen wie James Coovers Artikel über *Dictionaries and Encyclopedias of Music* in *The New Grove*, Band 5, in dem allein schon die chronologische Tabelle der „landmarks“ (S. 458) genügt, um die Umrisse der Tradition aufzuzeigen. Und es ist zweifellos signifikant und auch richtig, wenn Coover seine Tabelle mit einem Hinweis auf das seit 1972 erscheinende *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* abschließt, das seiner Meinung nach „the most important terminological lexicon of music since Rousseau’s Dictionnaire of 1768“ werden kann (S. 444). Nachdem inzwischen die Faszikel 8 und 9 (1981/82) vorliegen und seit dem Erscheinen der ersten Auslieferung rund zehn Jahre vergangen sind, ist es an der Zeit, das Projekt und seinen Fortgang zu würdigen.

Bei allem Respekt vor Rousseau und seinem scharfsinnigen Urteilsvermögen ist es kaum vorstellbar, daß er auch nur im Entferntesten ein solches Nachschlagewerk hätte konzipieren können, das den einzigartig ambitionierten und folgenreichen Versuch darstellt, die Geschichte der musikalischen Terminologie zu schreiben und

Musikgeschichte speziell unter dem Aspekt der Begriffe, wie sie im Musikschrifttum begegnen, darzustellen. Angesichts der Vielzahl der Autoren differieren die Artikel notwendigerweise hinsichtlich ihrer Wichtigkeit, ihrer Qualität und dem Zeitpunkt ihres Erscheinens, dennoch sind Anspruch und Bedeutung der Unternehmung singulär; das Werk regt an vielen Stellen zu weiterer Beschäftigung an und besteht in der wohl bedeutendsten Zusammenfassung des Kenntnisstandes vieler wichtiger musikalischer Termini, die jemals erarbeitet wurde. Bei wissenschaftlich genauer Betrachtung von Begriffen, die aus Theorie und Praxis wohlbekannt sind, zeigt sich, daß das *HmT* zu einem neuen Ideenreservoir zu Musikgeschichte und Musikwissenschaft wird. Durch die Erforschung ihrer Vorgeschichte sowie ihrer Konnotationen, Implikationen und Verästelungen nehmen die Termini auf neue Weise Gestalt und Bedeutung an, und all das führt immer wieder zu neuen Einsichten oder auch zu kuriosen Überraschungen, dann nämlich, wenn die uns vermeintlich so vertrauten Begriffe nicht als Hilfsmittel und Werkzeug, sondern als für sich bestehende Gebilde gesehen werden. Sie erhalten dadurch ein ganz neues Profil.

Die thematische Vielfalt der bereits erschienenen Artikel ist ebenso eindrucksvoll wie die historische Bandbreite, die von Termini der Antike bis zu solchen des Modern Jazz reicht. Der Artikel über *Musica reservata* (von Bernhard Meier) ist ganz offensichtlich in der Absicht geschrieben, Ordnung in das Chaos im Gebrauch dieses Begriffs zu bringen, und er ist in der Tat ein Vorbild an Klarheit und praktischer Nüchternheit. Von Begriffen wie *Ballata* und *Caccia* (die von Alberto Gallo hervorragend bearbeitet wurden) bis zu den quälend vertrauten Termini wie *Sonatenform*, *Exposition* usw. begegnen in den Ordnern, die an Umfang und Gewichtigkeit aufgrund der zu erwartenden Artikel noch gewaltig wachsen werden, neue Einsichten und nützliche Beobachtungen in Hülle und Fülle.

Für den amerikanischen Wissenschaftler, der dieses primär deutsche (oder auf dem Deutschen basierende) Nachschlagewerk benutzt, ist es von

besonderem Interesse, einen Artikel wie den über *Blues* (von Jürgen Hunkemöller) durchzusehen und ihn mit rezenten größeren Artikeln über denselben Gegenstand zu vergleichen, so z. B. mit dem in *The New Grove* erschienenen (von Paul Oliver). Natürlich sind die beiden Lexika nach Intention und Umfang ganz verschieden konzipiert, und ich muß auch gestehen, daß ich im konkreten Fall alles eher als ein Spezialist bin; dennoch finde ich den Artikel im *HmT* weitaus besser, instruktiver und anregender. Obwohl beide Artikel der Etymologie des Wortes „Blues“ nachgehen, bietet der des *HmT* mehr Belege für die Ableitung von „blue devils“ (einem Begriff, der als Name für die Footballmannschaft der Duke University of North Carolina bis heute überlebt); außerdem findet man im *HmT* wertvolle Hinweise auf so grundverschiedene Quellen wie den amerikanischen Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhundert Washington Irving oder auf Musiker wie Jelly Roll Morton und T-Bone Walker. Ganz abgesehen von ihrer Deutung sind allein schon die Zitate dieses Artikels für den nichtspezialisierten Leser von großem Wert.

Einem ganz anderen Bereich gehört der Artikel *Durchführen, Durchführung* (von Siegfried Schmalzriedt) an, der einen nützlichen Abriss der Begriffsgeschichte gibt, vor allem in Hinblick auf die Verwendung als Formbezeichnung für den mittleren Abschnitt der sogenannten „Sonatenform“ und verwandter Formen. Ein weitgefächertes Bild von der Geschichte des Terminus bietet er durch die Unterscheidung von drei Grundbedeutungen, von denen keine vor etwa 1713 (Mattheson) belegt ist. Die wohl vertrauteste Verwendung des Begriffs steht für das, was wir üblicherweise „thematisch-motivische Durchführung“ im klassischen Sinne nennen. Mit Erstaunen registriert man, daß die früheste bekannte Quelle für diese Bedeutung offensichtlich Koch (1802) ist und daß der Begriff dann seinen Weg in die Musikliteratur des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts und schließlich auch in die Lehrbücher unserer Zeit machte. An dieser Stelle könnte man ergänzen, daß sich die (gleichwohl eindrucksvolle) Literaturdurchsicht erweitern ließe (eben wie im Artikel *Blues*!), indem man neben den eigentlichen theoretischen und lexikographischen Quellen auch weniger „offizielle“, unkonventionellere Anwendungen des Begriffsworts mit einbezieht, wie sie sich immer wieder etwa in Briefen und ähnlichen Quellen finden.

Ein einschlägiges Beispiel liegt z. B. in den Skizzen zu Beethovens *Klaviersonate E-dur*, op. 14/1, im sogenannten „Kafka-Skizzenbuch“ vor (London, British Library, MS Additional 29801, fol. 39–162; hrsg. von Joseph Kerman als *Ludwig van Beethoven, Autograph Miscellany from circa 1786 to circa 1799*, 2 Bände, London 1970). Die Skizzen zum ersten Satz enthalten einen Gedanken zur Eröffnung des Mittelteils, und zwar (mit der Überschrift „2 Theil“) das erste Motiv des Satzes, das allerdings anders weitergeführt wird; darauf vermerkt Beethoven: „u.s.w. ohne das the[ma] durchzuführen bis nach dem X“ (vgl. Kerman, a. a. O., Band II, S. 28; ebenso Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 51). Dies stellt eines der seltenen aber um so wichtigeren Indizien dafür dar, daß Beethoven selbst (1798!) den Begriff nicht nur für das Verfahren gebraucht hat, das wir jetzt „Durchführung“ nennen, sondern auch in Verbindung mit jenem Formteil eines ersten Satzes, in dem dieses Verfahren am intensivsten zur Anwendung kommt; in seiner endgültigen Version weist dieser Satz genau jenes Charakteristikum auf, nämlich der ganze Mittelabschnitt nicht das Eröffnungsthema des Satzes oder Material aus der Exposition verarbeitet, sondern einen weitgehend neuen musikalischen Einfall. Daß Beethoven dafür diesen Begriff gebraucht, ist vielsagend und lehrreich. Zweifellos wird man in Briefen, Skizzen und anderen informellen Schriftstücken der verschiedensten Zeiten immer wieder ähnliche Trouvaillen zu einem praktischen Gebrauch von Begriffen auch bei anderen, mehr oder weniger bedeutenden Komponisten und bei ausübenden Musikern machen.

Jede Angabe birgt so eine neue Fragestellung in sich, was ja die Funktion echter Forschung ist. Wir hoffen auf das weitere Gedeihen der Unternehmung mit ihren Essays über Begriffe, die uns alle tyrannisieren, auf die wir aber auch nicht verzichten können, da sie zu sehr mit der Sache verwoben sind. Artikel über *dramma giocoso*, *musica ficta* oder *Volksmusik* werden einer besonders sorgsamten Ausarbeitung bedürfen, sie werden unsere Diskussion aber auch enorm bereichern. Auf dieses wichtige Ziel ist dieses bemerkenswerte Nachschlagewerk vorzugsweise ausgerichtet. Für die Umsicht seiner Durchführung und für seine Qualität können wir nur dankbar sein.

(Juni 1983)

Lewis Lockwood

(Übersetzung: Reinhard Wiesend)

*Répertoire International des Sources Musicales. A/I/9: Einzeldrucke vor 1800. Vacchelli-Zwingmann. Redaktion: Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Anhang 1/2: Redaktion: Gertraud HABERKAMP und Helmut RÖSING. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 66, 542 S.*

Ungewöhnlich zügig konnte mit dem vorliegenden Band das Hauptalphabet des 1971 begonnenen Autorenkatalogs der Einzeldrucke vor 1800 abgeschlossen werden. Während der vergangenen zehn Jahre bewältigte die Commission mixte du RISM mit ihren Fachgremien die riesige Aufgabe, das in ungefähr zwanzig Jahren vorher gesammelte Titelmateriale zu überprüfen und mit Hilfe der Redaktion für die Drucklegung vorzubereiten. Besonders die wechselweise Zusammenarbeit zwischen nationalen Arbeitsgruppen und internationaler Zentralredaktion bürgte, wie Friedrich Blume bereits in seinem Vorwort zum ersten Band (1971) hoffnungsvoll und berechtigt zum Ausdruck brachte, „für Einheitlichkeit und Richtigkeit der Ergebnisse“. Hervorzuheben ist an dieser Stelle die redaktionelle Leistung von Karlheinz Schlager, dessen ausdauernde Kleinarbeit mit der Fülle des Titelmateriale Anerkennung verdient (für die Redaktion zeichnete er bis Band 7 allein verantwortlich, seit Band 8 trat Otto E. Albrecht hinzu). Im Anschluß an das nunmehr abgeschlossene Hauptalphabet sind noch zwei Bände mit Addenda und Corrigenda sowie Register der Druckorte, Drucker, Verleger und Herausgeber zu erwarten.

Wie die vorhergehenden Publikationen enthält auch Band 9 eine Fülle umfassender Verzeichnisse gedruckter Kompositionen bekannter und weniger bekannter Meister. Geradezu den Charakter von Werkkatalogen demonstrieren die Übersichten über die Drucke u. a. von Jan Baptist Vaňhal, Giovanni Battista Viotti, Georg Joseph Vogler, Peter von Winter, Paul Wranitzky, Nicola Zingarelli und Johann Rudolf Zumsteeg. Erfreulicherweise bleibt auch der vorliegende Band von dem bis Band 6 hervortretenden Problem „entfallender“ laufender Ordnungsnummern verschont, was zur Verbesserung des optischen Eindrucks und nicht zuletzt zur Erleichterung der Handhabung des Bandes wesentlich beiträgt.

Zwei beachtenswerte Anhänge erschließen dem Benutzer Einzeldrucke, deren Komponisten durch Initialen angedeutet oder aber völlig ungenannt sind (Anonyme Drucke). Für diese Anhänge wurden die sonst üblichen Kriterien be-

gründet modifiziert: Erweiterung der Zeitgrenze auf 1800 bis ca. 1810, Aufnahme von einstimmiger Musik und von nicht ohne weiteres erkennbaren Sammeldrucke. Anspruch auf Vollständigkeit können die Anhänge laut Vorwort nicht erheben. Wer die Probleme der Quellenüberlieferung und der Titelaufnahme kennt, kann nicht umhin, den Bearbeitern dieser Anhänge äußerst minuziöse Arbeit zu bescheinigen, die den Benutzern eine große Arbeitserleichterung bedeutet, allerdings auch Sachkenntnis im Umgang mit alphabetischen Katalogen voraussetzt. Als besonders nützlich empfindet man Verweise mit der Auflösung derjenigen Initialen, die im Hauptteil bereits mit dem vollen Namen genannt sind, obwohl der betreffende Druck nur die Initialen mitteilt. Im Anhang 1 sind also nicht nur Drucke mit Initialen zu finden, sondern auch Verweise auf die vollen Namen, soweit diese ermittelt werden konnten.

Der umfangreiche Anhang 2 (Anonyme Drucke mit über 3000 Titeln) stellt zweifellos den problematischsten Teil des gesamten Quellenlexikons dar. In ihm werden Kompositionen verzeichnet, deren Identifizierung noch aussteht. Eine sorgfältige, wohl durchdachte Titelaufnahme sichert auch diesem Abschnitt das Interesse von Spezialisten. Zu beiden Anhängen sind dem Band zwei Register mit Textincipits und mit Musikincipits als Sonderdruck aus den *Fontes Artis Musicae* (1981) beigelegt. Diese (leider nicht beigelegten) Register erschließen den Inhalt der Anhänge mustergültig, setzen aber zwangsläufig Übung im Umgang mit Spezialregistern voraus.

(August 1982)

Richard Schaal

*Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Marbach/Neckar: Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft. Band 1/1980/1981. 335 S.; Band 2/1982/1983. 363 S.*

Die 1980 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach gegründete Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 253) hat sich zum Ziel gesetzt, Leben, Werk und Umwelt des großen Südtiroler Dichtersängers weiter zu erschließen, ihre Aktivitäten aber nicht nur auf ihren Namenspatron einzuengen, sondern sich der generellen Förderung einer möglichst breit angelegten und interdisziplinär ausgerichteten

Erforschung des europäischen Spätmittelalters zuzuwenden. Wie erfolgreich die Gesellschaft ihre Aufgaben in Angriff genommen hat und über den engeren germanistischen Bereich hinaus verfolgt, belegen ihre inzwischen vielbeachteten wissenschaftlichen Arbeitstagungen im In- und Ausland (Marbach 1980: *Literatur des Spätmittelalters*; Salzburg 1981: *Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg*; Seis 1982: *Spätmittelalterliche Kultur in Tirol*; Würzburg 1983: *Interpretationen von Liedern und Spruchgedichten Oswalds von Wolkenstein*) sowie jetzt auch ihre im Zweijahresrhythmus erscheinenden Jahrbücher.

Die beiden bislang vorliegenden Bände sind ansprechend aufgemacht, sauber gedruckt (wenngleich nicht so fehlerfrei wie wünschenswert) und erfreulich reich mit dokumentierenden Bild- und Notenbeigaben ausgestattet. Einem umfänglichen Aufsatzteil folgen jeweils einige feste Kurzbibliographien mit aktuellen Informationen, darunter Mitteilungen über neuere Forschungsvorhaben zu Oswald und Selbstanzeigen von entsprechenden Dissertationen. Eine fortlaufende Oswald-Bibliographie soll künftig hinzutreten und wird zweifellos den Wert der Jahrbücher auch als Auskunftsinstrument erhöhen. Auf Rezensionen ist prinzipiell verzichtet, der jeweilige Bandinhalt im übrigen durch sorgfältig gearbeitete Personen-, Werk- und Liedregister erschlossen.

Das weite thematische Spektrum der Beiträge spiegelt die programmatische Absicht, das Jahrbuch zu einem „Forum interdisziplinärer Spätmittelalterforschung“ auszugestalten (Band 1, S. 4), weist jedoch zugleich ein durchaus eigenständiges, ja spezifisches Profil auf. Kern und Mitte bilden Oswald-Studien sowie Arbeiten zur deutschen Literatur des späten Mittelalters bei deutlicher Akzentuierung der Lyrik, ohne daß die Grenzen in zeitlicher und gattungstypologischer Hinsicht fest gezogen wären. Die Lieder Walthers von der Vogelweide und Neidharts sind als Untersuchungsgegenstände ebenso vertreten wie Artusroman, Weltchronistik, Heldenepik und Fachprosa. Die spezielle Fragestellung reicht von Problemen der Heuristik, der Einzelinterpretation und Rezeptionsgeschichte bis hin zu Versuchen zu zusammenfassender literarhistorischer Würdigung. Übergeordnetes Bindeglied bleibt indes das gemeinsame Bemühen, zur Erhellung von Geschichte und Kultur der Zeit Oswalds in ihrem ihrerseits historisch bedingten

Facettenreichtum beizutragen. Daß dabei gerade die fächerübergreifenden Aspekte eine bedeutsame Rolle spielen und das neue Periodikum insoweit auch die volle Aufmerksamkeit des Musik-, Kunst-, Sozial- und Wirtschaftshistorikers beanspruchen darf, liegt zwar in der Konsequenz der Sache, verdient aber dennoch Dank und Anerkennung.

Wiewohl das Gros allein der Lyrik-Aufsätze schon wegen der engen Bindung von dichterischem Vers und musikalischer Verwirklichung den musikwissenschaftlichen Interessenbereich oder zumindest seine Randzonen tangiert und der Nennung im einzelnen wert wäre, können hier lediglich die Arbeiten kurz vorgestellt werden, die ins unmittelbare Aufgabengebiet der Musikforschung führen. Sie stehen ausnahmslos in Band 1.

Karl Bertau, für die Melodien zuständiger Mitherausgeber der maßstabsetzenden Neuedition des schwierigsten und geheimnisvollsten aller mittelhochdeutschen Leich- und Sangspruchlyriker, steuert *Einige Gedanken zur poetisch-musikalischen Struktur und zu einer historischen Folgeerscheinung der Krypto-Polyphonie im ‚Minneleich‘ des Heinrich Frauenlob (ca. 1260–1318)* bei, frühere Vermutungen, die einstimmig notierte Minneleich-Musik Frauenlobs berge diaphone Aufführungsmöglichkeiten in sich, wiederaufnehmend und durch zusätzliche Beobachtungen am Œuvre Machauts abstützend. Dem damit angesprochenen und nach wie vor umfassender auszuleuchtenden Fragenkomplex der Frühgeschichte der deutschen nicht-liturgischen Mehrstimmigkeit gilt auch der Beitrag von Christoph März (*Ein dreistimmiger Satz des Mönchs von Salzburg*). Er kann die Notationsmodalitäten eines im Benediktinerstift Michaelbeuern bei Salzburg aufgefundenen, 1980 in den *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* (Band 304, S. 267–277) erstmals bekanntgemachten Pergamentblattes als Vokalpartitur einer genuin polyphonen Anlage erweisen, und zwar eines dreistimmigen Satzes, „der mit einiger Wahrscheinlichkeit als Kanon zu realisieren ist“ (S. 161). Eine sorgfältige Übertragung des Überlieferten erlaubt Nachvollzug und Kontrolle der auch Satztechnisches berührenden Einzelargumentation.

Neues Quellenmaterial stellen gleichfalls Horst Brunner, Hans Ganser und Karl Günther Hartmann in musterhafter Zusammenarbeit durch die vollständige Erstpublikation eines



lange verschollenen Bruchstücks (*Das Windsheimer Fragment einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts*, vgl. dazu auch den Nachtrag Band 2, S. 325) mit gründlicher Untersuchung und willkommener Faksimilereproduktion bereit. Der Ertrag ist beachtlich, obschon nur vier mehrstimmige Kompositionen erhalten sind, darunter freilich das dreistimmige Virelai *Tonat agmen*, dessen Satz sich als Vorlage für Oswalds Liebesduett *Tröstlicher hort* (Klein 56) entpuppt und die Zahl der sicher nachgewiesenen Oswald-Kontrafakta abermals vermehrt, ein lateinischer Kanon zu drei Stimmen, der Licht auf die mit dem Martinskanon des Mönchs von Salzburg verbundenen Rätsel wirft, und die zweistimmige Fassung des Martinsliedes des Mönchs in einer die Parallelüberlieferung klar übertreffenden Notationsqualität. Schließlich sei auf die einschlägigen musikbezogenen Passagen in Klaus J. Schönmetzlers Rechenschaftsbericht *Pro und Contra: „Es well sich dann verkeren“*. *Anmerkungen zu meiner Neuauflage und Übertragung der Lieder Oswalds von Wolkenstein* hingewiesen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 392 sowie 35, 1982, S. 387f.), da sie den wissenschaftlichen Stellenwert des weitverbreiteten Buches weiter präzisieren.

Konzept, Anlage und Niveau des neuen Publikationsorgans sind auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive lebhaft zu begrüßen. Man darf den kommenden Jahrbüchern daher mit ungemindertem Interesse und hohen Erwartungen entgegensehen.

(April 1984)

Helmut Lomnitzer

*Music Analysis. Volume I, Number I. March 1982. Hrsg. von Jonathan DUNSBY. Oxford: Basil Blackwell. 116 S., Notenbeisp.*

Sie haben Rentabilitätsprobleme oder sie gefährden ihr Niveau durch Tendenz zur Kioskillustrierten: Unsere Musikzeitschriften tun sich schwer und sind deshalb bemüht, möglichst alle seriösen Interessentengruppen anzusprechen durch bunten Themenwechsel. Das bittere Ende der mutigen Stuttgarter *Zeitschrift für Musiktheorie* ermutigt niemanden zur Spezialisierung. Um so mehr Anerkennung verdient der Start einer Zeitschrift für musikalische Analyse, auf den Weg gebracht von einem mutigen Londoner team (fünf von sieben Autoren des ersten Heftes sind beruflich mit der Universität London ver-

bunden). 116 Seiten: Ein stattlicher Umfang. Da sind drei Hefte pro Jahr eine vernünftige Lösung, wenn das Niveau hochgehalten werden soll. Besonderer Vorteil des Umfangs der Hefte: Es können endlich auch einmal in einer Musikzeitschrift umfangreichere Arbeiten untergebracht werden von Autoren, denen üblicher Weise nicht mehr als zehn Manuskriptseiten zugestanden werden.

Lesenswert im ersten Heft vor allem Hans Kellers Hinweise auf die Gefahren der Analyse, vor allem die Gefahr der Überbewertung von Einheit und Zusammenhang als Qualitätskriterien. „Weil Analyse mit individueller Erfindung zu tun hat, kann sie selbst nur re-kreativ erfolgreich sein, wieder erfindend, was Mozart erfand“: Schöner kann man das nicht sagen. Voraus geht dem aber ein Editorial des Herausgebers Dunsby, der Offenheit verspricht aber zugleich ankündigt, man werde „our attention along with the mainstream“ schicken in dieser neuen Phase von „London-based but internationally-directed musicology“. Und dieser mainstream werde dem Leser des ersten Heftes schon deutlich werden. Er wird! Erich Wen arbeitet aus dem Vordergrund von Mozarts später *g*-moll-Sinfonie einen mir unverständlichen Hintergrund heraus. Die erste Phrase des zweiten Themas fällt bekanntlich von *F* aus, zunächst chromatisch, dann diatonisch eine Quinte herab, um dann zum dominantischen Halbschluß auf *C* zu gelangen. Die zweite Phrase erweitert denselben Vorgang, indem sie einen Ton höher bei *G* ansetzt und ebenfalls erst chromatisch, dann diatonisch absteigt. Wen jedoch streicht den Anfang der Phrase zwei, die Töne *G-Fis-F-E*, obwohl gerade ihre Chromatik die Beziehung zum Anfang von Phrase eins deutlich macht. Sie zählen nicht für Wen. In seinem „Hintergrund“ fällt Phrase zwei nur von *Es* bis *B*. Aha, es geht darum, daß beide Phrasen eine Quarte durchmessen: *F-C*, *Es-B*. Das ist nun zwar nicht mehr Mozart, hat aber System.

Christopher Wintle beeindruckt in der folgenden Abhandlung über Weberns op. 24,2 durch Werk- und Literaturkenntnis und setzt sich von da aus kritisch mit den Platteneinspielungen des Werkes auseinander. Wenn aber der Klavierauszug des überaus durchsichtig gearbeiteten Werkes nur große Terzen, große Septimen und Einzeltöne verzeichnet: Warum gehört dann in aller Welt nicht jedes Klangelement zur Substanz; warum verschwinden einige Terz- oder Septimklänge bei Aufstellung des Hintergrunds? Weil sie

das, was herausgearbeitet werden sollte, offensichtlich stören würden.

Konsequenterweise gibt es anschließend eine sehr ausführliche Buchbesprechung: Die Bedeutung der englischen Übersetzung von Schenkers *Der freie Satz* wird gebührend gewürdigt, ohne die Gelegenheit zu einer kritischen Würdigung aus Distanz zu erfassen. Bleibt wenigstens noch Arnold Whittall, der sich klug mit den vorliegenden *Sacre*-Analysen auseinandersetzt und Strawinskys Dissonanz überdenkt: Er wenigstens läßt alle von Strawinsky komponierten Töne bestehen.

Ist das Ihr mainstream, Herr Dunsby? Ich fände es schade, wenn eine große Chance hier . . . verschenkt würde.

(November 1982) Diether de la Motte

**HERMANN WETTSTEIN:** *Thematische Sammelverzeichnisse der Musik. Ein bibliographischer Führer durch Musikbibliotheken und -archive. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 268 S.*

Thematische Verzeichnisse gehören zu den im wahrsten Sinne des Wortes unentbehrlichen Hilfsmitteln der Wissenschaft. Sie registrieren entweder die Werke eines Komponisten oder als Sammelverzeichnisse ganze Beständegruppen von Bibliotheken und Sammlungen. Die vorliegende Bibliographie bietet eine Übersicht über gedruckte thematische Kataloge solcher Beständegruppen, läßt also die in zahlreichen Bibliotheken überlieferten handschriftlichen thematischen Inventare bzw. Kataloge unberücksichtigt. Neben selbständig erschienenen Verzeichnissen sind erfreulicherweise auch in Zeitschriften publizierte aufgenommen, was den Gebrauchswert der Bibliographie beträchtlich erhöht. Gegliedert ist die Publikation nach Aufbewahrungsorten und innerhalb dieser nach den Sammlungen, deren Bezeichnung der im RISM gebräuchlichen Schreibweise entspricht.

Bemerkenswert an der neuen Bibliographie ist weniger die nach Bibliotheken gegliederte Verzeichnung der Kataloge (diese sind auch in den jeweiligen Handbüchern und Führern des Bibliothekswesens zu finden), sondern vielmehr die Auflistung der in den Katalogen angeführten Komponisten bzw. kurze Angaben über die anonymen Werke. Wer sich also über einen thematischen Bibliothekskatalog informieren will, be-

kommt nicht nur eine Antwort auf die Frage, ob, wann und wo eine entsprechende Publikation erschienen ist, sondern auch über den Inhalt. Ein Personenregister erschließt zwar den Verfasser, Herausgeber und Bearbeiter eines Kataloges, ein Ortsregister die Länder der aufgeführten Institutionen, den genannten Komponisten ist jedoch fatalerweise kein Register gewidmet. Damit entfällt die Möglichkeit, den detailliert verzeichneten Inhalt der Bibliographie mit Hilfe des Registers übersichtlich zusammenzufassen und dem Benutzer zu erschließen. Diesem bleibt nichts anderes übrig, als die mitgeteilten Listen der Komponisten sämtlicher Kataloge durchzusehen. (Juli 1982) Richard Schaal

*Robert Stolz, Werkverzeichnis / Catalogue of Works, von STEPHAN PFLICHT. Hrsg. im Auftrag der Robert-Stolz-Stiftung e. V. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler und Berlin-München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag (1981). XVI, 551 S.*

Stellvertretend sei die Nummer 623 herausgegriffen; dort heißt es: „*Mein Herz macht nachts Musik* op. 781 / ‚Weißwein und Rotwein und Dideldum-Trara . . .‘ / Walzerlied / Text von Robert Gilbert / komp.: New York, 14. 9. 1946 / Vlg.: Gloriette Verlag, Wien 1946 / jetzt: Edition Rex, München.“ Wahrscheinlich sind im Falle der Unterhaltungsmusik und nicht zuletzt angesichts des Umfangs des Œuvres eines Robert Stolz nicht mehr Angaben möglich oder erforderlich. Wäre in dem vorgelegten Verzeichnis nicht das Bemühen um eine strikte Chronologie vorhanden und wären nicht manchen Nummern kurze erläuternde Anmerkungen beigegeben, so läse sich das Verzeichnis wie ein Verlagskatalog.

„Ich hoffe zuversichtlich“, schreibt Stephan Pflicht im Vorwort des von ihm so genannten „RSWV“ (S. V), „damit der Musikwissenschaft eine konstruktive Anregung zu liefern, der Unterhaltungsmusik mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu widmen und das Versäumte aufzuarbeiten.“ Gewiß sind die immensen Bestände der Unterhaltungsmusik weithin ungesichtet, in Unordnung und von der Musikwissenschaft am Rande liegengelassen. Jeder aus Einsicht in diese Not entsprungene Versuch, hier ordnend und auch bewahrend einzugreifen, wird dankbar begrüßt werden. Freilich sollte, und zwar zum

Schutze der Werke der Unterhaltungsmusik, jeder Anschein vermieden werden, ein „RSWV“ solle oder könne ein „BWV“ sein. Diesen Werken wird desto mehr Gerechtigkeit widerfahren, je weniger man sie zu großen Werken stilisiert oder an diesen mißt. Es ist höchst fraglich, ob „die Musikwissenschaft“ dazu aufgerufen ist, diese originären Werke des Konsums zu archivieren und zu katalogisieren; umfassend möglich dürfte es ohnehin nicht sein. Hingegen ist es nützlich, die Werke des Konsums (und das heißt, nicht erst heute, immer auch des Kommerzes) punktuell und exemplarisch zu interpretieren. Nur durch radikale Beschränkung und durch Intensität ist der unübersehbaren Masse sinnvoll und (im nichtmateriellen Sinne) gewinnbringend beizukommen.

Das aus 821 Nummern bestehende Verzeichnis (S. 1–249) beschränkt sich, da der Stolz-Nachlaß noch nicht zugänglich ist, auf die im Druck erschienenen Werke. Dabei konnte sich der Bearbeiter in erster Linie auf ein nicht vollständiges und nicht streng chronologisches sowie auch Ungedrucktes berücksichtigendes und von der Emigrationszeit an ungenaueres „Opusbuch“ (op. 1–1314) des Komponisten stützen. Eine „Konkordanz“ von „Opusbuch“ und Verzeichnis ist angehängt (S. 251–355). Ausgewählte „Melodien-Incipits“ zu 175 der 821 Nummern schließen sich an (S. 357–395). Nach dem Willen des Bearbeiters soll diese von Karl Robert Brachtel und W. Schäfer getroffene Melodien-Auswahl sowohl die „Entwicklung“ des Komponisten als auch die „spezielle zeit- und musikgeschichtliche Situation möglichst weitgehend berücksichtigen“, wodurch „zwangsläufig auf die eine oder andere Erfolgskomposition zugunsten weniger populärer Titel verzichtet werden“ mußte (S. 357). Harmonien sind nur in wenigen Fällen der Inzipits angedeutet; aber es sind ja tatsächlich die Melodien von Robert Stolz, die um die Welt gingen.

Bedingt zwar durch den Gegenstand, aber darin den meisten Werkverzeichnissen sogenannter ernster Musik überlegen, gibt es eine „Diskographie“ (S. 419–471), die von W. Schäfer redigiert worden ist und die – bei der immer wichtiger werdenden Existenzform der Werke auf Tonträgern unumgänglich – keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sowie eine „Filmographie“ (S. 397–414), die von den ersten Stummfilmmusiken aus dem Jahre 1913 bis zur letzten Tonfilmmusik aus dem Jahre 1967 reicht. Die nötigen

umfangreichen Register beschließen den Band, dessen Übersichtlichkeit besonders hervorzuheben ist.

(September 1982)

Albrecht Riethmüller

*Early Music Discography. From Plainsong to the Sons of Bach. Compiled by Trevor CROUCHER. Vol. 1: Record Index. Vol. 2: Composer, Plainsong, Anonymous Work and Performer Indexes. London: The Library Association (1981). XVIII, 273 S.; V, 302 S.*

Die Fülle des lieferbaren Schallplattenangebots bringt es mit sich, daß die einschlägigen Kataloge überall dort versagen, wo zusätzlich zu den bloßen Werktiteln und Komponistenangaben Identifizierungsmerkmale, etwa in Form von Werkverzeichnis-Nummern oder Bezugnahmen auf Notenausgaben, notwendig sind, um ein eingespieltes Stück zweifelsfrei identifizieren zu können. Hinzukommt, daß viele kommerzielle Schallplattenkataloge den komplexen Inhalt einer Sammelplatte nur pauschal angeben.

Um diesem Mißstand, der in erster Linie die Musik vor 1750 betrifft, abzuhelfen, hat Trevor Croucher seinen Schallplattenkatalog zusammengestellt, der sich auf Kompositionen von der Gregorianik bis zur Vorklassik beschränkt und dank dieser Eingrenzung das Repertoire denn auch wirklich Stück für Stück auflisten kann.

Die *Early Music Discography* besteht aus zwei Bänden, die sich sinnvoll ergänzen. In Band 1 ist jede Schallplatte einer recht plausibel gegliederten chronologisch-stilistischen Systematik zugeordnet. 3172 Schallplattenausgaben sind mit genauen Angaben zu Kompositionen und Interpreten angeführt. Jede Platte trägt eine Buchstaben-Ziffernkombination, die in Band 2 wieder aufgenommen ist. Dieser Band besteht aus mehreren Registern, die die Schallplatten nach Komponisten/Werken, Titeln von Gregorianischen Gesängen und anonymen Werken, sowie nach Interpreten aufschlüsseln.

Welche Auswahlkriterien wurden angewandt? Croucher hat alle Platten katalogisiert, die im Juni 1980 in England regulär erhältlich waren – einheimische wie Importe. Zusätzlich sind auch die ausländischen Bestellnummern angegeben, sofern die Produktion außerhalb Englands vertrieben wird.

Natürlich ist diese Diskographie sehr hilfreich – gleichgültig, wie schnell sie von der Schnell-

lebigkeit des Schallplattenmarkts eingeholt wird. Daß sie nicht alle wissenschaftlichen Ansprüche erfüllen kann, die man gerne an sie gestellt hätte, liegt auf der Hand. Die genaue Identifizierung der Kompositionen (namentlich der Tanz- und Messensätze der Renaissance) sowie eine genaue Besetzungsangabe für jedes einzelne Stück und nicht pauschal für jede Platte hätten das Buch zu einem musikwissenschaftlichen Nachschlagewerk allererster Ordnung gemacht. Bei der relativen Aktualität des Materials wäre dies allerdings kaum zu realisieren gewesen.

In ihrer jetzigen Form erfüllt die Diskographie also nur ihren halben Zweck, der darin besteht, daß Schallplatten auch außerhalb der Grenzen eines einzelnen nationalen Markts nachgewiesen und durch Interpreten- und Titelregister erschlossen werden können.

Die Paperback-Bände sind solide gestaltet und fadengeheftet. Dadurch ist Haltbarkeit über ein mehrmaliges Nachschlagen hinaus gewährleistet. Satzfehler und editorische Flüchtigkeiten halten sich in Grenzen. Trotz des prinzipiellen Mankos bleibt zu hoffen, daß die Diskographie so viele Käufer findet, daß sie – wie geplant – jährlich ergänzt werden kann.

(September 1982)

Martin Elste

*GABRIELE CHRISTIANE BUSCH: Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1982). 111 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Band VII.)*

Die Grundlage für die vorliegende Veröffentlichung ist eine Dissertation, die einen Dokumententeil mit 500 Bildern enthält. Daraus ist ein Büchlein geworden mit 52 Seiten Text und einem bloß sechzehnseitigen Tafelteil sowie 23 Tafeln mit Figurinen (freien Nachzeichnungen von Tanzbildern). Es braucht viel Mut, um auf so wenigen Seiten ein so komplexes Thema wie die Darstellung des Solotanzes im Mittelalter in Angriff zu nehmen. Leider ist dieser knappe Umfang noch zusätzlich beschnitten durch ständige Exkurse in die Antike, die Zeit nach 1500 und sogar den außereuropäischen Tanz. Sie tragen aber nichts, das nicht schon aus den mittelalterlichen Quellen selbst hervorginge, zur Lösung der Probleme bei.

Mit Recht stellt Gabriele Busch fest, daß die Forschung bisher der Tanzwirklichkeit im Mittel-

alter wenig Beachtung geschenkt hat. Das Zusammentragen von Bild- und Textmaterial ist daher vollauf gerechtfertigt und mit ihrer kurzen Typologie der Tanzbewegungen (S. 44–50), die auf den Figurinen basiert, leistet sie einen nützlichen Forschungsbeitrag. Der Aussagewert der Figurinen ist allerdings eingeschränkt, weil Einsichten in die chronologische Entwicklung und die Eigenart bestimmter Typoi, sei es wegen der Auswahl oder der Anordnung des Materials, erschwert, wenn nicht unmöglich werden. Was für die Figurinensammlung gilt, trifft aber auch für das Büchlein als Ganzes zu: Eine Geschichte ausgewählter Bildthemen, deren Verhältnis zur Wirklichkeit über eine begrenzte Zeitspanne hinweg zu verfolgen wäre, findet sich nur ansatzweise, so daß die Frage, wie sich Tanzwirklichkeit und Tanzbild während einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Region zu einander verhalten, keine schlüssige Antwort findet. Ebenso bleibt die Aussagekraft der statistischen Tabellen schwach, weil die Bilder der Prudentiushandschriften, des Typus Mirjam, der Salome oder der profanen Jongleurszenen undifferenziert behandelt werden.

Man fragt sich, weshalb Frau Busch so viel Scheu vor Analysen von historisch-ästhetischen und typologischen Kategorien hat, zumal Hammersteins neues Buch *Tanz und Musik des Todes* (Bern 1980) so überzeugend zeigt, wie eine Methode, die sowohl mit Realie wie Idee und Typus rechnet, zu handfesten choreographischen Ergebnissen führen kann (Branle und Basse-dance); bis man in der Zusammenfassung auf Seite 51 liest, daß „der Teil musikalisch-gestischer Realität [des Tanzbildes] . . . in neueren Arbeiten in Ermangelung geeigneter ausgereifter Methoden ins Irrationale gedrängt“ worden sei. Diese Behauptung wäre besser nicht in die Druckfassung übernommen worden; denn, da sie unrichtig ist, wird im Leser der Verdacht wach, daß Irrationalität in der Methode und in der Beurteilung der ikonographischen Sekundärliteratur eher auf der Seite der Autorin vorliegt.

(Oktober 1982)

Tilman Seebaß

*Studies in Medieval and early modern music. Edited by Iain FENLON. Cambridge etc.: Cambridge University Press (1981). VII, 381 S. (Early Music History 1.)*

Der Editionsbeirat dieser neuen Schriftenreihe, deren erster Band vorliegt, besteht aus Wis-



senschaftlern, die mit nur einer Ausnahme an anglo-amerikanischen Universitäten tätig sind und der mittleren oder jüngeren Generation angehören. Von hier aus scheint auch das Grundkonzept geprägt zu sein, das im Vorwort wie im Prospekt folgendermaßen umrissen wird: Gerade in der Beschäftigung mit der „frühen Musik“ (man versteht darunter die bis etwa 1700 geschriebene) haben Gesichtspunkte und Methoden aus anderen Disziplinen in jüngster Zeit entscheidende Fortschritte und damit den berechtigten Ruf nach weiterer Interdisziplinarität gebracht. Eine andere Tendenz innerhalb der Musikwissenschaft besteht darin, sich auf die Analyse im engeren Sinn, d. h. auf den autonomen Methodenanteil zurückzuziehen. Beide Tendenzen müssen einander nicht ausschließen. Musikwissenschaft kann nur gewinnen, wenn ihr Blickwinkel erweitert, ihre Methoden verfeinert und auf breitere Basis gestellt werden. Insofern soll *Early Music History* einen Neubeginn in der Entwicklung der Disziplin und eine Fortführung ihrer eigentlichen Aufgaben markieren. Nicht nur, weil z. T. auch Mitglieder des Herausgebergremiums selbst zu Wort kommen, müssen die folgenden Aufsätze demnach gewissermaßen als Musterbeispiel für die künftige Arbeit genommen werden.

Margaret Bent und Roger Bowers behandeln eingehend das „Saxilby-Fragment“ (S. 1–28), zwei Blätter aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die nicht nur wegen der (nur in England verwendeten?) sogenannten Strichnotation (in M. Bents Terminologie, *JAMS*, 1968, S. 149) interessant sind. Auch die Chorbuchanlage und die strukturellen Unterschiede zwischen höchst einfacher vierstimmiger Anlage einerseits und anspruchsvolleren Duetten andererseits lassen auf einen Chor von nichtprofessionellen Sängern um wenige qualifizierte Solisten schließen. (Man denkt dabei nicht an die Pfarrkirche von Saxilby, sondern an die nahe Kathedrale von Lincoln, wo einer der Organisten, William Harwood, als Komponist ja bereits bekannt war.) Bonnie J. Blackburn (*A lost guide to Tinctoris's teaching recovered*, S. 29–116) eruiert in minutiöser Weise die Motette *Difficiles alios delectat pangere cantus*, ein Schulbeispiel (im wahrsten Sinne des Wortes) für schwierige Mensurprobleme des 15. Jahrhunderts. Bisher nur aus verschiedenen Zitaten bekannt, bildet die in den siebziger Jahren entstandene Komposition in der Sammelhandschrift Perugia 1013 den Schluß

eines fortschreitenden Theoriekurses und ist mit zahlreichen Kommentaren versehen. Diese breitet nun Blackburn ihrerseits aus. Die Textmarke hält sie eher für ein Motto als für einen echten Textbeginn (wobei allerdings zu fragen wäre, ob nicht ein Text – etwa eine Memorierformel – die „pädagogische“ Funktion nicht noch besser zum Tragen gebracht hätte).

Lance W. Brunner erschließt eine eher unvermutete Quelle für die Sequenzforschung (*A perspective on the southern Italian Sequence: the second tonary of the manuscript Monte Cassino 318*, S. 117–164, der erste Tonar der Handschrift ist seit Coussemakers Edition bekannt). Leider fügt er der weitschweifigen Darstellung kein Register an. (Die Information, in wieviel Parallelhandschriften ein Stück zu finden sei, dürfte der weiteren Benützung weniger dienlich sein, als in welchen.) Im übrigen sollte man die Zuordnung einzelner Sequenzen nicht nur als eine Frage der Systematik und Übereinstimmung mit theoretischen Konzepten – systematisches Denken im heutigen Sinne ist jünger, ein Tonale ist keine musiktheoretische Schrift – sondern als eine solche der Praxis sehen (d. h. der Brauchbarkeit einer Melodie für gewisse Zusammenhänge). Daher bietet denn auch die Arbeit entgegen dem Titel fast mehr über die Handschrift (nämlich eine Entstehungs-Hypothese) als Neues zur Gattung Sequenz. David Bryant (*The Cori spezzati of St. Mark's: Myth and reality*, S. 165–186) bringt eine notwendige Differenzierung der landläufigen Vorstellungen über die oberitalienische Mehrstimmigkeit im späten 16. Jahrhundert: Nicht nur die Baulichkeiten (zwei Orgeln auf Emporen), sondern auch Liturgie (Vesper, Messe) und höfisches Zeremoniell (z. B. Anwesenheit des Dogen) beeinflussen sowohl die Kompositionsart als auch die Lokalisierung der Musiker. Entsprechend komplizierter dürften diese Fragen außerhalb Venedigs liegen.

Joyce L. Irwin (*The mystical music of Jean Gerson*, S. 187–201) möchte die Tatsache beseitigen, daß die von Musik handelnden Traktate Gersons (1363–1429) wegen ihres ausschließlich spekulativen Charakters von der Musikwissenschaft (mit Ausnahme von Machabey 1958) bisher unbeachtet geblieben sind. Dies gelingt aber nur bedingt, weil die Arbeit (trotz manch richtiger Einsichten, aber im Gegensatz zu der des Historikers G. Winner in *Musicologica Austriaca*, 1979) an zwei grundsätzlichen methodischen Mängeln leidet: diese Traktate nicht im



Rahmen der übrigen Schriften Gersons und seiner Absichten zu sehen sowie sie von heutigen Wertvorstellungen aus zu beurteilen. Die Zensur, die Spiritualisierung von Guidos Hexachord sage dem heutigen Leser nichts, ist sowohl grundsätzlich unzulässig als auch vorschnell, weil das „Gamma mysticum“ (A E I O U) sowohl eine Ton- als auch Buchstaben- und Zahlensymbolik enthält, über deren Bedeutung für die Kompositionspraxis wir eben (noch) nichts wissen.

Peter M. Lefferts (*Two English Motets on Simon de Montfort*, S. 203–225) stellt zwei, auch in ihrer Unvollständigkeit wichtige Motetten vor, die Zeugnis geben für die wenigstens einige Zeit nach seinem Tod (1265) hochstehende Verehrung für Simon, der mit Robert Grosseteste und Adam Marsh in Verbindung gestanden war und als eine Parallele zu Thomas Becket gesehen wurde. Susan K. Rankin (*The Mary Magdalene scene in the „Visitatio sepulchri“ ceremonies*, S. 227–255) stellt das Methodische deutlicher in den Vordergrund und versucht sowohl Karl Youngs vornehmlich auf das Dramaturgische gerichtete Evolutionsthese zu differenzieren, als auch De Boors Textgeschichte in verfeinerter Weise auf die Musik zu übertragen. Die Demonstration anhand der kurzen Erscheinungsszene zeigt, daß Text- und Musikanteil weniger aneinander gebunden sind, als die bekannte Solesmenser These besagt, und sie daher auch unabhängig von einander zu untersuchen sind, bevor man sie aufeinander bezieht.

Christopher Reynolds (*The Origins of San Pietro B 80 and the development of a Roman sacred repertory*, S. 257–304) datiert diese Handschrift aus guten Gründen 1474/75 und identifiziert die Haupthand (Nicholas Ausquier). Warum er allerdings auf die Nebenhände (etwa auch auf die mögliche Identifizierung des am Innendeckel genannten „Joannes paulus turunt“ mit Johannes Touront) nicht eingeht, bleibt unerfindlich. Ebenso wären die Parallelüberlieferungen zu diskutieren gewesen (z. B. ist die Version der Messe *Soyez emprentich*, 1947 von Eduard Reeser eingehend untersucht, so verschieden von derjenigen in Trient 90, daß die Neuauflage in *DTÖ* Band 120, 1970 – von Reynolds ebensowenig eingesehen – beide nebeneinander abdruckte. Übrigens wäre eine Frage, ob deren Komponist Wilhelmus de Rouge nicht mit Guillelmo da Francia identifiziert werden könnte und damit eine Möglichkeit bestünde, diese Unterschiede plausibel zu machen – oder gehört auch diese zu

Ausquiers Rolle?). Der Beitrag von Reinhard Strohm *European politics and the distribution of music in the early fifteenth century* (S. 305–323) kann insgesamt als Exemplifikation der im Vorwort dargelegten Anliegen der Reihe angesehen werden und ist (sowohl im Gesicherten als auch in der Thesenfreudigkeit) auch demjenigen zu empfehlen, der sich mit ganz anderen Jahrhunderten beschäftigt. Den sogenannten St. Emmeramer Codex versucht Tom R. Ward (*A Central European repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 14274*, S. 325–343) zu lokalisieren. Dabei sind die Beziehungen zum Raum Böhmen–Schlesien–Österreich bzw. zu den Universitäten Prag, Krakau, Wien wohl unumstritten; die Identifikation des Schreibers der Gruppen 1, 12 und 13 mit dem eines einzigen Blattes aus Wien 5094 ist allerdings anhand der beigelegten Facsimilia schwerlich nachvollziehbar. Immerhin steht die Hypothese: entstanden im Münchner Augustinerkloster St. Johann.

Den Abschluß des Bandes (S. 345–381) bilden Rezensionen über Arnolds Gabrieli-Buch (1979), Neighbours Arbeit über Byrd (1978), Newcombs *Madrigal at Ferrara* (1980) und Shiloahs Katalog arabischer Theoretiker (1979). Die Auswahl und die sehr eingehende Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten haben wohl den gleichen demonstrativen Charakter (auch hier – im klassischen „Verriß“ ebenso wie bei Zustimmung und wohlwollender Ergänzung – möchte man offensichtlich durch ausführlichere Diskussion fairer sein und „neue“ Wege gehen); womit die Frage bleibt, ob sich hier tatsächlich ein völlig neuartiges Publikationsorgan vorgestellt hat. Die Neuheit einer Idee ist bekanntlich eine eigentümliche Sache, ebenso das Verhältnis zwischen Anspruch, Konzept und Realisation (auch daß speziell Anfänger in der Wissenschaft gelegentlich zwischen neuen Ergebnissen und lediglich neuen persönlichen Erfahrungen nicht genügend unterscheiden können und oft wehleidig oder geschwätzig werden, ist bekannt). Stets wird es sich nur um relativ Neues handeln und es bleibt doch nur die Frage, ob eine Arbeit gut ist oder nicht. Auch wenn im vorliegenden Fall das Niveau keineswegs gleich hoch ist (wo wäre dies auch möglich): es bleibt zu hoffen, daß auch in Hinkunft unter mehreren Beiträgen wenigstens einige Spitzenleistungen zu finden sein werden. Dann wird die Musikwissenschaft an „*Early Music History*“ nicht vorbeigehen können.  
(August 1982) Rudolf Flotzinger

ROLF WÜNNENBERG: *Das Sängerehepaar Heinrich und Therese Vogl. Ein Beitrag zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1982. 164 S.*

Die Würdigung des Wirkens von Operndarstellern aus wissenschaftlich-kritischer Sicht ist aus der Mode gekommen; Starporträts und Autobiographien beherrschen derzeit das Angebot. Mit dieser Darstellung wird der Versuch unternommen, die Wirkung dieses herausragenden Münchner Künstlerehepaars als Wagner-Darsteller und als universale Repertoiresänger zu dokumentieren. Nach der Monographie von Hermann von der Pfordten aus dem Jahre 1900, dem Todesjahr Heinrich Vogls, wird die erste größere, sorgfältig, jedoch nicht umfassend illustrierte Biographie vorgelegt.

Der Verfasser orientiert sich am Lebenslauf der Künstler, beschreibt bisweilen romanhaft, jedoch lebhaft engagiert, die künstlerischen Entwicklungsstufen. Dabei werden insbesondere die gesangstechnischen Entwicklungen hervorgehoben. Leider fehlen hier, wie überall, Hinweise auf die Quellen, aus denen die mitunter detaillierten Erkenntnisse gewonnen wurden. Die Bühnenauftritte der Vogls werden durch die Wiedergabe der wichtigsten Rezensionen der Zeit in Zitaten referiert. Dabei gewinnt die Darstellung des Wagnerrepertoires, auf das sich beide rasch nach ihrem Bühnendebüt in München bzw. Karlsruhe spezialisiert hatten, breitesten Raum. Die Erfolge Therese Vogls als Darstellerin der Brünnhilde mit ihrem equilibristischen Ritt in der Schlußszene der *Götterdämmerung* und Heinrich Vogl als Tristan, von Wagner zunächst brüsk abgelehnt, später rehabilitiert, sind für den Leser plastisch nachvollziehbar. Dennoch geht die Darstellung der Münchner Bühnentätigkeit nicht über die bereits von Detta und Michael Petzet vorgelegten Ergebnisse in *Die Richard-Wagner-Bühne König Ludwigs II.* (München: Prestel 1970) hinaus.

Das anderweitige Repertoire beider bleibt, von Ausnahmen abgesehen, auch hier wiederum wenig berücksichtigt. Leider fehlt dem Buch auch ein Verzeichnis der Partien, lediglich ein Personenregister ermöglicht einen lexikalischen Zugriff. Gelungen scheint der Versuch, das Persönlichkeitsbild aus dem sozialen Umfeld nicht nur für beider Entwicklungsphasen, sondern auch für den Verlauf der Karrieren zu beschreiben. Ausschlaggebend war hier wohl auch die Motivation einer lokalen Geschichtsschreibung des Wohn-

orts Tutzing bzw. Deixlfurt, wo Heinrich Vogl als Autodidakt eine gutgehende Landwirtschaft aufgezogen hatte. Das Familienleben, die gesellschaftliche Stellung, gelegentliche Konflikte konnten durch die Auswertung persönlicher Dokumente zuverlässig überliefert werden.

Das schön ausgestattete Paperback reklamiert einen Beitrag zur Operngeschichte. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, fehlt der Arbeit ein systematischer Ansatz: die biographische und lokalhistorische Beschreibung dominiert. Unberücksichtigt bleibt die Beschreibung der neuen Anforderungen Wagners an den „Sängerdarsteller“. Gerade die Vogls standen mit großer Selbsterfahrung an der Wende der Operndarstellung. Die Konflikte mit Wagner während der Vorbereitungen zum Münchener *Tristan* zeigen die Schwierigkeiten mit der adäquaten Besetzung der Partien. Die eigentlich wünschenswerte künstlerische Standortbestimmung der beiden Solisten in der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts fehlt.

(August 1982)

Thomas Siedhoff

CARL DAHLHAUS: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München: R. Piper & Co. Verlag (1982). 166 S. (Serie Piper. Nr. 239.)*

Einer historischen Zetetik wie der von Carl Dahlhaus, welche schwer lösbare Verwicklungen Konzepten vorzieht, die wie Rechnungen aufgehen und darum „in der Geschichtsschreibung generell nutzlos sein dürften“ (S. 154), kommt das Thema des musikalischen Realismus besonders entgegen. Denn hier geht es nicht um einen bloßen Widerstreit der Meinungen, in dem zwischen Apologie und Ächtung die Klängen gekreuzt werden, sondern es ist – Reiz und zugleich Tücke der vorgenommenen Aufgabe – nicht unangefochten geblieben, ob es den Gegenstand, nämlich einen Realismus in der Musik, in Wirklichkeit überhaupt gibt. Galt und gilt den einen die Frage als der Musik völlig fremd, ihr zumindest unangemessen und für ihre Erklärung unnütz, so gilt anderen die Musik nur dann als die rechte Kunst, wenn sie realistisch ist. Sofern es gestattet ist, den Titel von Gaudy zu übertragen, dann begibt sich Dahlhaus in der Musik tatsächlich auf die Suche nach einem *réalisme sans rivages*.

Provoziert ist das Buch auch durch die marxistische Ästhetik und Geschichtsschreibung, sofern diese Anspruch auf das Thema erheben, ohne daß Dahlhaus in ihren nicht selten dogmatischen Erörterungen eine Stütze finden zu können glaubt (vgl. S. 16f.). Deren Versuch nämlich, den von ihnen so genannten „bürgerlichen Realismus“ des 19. Jahrhunderts als „Vorform des ‚sozialistischen Realismus‘, des Ziels der Kunstgeschichte“, zu begreifen, weist Dahlhaus als „illegitim“ zurück (S. 22f.), und die theoretische Basis dazu, Kunst und Musik als Widerspiegelung der Realität zu erklären, krankt für ihn an einem Universalitätsanspruch, der die historische Analyse eher hemmt als fördert (vgl. S. 14ff.).

So unternimmt es Dahlhaus nicht nur, den Merkmalen zu folgen, „die den Abbildcharakter der Musik konstituieren – von der einfachen Nachahmung akustischer Vorgänge bis zur ‚Welt-symbolik‘ musikalischer Formen –“, sondern er versucht überdies auch, die „wesentlichen Eigenschaften des Realismus als Epochenstil“ im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren. Er erblickt sie vornehmlich in dem „Moment der Opposition“, in dem Prinzip, die „ästhetisch-gesellschaftliche Stiltrennungsregel zu verletzen“, und in dem „Postulat, daß in der Schilderung gesellschaftlicher Phänomene und Strukturen deren Geschichtlichkeit sichtbar werden müsse“ (S. 17). Zielt dies insbesondere auf die Oper (und die Librettistik) ab, so kommen doch gleichermaßen kompositionstechnische Merkmale wie die Auflösung der Periodenstruktur in musikalische Prosa, die Dialogisierung der Melodie und die Orientierung am Sprachtonfall hinzu (vgl. S. 154). Alle diese Merkmale und Merkmalkomplexe des Realismus – des „dominierenden Stils des 19. Jahrhunderts“ (S. 72), der in der Musik dennoch ein „peripheres Phänomen“ geblieben ist (S. 21) – werden im Verlauf des Buches zur Sprache gebracht und an Beispielen belegt. Dahlhaus findet die Merkmale indessen nicht in diesem oder jenem Werk vereint, sondern er ist sich der „historiographischen Konstruktion“ eines „Idealtypus“ bewußt, die ihm unerlässlich bleibt zum Erreichen des musikhistoriographischen Ziels, „die innere Einheit einer Epoche begrifflich zu machen“ (S. 156f.).

Dieses Verfahren schließt zwar aus, daß Normen gesetzt oder griffige Lehrbuchdefinitionen gegeben werden, aber es gestattet, bisher verborgen gebliebene Zusammenhänge (z. B. zwischen ungefähr zeitgleichen Werken von Wagner, Bizet

und Mussorgskij) sichtbar zu machen. In einer kurzen Besinnung auf den Realismusbegriff verwirft Dahlhaus aus pragmatischen Erwägungen zunächst die Möglichkeit, bei seinem Vorhaben die weitverzweigten erkenntnistheoretischen Diskussionen um die Frage, was Wirklichkeit sei, zum Ausgangspunkt zu nehmen (vgl. S. 22). Statt dessen versucht er in einem nächsten Schritt, das Verhältnis von Realismus und Nachahmung der Natur in der Musik zu bestimmen. Von hier aus verfolgt er dann den Einzug des Realismus bzw. realistischer Elemente in die Musik in einem insgesamt chronologischen Durchgang durch das Jahrhundert.

Fürs frühe 19. Jahrhundert dient ihm der (idealistisch wie realistisch auslegbare) Begriff des „Charakteristischen“, der dann später in die Ästhetik des Häßlichen münden sollte und in dem „ein Stück antiromantische Realismustheorie“ enthalten sei (S. 50). Erst in Opposition zur Romantik entstehe ein Realismus, der diesen Namen verdiene, und zwar inmitten der Restaurationszeit (1815 bis 1848) beim Übergang vom Biedermeier zum Vormärz (1830; vgl. S. 64). Doch gestattet es die Opposition zur Romantik, sofern sie eine Negation ist und damit vom Negierten abhängig bleibt, daß dennoch Ausdrücke wie „romantischer Realismus“ und „realistische Romantik“ haben kreiern werden können (vgl. S. 72). Merkwürdig genug hingegen bleibt es, daß selbst in der zweiten Jahrhunderthälfte, allgemein gesehen das Zeitalter des Positivismus und in den anderen Künsten die Hochzeit des Realismus, in der Musik noch die Romantik bzw. Neoromantik vorherrschte und daß sich die Zeit im Urteil darüber einig war, daß die Komponisten Romantiker seien und die Musik von Natur aus „eine romantische, nichtrealistische Kunst“ sei, der eine Ästhetik des Wunderbaren zukomme, nicht eine des Wahren, wie sie der Realismus erforderte (S. 97).

Es liegt im Thema begründet, daß Dahlhaus das Gebiet der Oper in den Mittelpunkt seiner Betrachtung rückt, beginnend mit dem ersten Kriterium eines „kunstgeschichtlichen Realismus“, der Sujetwahl (S. 76). Stets aber bleibt er bemüht, Librettistik und Kompositionstechnik miteinander zu verspannen und die sich abspielenden Veränderungen bzw. Prozesse auf die anderen Künste und auf den „Zeitgeist“ hin zu überprüfen. Wohl veranlaßt dadurch, daß Adorno den Mahlerschen „Volkston“ als realistisch bezeichnete, gibt es abseits der Oper ein Kapitel

„Naturbild und Volkston“, das neben dem Eingehen auf Mahlers Zitattechnik unversehens Gelegenheit zu einem Exkurs über die Volkslied-Rezeption gibt (S. 141 ff.).

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wird unter das Lemma *Zur Dialektik des Realitätsbegriffs* gestellt, damit nun doch „den Verzweigungen des Realitätsbegriffs für eine gewisse Strecke“ folgend (S. 145). Ausgehend davon, daß „nach philosophischen Kriterien Realität nicht in schlichter Unmittelbarkeit gegeben“ sei (S. 146), erscheint der Impressionismus als eine „Variante des Realismus“ (S. 148). Und einen ähnlichen „Umschlag ins scheinbar Entgegengesetzte“ erblickt Dahlhaus auch zwischen dem Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts und dem Expressionismus. Die das ganze Buch wie ein Leitmotiv durchziehende impassibilité Flauberts wird auch für den Expressionismus reklamiert. Dieser wird gründlich entsubjektiviert: Nicht mehr die Innigkeit (Schumann) bzw. die subjektive Innerlichkeit (Hegel) äußere sich oder drücke sich aus, sondern das schaffende Subjekt sei auch hier „zum Beobachter geschrumpft“ (S. 151).

Dahlhaus' Buch wendet sich offensichtlich nicht nur an einen Leserkreis, der mit Musik fachmännisch umzugehen versteht und für den die Musik des 19. Jahrhunderts in aller Regel zum Vertrautesten gehört, weil sie das Musikleben noch immer beherrscht. Es wendet sich auch an den Kreis derer, denen Probleme der Geschichte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und der Kunstgeschichte im besonderen angelegen sind und für die Musikgeschichte und Musikästhetik abgelegene Disziplinen bedeuten. Für beide Lesergruppen sieht man den Autor auch in der Rolle des Vermittlers und Dolmetschers. Ersteren schärft er das historische und ästhetische Bewußtsein; die Aufmerksamkeit der letzteren wird nachdrücklich auf die spezifisch musikalischen Horizonte der Realismus-Problematik gelenkt. Das die enge Fachimmanenz übersteigende Buch ist daher in der Taschenbandreihe *Serie Piper* an einem denkbar geeigneten Ort erschienen. Hilfreich sind ein Sach- und ein Personenregister, die den Band abrunden.  
(August 1982) Albrecht Riethmüller

**CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. München/Salzburg: Katzbichler (1981). 165 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 12.)**

Von dem denkwürdigen Vortrag Paul Bekkers ausgehend, der den Begriff prägte, untersucht der Autor (nach einem kurzen Rückblick auf verwandte Situationen in der Historie) den Begriff *Neue Musik* in seinen Begriffsinhalten und deren Wandel seit 1919. Ein paar vergessene Theoretiker rücken ins Blickfeld, wie Leopold Schmid, Arthur Seidl, Rudolf Louis oder Karl Linke – später dann natürlich immer wieder Adorno in seinen parteiischen Positionen für die Schönbergerschule und gegen Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit; er versucht diese verschiedenen Äußerungen auch zu bewerten und spätere Verzerrungen in ihrer Beurteilung zu korrigieren.

Einige minder bekannte Sachverhalte werden hervorgehoben, etwa, daß die Begriffskomponente „Avantgardismus“ (wie sie z. B. in der Sowjetunion bis heute ein negatives Reizwort bildet) etwas mit den revolutionären Traditionen von 1848 zu tun habe, oder die Abgründe an Gegensätzlichkeit, die man in den zwanziger und dreißiger Jahren zwischen der Schönberg-Schule einerseits und Komponisten wie Bartók, Hindemith, Strawinsky und den französischen „Six“ andererseits empfand. Da Blumröder den Leser diese Auseinandersetzung hauptsächlich aus der Perspektive der Schönberg-Adorno Richtung miterleben läßt, kommt, wie mir scheint, das utopische Potential der anderen Seite (Stichwort „Bauhaus“!) hierbei wesentlich zu kurz bzw. wird überhaupt nicht erfaßt – einige Adorno-kritische Briefe Ernst Kreneks ändern daran noch wenig.

Untersucht werden auch die politischen Implikationen des Begriffes zur Zeit der Nazidiktatur – Österreich als vorübergehende Insel freien Schaffens Anfang der dreißiger Jahre erfährt eine kaum geläufige Würdigung! – dagegen bleiben die parallelen Verhältnisse in Rußland völlig außer Betracht, aber auch die womöglich andersartige Entwicklung in Frankreich, von Ländern wie der Tschechoslowakei, Polen, Jugoslawien gar nicht zu reden, deren künstlerische Entwicklung in der Neuzeit man so gerne besser überblickte. Insofern bleibt das Weltbild dieser Untersuchung „germanozentrisch“, die Achse seiner Betrachtung bewegt sich allenfalls zwischen



Berlin, Wien und Darmstadt. Übrigens gilt diese Betrachtungsweise weithin als legitim, und nur ganz andeutungsweise kommen dem Autor Zweifel. Gleichwohl möchte man ihm wünschen, daß sie ihn auf die Spur weiterer Erkenntnisse setzten.

Wohl gemerkt: das Buch liest sich mit spitzem Bleistift gegen den Strom jedenfalls mit Gewinn; man legt es nicht so schnell weg. Wenn der Autor doch ein so schreckliches Wort wie „fokussiert“ nicht dauernd im Munde führte!

Mit dem Begriffswerkzeug dieser Untersuchung, ihren Blickrichtungen und Erkenntnissen müßte es möglich sein, weiter zu gelangen als es hier gelungen ist.

(Oktober 1982)

Detlef Gojowy

*GUDRUN STEGEN: Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. I, 280 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 117.)*

Der Begriff Struktur ist auch in der musikalischen Analyse durch seine scheinbare Allerweltsanwendbarkeit zu einem Terminus emporgewuchert, der alles und jedes belegt, wo es um gegenseitige Beziehung von Tönen geht und der ein musikalisches Gefüge durch derartige Benennung schon zum vornherein dem scharfsinnigen Blick des Analytikers offenlegt. Durch seine vermeintliche Verbindung zum Strukturalismus geriert sich der Begriff dabei nicht selten mit der Nobilität geisteswissenschaftlicher Aktualität.

So ist es schon aus dieser Sicht begrüßenswert, wenn sich Gudrun Stegen in einer Kölner Dissertation dem Begriff und der Sache anhand von Beispielen Neuer Musik kritisch nähert und versucht, dem zur Diskussion stehenden Terminus klärend einen Teil seines eigentlichen Gehaltes wiederzugeben. Daß solche Termini desungeachtet dem Prozeß der Vulgarisierung unterliegen, ist normal und in die Betrachtung stillschweigend einzubeziehen.

Auf den ersten 30 Seiten versucht die Verfasserin, der Geschichte und den unterschiedlichen Bedeutungsinhalten von „Struktur/structura“ nachzugehen. Es ist ein Abschnitt, der zwangsläufig etwas an der Oberfläche treibt durch seine Gedrängtheit und sein Bemühen, dem Begriff von Vitruv bis zum französischen Strukturalismus zu folgen. Aber man vermag diesen Ansatz einer Grundlegung durchaus zu respektieren. So

kommt die Verfasserin auf S. 27/28 zu einer ersten grundsätzlichen Unterscheidung: „Zum einen wird der Begriff verwendet, um den systematischen Aufbau eines Objekts zu bestimmen, d. h. daß ein Ganzes aus Teilen besteht, die sich in der Art und Weise ihres Verknüpftseins gegenseitig bedingen; zum andern aber kann Struktur auch eine Methode meinen, die ein Objekt als System beschreibt.“

Anhand von Musik von Anton Webern erfolgt eine erste durch musikalische Analyse reichhaltig belegte Annäherung. In den *George-Liedern* op. 3, in denen Webern „auf tonikale Bezüge verzichtet“, liegt nach der Autorin „zum erstmal das neue Kompositionsprinzip der strukturellen Klangorganisation zugrunde“ (S. 43). Wenn wir richtig verstanden haben, liegt somit eine der Voraussetzungen in der gleichberechtigten Durchdringung des klanglich Horizontalen und Vertikalen; das aber setzt „musikalische Statik“ im Sinne einer Absenz tonikal zielgerichteter Dynamik voraus.

Ab op. 20 stellt die Verfasserin immer mehr die Dominanz des musikalischen Materials an sich fest und seit dem *Streichquartett* op. 28 scheint Weberns Strukturdenken in seiner „Durchdringung von horizontalen und vertikalen Abläufen“ (S. 267) gefestigt. An diesen Stand des Komponierens knüpfen nach 1945 verschiedene Komponisten an, worunter auch Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, deren Musik in der Folge anhand von exemplarischen Werken untersucht wird.

Pierre Boulez folgt dabei in der Konzeption seiner Werke nach eigenen Aussagen in hohem Maße auch literarischen Erfahrungen und Reflexionen. Einen entscheidenden Einfluß auf sein Kunstverständnis nahmen dabei Mallarmés *Livre* und die Dichtungen von Joyce. Überzeugend an dieser Stelle, wie die Verfasserin es versteht, in klaren und kurzen Übersichten Wesentliches zur Eigenart dieser Werke zusammenzustellen (S. 109–123). So stört uns lediglich die unterschiedliche Handhabung von Zitaten: Beispielsweise wird auf S. 159 Mallarmé auf französisch, Flaubert aber auf deutsch zitiert. Und es schiene uns wichtig, den deutschsprachigen Beispielen von Joyce den Originaltext beizugeben. (Warum wird Joyce im übrigen nicht in der anerkanntermaßen überragenden Übersetzung von Hans Wollschläger zitiert?) Doch sind dies Kleinigkeiten.

Von Boulez also ist die 3. *Klaviersonate* als Beispiel herangezogen und im Hinblick auf das



gestellte Thema ausführlich untersucht. Das ist hier nicht nachzuvollziehen. Bemerkenswert die Tatsache, daß die Verfasserin zu einer äußerst kritischen Beurteilung des kompositorischen Ergebnisses kommt: „Aus der Fixierung der Mikrostrukturen, die er [Boulez] vornimmt, folgt kein zwingender Grund für ihre Mobilität innerhalb der Großform“ (S. 180). Und ähnlich dezidiert ist auch die Kritik am ebenfalls eingehend betrachteten *Klavierstück XI* von Stockhausen. Die mikrostrukturelle Organisation beider Werke widerspiegeln sich nicht adäquat und konsequent in der Gestaltung der Großform. Und haben wir die Autorin richtig verstanden, so scheint sie auch grundsätzliche Einwände gegen den Miteinbezug des Zufalls in die formale Gestaltung anzumelden: „Die Lösung einer Formgebung aus Zufall widerspricht . . . dem künstlerischen Formbegriff überhaupt“ (S. 226). Falls die Verfasserin solche Überzeugungen verallgemeinert sehen möchte, wäre allerdings eine Diskussion über das Thema vonnöten.

Gesamthaft betrachtet, behandelt die Autorin ein sehr schwieriges Thema mit einleuchtenden Ansätzen und eigenwilligen Schlüssen. Unnötig zu betonen, daß das eine oder andere auf Widerspruch stoßen dürfte. Das schmälert aber kaum den Eindruck, den diese Publikation hinterläßt. (August 1982) Victor Ravizza

I. A. (Johann von) GARDNER: *Bogoslužbenoe Pènie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi (Der gottesdienstliche Gesang der Russischen Orthodoxen Kirche, russ.)*, Band II. Jordanville, New York: Holy Trinity Russian Orthodox Monastery 1982. 591 S.

Nach dem 1978 erschienenen ersten Band, der Wesen, System und Geschichte des russischen Kirchengesanges untersuchte, liegt nun der zweite Band vor, der die Entwicklung der russischen Kirchenmusik bis ins 20. Jahrhundert verfolgt. Johann von Gardner, der 1898 als Kind deutscher Eltern in Sewastopol geboren wurde, ist im Grunde der erste, der dieses Gebiet systematisch untersucht hat. Sein Lebenswerk wäre Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien* in Umfang und Systematik zu vergleichen.

Nach seiner Emigration hat er in den zwanziger Jahren die orthodoxe, kirchenslawische Liturgie zunächst in Jugoslawien studiert, wobei Handschriften aus dem Karpatenraum eine be-

sondere Rolle spielten. Bekanntlich erhält sich eine Kultur besonders unverändert in ihren Randgebieten, während sie sich in ihrem Zentrum entwickelt. Der Karpatenraum war zudem das Verbreitungsgebiet der durch die polnisch-litauische Union zustande gekommenen „Unierten Kirche“ (d. h. einer Synthese orthodoxen und römischen Glaubens), die dann nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetischer Herrschaft rigoros beseitigt wurde. Auch hier hatte sich mancher liturgische Urbestand erhalten.

Alle gesammelten Handschriften und Materialien gingen allerdings Johann von Gardner verloren, als er im Zweiten Weltkrieg in Berlin ausgebombt wurde. Es blieben ihm nur die Erinnerungen und Erfahrungen. Diese systematisch auszubauen, zu einem System der Paläographie und Beschreibung des russischen Kirchengesanges, der bisher wohl praktiziert, aber nirgendwo kodifiziert worden war, hat ihn nach Kriegsende der Slawist Erwin Koschmieder ermutigt, mit dem zusammen er 1963 ein handschriftliches *Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift* herausgab. Diese hat manche Verwandtschaft zur byzantinischen und einige Unterschiede, wurde aber im Grunde unabhängig von der byzantinischen entziffert.

Handhabe boten die einstimmig gebliebenen Gesänge der „Altgläubigen“, die sich im 18. Jahrhundert den Reformen Peters des Großen widersetzen – während sich die allgemeine russische Kirchenmusik unter polnischen, italienischen und deutschen Vorbildern zur Mehrstimmigkeit entwickelte. Aus den Erinnerungen der frühesten Kindheit (auch Säuglinge werden in die orthodoxe Kirche mitgenommen) und slawistischer Systematik entstand Johann von Gardners wissenschaftliches Lebenswerk, das bisher nicht seinesgleichen hat. Im Rahmen der slawistischen Fachschaft hat er in München seither gelehrt (und erteilte bis zu seinem Tode, 1984, in seiner Wohnung Privatissima) – von der Musikwissenschaft wurde er bislang wenig zur Kenntnis genommen. Nun hatte auch dieses Lebenswerk, auf Russisch niedergeschrieben, in Deutschland zunächst wenig Publikationschancen. Ein spärlicher, zusammenfassender Auszug *System und Wesen des russischen Kirchengesanges* erschien immerhin 1976 in Kommission bei Otto Harrasowitz, Wiesbaden, und auch jetzt sei dort eine Publikation des zweiten Bandes vorgesehen.

Im Grunde wäre natürlich Rußland, die Sowjetunion, das Land, das die wissenschaftliche

Leistung Johann von Gardners aufnehmen und schätzen müßte. Die Experten tun dies auch längst – unter den sowjetischen Erforschern der musikalischen Frühgeschichte genießt seine Arbeit die höchste Achtung und – Neugier. Denn mit der Post verschickt, kommt kein einziges seiner Bücher bei den sowjetischen Fachkollegen an, sondern landet rigoros im Reißwolf der sowjetischen Zensur. (Dem Rezensenten wurde in diesem Fall erklärt, dies entspräche den Bestimmungen der Weltpostkonvention in sowjetischer Sicht, und das müsse man halt hinnehmen.) Es wird dort späteren Jahrzehnten vorbehalten bleiben, diese Arbeit zu würdigen und zu integrieren.

Aber auch eine vollständige deutsche Übersetzung dieses Lebenswerkes ist einstweilen nicht in Sicht. Eine Arbeit, die die besten Traditionen mitteleuropäischer Philologie verkörpert – was könnte sie für den Vergleich römischer, byzantinischer und z. B. jüdischer und nahöstlicher christlicher Liturgie leisten! –, wird auch bei uns nicht so sehr als störend empfunden, sondern bleibt eher als nebensächlich weitgehend unbekannt.

(Dezember 1982)

Detlef Gojowy

*WOLFGANG THIEL: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft 1981. 447 S. mit Abb.*

Das Gebiet der Filmmusik ist seit einigen Jahren in den Blickwinkel der Musikwissenschaft gerückt. So sind 1982 zwei Bücher zu diesem Thema erschienen: Helga de la Motte-Haber, Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, und Hans Jörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart. Nun liegt ein grundlegendes Buch zum Thema Filmmusik aus der DDR von Wolfgang Thiel vor. Das Buch gibt einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Betrachtungsweisen, die zu neuen Erkenntnissen in der Filmmusik führen.

Es ist gegliedert in vier umfassende Kapitel und einen Anhang. In jedem Kapitel werden wesentliche Betrachtungen zur Filmmusikforschung ausgeführt, die für weitere Arbeiten auf diesem Gebiet grundlegend sind. Im ersten Kapitel behandelt der Verfasser die Wesensbestimmung der Filmmusik und der fernseh-dramatischen Musik. Insbesondere wird die Spezifik der Filmmusik erläutert: „Filmmusik und fernseh-

dramatische Musik sind ebenso wie die Hörspiel- und Bühnenmusik Genres der angewandten, beziehungsweise funktionalen Musik; sie werden in besonderer, spezialisierter Weise für einen Zweck in Dienst genommen, der außerhalb ihrer selbst liegt.“ Ein wesentlicher Abschnitt behandelt das Problem Dramaturgie und Musik. Musik im Film legitimiert sich nur aus einer sinnvollen und wirksamen dramaturgischen Funktion zu Bild und Fabelverlauf. Folglich besteht ein enges Wechselverhältnis zwischen der Filmmusik und der Entwicklung der Filmdramaturgie, zu den historischen Ausprägungen und Formen der Filmgenres und -stile.

Im zweiten Kapitel entwirft Thiel eine internationale Geschichte der Filmmusik. Insbesondere werden die frühe Stummfilmmusik und die Blütezeit der Stummfilmmusik behandelt, weiterhin die frühe Tonfilmmusik (1927–1933). Die Entwicklungszüge der Filmmusik bis Anfang der fünfziger Jahre werden bei den Ländern Deutschland, USA, Sowjetunion, England, Frankreich erläutert. Dabei gelingt Thiel ein sehr guter Überblick. Entwicklungstendenzen der Filmmusik in den USA und in westeuropäischen Staaten nach 1950 werden bei den Ländern England, Frankreich, Italien, Schweden und Westdeutschland dargestellt. Das Kapitel schließt mit Betrachtungen zur Entwicklung der Filmmusik in der Sowjetunion nach 1955, in der DDR und in einigen sozialistischen Staaten bis zur Gegenwart. Es enthält weiterhin Bemerkungen zur filmmusikalischen Entwicklung in außer-europäischen Ländern.

Im dritten Kapitel werden ästhetische Hauptkategorien der Musik im Film besprochen. In diesem Abschnitt gelingt es dem Autor, die Gattung Filmmusik zu beschreiben und den film-musikalischen Stil. Der Stilbegriff „film-musikalisch“ umfaßt jene Merkmale, Eigenschaften und Beziehungsqualitäten einer Musik, die sowohl dem Medium Film als auch seiner jeweiligen publizistischen und künstlerischen Dramaturgie, die sich dieses technischen Mittlers bedient, entspricht und in ihnen und durch sie wirksam wird. Das Kapitel endet mit Erläuterungen zu den stilbildenden Faktoren im Stummfilm und im Tonfilm. Die Herausbildung einer filmspezifischen Musik gab es bereits in der Stummfilmzeit. Schon die Kinothekenmusiken ließen erste Differenzierungen erkennen. Im Tonfilm wurde die ganze auditive Schicht, die Musik, Geräusch und Sprache umfaßt, auf der technischen Grundlage

des Lichttonverfahrens zusammengefaßt. Neben vielen ehemaligen Stummfilmillustratoren begannen in einigen Ländern auch namhafte Komponisten für den Film zu arbeiten. Auch die Kammermusik erhielt in der Filmmusik einen Eigenwert, denn schon in der Stummfilmzeit galt die kleine Besetzung als äußerst günstig.

Im vierten Kapitel werden filmische Gattungen als stilbildendes Prinzip der Filmmusik behandelt. So werden der Kriminalfilm, der Abenteuer- und Westernfilm besprochen, weiterhin der phantastische und der komische Film. Beim Dokumentarfilm werden zwei Wege herausgestellt: die faschistischen Propaganda-, Hetz- und Wochenschaustreifen bieten die krassesten Beispiele für den ideologischen Mißbrauch von Musik. Hingegen zeigen die progressiven englischen und amerikanischen Dokumentarfilmschulen sowie die experimentierfreudigen sowjetischen „Kinoki“ eine andere Strömung. Das Kapitel schließt mit der Darstellung progressiver Tendenzen in der internationalen Dokumentarfilmmusik seit 1930, bei den Ländern: Sowjetunion, England, Kanada, USA, Frankreich, Spanien, Niederlande, DDR und Polen. Der Anhang bringt ein nützliches Sachwörterverzeichnis und ein umfassendes Verzeichnis der Filmkomponisten.

(Dezember 1982)

Konrad Vogelsang

*IVANA PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Textband. Tutzing: Hans Schneider 1982. 139 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 32); Edition. Ebenda 1981. XIX, 179 S. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 2.)*

Diese Dissertation von 1977 nebst der dazugehörigen Edition der mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein sucht Antworten zu bieten zu einer zentralen Frage der Musikgeschichtsschreibung, nämlich der Adaption von Mehrstimmigkeit in der Gesellschaftsmusik Mitteleuropas um und nach 1400. Der Dichtersänger Oswald aus Tirol ist für die Initiierung dieses Prozesses einer der namhaftesten Repräsentanten. Dieser hinterließ nach dem derzeitigen Stand der Forschung 37 zwei- bis vierstimmige Sing- und Spielstücke, die vor 1440 wahrscheinlich im Kloster Neustift bei Brixen in zwei Handschriften (A und B) notiert wurden. Die

Autorin vermutet, daß Handschrift A als Vorlage für geselliges Musizieren genutzt wurde, während Handschrift B als erste, auch mittels eines Porträts augenfällig autorisierte Dokumentation eines Gesamtwerks für repräsentative Zwecke innerhalb der Familie dienlich war. Die darin enthaltenen Kompositionen sind nicht nur stilistisch uneinheitlich, sie präsentieren sich zudem als singuläre Objektivationen in diesem Raume. Für vergleichende Betrachtungen fehlen somit hinreichend zeitgenössische Quellen sowohl aus dem Bereich der *musica artificialis* als auch aus dem der *musica usualis*. Dieser Mangel erklärt, weswegen es bislang nicht gelingen konnte, die Funktionen, die stilistischen Besonderheiten u. a. m. geschichtlich abgesichert zu bestimmen.

Auch die vorliegende Studie, die streckenweise als Kritischer Bericht zur Edition zu lesen ist, kommt notwendigerweise in vielen Aspekten über Mutmaßungen nicht hinaus. Beispielsweise ist es nicht gelungen herauszufinden, wo, von wem und zu welchen Anlässen diese 37 Kompositionen realisiert wurden (vgl. auch *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 19/1978*, S. 179ff.). Es ist nicht belegbar, daß bei geselligem häuslichen Musizieren „er [Oswald] selbst die Tenorstimme sang“ (S. 103), auch bleibt ungewiß, daß etwa Chorherren aus Neustift seine Musizierpartner gewesen sind. Was von Oswald aus mündlichen wie schriftlichen Quellen übernommen wurde und was als sein eigenschöpferischer Anteil an diesen mehrstimmigen Stücken zu identifizieren ist, bleibt ebenfalls weiterhin offen. Lediglich aus den relativ wenigen Konkordanzen (meist ohne Namensnennung) zu schließen, diese Lieder seien bereits im 15. Jahrhundert „populär“ gewesen und hätten auf das damalige Musikleben „einen entscheidenden Einfluß ausgeübt“ (S. 123), dürfte als allzu kühne Behauptung Anlaß zu Zweifeln geben.

Trotz dieser gewiß auch sachbedingten Unwägbarkeiten ist es der Autorin gelungen, die derzeit international favorisierte Wolkenstein-Forschung in einigen Hinsichten beträchtlich zu fördern. Dazu gehören Details der Notationspraxis – angewandt auf außerhalb der Normen von Mensuralmusik konzipierte volkssprachige Gesänge – ebenso wie überzeugende Transkriptionen von Stimmen zu Werken, die bislang als einstimmig seiend, nicht zusammengehörig galten. Lieder und Kanons wie *Nu rue mit sorgen* oder *Froleichen, so wel wir schir singen, springen hoch* sind nunmehr in ihren Sätzen erfahrbar.

Auch konnte die Zahl der Konkordanzen erweitert werden, so daß sich zunehmend deutlicher abzeichnet, in welchem engem Rahmen Oswalds Fähigkeit figural zu komponieren einzuschätzen ist.

Die Autorin legt ihrer Edition die Fassungen aus Handschrift A zugrunde und teilt die mehrstimmigen Lieder in drei Hauptgruppen ein. Die erste nennt sie „bodenständige Tenorlieder“. Sie subsumiert unter dieser Bezeichnung zweistimmige Sätze von einfacher Faktur, wofür es anderswo kaum Belege gibt. Da zwar in mehreren Reiseberichten des 15. Jahrhunderts mehrstimmiges Singen in Kärnten, Tirol oder im Aargau erwähnt wird, freilich ohne nähere Beschreibung oder gar protokollgetreue Aufzeichnung, ist nicht mehr auszumachen, wie damals die usuellen Singpraktiken in Tirol beschaffen gewesen sind. Mithin bleibt ungewiß, was als „bodenständig“ gelten könnte, inwieweit Oswald hier oder auch andernorts erstmals orale Traditionen notiert (bzw. notieren läßt), und worin seine stilisierende Eigenleistung zu suchen ist. Auch erscheint es mangels sachlich zureichender Belege gewagt, diese Sätze als „eine Art archaischer Mehrstimmigkeit“ zu deuten, denn auch diese Kennzeichnung müßte aus dem Vergleich mit (nicht vorhandenen) Notaten heraus gewonnen werden, allenfalls auch mit Zeugnissen aus rezenten Traditionen, die indessen hier leider gänzlich unberücksichtigt bleiben. Letztere könnten zusätzlich auch dazu dienlich sein, Einsichten zu vermitteln in die etwa bei Balladensängern derzeit noch übliche Praxis des Variierens von Strophe zu Strophe oder des Umsingens (hierzu S. 116), was Oswald offenbar bei seinen „Ton“-Angaben und uneindeutigen Notierungen fordert. Gewiß vermitteln diese schlichten Sätze zwischen ars und (nicht lokalisierbarem) usus ebenso wie einige der Kanons, in denen der Zweierrhythmus sowie die Dreiklangstruktur konstitutive Merkmale sind. Bemerkenswert ist, wie einprägsam Oswald hoquetierende Abschnitte zu gliedern und sinnvoll zu textieren weiß. Durch etliche von Ivana Pelnar an den bisherigen Ausgaben vorgenommene Korrekturen wird dies sinnfällig gemacht.

Schließlich behandelt sie jene „Lieder, die unter dem Einfluß westlicher Mehrstimmigkeit stehen“; sie analysiert Oswalds Eigenständigkeit und Absichten beim Umtextieren vorgegebener Sätze italienischer und französischer Provenienz. Die Autorin nimmt an, daß ihm bei diesen Neurealisierungen auch zeitgenössische geistliche

Orgelintavolierungen in Neustift sowie die dortige Kirchenmusikpraxis vorbildlich gewesen sein könnten. Es sei daran erinnert, daß das Spiel auf Portativen sowie organales Singen auch im außerkirchlichen Bereich damals üblich war.

In der Edition der Lieder bietet die Autorin dankenswerterweise sowohl die handschriftlichen Versionen als auch synoptisch die Transkriptionen. Sie verzichtet selbst bei regelmäßig rhythmisierten Stücken wie *Mit günstlichem Herzen* auf die Einzeichnung von Distinktionszeichen. Da die Umschriften nach nicht immer exakten handschriftlichen Vorlagen mit gelegentlichen Fehlern (z. B. fehlt S. 171 im Contra die Punktierung der 6. Note) reproduziert wurden, ist diese Ausgabe für die Praktiker mit Mängeln behaftet. Manche Rhythmisierungen oder Schlüsselkombinationen sind deutlich als Vorschläge ausgewiesen worden, so daß davon abweichende Interpretationen nicht auszuschließen sind. Eine ähnlich angelegte und mit ebenso viel Akribie erarbeitete Gesamtausgabe der einstimmigen Gesänge Oswalds steht nun noch aus.

(November 1982)

Walter Salmen

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 374 S., 16 Abb. sowie Faks. und Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80.)*

Die Dokumentensammlung, zum 300. Geburtstag Telemanns erschienen, wird von einem etwa 50 Seiten umfassenden Vorwort von Werner Rackwitz eingeleitet. Dieses Vorwort ist höchst lesenswert, da es auf engstem Raum das Leben Telemanns skizziert und gleichzeitig das geschichtliche und geistige Umfeld des Komponisten vermittelt. Hier ist ein Kenner am Werk, der mit profunder Sachkenntnis aus den zahlreichen Dokumenten schöpft und das Gewonnene ausgezeichnet formuliert. Das Motto der vorliegenden Sammlung, „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Wer die Composition ergreift, muss in seinen Sätzen singen. Wer auf Instrumenten spielt, muss des Singens kundig seyn. Also präge man das Singen jungen Leuten fleissig ein“, war Telemanns Bekenntnis, wofür er zeitlebens mit Worten und in seinen Werken gleichermaßen eintrat, nämlich für das Primat des Melodischen.



Rackwitz fordert: „Kein Kenner und kein Liebhaber seiner Musik sollte unterlassen, im Umgang mit ihr ‚bis in den untersten Grund‘ zu gehen, wie ihr Schöpfer es sich sein langes Leben hindurch immer wieder aufgegeben hatte.“ Der Zweck dieser Sammlung ist es, sich mit Persönlichkeit und Werk des Magdeburger Meisters vertieft auseinanderzusetzen. Dazu laden ausgewählte Teile aus Telemanns drei Autobiographien, aus seinen Vorreden, Briefen und Dichtungen ein. Ferner ergänzen Äußerungen von Zeitgenossen über ihn und sein Schaffen die Sammlung und erlauben, sich ein genaueres Bild über diesen hochbedeutenden Musiker in der Epoche von Aufklärung und Klassik zu machen. Telemann begriff die Musik als Lebensäußerung, die fähig sei, menschliche Zustände zu verbessern. Mit einer gewissen Redseligkeit hat er über seine Lebensumstände und seine Kunstabsichten geschrieben. So ist es auch nicht verwunderlich, daß er einen *Friedens- und Liebes-Tractat* zwischen sich und seiner zweiten Frau (am 28. August 1714) sehr fantasievoll und wortreich dichtete, nachdem er drei Jahre zuvor in Versen *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner hertzgeliebtesten Louise*, seiner ersten Frau, die im Kindbett gestorben war, *beehren wollte*, ebenso farbig und beredt niedergeschrieben hatte.

Musiktheoretische Erörterungen, in denen oft der Widerstreit zwischen den grundsätzlichen Auffassungen des Überkommenen und dem Bekenntnis zu einer neuen, auf das Primat des Melodischen gerichteten Schreibweise zum Ausdruck kommt, tauschte er aus mit Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther, Johann Adolf Scheibe, Karl Heinrich Graun u. a. Genau wie Telemann mit Naturgefühl und Lebenszugehörigkeit, Leidenschaft und spielerischer Heiterkeit seine Vokalwerke erfüllte, so hat er besonders für die Verbindung von Musik und Poesie sehr viel übrig gehabt. Seine Maxime über das Rezitativ, „Der Componist soll in selbigem reden, und zwar verständlich“, spricht Bände, denn er fordert nicht nur die richtige Akzentuierung der Silben, „wie man sie im gemeinen Leben ausspricht“, sondern auch die sinnvolle Deutung des Sprachmelos. Schließlich soll die musikalische Wortausdeutung unterscheiden, ob „Bilder oder lebende Personen“ sprechen und welche Affekte oder Gefühle den Redner bewegen. Außerdem tragen die Vorreden zu manchen seiner Vokal- und Instrumentalwerke viel bei

zum rechten Verständnis damaliger Aufführungspraxis.

Die vorzüglich getroffene Auswahl der Dokumente wird ergänzt durch bibliographische Hinweise, durch eine umfassende Zeittafel, die auch Literatur, Kunst und Wissenschaft einbezieht, sowie durch ein ausführliches Personenregister, das, wo nötig, auch biographische Angaben liefert.

(November 1982)

Franz Giegling

*ALFRED WIERICHS: Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland, Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 220, XXXII S.*

Generalbaßbegleitete Violinsonate, violinbegleitete Klaviersonate, Violinsonate mit obligater Klavierbegleitung – das ist ein ebenso vielgestaltiges wie schillerndes Feld eines Besetzungstypus, der regional sehr unterschiedliche Züge aufweist, der historisch den Übergang vom Barock zur Wiener Klassik spiegelt und der teleologisch in die Violin-Klavier-Sonate Mozartscher Prägung als eines Dialogs ebenbürtiger, gleichberechtigter und konzertierender Partner einmündet, ohne daß die Bedingungen und Ursachen des Prozesses völlig plausibel wären.

Der Komplexität dieses Feldes stellt sich die von Rudolf Reuter inaugurierte und 1981 in Münster in Westfalen approbierte Dissertation von Alfred Wierichs. Ihr Gegenstand: die bislang wenig beachtete Sonate für Violine und obligates Tasteninstrument im 18. Jahrhundert, konzentriert auf Deutschland. Ihre Fragen: die historisch-regionalen Traditionen, die instrumenten- und satztechnischen Probleme einer Kombination von Melodie- und Tasteninstrument, die ästhetisch stimulierten Wandlungen in der Faktur des Sonatenzyklus und die Rolle „außermusikalischer“ Faktoren.

Einleitend stellt der Verfasser die verschiedenen Facetten des Besetzungstypus dar. Die dazu erforderliche einschlägige Literatur wird aber nicht einfach referiert, sondern selbständig und kritisch zugespitzt, um die Untersuchung des eingegrenzten Genres vorzubereiten (Sonaten für Violine und obligates Tasteninstrument). Auf diese Weise entsteht ein differenziertes Panorama der europäischen Sonatenproduktion (Kapitel I). Daran schließen sich Einzelstudien zu 49



Komponisten an (Kapitel II). Sie wiederum werden durch die summarische Behandlung von zwölf Komponisten der Endphase, d. h. von Sonaten aus den späten siebziger Jahren ergänzt (Kapitel III). Eine Quersumme erarbeitet das Resümee (Kapitel IV).

Die Arbeit ist musikalisch sensibel, methodisch solide und dabei durchaus forschungsintensiv: Sie behandelt zu etwa einem Viertel Komponisten, die in der umfangreichen Monographie zur Sonatengeschichte von William S. Newman (1959/63/69) keinerlei Erwähnung finden, und ermittelt und verarbeitet auch bislang unbekanntes Quellenmaterial (u. a. von Carl Heinrich Graun, Johann Stamitz, Johann Philipp Kirnberger). So geht es gleichermaßen um Quellenforschung, die unsere Materialkenntnisse verbreitern und sichern will, und um eine historisch-analytische Untersuchung des Materials. Dieses Programm wird mit einem hohen Zuverlässigkeitsgrad durchgeführt. Da die Arbeit ein Bild von maximaler Breite anstrebt, bleibt es nicht aus, daß zu einzelnen Komponisten lediglich Bekanntes, nämlich die Summe des aktuellen Wissensstandes referiert wird (u. a. zu Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Wolfgang Amadeus Mozart).

Die Komplexität der Sonatenszenarie des 18. Jahrhunderts läßt keine überwältigenden Trendergebnisse zu, so daß der Verfasser vielfach einen „logos spermatikos“ eruieren muß. Hierin motiviert sich die mosaikartige Anlage des Zentralkapitels. Zu den Ergebnissen zählt die nunmehr gesicherte Erkenntnis, daß die Violinsonate mit obligater Klavierbegleitung ihre Wurzeln einerseits in der Triosonate des Barock hat, und zwar als aufführungspraktisch bedingte Variante (Hans Mersmann, 1920), zum andern – und das ist neu – in den Prinzipien des Konzertierens. Der Weg allerdings zu „Mozart und den Folgen“ läßt sich von hier aus geradlinig nicht erklären, wie der Verfasser denn auch selbst andeutet (und was im übrigen als Frageimpuls die Arbeit begleitet haben mag). Schließlich wird überzeugend nachgewiesen, daß diese Art von Musik eine (nord-/ost-)deutsche Domäne gewesen ist.

(Juli 1982)

Jürgen Hunkemöller

*Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte (1780–1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici a cura di Giulio CATTIN. Padova: EMO (Edizioni Messaggero Padova) 1981. 463 S.*

Die unnatürlich wirkende Unterscheidung nach „Groß“- und „Kleinmeistern“ ist seitens der Kritiker eine fragwürdige Gepflogenheit. Wenn man auch nicht leugnen kann, daß Format und historisches Gewicht einiger Komponisten deutlich das Mittelmaß übertreffen, so hat eine klare Abgrenzung doch mindestens zwei negative Effekte zur Folge: Zum einen ein Bild dieser „Größen“, das nicht der historischen Wirklichkeit entspricht; sie zeigen sich uns heute nämlich als einzigartige Künstlerpersönlichkeiten, als Meister des Fortschritts im Vergleich zur Masse, mit der sie schließlich den Kontakt verlieren. Zum andern handelt es sich um die Tatsache, daß sich mit den ersteren die Wissenschaftler aller Länder befassen, und mit den letzteren nur die Lokal-Interessierten.

Francescantonio Vallotti, Angehöriger des Minoritenklosters, der für gut fünfzig Jahre, 1730–1780, Kapellmeister an der Basilika Sant' Antonio in Padua war, ist einer der sogenannten „Kleinmeister“, die nur deswegen ein relativ günstiges Schicksal hatten, weil sie in ihrer Geburtsstadt bzw. in der Stadt ihrer hauptsächlichen Berufsausübung als herausragende Berühmtheiten galten. Das Buch, das Vallotti zu seinem 200. Todesjahr gewidmet ist, wird auf eine durchaus umsichtige Art diesem Musiker gerecht. Schon der Untertitel kündigt zusammenfassend den Inhalt des Buches bzw. seiner drei Teile an.

Den ersten Teil bildet die Biographie, geschrieben von Leonardo Frasson. Sie umfaßt etwa 180 Seiten und besteht aus drei Abschnitten: einer „introduzione“, einer „bio-bibliografia“ und einem „profilo biografico“. Im zweiten Abschnitt wird eine chronologisch geordnete und kritisch ausgewertete Übersicht über die ersten Biographien Vallottis und seiner Briefpartner gegeben, so daß sich der Leser im Anschluß daran mühelos den dritten Abschnitt zu eigen machen kann: Hier rekonstruiert der Autor die Biographie Vallottis nach den vorhandenen Quellen. Beispielhaft ist die Vollständigkeit der Information und der eingeschlagene methodische Weg. Frasson berücksichtigt alle Stationen von Vallottis Leben, von seiner Geburt in Vercelli bis zu seinem Tod, wobei er sich aber vor allem auf die Jahre in Padua konzentriert. Er verwendet

alle Quellen, die ihm zur Verfügung stehen: Dies sind seine Briefe, die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden, aber auch Sitzungsprotokolle des Präsidiums der Arca und andere offizielle Akten. Abgesehen von der Biographie Vallottis werden die Geschichte der Kirchenmusik an der Basilika in jenen Jahren erhellt und die Geschmacksverschiebungen, die sich aus den Veränderungen in der Besetzung der Kirchenmusik ergeben.

Umstritten in dieser Arbeit von Frasson ist die Einleitung. Leidenschaftlich für den Gegenstand seiner Untersuchung eingenommen, gelingt es dem Wissenschaftler nicht, einen feierlichen Ton zu vermeiden, in dem er die Berühmtheit seines Musikers in Italien und in anderen Teilen Europas hervorhebt. Aber abgesehen davon muß man die Biographie als mustergültig würdigen.

Der zweite Teil des Buches (weitere 180 Seiten) besteht aus dem „Catalogo tematico delle opere musicali di Francescantonio Vallotti“, herausgegeben von Maria Nevilla Massaro. Er ist mit Genauigkeit und Präzision verfaßt, und das ermöglicht ein bequemes Nachschlagen. Ihn vervollständigen ein alphabetischer Index der Textanfänge mit Verweisen auf den Katalog und ein Anhang, in dem die musiktheoretischen und musikdidaktischen Manuskripte Vallottis verzeichnet und beschrieben sind.

Der dritte Teil des Buches enthält – wie schon der Untertitel aufführt – „contributi critici“ italienischer und ausländischer Musikwissenschaftler: In vielen Fällen bestehen diese Abhandlungen aus der erweiterten Fassung jener Beiträge, die die gleichen Wissenschaftler knapper im Rahmen eines Round-table-Gesprächs vom Juni 1980 in Padua geliefert haben; und selbst dieses wurde am Ende des Bandes transkribiert und gedruckt. Zwei dieser Beiträge beschäftigen sich mit dem kulturellen Nährboden des Musikers: F. Alberto Gallo beschäftigt sich mit *Una „Nota delli libri di musica“ tra le carte del Vallotti*. Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um eine Auswahl theoretischer Schriften, die Vallotti für die Abfassung seines *Trattato dei tuoni modali* zu Rate gezogen hat, den er in den Jahren 1733 bis 1735 schrieb. Die Liste, die Gallo vollständig veröffentlicht, zeugt von der Absicht, Bildung zu vermitteln und stammt aus dem 18. Jahrhundert. Darüber hinaus zeichnet sich die Sammlung von Vallotti, also eines vor allem praktischen Musikers, durch wenig allgemein bildende Literatur aus, wie fast immer zu dieser Zeit.

Mit dem *Carteggio tra Francescantonio Vallotti e Giambattista Martini* beschäftigt sich Vittorio Sante Zaccaria. Zwischen ihnen gab es tatsächlich einen regen Schriftverkehr in den Jahren 1743 bis 1779. Die Briefe zeigen, daß die Beziehung dieser herausragenden Persönlichkeiten, die sich in ihren kulturellen Interessen und in ihren intellektuellen Fähigkeiten sehr ähnlich waren, nicht nur eine formale war. Oft tauschten sie gegenseitig Kompositionen, Kritiken und Bücher aus. Grundlage dafür war eine aufrichtige gegenseitige Wertschätzung, die an Echtheit jene bei weitem übertraf, die gewöhnlich zu jener Zeit am Ende jedes Briefes zum Ausdruck gebracht wurde.

Der Untersuchung einzelner Kompositionen Vallottis sind zwei Beiträge gewidmet: Der erste von Giulio Cattin trägt den Titel *Francescantonio Vallotti nella tradizione musicale della Basilica del Santo. Le sue composizioni antoniane*. Zunächst führt der Autor zusammenfassend die einzelnen Stationen aus der Geschichte der Kirchenmusik der Basilika an und zählt danach die liturgischen Gottesdienste sowohl für die wöchentlich wiederkehrenden als auch für die einmaligen Jahresfeste auf, für die die Kapellmeister den musikalischen Teil zu gestalten hatten. Einmal in der Woche wurde vereinbart, den „Transito“ Christi und des hl. Antonius zu feiern, und zwar am Freitag abend im Anschluß an das Completorium. Cattin untersuchte alle musikalischen Kompositionen Vallottis mit gesungenem Text für diese Feier: Es handelt sich um achtzehn Werke aus den Jahren 1737 bis 1750. Sie zeigen eine Tendenz zur Vereinfachung der polyphonen Schreibweise und das sicher nicht aus Unvermögen, sondern um das Verständnis mit einer einfacheren Vertonung zu vertiefen und um dem populären Charakter der Zeremonie entgegenzukommen. Im Gegensatz dazu enthüllen die Kompositionen, die festlichen Gelegenheiten gewidmet sind, wie z. B. für das Fest „della Lingua“ einen Musiker, der überaus komplexe kompositorische Verfahren beherrscht, der begabt, wenn auch vielleicht nicht genial ist, der aber doch eine gründliche Bildung und geschickte Kunstfertigkeit besitzt.

Auch Elisa Grossato bietet eine chronologische Werkauswahl. In ihrer Untersuchung *Il violoncello concertante nella produzione del Vallotti* beschäftigt sie sich mit Vokalkompositionen mit obligatem Violoncello, die Vallotti in den Jahren 1727 bis 1745 geschrieben hat und die

höchstwahrscheinlich von Antonio Vandini ange-regt wurden, der der erste Cellist in der antonini-schen Musikkapelle war. Die Untersuchung einiger stilistischer Züge veranlaßt Frau Grossato, unseren Komponisten „in einer Ära zwischen Spätbarock und Frühklassik“ anzusiedeln. Aus der Analyse der Stücke wird ein ziemlich moder-nes Empfinden für gewisse klangliche Mixturen evident: Demzufolge präsentiert sich Vallotti als ein Musiker, der aufmerksam wahrnimmt, was um ihn herum geschieht, auch wenn er kein Wegbereiter oder genialer Vorläufer ist.

Zum gleichen Ergebnis gelangt auch Pierluigi Petrobelli, indem er die einzig profane Komposi-tion (im Verlauf des Round-table-Gesprächs) analysiert, und zwar die Kantate *Antenore*, wahr-scheinlich ca. 1740 geschrieben. In einem Ab-schnitt dieser Kantate findet sich ein außerge-wöhnliches und unübliches Versmaß, der Zehn-silbler. Er steht vor allem an den Stellen, wo der Musiker zwischen Singstimme und Instrumenten dramatische Dichte und Spannung hervorrufen will. Dem einzigen nicht-italienischen Wissen-schaftler, Leopold M. Kantner, verdankt man den Beitrag *Francescantonio Vallotti. Verbreitung und Bedeutung seiner Kompositionen im außer-italienischen Raum*. Er erinnert an die schmei-chelhaften Urteile über Vallotti, die von glaub-würdigen europäischen Musikkennern stammen: Es reicht – stellvertretend für alle –, Burney zu nennen. Ein Zeugnis für die Wertschätzung, die Vallotti im Ausland zuteil wurde, war sicher der Auftrag für die katholische Kirche in Berlin, die Musik zur „*dedicatio ecclesiae*“ des Jahres 1773 zu komponieren. Einige Werke Vallottis tauchen in verschiedenen europäischen Bibliotheken auf.

Der interessanteste Teil des Beitrags von Kantner ist jener, in dem er – angeregt von einer Äußerung Gerberts – die stilistischen Beziehun-gen zwischen Vallotti einerseits und der deut-schen und österreichischen Tradition andererseits untersucht. Gestützt auf punktuelle Analysen zeigt Kantner, daß die Brüder Haydn und die beiden Mozarts der lombardisch-venezianischen Tradition näher stehen als der deutschen Tradi-tion eines Bach, Händel und Hasse. Auf diese Weise kann Vallotti als einer der Vorläufer der Wiener Klassik gelten. Im Anhang veröffentlicht Kantner dann die Briefe Vallottis, die sich in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden.

(Juni 1982) Maria Antonella Balsano  
(übersetzt: Helen Geyer-Kiefl)

*Max Reger in seinen Konzerten. Hrsg. von Ottmar und Ingeborg SCHREIBER. Teil 1: Re-ger konzertiert; Teil 2: Programme und Konzerte Regers; Teil 3: Rezensionen. Bonn: Ferd. Dümm-ler's Verlag 1981. 592 S. (Teil 1 und 2), 383 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes und Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Band 7.)*

Die beiden ersten Teile verfolgen die Absicht, „Regers unwahrscheinliche Konzerttätigkeit ein wenig auf(zu)schlüsseln“ – eine Tätigkeit, die der Komponist und Musiker als notwendig empfand, „um für den Vortrag seiner Werke eine ‚Tradition‘ zu begründen“; ergänzend hierzu bringt der 3. Teil Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis erweckt den Eindruck, fleißig gesammeltes Dokumentations-material – und somit ein Nachschlagewerk – in Händen zu haben. Teil 1: ca. 170 S. beschreibender Text zu den jeweiligen Konzerten, Anhang; Teil 2: Konzertprogramme mit Daten zu Auffüh-rungen von Reger-Werken, ergänzt durch bio-graphische Bemerkungen von Ingeborg Schrei-ber (ca. 220 S.), umfangreicher Anhang; Teil 3: Kritiker-Aussagen, zum Teil unterschiedlich wertend, über die Konzerte.

In der Tat beinhaltet die Publikation für Mu-sikhistoriker und Musiksoziologen reichhaltige Materialien zur Musikgeschichte und zum Musi-leben in der Zeit zwischen 1890 und 1916. So dürften lokalhistorisch orientierte Forscher an den Materialien ebenso interessiert sein wie die-jenigen, die ihre Arbeit auf das Musikleben in Deutschland und Europa richten. Regers Kon-zerte erstreckten sich von Moskau, Preßburg, Prag bis nach Kopenhagen, den Niederlanden und Belgien, überdies war er mehrfach in der Schweiz und in Österreich. Der systematisch angelegte Anhang der Publikationen ermöglicht dem Leser rasche Information über Ort, Zeit, Programmgestaltung und Namen der Mitwirkenden in den Konzerten, die Reger durchführte bzw. in denen seine Musik interpretiert wurde.

Wer sich näher mit der Arbeit beschäftigt, findet Ansätze, Material und z. T. wegweisende Details, die für Regers Leben und Arbeiten sowie für seine Kompositionen, seine Rolle als Interpret (Organist, Pianist, Kammermusikspie-ler und Dirigent) aufschlußreich sind. So haben auch die Verf. und Hrsg. ihre Aufgabe verstan-den: als eine Hilfe zum Verständnis von Regers Musik und seiner Musikanschauung.

Allein aus den Konzertprogrammen wird deutlich, wie sehr sich der Musiker Max Reger

einerseits seiner unmittelbaren Vergangenheit, Brahms und Wagner, verpflichtet fühlte und andererseits der Musik von Johann Sebastian Bach. Der Dirigent Reger leitete auffallend häufig Werke von Brahms und Wagner, fast ebenso häufig aber auch Kompositionen eines Bach, Beethoven, Mozart und Schubert. Als Organist trat er relativ selten auf, während er als Pianist in zahlreichen Konzerten überwiegend Musik von Bach und Brahms spielte. Der kammermusikalische Bereich reizte ihn ebenfalls stark; schwerpunktmäßig musizierte er Werke von Brahms, Bach, Beethoven, Schubert und Schumann.

Wer sich so viel in Konzerten Kompositionen anderer Meister annimmt, dürfte verschiedene Gründe dafür haben. Die eindeutigen Vorlieben für bestimmte Musiker des 19. Jahrhunderts und für Bach entspringen aber sicherlich seinem eigenen, individuellen Ausdruckbedürfnis, das sich in seiner Musik artikuliert; andererseits unterstreicht seine Bach-Begeisterung wohl sein – im späteren Schaffen besonders sichtbares – Streben nach Linearität und Gleichberechtigung der Stimmen im kompakten Satz. Es gibt einige Gründe dafür, daß Reger selbst häufig eigene Werke interpretierte; zum Teil läßt sich das nur aus seiner Biographie verstehen. Die wichtigste Motivation ist aber eindeutig: seinen Werken eine adäquate Interpretation und damit bestmögliche Verbreitung zu gewähren.

Der fortlaufende Text in Teil 1 gibt ein anschauliches Bild seines rastlosen Lebens, durchsetzt von Konzertterminen, bestimmt von ehrgeizig verfolgten Idealen, dazwischen kurzfristig, fast spontan entstehende Kompositionen, zu denen ihn verschiedenste äußere Anlässe motivierten. Doch der Text läßt auch den Menschen und Musiker lebendig werden. So wird sein Klavierspiel, seine „intime Spielweise“ und „geradezu säuselnde Tastenliebkosung“, mehrfach durch Quellen belegt und kann zumindest zur Gestaltung seiner Klavierwerke bzw. der Kammermusik mit Klavier erneut anregen.

Von übergeordneter Bedeutung z. B. – das heißt als Ergänzung zur Geschichte der Bach-Interpretation bzw. Bach-Rezeption – sind die Ausführungen zur Deutung und Interpretation des *Wohltemperierten Klaviers*, aus dem Reger häufig öffentlich spielte. Dabei war es ihm ein Anliegen, den Fugendichter Bach als Poeten lebendig werden zu lassen.

Eine wohl unerschöpfliche Fundgrube stellt im Blick auf Regers Konzerte sowie die Konzert-

und Kritikergepflogenheiten der Zeit der 3. Teil dar. Die Herausgeber ordnen das Quellenmaterial nach den Konzertterminen und benennen das Erscheinungsdatum, das Publikationsorgan und – fast vollständig – den Rezensenten. Insgesamt eine verdienstvolle, interessante Arbeit, die in vieler Hinsicht Anregungen gibt und musikgeschichtliche Fragen zu beantworten hilft.  
(August 1982) Ursula Eckart-Bäcker

*KAROL SZYMANOWSKI: Briefwechsel mit der Universal Edition 1912–1937. Hrsg. von Teresa CHYLIŃSKA. Wien: Universal Edition (1981). 123 S.*

Mit deutschsprachiger Szymanowski-Literatur ist es kläglich bestellt; noch immer fehlt eine Biografie, und selbst Aufsätze sind äußerst spärlich gesät. Daran hat sich auch im Jahr des 100. Geburtstags von Szymanowski nichts Grundlegendes geändert. Die einzige größere Veröffentlichung, soweit ich sehe, ist diese.

Die Gesamtausgabe der 591 Briefe, die zwischen Szymanowski und der Universal Edition gewechselt wurden, kam 1978 in polnischer Sprache bei Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau, heraus. Die vorliegende Auswahl von ca. 175 Briefen greift auf die Originalsprache zurück, in der die Korrespondenz geführt wurde, wobei das nicht ganz fehlerfreie Deutsch Szymanowskis, das unkorrigiert belassen wurde, der Lektüre ihren besonderen Charme verleiht. Die Herausgeberin nahm in diese Sammlung die Briefe auf, „die das Interesse nicht nur polnischer Leser finden dürften. Also Briefe, die die Psychologie des Schöpfers, die Rolle des Herausgebers im Leben des Komponisten schildern, die dazu noch wertvolles Material enthalten, durch welches das Musikleben im damaligen Deutschland geschildert wird und die schließlich mit der Geschichte eines Musikverlags bekannt machen, der von großer Bedeutung für die Musikkultur des XX. Jahrhunderts ist.“

Vielleicht aber unterschätzt Teresa Chylińska das Interesse des deutschen Lesers etwas. Ich habe manche Briefe vermißt, die mir für den Fortgang der Ereignisse wichtig gewesen wären. Interessiert hätte mich z. B., wie die Auseinandersetzung um das Ballett *Harnasie*, die offenbar zum Bruch mit dem Verlag führte, konkret ausgegangen ist. Leider wird keine Rechenschaft



abgelegt, ob eventuell Briefe verlorengegangen sind. Auch werden die zahlreichen Auslassungen innerhalb der Briefe, die durch drei Punkte gekennzeichnet sind, nicht begründet. Sind es unleserliche Stellen, sind es Passagen, die der Herausgeberin unwichtig dünken, oder ist es Allzupersonliches, Heikles, womöglich für die Universal Edition (die hier ja nun wieder als Verlegerin fungiert) Peinliches?

Mir scheinen das keine müßigen Fragen zu sein, denn das Buch ist wirklich keine bloße Sammlung von Geschäftsbriefen, sondern spiegelt ein gutes Stück Musikgeschichte. Die Universal Edition hatte früh schon, 1912, nach einem großen Wiener Erfolg Szymanowskis mit dem Komponisten einen Vertrag abgeschlossen. Die bald sehr herzliche Beziehung zu dem Verlagsdirektor Emil Hertzka wurde jedoch bald durch den Krieg unterbrochen. Szymanowski konnte erst im Juni 1918 den Kontakt wieder aufnehmen, und die ersten Briefe danach sind anrührende biografische Zeugnisse. Der Komponist war in der Zwischenzeit, vom Militärdienst aus Gesundheitsgründen befreit und, zurückgezogen in der Ukraine lebend, besonders produktiv gewesen und erhoffte nun die rasche Veröffentlichung seiner Werke. Dem standen aber postalische Probleme, insbesondere aber die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit im Wege. Ob Szymanowskis Unzufriedenheit über die „Verschleppung“ der Edition (die schließlich zum Abbruch der Beziehungen führte), gerecht war, ist kurzerhand nicht zu entscheiden; Szymanowski trug an seiner chronischen Geldnot zu einem guten Teil auch selbst Schuld.

Richtig ist, daß vieles „mit geradezu anachronistischer Verspätung“ (Chylinska) herauskam – was sich womöglich bis heute auf die Rezeption Szymanowskis, ja die Bestimmung seines historischen Standorts auswirkt. Selbst die polnische Musikforscherin Zofia Lissa unterliegt der Fehleinschätzung, Szymanowski sei stets den Zeitgenossen hinterhergelaufen, stets aber schon von ihnen überholt gewesen. Viele Werke Szymanowskis waren aber zum Zeitpunkt ihrer Entstehung durchaus auf der Höhe der europäischen Entwicklung. Was er während des ersten Weltkriegs schrieb, ist nicht einfach „Spätimpressionismus“, und was er danach komponierte, entspricht in seiner Transparenz, seiner Linearität, seiner auf Folklore gründenden Modalität wahrlich gesamteuropäischen Tendenzen der zwanziger Jahre.

Bewegend ist der an sich ganz nüchterne letzte Brief Szymanowskis vom 15. Februar 1937, der offenbar nie abgeschickt wurde: Der Komponist will seinen Vertrag nicht mehr verlängern. Es gab, so sollte sich herausstellen, nichts mehr zu verlängern für ihn. Zwei Tage vor Ablauf des Kontrakts ist Szymanowski gestorben. (November 1982) Gottfried Eberle

*HEINER RULAND: Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Musikalische Tonkunde am Monochord. Basel: Verlag Die Pforte (1981). 294 S., Notenbeisp.*

Es ist hier nicht der Ort, um das Buch von Heiner Ruland angemessen rezensieren zu können, weil die Leser dieser Zeitschrift nicht seine Adressaten sind. Musikwissenschaftliche Erkenntnisse werden von Ruland zwar genutzt, aber wie er schon in den ersten Sätzen bemerkt, nur insoweit als der „musikalisch-künstlerische Instinkt“ (S. 9) nicht ausreicht, um etwas zu erhellen. Es ist ein Buch von „einem Musiker für Musiker“ (S. 9), und zwar für junge. Es soll im Hinblick auf dieses Ziel besprochen werden.

Rulands „musikalische Tonkunde“ bietet eine didaktisch reizvolle Einführung in verschiedene Tonsysteme. Schon am Untertitel ist dies ablesbar. Nicht nur abstrakt berechnete systemliche Ordnungen werden geboten, sondern der Leser kann auch, wenn er Lust hat, sich mit genauen Anweisungen ein Monochord selber bauen und so Zahlenproportionen in die sinnliche Erfahrung von Intervallen umwandeln. Ein auf Millimeterpapier kopierter Maßstreifen, der die besprochenen Tonverhältnisse als Längenverhältnisse darstellt, liegt dem Buch bei.

Ruland behandelt in Kürze die Rollen, die die Sexten, Quinten, Quarten und Terzen in verschiedenen Tonsystemen seit dem Beginn der Menschheit spielen. Er spekuliert dabei ein bißchen über die Bedeutung der Septime im versunkenen Atlantis und in Ur-Indien. Dabei läßt diese sympathisch-undogmatische Schrift erkennen, daß ihr die Konzeption einer steigenden Entwicklung der tonsystemlichen Ordnungen hin zur tonalen Chromatik der abendländischen Musik zugrundeliegt. Sicher ist dies ein Gedanke, der den Ethnologen verstören könnte. Rulands eurozentrierte Sicht hat zweierlei Gründe: Einmal bietet er eine Art Elementarlehre, die der Tiefe des Bewußtseins von jungen Menschen in



einem durch diese Sichtweise bestimmten Kulturkreis dienen soll. Zum zweiten sucht er, der er sich auch als Komponist mit eigenen Werken vorstellt, nach einer Weiterentwicklung. Er findet sie in einer Erweiterung der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter auf ein System von 24 Vierteltönen, dessen Grundlage die Quarte bildet. Dieses System baut Ruland auf, um der Musik des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden und dennoch hoffen zu können, Hierarchien, somit Qualitäten der dur-moll-tonalen Musik (z. B. Tonartencharakteristiken) zurückzugewinnen.

Wie so viele Ordnungen, die sich Komponisten als Regeln im 20. Jahrhundert vorschrieben, wirkt dieses System selbst gesetzt und privat. Der Autor kann sich jedoch auf die umfassendere Bedeutungslehre von Rudolf Steiner berufen. Somit ordnet er sich in eine Bewegung ein, deren geistige Haltung nicht jeder nachvollziehen kann, deren Humanitätsideale aber den Respekt von jedermann verdienen.

(August 1982) Helga de la Motte-Haber

*JEREMY MONTAGU: Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance. Aus dem Englischen übertragen von Eva KÜLLMER unter Beratung von Marianne BRÖCKER. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder Freiburg i. Br. (1981). 136 S., 114 Abb., davon 15 in Farbe.*

Dieses populärwissenschaftlich geschriebene, reich bebilderte Werk behandelt die Musik von Mittelalter und „Renaissance“, was man sich darunter auch vorstellen möge. Hier wird die Periode 1450–1600 darunter verstanden, die instrumentenkundlich nicht – wie man im „Zeitalter der Niederländer“ erwarten würde – eine Einheit bildet, so daß vieles, was in vorhergehenden Kapiteln gesagt ist, wiederholt werden muß.

Auch die Einteilung des Mittelalters ist etwas rätselhaft. Am ehesten sind noch die Teilgebiete „frühes Mittelalter“, in dem orientalischer Einfluß sich kaum bemerkbar macht, und „die Kreuzzüge“, während deren viele Instrumente aus dem Osten – wenn auch nicht immer von Kreuzungsfahrern vermittelt – sich über Europa verbreiten, zu verstehen. „Der hundertjährige Krieg“ ist höchstens in England ein geschichtlicher Begriff; diese Periode (Mitte des 13. bis

Mitte des 14. Jahrhunderts) ist weder allgemein musikhistorisch noch instrumentenkundlich eine Einheit. Die ziemlich willkürliche Aufteilung des Mittelalters macht jeweils Wiederholungen notwendig.

Die positive Seite dieses Werks ist seine Bebilderung: sie ist nicht nur reichhaltig, sondern bringt auch eine große Anzahl auf dem Kontinent kaum bekannter englischer ikonografischer Quellen.

Der Text ist voller Fehler, Ungenauigkeiten und falscher Interpretationen, die hier nicht aufgezählt werden können. Es möge eine Auslese folgen. Das Organistrum ist nicht erst Mitte des 12. Jahrhunderts nachweisbar (S. 15), sondern schon in der ersten Hälfte des 10. (Odo von Cluny: „Quomodo organistrum construat“). Daß das Fell beim Rebec aufgegeben worden sei, weil Fell im feuchten nördlichen Klima die Spannung nicht halten könne (S. 24), ist befremdend, da doch die Trommeln nicht aufgegeben und die Pauken übernommen wurden. Saiten werden nicht quer über einen Steg geführt „wie heute bei der Mandoline und der Gitarre“ (S. 29): bei der heutigen Gitarre sind die Saiten am Steg befestigt. Wann man anfang, die Laute aus Spänen anzufertigen (S. 34), ist nicht genau bekannt, aber frühe Lauten hatten zweifellos ein ausgehöhltes Korpus. Qanun und Istromento di porco – in einem Atem genannt (S. 36) – sind völlig unterschiedliche Psalteriumstypen. Daß das Psalterium nicht nur eine Metallsaite für jeden Ton hatte (S. 69), geht aus dem Qanun auf dem Camposantobild in Pisa hervor (Psalterium hier deutlich vierchörig). Die Querflöte hieß lange vor Friedrich II. „German flute“ (S. 84). Daß Rauschpfeife sich nicht nur auf eine Windkapselschalmei bezieht, ist seit Ekkehart Nickel (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 32 ff.; nicht in der Bibliographie erwähnt) bekannt. Eine Baßblockflöte ist nicht immer zwischen Mundloch und Grifflöchern (S. 96), sondern auch zwischen Griffloch VI und der Klappe zusammengesetzt. Daß die meisten Krummhörner nicht ganz zylindrisch sind (S. 97), weiß jeder, der ein solches Instrument näher untersucht hat, und ist in der Krummhornmonografie von Barra Boydell auch bestätigt worden. Daß schon um 1535 Großbaßpommer gebaut wurden, daß die Pommerfamilie somit nicht erst im späten 16. Jahrhundert vollständig war, ist ebenfalls seit Ekkehart Nickel (S. 61) bekannt. Daß Baß- und Großbaßpommer

ohne Pirouette geblasen wurden, zeigt Praetorius (vgl. S. 98). Dieser Autor bildet eine Alttenor- und eine Baßschreierpfeife ab mit geschlossenen Klappen zur Umfangserweiterung zur Höhe hin, so daß die Behauptung unrichtig ist, daß das 16. Jahrhundert nur offene Klappen gekannt habe (S. 98). Daß die frühen Bildquellen alle die gleiche Form der Viola da Gamba zeigen (S. 113), kann seit Lawrence Witten (*Apollo, Orpheus and David*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* I, 1975; nicht in der Bibliographie) nicht mehr behauptet werden. Daß die Gitarre sich nicht aus der Vihuela entwickelt hat (S. 120), sondern daß die Vihuela eine Sonderform der Gitarre ist, ist seit Heinz Nickel (*Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*, Haimhausen 1972; fehlt in der Bibliographie) bekannt. Daß das Bibelregal im 16. Jahrhundert nicht existierte (S. 127), wissen wir seit Reinhardt Menger (*Das Regal*, Tutzing 1973, S. 94ff.; nicht in der Bibliographie). Und so weiter.

Die Übersetzung ist, wenn man von einigen Anglizismen wie „Warwick Castle Guiterne“, S. 33, „Trinity-College-Harfe“ (hier mit Bindestrichen), S. 69, oder „Westminster-Abtei“, S. 75, absieht, recht gut gelungen. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß „boss“ bei einer Trompete „Knauf“, nicht „Ausbuchtung“ (S. 42) heißt; daß die Mehrzahl von „Tusch“ „Tusche“ und nicht „Tuschs“ (S. 51) ist; daß „pellet bells“ „Rollschellen“, nicht „Kugelglöckchen“ (S. 73) sind; daß die Sackpfeife lange keine „Bälge“ hatte (S. 74), sondern daß deren „bag“ auf deutsch „Windbehälter“ heißt; daß auf S. 74 das vom Autor richtig formulierte Verhältnis zwischen Schalmei und Pommer dahin übersetzt wird, daß die Renaissance-Schalmei „jetzt als Bomhart oder Pommer bezeichnet wurde“ (S. 98); daß ein „crook“ eines Pommers auf deutsch mit „S“ wiedergegeben wird, nicht mit „Aufsatzbogen“ (S. 98) und daß dieses „bent“, d. h. „gebogen“, nicht „geknickt“ ist; daß „French horn“ nicht „französisches Horn“, sondern „Waldhorn“ bedeutet (S. 104), daß eine „bass viol“ nicht eine „Baßgambe“ (S. 114), sondern nach der üblichen deutschen Terminologie eine „Tenor-Viola da Gamba“ ist; daß „violas“ nicht „Violen“ (S. 118), sondern „Bratschen“ sind. Wiederum: und so weiter.

Es liegt hier somit ein Werk vor, das nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist.

(September 1982) John Henry van der Meer

*BARRA BOYDELL: The Crumhorn and other Renaissance Windcap Instruments. A Contribution to Renaissance Organology. Buren: Frits Knuf 1982. 458 S., Abb., Notenbeisp.*

Seit Georg Kinskys grundlegender Untersuchung über *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel* (*AfMw* VII, 1925) sind auf diesem Gebiet nur in Detailfragen Ergänzungen gemacht worden. Jetzt liegt wieder eine Studie über das ganze Gebiet vor, wobei das am besten bekannte Krummhorn als zentrales Instrument behandelt wird. Die Zahl der erbrachten Belege ikonografischer und literarischer Art ist besonders groß und wohl nahezu vollständig. Instrumente, soweit vorhanden und erreichbar, werden gründlich untersucht. Was die Erreichbarkeit betrifft, ist es schade, daß diese bei den Krummhörnern in Salamanca und beim reichen Krummhornbestand im Museo Nazionale degli Strumenti Musicali in Rom – dieser letzte Bestand aus dem Besitze des Benedetto Marcello – nicht vorlag. So mußte das Werk in dieser Beziehung unvollständig bleiben.

Bei den Krummhörnern, die vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, dem deutschen Sprachgebiet bis Böhmen und bis zum Baltikum, in Italien und Spanien zu finden sind, in England aber höchstens als Import und in Frankreich überhaupt nicht vorkommen, werden fünf Typen unterschieden, die sich nach der Bohrung (meistens nicht ganz zylindrisch), der Form und der Technologie der Herstellung unterscheiden. Die sehr willkommenen Röntgenaufnahmen mehrerer Instrumente zeigen deutlich die Exzentrizität des geraden Teils der Bohrung bei vielen und die unterschiedliche Gestaltung des Austrittsendes. Daß Krummhörner nicht immer krumm zu sein brauchen, geht aus dem Nicolo bei Praetorius (*Sciagr. Col. XIII*) hervor, der keine Schalmei mit Windkapsel ist, sondern ein Instrument mit weitgehend oder ganz zylindrischer Bohrung, also ein „gerades Krummhorn“, das auch direkt neben den gebogenen Krummhörnern dargestellt wird. Die erhaltenen Krummhörner in Augsburg, Berlin, Brüssel, Boston, Leipzig, Linz, Nürnberg, Meran, Paris, Prag, Verona und Wien werden untersucht und Einzelheiten, darunter der Typ, tabellarisch festgehalten.

Was Frankreich betrifft, wird angenommen, daß die Zeichnung des Tournebout beim immer wieder abgeschriebenen Mersenne auf Unkenntnis mit dem Instrument zurückzuführen ist. Die

dieser Zeichnung ähnelnden Instrumente in Brüssel, Den Haag und Kopenhagen seien keine Platerspiele (vgl. Rainer Weber, *Tournebout – Pifia – Bladderpipe*, in *Galpin Society Journal* XXX, 1977), sondern Fälschungen von Leopoldo Franciolini, Florenz. Das Cromorne sei etwas ganz anderes, obwohl der Autor über dessen Beschaffenheit vage bleibt.

Daß das Krummhorn aus dem gebogenen Platerspiel abgeleitet sei, wird für unwahrscheinlich gehalten, da das Platerspiel Volksinstrument ist, das Krummhorn dagegen in höfischem und bürgerlichem Umkreis gespielt wird. Das Argument ist allerdings schwach; das Dennersche Chalumeau, das in Wiener Opern, von Telemann, Graupner u. a. vorgeschrieben wird, ist auch aus einem Volksinstrument entwickelt worden. Die Namen für Krummhörner werden zusammengefaßt (italienisch *corna muta*, *corneto muto* u. ä.; spanisch *cornamuda tuerta*, nicht – wie Kinsky annahm – *orlo*, das sich auf jedes Rohrblattinstrument beziehen kann) und Werke aufgeführt, bei denen Krummhörner auftraten.

Die Cornamusa wird als gerades, zylindrisch gebohrtes Instrument mit Windkapsel identifiziert. Windkapselschalmeien ohne große stützenartige Erweiterung werden behandelt, auch die erhaltenen Instrumente in den Museen in Berlin, Leipzig, Wien und Prag (diese letzteren von einem Mitglied der Familie Schnitzer in Nürnberg; darauf wird nicht hingewiesen). Es wird ebensowenig erwähnt, daß die Windkapselschalmei Tudey in Weigels *Musikalischem Theatrum* (um 1725) ein „practice chanter“ einer Sackpfeife ist. Daß diese Windkapselschalmeien die Schreierpfeifen in vielen Inventaren sind, wird nachgewiesen, obwohl es rätselhaft bleibt, daß der sonst so exakte Praetorius Schreierpfeifen mit invertiert konischer Bohrung abbildet. Daß Rauschpfeife nicht unbedingt eine Windkapselschalmei, sondern jedes Doppelrohrblattinstrument bezeichnen kann, hat schon Ekkehart Nickel (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 32) nachgewiesen. Über Doppioni wird abgeschrieben, was R. Weber und der Unterzeichnete in *Galpin Society Journal* XXV (1972) vermutet haben. Für Kortholt werden die vier bekannten Bezeichnungen gegeben (Fagott; Sordun; Rackett; Windkapselsordun). Die Dolzaina war nach dem Autor kein Windkapselinstrument, weswegen er sie in einem Appendix behandelt. Leider wird das Instrument kaum näher identifiziert.

Eine reiche Bebilderung verdeutlicht das im Text Gesagte. Leider enthält dieser manche störenden Druckfehler, und die deutsche Zusammenfassung – „das Baß“, „verzei-chnet“, „Bogen“ statt „Biegung“, „aber jedoch“, „17ten Jahrhundert“, „aus dem vorigen“ statt „dem vorhergehenden Jahrhundert“, „Verfälschung“ statt „Fälschung“, „der Ursprunge“, „Beziehung auf das . . . Platerspiel“ usw. – ist unerfreulich. Trotz dieser Schönheitsfehler ein besonders nützliches und reichhaltiges Werk.

(September 1982) John Henry van der Meer

**HUBERT HENKEL: Clavichorde. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 120 S., 80 Taf. (Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog. Band 4.)**

Band 1 des neuen Kataloges des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig erschien 1978 und wurde in *Mf* 33 (1980), S. 533 ff. besprochen. Dabei wurde auch eine kurze Zusammenfassung der Geschichte des Museums gegeben.

Unter dem amtierenden Direktor Hubert Henkel wurde seitdem das Publikationswesen des personell übrigens beneidenswert bestellten Museums weiter vorangetrieben. 1979 erschien von seiner Hand der vorzügliche Band über Kielklaviere und 1980 der Band über Trompeten, Posaunen, Tuben von Herbert Heyde.

Jetzt liegt, wiederum von Henkel, der Klavichordband vor, der außer den 39 Klavichorden (davon sechs Kriegsverluste und die gleiche Zahl Neuerwerbungen) auch die 25 Hackbretter (davon acht Kriegsverluste und vier Neuerwerbungen) beschreibt. Nach einer einführenden Typologie der beiden Instrumentenarten folgt die philologisch besonders genaue Beschreibung mit allen zur Verfügung stehenden Daten zur Korpuskonstruktion, zu den verwendeten Materialien, zur Ausstattung, zum Umfang, zur (hier anders als bei den Kielklavieren meistens nicht schwer zu eruiierenden) Baugeschichte, zur Zuordnung, soweit ein Instrument nicht signiert ist. Es folgt eine sehr willkommene Zusammenstellung mit Zeichnungen von Profilen an Wänden, Deckel, Unterboden, Resonanzboden, Tastenhinterenden (typisch ist dort manchmal der Gratverlauf), Klaviaturbacken, Stirnkanten der Ober-tasten, Stegen und Werkzeugkastendeckel von Klavichorden. Man kommt immer mehr zur

Überzeugung, daß diese Profile typische Stilmerkmale sind.

Um zu einer „Geschichte der Profilhobel“ zu kommen, müßten noch weit mehr Profilverzeichnungen vorliegen, aber wenn alle Museen in ihren Katalogen solche Zeichnungen veröffentlichen würden, wäre es möglich, auch dieses Element in eine begründete Zuordnung nicht signierter Instrumente einzubeziehen. Danach kommen die ebenfalls typischen Mensurkurven ( $\log l^2 n^2$ , an allen F und C gemessen) bei Klavichorden. Eine reiche, zum Teil auch Konstruktionseinzelheiten und Signaturen zeigende Bebilderung erhöht die Anschaulichkeit. Die größte Überraschung erwartet Klavichordkenner gleich am Anfang: Die Nummern 2 und 3 sind nicht „italienischer Mensur“ (dieser Ausdruck wird mit Recht als ungeeignet betrachtet), sondern Produkte eines Nürnberger Meisters oder von Hans Müller, Leipzig, von dem ein Cembalo von 1537 im römischen Musikinstrumentenmuseum aufbewahrt wird. Alles in allem, liegt ein Beispiel eines vollkommenen Kataloges vor. (September 1982) John Henry van der Meer

*EUGEN BRIXEL und WOLFGANG SUPPAN: Das große steirische Blasmusikbuch. Mit Ehrentafeln der steirischen Blasmusikkapellen. Wien – München – Zürich – New York: Verlag Fritz Molden (1981). 423 S., 550 Abb.*

Zu Recht weist Wolfgang Suppan darauf hin, daß es heute keiner Begründung mehr bedarf, „daß Forscher sich mit dieser Materie beschäftigen“ (S. 8). Er schreibt ferner: „... das Musikverständnis des Menschen ist nicht teilbar, es trägt nicht jemand seine E- oder U-Zugehörigkeit wie die Blutgruppe mit sich herum“ (S. 136). Im Musikleben allerdings sind solche Trennungen oft schmerzhaft Wirklichkeit. So heißt es in einem kürzlich erschienenen französischen Ausstellungskatalog: „Entre la musique savante et la musique populaire, le divorce est flagrant dans les sociétés contemporaines...“ (*L'instrument de musique populaire*, Paris 1980, S. 7). Daher kann man es verstehen, wenn Suppan mehrfach auf die Übergänge und Wechselwirkungen zwischen den Bereichen hinweist. Zugleich dürfte er an die Geringschätzung denken, die der Blasmusik gelegentlich zuteil wird. Dabei schießt er wohl über das Ziel hinaus, wenn er meint, in der

Theorie des „l'art pour l'art“ hätte der Mensch keinen Platz.

Das vorliegende Buch jedenfalls ist geeignet, den Leser von der großen musikalischen und sozialen Bedeutung – soweit sich beides überhaupt trennen läßt – der steirischen Blasmusik zu überzeugen. Das Musizieren in festen Gruppen schafft nicht nur gesellschaftliche Bindungen über die Grenzen von Beruf und Familie hinaus, es ist unter bestimmten Bedingungen auch geeignet, vorurteilshafte Sperrn zwischen den verschiedenen Musikarten aufzuheben. Die gegenwärtige Situation wird im letzten Teil des Kapitels *Aufkommen und Verbreitung des zivilen Blasmusikwesens* sowie in den Kapiteln *Blasmusik und Brauchtum* und *Pädagogen – Virtuosen – Instrumentenbauer – Komponisten – Verleger* behandelt. Etwa die Hälfte des Buches wird von einer imponierenden „Ehrentafel der steirischen Blasmusikkapellen“ eingenommen (hier fällt der geringe Anteil an Frauen auf). Landeskapellmeister Rudolf Bodingbauer hat als Einführung zur Ehrentafel einen nützlichen kleinen Überblick *Die Blasmusik in der Steiermark* beigezeichnet.

Das Buch enthält ferner vier Kapitel, in denen mit wissenschaftlicher Akribie die Geschichte der Blasmusik in der Steiermark geschildert wird. Hier liegt allerdings eine Schwierigkeit: Was alles zählt eigentlich zur Vorgeschichte der mit etwa 20 bis 50, überwiegend nicht-professionellen Mitgliedern besetzten, mit Blech- und Holzblasinstrumenten moderner Bauart sowie Schlagzeug musizierenden Blaskapellen? Für die Frühzeit berücksichtigen die Verfasser beispielsweise auch die kleinen und losen Gruppen der Wandermusikanten, für spätere Jahrhunderte die Berufsmusiker der Höfe und Städte, schließlich die Militärmusik. (Nach neueren Untersuchungen waren die Spielleute auch dem Sachsenspiegel zufolge nicht ganz so rechtlos, wie es eine Bemerkung auf S. 14 andeutet.)

Die Qualität der Abbildungen, die auch wertvolles historisches Material enthalten, ist vorzüglich. Ein Buch, das reich ist an nützlichen Informationen.

(August 1982)

Dieter Krickeberg



*Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Edited by Peter le HURAY and James DAY. Cambridge etc.: Cambridge University Press (1981). XVI, 597 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Dieser Band ist der erste greifbare einer Reihe, deren ambitionierte Grundidee (man kennt sie von Hans Joachim Moser, Pfrogner u. a.) zunächst nur volle Zustimmung auslösen kann. „Für Studenten der Musikgeschichte“ soll im Rahmen der *Cambridge Studies in Music* eine umfangreiche Sammlung von Quellentexten zur Musik von der Antike bis in unsere Tage (mit einem „besonderen Schwerpunkt im 19. und 20. Jahrhundert“) vorgelegt werden. Vier weitere, bereits in Planung befindliche Bände werden sich mit den Griechen, dem Mittelalter, der Renaissance und der Zeit von 1850 bis 1910 befassen (Vorspann). Ein Gesamtkonzept ist also zu erahnen.

Das Vorwort (S. XIII–XVI) bezieht sich nur auf den vorliegenden Band, läßt aber insofern aufhorchen, als zum Ausgangspunkt der „Romantik“-Begriff gewählt wird. Seinen Wurzeln will man nachspüren, wenn man die Hauptstränge der ästhetischen Diskussion im 18. Jahrhundert verfolgt (S. XIII). Einblick in die Art und Weise, wie diese ausgedrückt werden, die Argumentationsweise also, wird jedoch erst in einem „zweiten Band“ (S. XIII, 6; gemeint ist vermutlich der Fortsetzungsband, der die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts behandeln soll) vermittelt werden. So weit der zwar nicht einzig mögliche, aber pädagogisch brauchbare Einstieg. Die nun folgende Einleitung ist mit genau einem Druckbogen Umfang entweder zu kurz oder zu lang: zu kurz, um die Hauptlinien vorzustellen, Auswahl und Anordnung der Textfragmente zu motivieren, diese zu einander in Beziehung zu setzen, kurz dem Leser den Nachvollzug zu erleichtern; zu lang, nachdem all dies kaum geschieht. Vielmehr erweckt Erstaunen, was offenbar für Studenten als notwendige Information erachtet wird: ein wenig Vorwegnahme der folgenden Texte, in *The aesthetics of romanticism* einzelne Erklärungen zu einigen wenigen Autoren (sind dies die wichtigsten, inwiefern?), die Exposition verschiedener Romantik-Begriffe („romantic attitudes“ S. XIII; „periods of musical classicism and romanticism“, „romantic movement“, „quality of romanticism“, „classical and romantic musical styles“, „classicism and romanticism as historical events“, S. 6–9), allerdings ohne deren

Beziehungen zu klären, und schließlich in *Cognition and the interpretation of sensations* ein paar Grundbegriffe aus dem philosophischen Einführungsunterricht (Descartes' „cogito ergo sum“, Erfahrungsmodelle der Empiristen, ein Stückchen Leibniz, S. 11–16).

Nun folgen auf 553 Druckseiten Fragmente von 81 Autoren (einige kommen mehrmals zu Wort). Das anfängliche Überwiegen der (25) französisch schreibenden Autoren täuscht und hat auch sachliche Gründe, insgesamt überwiegen dann (obwohl Namen wie Baumgarten, Tieck oder E. T. A. Hoffmann ausgeklammert sind) doch die deutschen Autoren (35); je ein Italiener (Mazzini) und Däne (Kierkegaard) sind wohl ebenso demonstrativ gemeint, wie man sich offenbar nicht nachsagen lassen möchte, die Engländer (19) zu bevorzugen. (Lichtenthal hat zwar einiges italienisch und für italienische Leser publiziert, ist aber deshalb nichts weniger als ein Italiener, S. 10; ebenso ist Jean-Paul Richter eine wohl unzulässige Kontamination: wir kennen Johann Paul Friedrich Richter am besten als Jean Paul.)

Es ist sicherlich jedem klar, daß über eine Auswahl immer zu streiten sein wird. Daher würde die Deklaration von deren Grundzügen nicht nur die Benützung erleichtern (ein „roter Faden“ ist ja nicht einmal zu erwarten, aber auch bestimmte Begriffsfelder o. ä. sind nicht augenfällig), sondern auch die Beurteilung steuern. So aber müssen sich die Herausgeber den Vorwurf gefallen lassen, willkürlich zu verfahren oder doch ungleich zu gewichten, wenn z. B. Goethe bei einem Durchschnitt von fast sieben Druckseiten pro Autor mit drei Zeilen(!) aus *Wilhelm Meister* vertreten ist (und nicht etwa aus den Zelter-Briefen oder Eckermann-Gesprächen, obwohl letztere in der Bibliographie angeführt sind), oder wenn nur bei einem von fünf Monogrammisten der Versuch einer Auflösung gemacht wird (dazu kommt noch ein „Anon“ (sic!), warum nicht „Anonymus“?) usw.

Von wenigen, im Vorspann genannten Übernahmen abgesehen, sind alle Übersetzungen offensichtlich neu und stammen von den Herausgebern selbst. Ihr Versuch, zwischen Exaktheit und Lesbarkeit zu vermitteln (S. XV), scheint weitgehend geglückt; bei heiklen Stellen steht der entscheidende Originalbegriff in Klammer. Die vertretenen Autoren werden stets durch Angabe der Geburts- und Sterbedaten, meist auch durch biographische Einführungen (recht unterschiedli-

chen Umfangs) vorgestellt (bei Goethe fehlt sie wohl, um sie nicht länger als den Text geraten zu lassen; bei Danneley etwa ist solches bereits geringfügig der Fall). Nur selten aber leisten diese Abschnitte, was man schon bei der Einleitung vermißt hat: eine Einordnung in größere Zusammenhänge (hier oder dort hätte es jedenfalls geschehen müssen).

Die Bibliographie ist ganz schulmäßig in „primary sources“ (S. 571–575) und „secondary sources“ (S. 576–580) geteilt. Trotzdem sollte sie kein Student zum Muster nehmen: Die „primary sources“ enthalten keineswegs immer die Originalausgaben, sondern oft recht dubiose, bei Leibniz ist gar nur eine Übersetzung zitiert; in anderen Fällen, z. B. bei Richter, wird nur der Sachverhalt verschleiert, daß in Wahrheit eine Übersetzung übersetzt wurde. In den „secondary sources“ finden sich zwar Imogen Fellingners *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* oder Ermatingers *Lebensbilder deutscher Dichter*, von Dahlhaus und Eggebrecht – um naheliegende Beispiele zu nennen – nur je ein Aufsatz aus den fünfziger Jahren, von Blume oder Finscher nicht einmal das. Spätestens hier wird einem klar, daß der Teufel nicht nur im Detail steckt, sondern es mit der Sprache hat.

Der Index von Namen, Titeln und Schlagworten (S. 581–597) fördert die Benutzbarkeit des Buches sehr beträchtlich. Hier und in den zweifellos vielfältigen Anregungen, die von der vorgelegten Textauswahl jeder Interessierte (Lehrender wie Lernender) gewinnen kann, liegt der wahre Wert dieses Buches (die meisten Namen kommen in den gängigen Überblickdarstellungen zur Musikästhetik nicht einmal vor; wirklich verdienstvoll ist auch, sich nicht auf den engeren Bereich der Musik zu beschränken, sondern z. B. den Genie-Begriff in den anderen Künsten anzusehen). Hoffentlich überwiegt dieser Wert die Gefahr, die darin steckt: eine Übersetzung – zumal eines kurzen Ausschnittes – der (zweifelloso mühsameren) Beschäftigung mit den Originalen (und Fremdsprachen) vorzuziehen.  
(August 1982) Rudolf Flotzinger

*GUNTER SCHOLTZ: Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (1981). 171 S.*

Die Musikanschauung des Theologen und Philosophen, welchen man den Kirchenvater des 19.

Jahrhunderts genannt hat, ist bisher nur wenig beachtet worden. Nun aber ist an der Ruhr-Universität Bochum eine philosophische Habilitationsschrift entstanden, die „Schleiermachers Musikphilosophie“ ausführlich darstellt.

Allerdings liegt in diesem Titel ein Problem. Bilden Schleiermachers einschlägige Äußerungen tatsächlich eine zusammenhängende Philosophie der Musik? Und sind es dieselben Ideen, die den frühen Schriften bis 1806 und den späteren zugrundeliegen? Wie der Verfasser am Schluß seiner Einleitung erklärt, behandelt er im ersten der beiden Kapitel des Buches die einschlägigen Gedanken aus den „zumeist poetisierenden Frühschriften“ und fügt im zweiten Kapitel „die verstreuten Äußerungen zur Musik“ in den Vorlesungen über Ästhetik „sowie in den anderen systematischen Werken des späteren Schleiermachers . . . – soweit möglich – zu einem konsistenten Ganzen zusammen“ (S. 18). Dabei wendet er allgemeinere Anschauungen Schleiermachers über die Welt und die Kunst auf die Musik an und erweitert dadurch den Stoff.

Die Schwierigkeiten, die das Thema mit sich bringt, führen ihn zu längeren Reflexionen über das Verhältnis zwischen systematischen und historischen Aspekten. Die damalige Philosophie könne nur noch „interpretiert“ werden, sie sei nur als vergangene gegenwärtig. Trifft dies aber gänzlich zu, zum Beispiel für Hegel in gleichem Maße wie für Schleiermacher? Angemessener scheint mir die Absicht zu sein, einstiges Denken sowohl „als historisches Zeugnis“ wie „als systematische Aussage“ wie „als Erkenntnisinstrument für unsere Gegenwart“ in den Blick zu nehmen (S. 18).

In Schleiermachers Musikanschauung, sagt der Verfasser, dominiere die philosophische Konstruktion; den spekulativen Prinzipien komme bei ihm viel größere Bedeutung zu als seinen musikwissenschaftlichen Aussagen (S. 10). Doch bei Schleiermacher dürfte „musikgeschichtliche Sachkenntnis“ (S. 57) überhaupt fehlen (siehe auch S. 126). Im Mangel einer hinreichenden Wissensgrundlage liegt die größte Schwäche seiner Spekulationen über das Wesen der Musik. Kennzeichnend ist es, daß er fast gar keine Komponisten und Musikgelehrte erwähnt. Das Personenregister in der von Rudolf Odebrecht 1931 herausgegebenen Ästhetik enthält zwar etliche Dichter-, aber keine Komponistennamen. Ohne Nachweis wagt Schleiermacher manche allgemeine Behauptung, zum Beispiel daß es

Völker gebe, „die unsere Musik so abscheulich finden als wir die ihrige“ (s. Scholtz, S. 113).

Angesichts der theologischen Bedeutung Schleiermachers liegt es nahe, auf das Problem der religiösen Musik besonders hinzuweisen. Nach ihm ist Religion Sinn für das Unendliche; Anschauen des Universums sei ihre allgemeinste und höchste Formel (*Reden über die Religion*, S. 52). Demgemäß wäre es denkbar, daß er Bedeutendes über den religiösen Gehalt in klassischer und romantischer Musik seines Zeitalters (er lebte von 1768 bis 1834) ausgesprochen und zu dessen Verständnis beigetragen hätte. Es finden sich jedoch nur wenige Ansätze dazu, am ehesten in frühen Schriften. So weist er auf die „innere Verwandtschaft“ von Religion und Kunst hin (*Reden*, S. 169). Auch war er wohl der erste, der den Ausdruck „Kunstreligion“ gebraucht hat (Scholtz, S. 53 ff.). Mehr als irgendetwas anderes könne der Anblick großer und erhabener Kunstwerke das Wunder verrichten, daß einem Menschen wie durch eine „unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt in seiner Herrlichkeit“ (*Reden*, S. 167). In seiner Ästhetik heißt es: „Die Musik hat schon an und für sich etwas Unendliches, so hat sie nur Sinn in Bezug auf die Gottheit“ (Ausgabe Odebrecht, S. 142, dazu aber Scholtz, S. 88). Sie sei fähig, den Gesamtcharakter eines religiösen Inhalts spürbar zu machen. In der nach dem Vorbild von Platons *Symposion* angelegten Schrift *Die Weihnachtsfeier* (1806) vertritt einer der Gesprächsteilnehmer sogar die Ansicht: „Es ist auch gewiß wahr, was Jemand gesagt hat, daß die Kirchenmusik, nicht des Gesangs, wol aber der bestimmten Worte entbehren könnte. Ein Miserere, ein Gloria, ein Requiem, wozu sollen ihm die einzelnen Worte? es ist verständlich genug durch seinen Charakter; und Niemand wird sagen, es sei ihm etwas entgangen, wenn er die untergelegten Worte nicht vernommen hat“ (Scholtz, S. 37).

Doch andersartige Meinungen überwiegen diese Ansätze bei weitem, zumal in den späteren Jahrzehnten. Auch der junge Schleiermacher war nicht, wie es Scholtz auf S. 140 als allenfalls gelten läßt, der Theologe der Kunstreligion. Obwohl die Musik heute zur Isolierung neige und wie jede Kunst am liebsten für sich allein wäre (*Ästhetik*, S. 140, 142), sei wirklich religiös nur chorische Vokalmusik. Im Kirchenstil komme keine bloße Instrumentalmusik vor, und sogar die Orgel müsse ihren selbständigen Gebrauch

auf Einleitung, Schluß und Zwischenspiel beschränken (*Ästhetik*, S. 189, 194). Hier hätte der Verfasser darauf hinweisen sollen, wie weit Schleiermacher von Bach und der großen evangelischen Orgelmusik entfernt war, daß er die religiösen Züge in Werken Mozarts oder Beethovens überhaupt nicht beachtet hat und wie nahe er dagegen restaurativen Tendenzen zur capella-Musik in seiner Berliner Umgebung stand.

Damit hängt auch ein sanftmütig quietistischer Zug seiner Musikanschauung zusammen, der gleichfalls stärkerer Hervorhebung bedarf. Immer bewirke religiöse Musik „zuerst eine stille Befriedigung und Zurückgezogenheit des Gemüths“ (s. Scholtz, S. 44). In dem Sinne werde die Musik Ausdruck des religiösen Gemütes, wie sie Ausdruck des Gemeindebewußtseins werde. „Je leidenschaftlicher die Erregung, desto weniger ist der Ton geeignet, ein Kunstwerk zu werden . . . Im Zustande der Freude ist die Musik am geneigtesten, sich in Tönen zu ergießen. Aber Freude ist schon beruhigte Leidenschaft“ (*Ästhetik*, S. 41).

Der Verfasser hat einem Thema, das für die Musikwissenschaft wenig ergiebig ist, verhältnismäßig viel abgewonnen. Er berichtigt Behauptungen und Vermutungen, die einseitig aus den *Reden über die Religion* abgeleitet worden sind. Über sein spezielles Thema hinaus vergleicht er Schleiermachers Ansichten mit solchen älterer, gleichzeitiger und heutiger Musikästhetik. Er hat sich in dieser eifrig umgesehen und ein anerkanntenswert umfangreiches Literaturverzeichnis zusammengestellt. Doch verständlicherweise steht er nicht durchweg auf dem Stande der musikgeschichtlichen Forschung, so zum Beispiel an der Stelle S. 157 über die Wende vom Mathematischen zur Affektwirkung im 18. Jahrhundert mit dem Satz: „Die sich an Regeln bindende polyphonische Satzweise, die der Tradition der Artes bis in die Bachzeit nahestand, wich dem ausdrucksstarken Belkanto der italienischen Oper und der Instrumentalmusik der Mannheimer Schule.“ Auch trifft es für die musikgeschichtliche Umwelt Schleiermachers nicht zu, daß er dessen Ästhetik vor allem in ihrem historischen Kontext diskutiert habe (S. 154). Zu bedauern ist schließlich die große Zahl von Druckfehlern.

(Oktober 1982)

Walter Wiora

LUTZ LESLE: *Notfall Musikkritik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1981). 152 S., 11 Abb.

Der Verfasser: nach einem Staatsexamen in Schulmusik und neben seinem Bibliothekarsberuf ist Lutz Lesle Mitarbeiter und Korrespondent mehrerer Tages- und Wochenzeitungen, in der Praxis der Musikkritik also einschlägig bewandert. Während die meisten freien Mitarbeiter der Feuilleton-Seiten großer und kleiner Zeitungen aus ihren täglichen Erfahrungen mit dem Chefredakteur, mit den rezensierten Künstlern wie auch mit den Leserschriften nicht viel Aufhebens zu machen pflegen, sondern sie als den „Lauf der Dinge“ privat für sich verarbeiten, besitzt Lesle einen Hang zur Dokumentation, zum Sammeln von Leserbriefen, von Rezensionen (auch von solchen, die von der Redaktion nicht oder mit Korrekturen veröffentlicht werden), von Ausschnitten und Zitaten jeder erdenklichen Art, die eine These belegen, beweisen oder widerlegen sollen. Das ist das „empirische Gepäck“, das er als ein „Mitmischer“ für Teilnehmer der „Szene“ im ersten Teil seiner Arbeit „ablädt“ (S. 8/9).

Diese allzu direkte Verwertung eigener Erfahrung wirkt dabei nicht wichtigtuersich, sondern ist durch Lesles sozio-analytisches Vorgehen bedingt. Statt sich mit einem „Auftrag der Musikkritik“ und mit ähnlich verschwommenen Begriffen abzugeben, entwirft er ein lebensnahes Bild von der Musikkritik als soundsoviel Zeilen Manuskript, das jeweils einen Kompromiß zwischen Redaktionserwartung, Rücksichten auf Veranstalter und Publikum und nicht zuletzt der sprachspielerischen Eitelkeit und dem persönlichen Ressentiment des Schreibenden darstellt („Nötigung von seiten der Redaktion“, „Not der Meinungsbildung“, „Not der Meinungsäußerung“).

Für die meisten Leser dürfte die Schlußfolgerung des Buches zwar nicht neu, aber immerhin aus interessanten und lesenswerten Einzelbeschreibungen gewonnen sein: Der Musikkritiker steht in einem Netz von Erwartungen und Bedingungen, die von den Dogmatikern als Halbheiten, ja als moralisch anfechtbare Zugeständnisse gerügt werden können. Die puristische Folgerung wäre wiederum, daß die Musikkritik überflüssig, ja schädlich sei. Lesle begnügt sich damit, zu zeigen, wie Musikkritik heute funktioniert.

(August 1982)

Tibor Kneif

RÜDIGER SCHUMACHER: *Die Suluk-Gesänge des Dalang im Schattenspiel Zentraljavas*. (Textteil und Notentranskriptionen.) München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1980. 248 und 63 Bl., Notenbeisp., Tab. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 7.)

Seit den zwanziger Jahren, als Jaap Kunst seine bahnbrechenden Forschungen begann, haben die hochentwickelten, komplexen Musiktraditionen Indonesiens, besonders die von Java und Bali, in zunehmendem Maße westliche Musikwissenschaftler angezogen. Instrumentale Praktiken, so viel leichter zu beobachten, in der Ausführung nachzuahmen und offenbar auch besser geeignet zum Ableiten und Illustrieren theoretischer und historischer Betrachtungen, haben dabei den größten Teil der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Mit dem vorliegenden Werk folgt Rüdiger Schumacher dem guten Beispiel von Margaret Kartomi (1973), indem er seine umfangreiche Spezialstudie einer vokalen Gattung widmet: den *suluk*-Gesängen des *dalang* in den wayang kulit purwa, d. h. den vom Mahabharata und Ramayana abgeleiteten Schattenspielen Zentraljavas.

Der Autor skizziert die Gesamtstruktur und die zugehörigen Aufführungspraktiken sowie Terminologien von Surakarta und Yogyakarta und erörtert die Ursprünge und literarischen Positionen der *suluk*-Gesänge, bevor er sein erstes Ziel angeht: Einsicht zu gewinnen in die ethischen und philosophischen Grundlagen des javanischen wayang kulit mit Hilfe einer Untersuchung von Funktion und Bedeutung der *suluk*-Gesänge innerhalb des Schattenspiels (vgl. S. 12). Dazu prüft er, für Surakarta und Yogyakarta getrennt, mit großer Akribie Textform und -inhalt einer beträchtlichen Zahl von *suluk*-Gesängen in ihrer jeweiligen Beziehung zum Gesamtdrama. Die dabei verwendeten analytischen Techniken sind die der Literaturkritik. Als Quellen dienen publizierte Texte von Schattenspielen, aber auch transkribierte Texte wohl eigener Tonaufnahmen des Autors (S. 38–164).

Schumachers zweites Ziel ist es, die Charakteristika regionaler und individueller Melodiestile mittels umfassender Vergleiche von Musiktranskriptionen zu bestimmen (vgl. S. 12). Hierfür analysiert er im Detail seine eigenen Transkriptionen, die den zweiten Band füllen. Eine abschließende Zusammenfassung (S. 231–237) präsentiert die Ergebnisse dieser musikwissen-



schaftlichen Analysen, die einen gewissen Grad der Differenzierung bevorzugter musikalischer Elemente zwischen den Traditionen von Surakarta und Yogyakarta aufzeigen, aber auch unter den sechs *dalang*, die, wie es scheint, der Autor aufgenommen hat. Schließlich unternimmt es Schumacher, spezifische strukturelle Eigenschaften in den musikwissenschaftlich-analytischen Kategorien melodischer Duktus, Tempo und Tonalität zu analytischen Kategorien von Emotionen – wie etwa „stille Freude“, „Trauer“ und „Wut“ – und zu javanischen Ausdrucks-Kategorien in Beziehung zu setzen (S. 236–237).

All dies ist mit großer Sorgfalt und viel Aufmerksamkeit fürs Detail durchgeführt; aber es wird sehr wenig Klarstellung der wissenschaftstheoretischen Position geboten oder der Forschungsmethoden, die der Autor angewendet hat. Was denn etwa ist die Basis dafür, klangstrukturelle Eigenschaften mit emotionalen Zuständen jeweils in analytischen Kategorien des außerhalb der Kultur stehenden Autors miteinander in Beziehung zu setzen?

Nach Schumacher beruhen die Daten für diese Studie „in erster Linie auf umfangreichen Klangerfassungen, die der Verfasser während seines Java-Aufenthaltes im Jahre 1977 zusammengetragen hat“ (S. 11), aber was die Auswahl der Ausführenden und der Gesänge, den Kontext der Aufnahmen, kurz: den ganzen Prozeß der Datengewinnung betrifft, ist kaum etwas ausdrücklich konstatiert, und wenig mehr ist zwischen den Zeilen zu lesen. Dieser Prozeß sollte aber Kontrollen unterworfen und nicht weniger offengelegt werden als die Analysen und Synthesen, die von ihm abhängen. Das gilt auch für die „mündliche[n] Kommentare der aufgenommenen Sänger“, auf die sich Schumacher beruft und die er als „zusätzliche Informationen“ (S. 11) behandelt, anstatt sie als primäre Quelle für Einblicke in die den javanischen Theaterpraktiken zugrunde liegenden Vorstellungen anzusehen. Von diesen methodologischen Einwänden abgesehen, kann man Rüdiger Schumachers Studie nur als einen wertvollen Beitrag zum Verständnis einer bisher vernachlässigten vokalen Gattung javanischer Musik wärmstens begrüßen.

(Mai 1982)

Dieter Christensen

*JERKO MARTINIĆ: Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. Teil I: Text. Teil II: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. III, 362 S., VIII, 113 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 103.)*

Historisch-philologische Quellenarbeit, linguistische und theologische Studien vermitteln genaue Kenntnis darüber, daß Kyrill im 9. Jahrhundert jenes Alphabet erfunden hat, in dem die biblischen und liturgischen Texte in slawischer Sprache wiedergegeben werden konnten und das man später das „glagolitische“ nannte. Aufgrund der damit in Mähren errungenen Missionierungserfolge akzeptierte Papst Johannes VIII. das Slawische als Kultsprache, da ja von Gott alle Sprachen herkämen und deshalb das Gotteslob in allen Sprachen formuliert werden dürfte. Spätere Päpste schränkten wieder ein oder verboten die Verwendung von Volkssprachen in der Liturgie. Kyrill und Methods Anhänger mußten Mähren verlassen und zogen in andere slawische Länder. Wann und durch wen die Slawenmission Kroatien erreicht hat, läßt sich den bisher bekannt gewordenen Quellen nicht entnehmen. Doch sah sich bereits Papst Johannes X. im Jahr 925 veranlaßt, bei der Synode von Split darauf zu drängen, die liturgischen Texte ausnahmslos lateinisch zu rezitieren. Die glagolitische Bewegung ließ sich nicht mehr aufhalten, die Verbote von 925 und nochmals 1060 änderten nichts an der Praxis, das Volk hatte sich an die landessprachliche Liturgie gewöhnt – und so sahen sich selbst die Benediktiner genötigt, die glagolitische Liturgie zu praktizieren. Seit dem 13. Jahrhundert duldete die Kirche offiziell den Gottesdienst in slawischer Sprache. Es entstanden – durch die Erfindung der Buchdruckerkunst begünstigt – mehr und mehr glagolitische Meßbücher. Aber der Streit um deren Rechtmäßigkeit schwelte versteckt oder offen weiter. Im 19. Jahrhundert wurde das Recht, die „glagoliza“ zu benutzen, auf wenige Kirchen eingeschränkt. Erst das Vaticanum secundum brachte eine endgültige Lösung.

Diese ungeklärte, einmal geförderte, dann wieder verbotene, stillschweigend geduldete oder im Untergrund praktizierte Situation um das glagolitische Repertoire verhinderte die schriftliche Fixierung der Rezitations- und Gesangspraktiken. Hatte zunächst (wie in den einzelnen Dialektgebieten des Gregorianischen Repertoires) der Sprachrhythmus den Akzent und Tonfall begründet, so bedeutete der Übergang

von litaneihaft-epischer Rezitationspraxis zu melodischen Formeln und strophischen Formen ein Auseinanderbrechen der Entwicklung. Zugleich mußte aber die Wirkmächtigkeit der Zauberformeln – und darum handelte es sich in der jüdisch-syrischen Psalmodie ebenso wie beim gregorianischen und glagolitischen Bestand – gebunden bleiben an die Beachtung überlieferter Regeln. Schon im 16. und 17. Jahrhundert bedauerten daher Theologen, daß es „keine notierten Gesänge“ in den Kirchen und Klöstern gäbe, in denen der glagolitische Ritus gepflegt werde („... sed omnia cantant ex usu et memoria“).

Blieb die Überlieferung der glagolitischen Gesänge zunächst auf jene Priester beschränkt, die trotz aller Hindernisse weiter in diesem Ritus zelebrierten, so übernahmen in den letzten ein- einhalb Jahrhunderten immer stärker Gruppen von Gläubigen die Tradition. Es handelt sich bei dem, was Jerko Martinić im dalmatinischen Küstengebiet und auf den davor gelagerten Inseln Šolta, Barač und Hvar an lebendigen glagolitischen Praktiken mit dem Tonband aufzeichnete, um „gesunkenes Kulturgut“, um liturgische Musik, von einem der Slawenapostel geschaffen, die in einem wechselvollen Schicksal und nach dem Aussterben der Glagolitenpriester von der Bevölkerung weitergetragen wurde. Die Frage nach der Kontinuität mündlich überlieferten kulturellen Brauchtums ist gestellt, die – bei der vorliegenden Kölner Doktorarbeit – auf der Basis historischen Wissens mit ethnomusikologischen Methoden und vergleichender Melodienanalyse zu lösen ist. Schriftquellen und rezente Traditionen erhellen sich gegenseitig: Diese These der Wiora-Schule in der deutschsprachigen Musikwissenschaft erhält in diesem Zusammenhang Bedeutung.

Systematische Sammelarbeit in den Jahren 1970 bis 1975, auf 35 Tonbändern konserviert und damit kontrollierbar, bildet die Grundlage der Transkriptionen von Martinić. Wie in einer Kölner ethnomusikologischen Arbeit nicht anders zu erwarten, sind diese Notate mit den Mitteln und Möglichkeiten unseres Musiknotensystems äußerst gewissenhaft und als „verstehende Nachschrift für den Fachmann“ durch die Anordnung nach Art Wiora'scher synoptischer Tafeln anschaulich dargeboten. Struktur- und Rhythmusuntersuchungen bezeugen vielfach die Nähe zur Gregorianischen, Mailänder und Ambrosianischen Praxis, andererseits zeigen Parallelen zu den ethnischen Traditionen und Musik-

dialekten der einzelnen Dorfgemeinschaften die starke Verankerung in lokalen Singstilen.

An der Transkription des Klageliedes des Propheten Jeremias zeigt Martinić, wie der gregorianische Ambitus erweitert und wie durch Quart- und Quintsprünge die gregorianische Linienführung durchbrochen wird. Doch ergibt sich m. E. aus der überreichen Verwendung von Melismen in der glagolitischen Praxis kein Gegensatz zu den gregorianischen Singstilen, da ja die Notierung der gregorianischen Dialekte den „Selbstverständlichkeiten“ der Verzierungs-, Ornamentierungs- und Verschleifungspraktiken weder Aufmerksamkeit schenken wollte noch konnte. Allein das Fehlen schriftlicher oder verschriftlichter Musikpflege hat die mündliche Praxis ungebrochen und unverfälscht bis in die Gegenwart herein bewahrt. Martinić betont zu Recht, daß es sich um Varianten-Ketten handle, die in der schriftlosen Tradition vor uns sich ausbreiten würden – und daß es daher nicht um das Suchen nach Urformen ginge; denn man könnte ja auch „in dem ambrosianischen Gesang, der in Mailand praktiziert wird, mehrere Stücke finden, die gut ‚Varianten‘ der entsprechenden gregorianischen Melodien zu sein scheinen; es ist außerdem nicht selten festzustellen, daß selbst innerhalb des gregorianischen Repertoires von einem Buch zum anderen . . . und selbst von einer Ausgabe zur anderen verschiedene Zustände einer gleichen Basismelodie auftreten“ (S. 354). Benjamin Rajeczky, Zoltán Falvy, László Dobszay u. a. Ungarn haben dazu wesentliches Material aufgearbeitet, das allerdings Martinić nicht zitiert.

Martinić' Untersuchung ist ein wichtiger Schritt nicht allein zur Erhellung einer der vergessenen kultischen Rezitations- und Gesangspraktiken des Mittelalters, sondern grundsätzlich ein materialreicher Einstieg in die episch-litaneihaft, geistlich-weltliche, viele Jahrhunderte hindurch zwischen mündlicher Weitergabe und schriftlicher Kodifizierung schwankende, die verschiedenen Gesellschaftsschichten übergreifende und damit verbindende Gebrauchsmusik-Tradition.

(September 1982)

Wolfgang Suppan

Heinrich Fink, *Ausgewählte Werke. Zweiter Teil: Messen, Motetten und deutsche Lieder*. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT und Helmut LOMNITZER. Frankfurt: Verlag C. F. Peters (1981). XVII, 210 S. (*Das Erbe deutscher Musik, Band 70, Achter Band der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.*)

Dem ersten Teil (*EdM* 57, 1962, <sup>2</sup>1974) ausgewählter Werke Heinrich Fincks, des nach seiner Meinung frühesten deutschen Musikers „von europäischer Bedeutung“ (Vorwort, S. V), läßt Hoffmann-Erbrecht nun einen stattlichen zweiten Teil folgen; er enthält nicht weniger als zwei Messen, zwei Magnificat und sieben lateinische Motetten (darunter drei Responsorien, zwei Antiphonen und die einzigartigen, siebenteiligen *Erogationes Gregorii* zur Kreuzverehrung am Karfreitag) sowie schließlich fast alle erhaltenen deutschen Liedsätze (drei geistliche und 25 weltliche), deren philologische Betreuung und textliche Bearbeitung in den bewährten Händen des vielfach im musikwissenschaftlichen Grenzbe- reich erfolgreich tätigen Germanisten Helmut Lomnitzer lag. Somit bietet der vorliegende Band mit 39 von insgesamt 111 überlieferten Kompositionen Fincks wiederum einen eindrucksvollen und repräsentativen Querschnitt durch das Gesamtschaffen des Großmeisters. Hervorgehoben sei die neuerliche Publikation der von Hoffmann-Erbrecht schon im ersten Auswahlband der Werke Fincks (*EdM* 57, S. 17–49) nach der Urfassung im Stuttgarter Cod. mus. fol. I 28 vorgelegten *Missa in Summis*, die einen interessanten Beitrag zur Überlieferungsgeschichte leistet – gewährt doch diese späte Fassung nach der Leipziger Thomaskirchen-Handschrift 49/50 äußerst instruktive Einblicke in ein von humanistischen Bestrebungen getragenes, durch ein gewandeltes Wort-Ton-Verhältnis geprägtes, „versprachlichendes“ Bearbeitungsverfahren. Von besonderer Wichtigkeit für Forschung und Praxis ist die Erstveröffentlichung der fünfstimmigen *Missa super Ave praeclara*, die neu aufgefunden und als Werk Fincks identifiziert zu haben (*Renaissance-Studien. Festschrift Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979, S. 73–90) zu den bleibenden Verdiensten des Herausgebers zählt. (Ob die „altertümlichen Redictae“ [Vorwort, S. V] in diesem zweifellos erst nach 1511 entstandenen, äußerst qualitativollen Spätwerk nicht auch bereits ein hochmoderner Zug sind, vergleichbar etwa den wenig später bei Balthasar Resinarius, Antonius Musa u. a. wieder auftre-

tenden, noch „altertümlicheren“ Landino-Klauseln?)

In einem gehaltvollen Vorwort geht Hoffmann-Erbrecht u. a. auf die Quellensituation ein, weist auf die mutmaßlich hohen Werkverluste hin und hebt neben einem spezifischen Altersstil (der an denjenigen von Schütz, Haydn und Verdi erinnert) den Komponisten vor allem als „einfallsreichsten Rhythmiker der Musik um 1500“ hervor. Zu letzterem sei besonders auf Hoffmann-Erbrechts inzwischen erschienene Monographie *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982. S. 114ff. und S. 190f., verwiesen. Der Notentext, eine Meisterleistung auch des Stechers, weist alle Merkmale einer gediegenen Edition auf (Stichfehler, wie S. 91, Quinta vox, Mensur 44: *e* statt *d*, fallen überhaupt nicht ins Gewicht). Hinsichtlich der Akzidentiensetzung klammert sich – was nur zu begrüßen ist – Hoffmann-Erbrecht nicht sklavisch an die *EdM*-Richtlinien (G. von Dadelsen [Hrsg.], *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel etc. 1967, S. 23f.) sondern berücksichtigt u. a. außer der melodischen Linie den gesamten Kontext (*e'* gegen *es'*, S. 96, M. 31, ist wohl nur Druckfehler). Lediglich die Alterationen in „phrygischen Kadenzten“ (z. B. Diskantklausel *dis'–[cis'–dis'–]e'* gegen Tenorklausel *f–e*) scheinen mir zu gewagt (S. 83, M. 26; S. 84, M. 68; S. 86, M. 110), weil hier nicht nur *mi(dis)* gegen *fa(f)* steht, sondern sich „relationes non harmonicae“ ergeben, wie sie in dieser pointierten Form erst vom späten 17. Jahrhundert an üblich werden. Der 21 Seiten umfassende Kritische Bericht schließlich ist, wie von den beiden Herausgebern nicht anders zu erwarten, mit Akribie gearbeitet und erstellt bei Mehrfachüberlieferung eine vorbildliche Quellenfiliation nach klassisch-philologischer Methode. So darf der Band nicht nur als einer der umfangreichsten, sondern auch inhaltlich gewichtigsten der gesamten Denkmalreihe des *Erbe deutscher Musik* gelten.

(August 1982)

Franz Krautwurst

ANTONIO CIFRA: *Ricercari e Canzoni francesi (1619)*. Hrsg. von Francesco LUISI und Giancarlo ROSTIROLLA. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG 1981. XIX, 160 S., 5 Faks. (*Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band VI.*)

Von Antonio Cifra, dessen Name bekannt und in einschlägigen Publikationen berücksichtigt ist, gab es bis anhin nur sehr wenige brauchbare Ausgaben seiner Musik. Er teilt so das Los vieler Komponisten jener Zeit, die in der Literatur zwar Erwähnung finden, deren oft unverbindliche und vage Charakterisierung aber nicht selten Zweifel aufkommen läßt, ob die Autoren auch wirklich einige seiner Noten kannten. So ist es denn begrüßenswert, wenn solche Musik in neuen Ausgaben vorgelegt wird; sie werden nur demjenigen überflüssig scheinen, der sich die Mühe einer eingehenderen Auseinandersetzung nicht nimmt. Andernfalls aber bergen sie oft erheblichen Gewinn und nicht selten eigentliche Überraschungen.

So ergeht es auch mit den *Ricercari* und *Canzoni* des Antonio Cifra, welcher diese (instrumentalen) Gattungen in zwei Büchern 1619 in Rom veröffentlicht hat. Francesco Luisi und Giancarlo Rostirolla haben es unternommen, in der Reihe des *Concentus Musicus* eine allen Ansprüchen moderner Editionstechnik genügende Ausgabe vorzulegen. In einem Vorwort zeichnen sie die Biographie des Komponisten, die alle heute zugänglichen und bekannten Quellen und Dokumente berücksichtigt und wiedergibt. So wird beispielsweise der Geburtsort „bei Terracina“ (*MGG/Grove*) angezweifelt und an seiner Stelle Rom selbst vorgeschlagen, wo der Komponist wohl 1584 geboren wurde. In seinen Drucken nennt er sich jedenfalls Antonio Cifra Romano. In der Folge wird wohl kaum viel Neues, das schon Bekannte aber viel differenzierter und umfangreicher dokumentiert wiedergegeben: Chorknabe an S. Luigi dei Francesi, daselbst Unterricht u. a. bei Giovanni Bernardino Nanino, dann eine kürzere Episode an der Cappella Giulia in St. Peter, schließlich die langjährige Tätigkeit als Maestro di cappella am berühmten Wallfahrtsort der Santa Casa in Loreto (1609–1622), wo er, nach einem Intermezzo am Lateran, 1629 stirbt.

Cifras Leben deckt sich historisch demnach mit jener Zeitspanne, die grobgerastert zumindest in der Kulturgeschichte Italiens den Übergang von der späten Renaissance zum Barock vollzieht. Allerdings sind sowohl seine *Ricercari* wie auch die *Canzoni francesi* dem 16. Jahrhundert verpflichtet und von jenem Umbruch nur wenig berührt. Das erste Buch enthält zehn *Ricercari* in den unterschiedlichen Modi sowie sechs *Canzoni*. Der Druck erfolgte sowohl in

Partitur wie in Stimmen. Im zweiten Buch stehen acht *Ricercari*, die von acht *Canzoni* „parodiert“ werden: Jede der *Canzoni* bezieht sich auf ein *Ricercare* und lehnt sich zumindest zu Beginn eng an die Vorlage an. Dieses zweite Buch ist nur in Partiturdruk erhalten.

Die *Ricercari* erweisen sich, wie schon erwähnt, ihrem mittlerweile schon beträchtlichen Traditionszug verpflichtet. Satztechnisch spiegeln sie ein hohes Niveau kontrapunktischer Gelehrsamkeit. Wir begegnen vor allem im ersten Buch auf Schritt und Tritt kunstvollen Verflechtungen verschiedener *Soggetti*, welche allen möglichen Veränderungen kontrapunktischer Satztechnik unterliegen. Oft ist eine Art Grundsoggetto vorgestellt, das zu Beginn allein exponiert die ganze Komposition durchzieht, während sich darüber die Formanlage des sogenannten Imitations-*Ricercare*s aufbaut. Deutlich scheinen schon Prinzipien der Fugengestaltung durch, so vor allem im Verhältnis von Subjekt und einer Art Kontrapunkt (dies ein Zug, der ins 17. Jahrhundert zu weisen scheint). Auffallend auch, daß über die einzelnen Stücke hinweg verschiedentlich Motivverwandtschaft festzustellen ist. Viel Bemerkenswertes wäre hier noch aufzuzählen, und es würde mit Nachdruck belegen, wie genauvoll eine Auseinandersetzung mit diesen Werken ist.

Einen ganz anderen Charakter zeigen die *Canzoni* (*francesi*). Obwohl auch sie sorgfältiger kontrapunktischer Arbeit unterliegen, sind sie doch lebhafter, rhythmisch markanter und gesamthafter „musikantischer“, durchdrungen von instrumentaler Idiomatik.

Die beiden Herausgeber legen mit diesem Band eine äußerst sorgfältige Edition vor. Es bleibt zu wünschen, daß sie, ermutigt durch das Resultat, sich weiterhin um diesen Komponisten und dessen Musik bemühen werden.

(August 1982)

Victor Ravizza

*GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO: Diciotto partite per chitarra dagli originali per colascione. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero CHIESA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981). LXIX, 112 S.*

Das Vorwort, das in Italienisch, Englisch, Französisch und Deutsch abgefaßt ist, enthält eine Abhandlung über den *Colascione*, eine kurze Biographie des Herzoglichen Musikdirektors



und Oberkapellmeisters Giuseppe Antonio Brescianello (\* Florenz? um 1690, † Stuttgart 4. Oktober 1758 [nicht 1757]) sowie eine eingehende Beschreibung der Dresdener „Gallichone“-Tabulatur Ms. Mus. 2364/V/2, die die achtzehn Partiten enthält. Beigegeben sind zwei Abbildungen des sechs-chörigen Colascione im Historiska Museet in Göteborg sowie verkleinerte Faksimile von sämtlichen achtzehn Gallichon-Partiten.

In dem Abschnitt über den Colascione werden die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit von Daniel Fryklund zusammengefaßt (*Colascione och Colascionister*, in: *STMf XVIII*, 1936, S. 88–118). Zwei Arten von Instrumenten mit dem Namen Colascione werden unterschieden. Die erste Art ist der Laute ähnlich, hat ein kleines Korpus, einen langen Hals mit 16 bis 24 Bündeln und ist mit zwei oder drei Saitenchören bezogen. Bei der zweiten Art besteht der Bezug aus fünf oder sechs Saitenchören. Sie war im 18. Jahrhundert in Deutschland unter den Namen Calichon, Galichon, Gallichona, Gallichone, Gallicona, Calchedon, Chalcedon, Caliciono, Calicono bekannt.

Johann Mattheson bezeichnet den Calichon als „ein kleines Lauten-mäßiges mit 5 einfachen Saiten bezogenes und fast wie die Viola di Gamba gestimmtes Instrument (D G c f a d)“ (*Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 279). Joseph F. B. C. Majer (*Museum musicum*, Schwäb. Hall 1732, S. 71) sowie Johann Christoph und Johann David Stöbel (*Kurtzgefaßtes musicalisches Lexikon*, Chemnitz 2/1749, S. 95) übernahmen Matthesons Angaben. Johann Philipp Eisel beschreibt den Calichon als „ein mit 6 Saiten bezogenes Instrument, welches der Lauten ziemlich nahe kommt und mit 6 einfachen Saiten bezogen ist, welche ins D G c e a d' wie auf der Viola di Gamba gestimmt werden“ (*Musicus αὐτοδίδακτος*, Erfurt 1738, S. 59). Zur Beschreibung der Laute (S. 58) gehört die Abbildung einer sechssaitigen Knickhalslaute mit neun Bündeln. Er bemerkt: „Obgleich diese Figur einem Calichon als Laute ähnlicher, ...“ Die Abbildung zeigt keinen langen Hals wie den des italienischen Colascione. Es ist auffallend, daß die deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts nichts über die Länge des Halses und das Saitenmaterial des Bezuges aussagen.

Etwa 24 Handschriften sind bekannt, die Musik für Gallichon solo, zwei Gallichonen und Kammermusik mit Gallichonen enthalten. Einigen Gallichon-Tabulaturen sind Spielanweisungen

beigegeben. Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek Ms. mus. 1272<sup>2</sup> *Gallichon Stukh* (1734), Bl. 3 und 3<sup>v</sup> mit *Reglen zur erlernung des gallison*. In das Sechslinien-System der Tabulatur sind der Umriß des Korpus, der abgewinkelte Wirbelkasten und neun Bündel mit den Tabulatur-Buchstaben *a-k* eingezeichnet. Die Abbildung hat die Form einer Knickhalslaute (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 8, 1960, Sp. 375, Abb. 24 Faksimile von Bl. 3). Amberg, Staats- und Stadtarchiv Ms. 39 *FUNDAMENTA der Gallichon*, Bl. 1–2 mit Erläuterung der „Bindt oder Griff“, der Stimmung und der Verzierungszeichen. Es werden zehn Bündel (*a-l*) vorausgesetzt (R. Lück, *Zwei unbekannte Baßlauten-Instrumente: Der italienische Colascione und der deutsche Calichon*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 126, 1965, S. 13 Faksimile von Bl. 1).

Rudolf Lück ist der Ansicht, daß sich der deutsche Calichon, „die höchstentwickelte Colascione-Art“, „vom italienischen Colascione durch vermehrte Saitenzahl (fünf bis sechs, ein- und zweichörig) und verminderte Anzahl der Bündel (zwölf bis sechzehn)“ unterscheidet (*Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Erlangen 1954, Maschinenschrift, S. 18). Er kann nur sehr wenige Colascioni mit fünf oder sechs Chören in einigen Sammlungen nachweisen (S. 32 ff.). Solche Instrumente mit langem Hals und vielen Bündeln kommen aber für die Gallichon-Tabulaturen des 18. Jahrhunderts, die in der Regel nur mit neun bis zehn, höchstens mit zwölf Bündeln rechnen, nicht in Betracht. Der Gallichon kann keinen langen Hals besessen haben, sonst hätte man doch wohl beim Solospiel noch höhere Bündel als den 12. ins Spiel einbezogen. Auch eignen sich großmensurierte Instrumente wegen der großen Greifschwierigkeit nicht recht für das mehrstimmige Solospiel. Der Colascione (Inv. Nr. 17206) des Deutschen Museums in München mit einem Bezug von sechs Doppelsaiten aus Metall, den Lück (S. 36) als „gut erhaltenes Instrument aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet, ist eine Fälschung. Nach Auskunft des Museums war er „ursprünglich wohl ein Mandolone“, der durch Verlängerung des Halses zu einem Colascione (Ende 19. Jahrhundert?) umgebaut wurde. Das Spielblatt aus Schildpatt unterhalb der Nestrosette weist auf das Plektronspiel hin. Da die Gallichon-Tabulaturen nur mit Finger-Anschlag gespielt

werden können, muß der Bezug des Gallichons wie der der Laute aus Darmsaiten bestanden haben. Chiesa erwähnt, daß es sich bei den Colascioni in den Musikinstrumenten-Museen „oft um umgewandelte Lauten und Mandolinen“ handele, die Originalinstrumente hätten gewöhnlich zwei oder drei Saiten. Bei dem sechs-chörigen, elfsaitigen Colascione (GM. 3889) des Historiska Museet in Göteborg (Gesamtlänge 126,7 cm), dessen Steg fehlt, fällt außer der großen Mensur (116 cm) das große Korpus auf (52 cm x 29,5 cm).

Das Ms. mus. 1272<sup>1</sup> der Donaueschinger Hofbibliothek wird 1735 als *Gallishon: oder Mandorbuch* bezeichnet. Die Unterscheidungsmerkmale von Gallichon und Mandora (Mandorlaute) können nicht erheblich gewesen sein, da beide Instrumente die gleiche Stimmung hatten und ihre Spieltechnik übereinstimmte. Worin der Unterschied zwischen beiden Instrumenten bestand, geht aus den bisher bekannten Quellen nicht eindeutig hervor (Donald Gill, *Mandores and Colachons*, in: *The Galpin Society Journal* 34, 1981, S. 138, 141). Jürgen Libbert stellt fest, daß im 18. Jahrhundert verwandte Instrumente wie Mandora und Colascione bzw. Calichon unklar abgegrenzt worden sind (*Die Regensburger Calichon-Tabulaturen . . .*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, Laaber-Verlag 1982, S. 92f., 99). Da die angeführten Abbildungen des Instruments bei Eisel und im Ms. mus. 1272<sup>2</sup> Donaueschinger die Form einer Knickhalslaute haben, muß man folgern, daß die fünf- und sechs-chörigen Knickhalslauten des 18. Jahrhunderts die Instrumente sind, für die die Musik in den Gallichon-Tabulaturen bestimmt ist. Die Lauten-Kompositionen der Lautenisten des 18. Jahrhunderts, wie z. B. von Silvius Leopold Weiß, Ernst Gottlieb Baron, Adam Falckenhagen, Johann Kropffgans, verlangen ein elf- bis dreizehn-chöriges Instrument in der *d*-moll-Stimmung. Die Mandorlaute unterschied sich wohl vom Gallichon nur durch den rückwärts geschweiften Wirbelkasten.

Im Original trägt jede der achtzehn Partiten die Bezeichnung „Gallichone solo Del Sig<sup>r</sup>. Brescianello“. Die Gallichon-Stücke sind in französischer Lautentabulatur aufgezeichnet. Sie verlangen ein Instrument mit zwölf Bündeln. Es fällt auf, daß die Bündel 10, 11 und 12 mit den Großbuchstaben *L*, *M* und *N* bezeichnet werden. Doch kommt in den Partiten *M* nur dreimal, *N* fünfmal vor.

Die Stimmung des Gallichons ist mit *D G c f a d'* angegeben; dies war auch eine Hauptstimmung der Mandora (Mandorlaute) im 18. Jahrhundert. Der tiefste Chor *D* wird in den Partiten zweimal in *Dis*, siebenmal in *F* umgestimmt. Der Gallichon war also einen Ganzton tiefer als die heutige Gitarre (*E A d g h e'*) gestimmt. Chiesa hat die Stücke einen Ganzton höher transponiert, um sie den heutigen Gitarrenspielern zugänglich zu machen. Johannes Wolf (*Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 125f.) führt Gallichon-Scordaturen an: *D G c e a d'*, *D G c f i s a d'*, *D F i s A e a d'*, Rudolf Lück (S. 75) noch *D G i s A e a d'*.

Die Partiten bestehen aus einer freien Reihung von Tänzen (Menuett, öfters mit Trio, Gigue, Gavotte, Bourrée, Rigaudon), Sätzen mit Tempobezeichnung (*Allegro*, *Andante*, *Adagio*) und noch anderen tanzfreien Sätzen. Sieben Partiten werden durch ein *Allegro*, vier durch eine *Entrée*, vier durch eine *Aria* eröffnet. Elf Partiten schließen mit einer *Gigue*, vier mit einem *Allegro*. Die Satzzahl schwankt zwischen drei und acht, meist bilden vier bis sechs Sätze eine Partita. Bei Gitarren-Stimmung stehen je drei in *C*-, *G*- und *D*-dur, vier in *A*-dur, zwei in *F*-dur, je eine in *a*-, *e*- und *d*-moll. In vielen Partiten treten jedoch ein, mitunter zwei Sätze in der parallelen oder gleichnamigen Variant-Tonart auf. Die Kompositionen zeigen Merkmale des galanten Stils. Der Satz ist homophon angelegt und in den meisten Stücken dünnstimmig, oft verflüchtigt er sich zur Zweistimmigkeit, so in vielen Menuetten. Die Melodik vieler Stücke ist spielerisch, graziös. Die Melodien sind mehr oder weniger mit Verzierungen (meist Vorschlägen) ausgeschmückt. Häufig wiederkehrende Stilmittel sind Sequenzen, Akkordfiguration, Brechung von Zweiklängen (Dezimen) in Gängen, Tonrepetitionen, Wiederholung von Takten oder Taktgruppen. Die Rhythmik ist oft bunt gestaltet. Manche Stücke, wie z. B. einige Menuette, sind kurz und haben eine einfache Faktur.

Die von Brescianello benutzten Verzierungen sind teils ausgeschrieben, so die *Acciacatura*, teils durch Zeichen angegeben wie Vorschlag von oben und unten, Triller. Chiesa erklärt die Ausführung der Spielzeichen und Verzierungen. Triolen werden in der Tabulatur auf zwei Arten kenntlich gemacht, durch die Mensurzeichen ♪ 3 und ♪<sup>3</sup>, die über dem ersten Tabulatur-Buchstaben einer Dreiergruppe stehen. Chias Deutung, durch ♪ werden ein Vorschlag mit zwei auf-

oder absteigenden Noten (Schleifer) oder ein Mordent gefordert, ist jedoch abzulehnen. Sonst ist die Übertragung mit der nötigen Sorgfalt angefertigt. In ihr bezeichnen arabische Ziffern in Kreisen die Saiten (Chöre), auf denen die betreffenden Töne liegen. Der Vorschlag von oben und unten sowie der Triller sind mit den Zeichen  $\wedge$ ,  $\cup$ ,  $\times$ , wiedergegeben. (Oktober 1982)

Hans Radke

*FRIEDRICH SCHNEIDER: Das Weltgericht. Faksimile des Originaldrucks nebst Kritischem Bericht. Hrsg. von Helmut LOMNITZER, Volker KALISCH und Thomas KOHLHASE. München: G. Henle Verlag 1981. XIV, 288 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 94, 3. Band der Abteilung Frühromantik.)*

Schneiders *Weltgericht* (1820) war das erfolgreichste deutschsprachige Oratorium in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Haydns *Jahreszeiten* (1801) und Mendelssohns *Paulus* (1836). Daß es – anders als die beiden letztgenannten Werke – heute nicht mehr aufgeführt wird, dürfte seinen Grund weniger darin haben, daß seine Musik Chorsängern und Hörern zu trivial erschiene, als darin, daß sich im gegenwärtigen Musikleben vor allem Komponisten mit „großem“ Namen behaupten.

Zu seiner Zeit hatte freilich auch Schneider diesen „großen“ Namen. Er verdankte ihn in erster Linie seinem Ruf als Oratorienkomponist und Leiter von Musikfesten; doch wäre es falsch, ihn auf diese Funktion festzulegen. Zwei Flötensonaten Schneiders, die in Kürze im Bärenreiter-Verlag erscheinen, zeigen, wie „gut“ Schneider komponieren konnte: solide, einfallsreich, mit sentiment, das an Schubert erinnert – freilich nicht „tiefgründig“ wie Beethoven, dessen Leitbild-Funktion die Produktivkraft des 19. Jahrhunderts ja nicht nur gestärkt, sondern auch gelähmt hat.

Als Oratorienkomponist ist Schneider Opportunist gewesen: Er hat geschrieben, was die Oratorienvereine von ihm haben wollten – majestätisch donnernde und gefühlvolle Chöre, von einem starken Opern-Orchester begleitet. Das *Weltgericht* war das Urbild für seine nachfolgenden Oratorien, über deren Machart Robert Schumann nicht ohne Respekt sagte: „Es gibt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte

praktische Männer, die sich streng nach dem Reiß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchentür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner.“

Ich habe in einer älteren Studie Schneiders *Weltgericht* als Beispiel für musikalische Triviale Kunst herangezogen. Das scheint mir inzwischen nur die eine Seite zu sein. Schneider hat nicht nur zur Verdummung seiner Anhänger beigetragen, indem er sie mit musikalischen Klischees abpeiste. Er hat sie zugleich aktiv am materiellen Fortschritt der Musik (verstärkter Einsatz von Klangwirkungen und -assoziationen) beteiligt, an dem sie in Oper und Sinfoniekonzert, wenn überhaupt, als bloß passive Zuhörer Anteil hatten. Anders ausgedrückt: Einer „idealistischen“ Musikauffassung, die tonangebende Musikdenker ohne Rücksicht auf die Masse durchzusetzen versuchten, setzte Schneider ein „realistisches“ Verständnis gegenüber, das allen Interessenten eine Teilhabe an den Ideen der Zeit ermöglichen sollte. (Mit „idealistisch“, „realistisch“ und „materialistisch“ wähle ich Begriffe, die eine Generation später in der Diskussion um Wagner, Berlioz und Liszt eine wichtige Rolle spielen.)

Daß sich Editionsleitung des *Erbe Deutscher Musik* und Herausgeber entschlossen haben, das *Weltgericht* als Faksimilenachdruck herauszugeben, ist in jeder Weise zu begrüßen. Die gedruckte Original-Partitur von 1821 ist sehr übersichtlich gestochen, so daß ein Neustich – von der Ablösung der alten Schlüssel vielleicht abgesehen – kaum Vorteile böte. Blasse Stellen, wie sie mein Privatexemplar des Erstdrucks aufweist, sind in der Neuausgabe ausgezeichnet retouchiert worden.

Die Herausgeber haben es sich nicht nehmen lassen, in einem Kritischen Bericht Abweichungen zwischen Originaldruck und weiteren Quellen, vor allem der autographen Partitur, zu vermerken. Dies Verfahren geht, wenn ich richtig sehe, über die in Faksimile-Ausgaben übliche Praxis hinaus und scheint mir der Sorgfalt fast zu viel: Nicht die (in engen Grenzen sich haltenden) Unterschiede zwischen Autograph und Erstdruck interessieren den Leser, sondern das Werk in der Fassung, die den Zeitgenossen vorlag. Selbst die Corrigenda zum Notentext sind in meinen Augen ein *donum super additum*: Wo dem Leser bestimmte Versehen (etwa das Fehlen einer Vortragsbezeichnung in einer Stimme) überhaupt auffallen, wird er sie eher von sich aus richtigstel-

len, als sich dafür im Kritischen Bericht die „Genehmigung“ holen.

Diese Überlegungen sind nicht als Kritik an den Herausgebern zu verstehen, die sich ihrer Aufgabe mit großer Sorgfalt entledigt haben, sondern als Skepsis gegenüber einer verbreiteten Philosophie des Edierens. Nach dieser Philosophie vermerkt der Editor in einem Kritischen Bericht alles, was sein Gewissen entlastet, also eben alles. Besser schiene es mir, nur das zu vermerken, was für den Benutzer von Interesse ist und von ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit überhaupt wahrgenommen wird. Das hieße freilich, Unterschiede machen und auch verantworten zu müssen: zwischen einer Buxtehude-Kantate und einem späten Streichquartett Beethovens, zwischen Zufallsabweichungen einer Zweitfassung und bewußten Änderungen einer Neubearbeitung. Wer hier der Willkür Tür und Tor geöffnet sieht, sei daran erinnert, daß Editionen, selbst wenn sie mit hohen wissenschaftlichen Ansprüchen erarbeitet wurden, ihre Zeitbedingtheit dennoch häufig nicht verleugnen können: Bachs *h-moll-Messe* liegt inzwischen in vier „klassischen“ Ausgaben vor, ohne daß eine fünfte überflüssig geworden wäre.

Unter den Quellen zum *Weltgericht*, die die Herausgeber erwähnen, vermisste ich den hochformatigen Klavierauszug von Hofmeister mit der Plattennummer 804 (vgl. meine Arbeit *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840*, S. 29.)

(Dezember 1982)

Martin Geck

## Diskussion

Da von meinem Buch *Die Tonsprache* (Tutzing 1980) noch keine sachliche Kritik erschienen ist (s. meinen Diskussionsbeitrag in *Mf* 36, 1983, S. 56), versuche ich, durch die folgende Orientierung der Leserschaft eine musikwissenschaftliche Diskussion meiner Ideen anzuregen.

Der erste Teil meiner Arbeit ist eine Grammatik der Tonsprache und geht davon aus, daß die Tonstufen, die Elemente unseres siebenstufigen Ton- oder Tonsprachsystems, keine Zeichenfunktion besitzen und benötigen. Der syntaktische Zusammenhang der tonalen Musik beruht prinzipiell auf dem dreiphasigen Bewegungsvorgang der melodischen Abweichung von und Rückkehr zu einer harmonischen (Dreiklangs-)

Struktur. Daraus ergibt sich die grammatische Form des tonsprachlichen „Satzes“, zusammengesetzt aus den syntaktischen (Haupt- und Zwischen-) Satzfunktionen. Z. B. kann die musikalische Einheit der Tonart nur syntaktisch definiert werden, was zu der Einteilung der Tonleiterstufen in die Klassen der Haupt- und Zwischenstufen führt. Innerhalb des schichtenweisen Aufbaus unserer Musik entstehen durch die verschiedenen Arten der „Satz“verbindungen übergeordnete grammatische Einheiten, welche die Unterscheidung von Haupt- und Nebensätzen ermöglicht. Unter diesen ist die Nebensatzform der „Tonikalisierung“ von Tonartsharmonien durch die Einfügung von Zwischendominanten am wichtigsten.

Die Wechselbeziehung zwischen dem tonalen und zeitlichen Aspekt der Musik wird durch die Unterscheidung von tonalen und rhythmischen syntaktischen Funktionen berücksichtigt, deren gegenseitiges Verhältnis in einem Zuordnungsschema dargestellt ist. Dies beruht auf der Bestimmung des Schlagzeitenabstands einer Komposition als der Dauer ihrer kürzesten Harmonien, so daß man von einer Entsprechung zwischen diesem „horizontalen Quantum“ als Maß- bzw. Zählinheit für die musikalischen Zeitintervallgrößen und dem „vertikalen Quantum“ des Tonstufenabstands als Maß- bzw. Zählinheit für die musikalischen Tonintervallgrößen sprechen kann. Aufgrund der Unterscheidung zwischen der metrischen und rhythmischen Struktur der Musik läßt sich die syntaktische Gleichwertigkeit von zwei- und dreiteiligem Metrum in allen Größenschichten der grammatischen Struktur eines Stückes demonstrieren, welche die häufig vorkommende und große Variabilität der rhythmischen Struktur erlaubende Dehnung zweiteiliger metrischer Einheiten zu dreiteiligen bzw. Kürzung dreiteiliger zu zweiteiligen ermöglicht (mit zahlreichen Beispielen belegt).

Der Begriff der tonalen syntaktischen Satzfunktionen hat die Einführung eines syntaktischen, den aktuellen Zusammenklang transzendierenden Harmoniebegriffs neben dem auditiven, dem Zusammenklang immanenten der Dreiklangsharmonie zur Folge, welcher eine logische Erklärung für die Harmonie dissonanter Zusammenklänge, vor allem der dissonanten Dominantheimharmonien (mit Dominantseptime und Dur- oder Mollnone) liefert.

Der erste Teil der *Tonsprache* schließt mit einer Besprechung der Schlußformeln und demonstriert dann die Methode von tonal-rhythmischen