
BESPRECHUNGEN

SIEGMUND LEVARIE and ERNST LEVY: *A Dictionary of Musical Morphology*. Henryville-Ottawa-Binnigen: Institute of Mediaeval Music, Ltd. (1980). II, 400 S. (Musicological Studies. Vol. XXIX.)

Die Zeit grundlegender musikwissenschaftlicher Bücher ist vorbei. Auf allen Gebieten des Denkens über Musik haben Generationen von Musikforschern und Musikern Grund gelegt. Keine Neukonzeptionen, nur noch Korrekturen können sich ergeben einmal durch Erschließung neuer Quellen (aber hier kann nicht mehr viel quellen), zum andern durch die Entwicklung der Neuen Musik und Veränderung der Standpunkte derer, die als Zeitgenossen ihrer Neuen Musik andere Scheinwerfer in die Geschichte lenken (aber auch die Entwicklung der Musik geht jedes Jahr nur um ein Jahr weiter). Und erst wenn ein ideenreicher Autor eine noch vorhandene Lücke füllt, wird einem bewußt, daß da überhaupt noch diese Lücke bestand. Originelle Bücher sind notwendig, können aber nicht erwartet werden; sonst wären sie nicht, was sie sind. Levarie und Levy ist ein solcher Volltreffer gelungen mit ihrer Kurztartikelsammlung zur musikalischen Morphologie, zur Gestaltbildung in der Musik. Und sogleich steht ein bejhrtes Fach der Wissenschaft wieder ganz am Anfang. Kein zwanzigstes Beethovenbuch korrigiert neunzehn vorliegende: Der Leser erlebt das Abenteuer der erstmaligen Durchwanderung von Neuland.

Natürlich gibt es Literatur die Fülle über Alteration, Barform, Anfang, Komposition, offen-geschlossen, Begrenzung, Melodie, Sonatenform, Verzierung (dies einige der etwa 120 jeweils eine halbe bis sechs Seiten langen alphabetisch geordneten statements); neu aber ist die Idee, gleichzeitig von 120 Ausgangspunkten ausgehend das Wesen musikalischer Gestalt zu fassen. Und hinreißend (unerwartet aber zugleich einleuchtend) die Anlage des Buches, das nicht von begrifflichen Vereinbarungen ausgeht (unter ‚Wachstum‘ meinen wir im folgenden . . .), womit ja von vornherein die Möglichkeit neuer Erkenntnisse verhindert würde, sondern ein eröffnendes 50-Seiten-Kapitel *growth and limitation*

aufbaut auf der Analyse von sechs kürzestmöglichen Musikgestalten: Gregorianisches *Kyrie*, Compostela-*Organum*, *Kyrie II* aus Josquins *Pange-Lingua-Messe*, Schlußchoral aus Bachs Kantate *Jesu der du meine Seele*, Trauermarsch aus Beethovens 3. *Sinfonie* und Nr. 4 aus Schönbergs kleinen *Klavierstücken* op. 19. Dreimal kommt jedes dieser Beispiele zur Sprache: als Exempel für *growth*, als Beispiel für *limitation* und unter dem abschließenden Gesichtspunkt ‚multiplicity and unity‘. Das Wichtigste wäre damit klargestellt: Nur der Buchtitel spricht von Lexikon, das Buch selbst aber ist erfreulicherweise keines. Analytische Entscheidung ist immer Sache des einzelnen und so bleibt das auf persönlicher Entscheidung aufgebaute Buch spannend für alle Leser und wird persönliche Stellungnahme fordern und deshalb ebensoviele Zustimmung wie Ablehnung erfahren.

Also darf, nein muß auch ich meine persönliche Stellungnahme vortragen und vertreten. Griechen und Neumen, Jodler und Gamelan, Bach und Wagner: Alles kommt gebührend zur Sprache bis auf das 20. Jahrhundert. Hier heißt’s immer nur ‚Die Zwölf-tonmusik‘. Die Verfasser mögen die Zeit nicht, in der sie leben. Discs und tapes falsifizieren ihrer Meinung nach die ‚essence of musical reality‘ (S. 220). Es taucht die Frage nicht auf, ob nicht diese unsere reality, mit Ockeghem- und Steve-Reich-Schallplatte zu leben, eine gewandelte ‚essence‘ abgeben könnte. Böse macht mich die kecke These, daß drei Viertel unseres Jahrhunderts von Experimenten in alle Richtungen hin bestimmt seien ‚without producing a generally accepted and valid style‘ (S. 227). O *hängende Gärten*, o *Mathis*, o *Psalmen-sinfonie*! Wurden denn Bachs Passionen ‚generally accepted‘ oder Schuberts Lieder, was blieb von Mozarts ‚valid style‘, wenn 35 Jahre danach schon Beethovens letzte Streichquartette passieren konnten? Ein ‚lapse of logic‘ sei es, wenn der Zwölf-töner auf lauter verschiedenen Tonhöhen bestehe aber doch die Oktav-Identität anerkenne. Révész veröffentlichte seine Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe aber bereits 1912! ‚Bach could still declare that the laws of

counterpoint by themselves proved the existence of God. Atonality denies this statement“ (S. 75): In solch lächerlichen Kernsätzen bricht sich Haß auf neue Musik freie Bahn. Vermutlich soll irgend etwas bewahrt werden; ein Musikmuseum und ein Gott auf Filzpantoffeln vielleicht.

Von diesen wunden Punkten abgesehen ist die Sorgfalt der Autoren, Begriffe möglichst weit zu fassen, lobenswert. „The series of possible tonal organisations is infinite“ (S. 329); „... thus understood, Schönberg’s atonality is really only one particular manifestation on tonality“ (S. 330). Eine andere Definition, ebenso vorbildlich weitgreifend: „Modulation is the passing from one tonal system to another“ (S. 213). Und nicht jedes musikwissenschaftliche Werk betont so deutlich wie unsere Verfasser die zu jeder Gestalterfassung notwendigen „experiences, both aural and intellectual“ (S. 47).

Die eigentliche Leistung des Buches sehe ich im Mut der Autoren, in ihren für manche Leser gewiß erschreckend kurzen Artikeln nur einen einzigen Scheinwerfer auf das zentrale Gestaltproblem zu richten. Nur zwei Seiten über Sonatenform! Aber die Beschränkung auf den Gesichtspunkt „Tendenz zweiteiliger Formen zur Dreiteiligkeit“ finde ich glänzend. Alles andere steht in anderen Büchern zur Genüge. Kein Nachschlagewerk also, kein Lexikon-Sachteil zur Formenlehre. Ein das Denken über musikalische Gestalt sehr anregendes Buch, nicht für die Hand des Anfängers bestimmt.

Aber noch einmal: Von Gregory the Great bis zu Beethoven scheint mir die Kameraeinstellung scharf, anschließend zunehmend unscharf. Beispiel: Artikel „Alteration“. „... in order to create a tendency of that note toward the neighbour note“ (S. 66). Schaffung von Leitönen. In Ordnung. „Strictly speaking, the term alteration does not belong in a treatise on harmony“ (S. 68). Aber nun schreibt der alte Franz Liszt 1882 seine bemerkens- und hörensweite *Lugubre Gondola* II. Über gebrochener leerer Quinte *Fis-Cis* ganztaktiges arpeggiertes *Fis*-dur mit Terz oben, im folgenden Takt nicht arpeggiert *fis*-moll mit Terz oben, das Ganze wiederholt und sodann noch zweimal das Ganze in der Subdominante *H*-dur/moll. Was ist dann *A* nach *Ais*? Doch nicht fallender Leitton in Richtung auf *Gis* hin! *A* ist abgesacktes *Ais*, klanglicher Zusammenbruch, Klangverdunkelung. Der alterierte Ton ist nicht aufgeheizt mit melodischer Strebekraft, sondern todwund, Endresultat, das einem Klang passiert

ist. Man kann eben nicht alles von einem früheren angeblich „generally accepted and valid style“ her sehen.

Ein anregendes Buch, manchmal ein ärgerliches Buch. Umgekehrt geht’s genauso gut: Ein Buch, das an einigen Stellen ärgert und gerade dadurch unglaublich anregt, Gedanken anstößt, die ohne diesen Anstoß einfach nicht im Kopfe wären. Beispiel: „Wiederholung“. Das Kapitelchen „Repetition“ beschränkt sich auf veränderte Reprise. C. Ph. E. Bach, Mozart und Beethoven werden erwähnt. Was aber kann bedeuten Wiederholung im Kleinen? – Wiederholung, Variation und Kontrast stellen die drei Möglichkeiten von growth dar (S. 25). Daß dasselbe in der Zeitkunst Musik nicht dasselbe ist, wird sodann klargestellt. Nun aber ist nur noch von Variation und Kontrast die Rede, da ja Wiederholung zwangsläufig nicht dasselbe mehr sein könne. Man sollte trotzdem gerade über sie reden: Sie macht es am schwierigsten. Was bedeutet sie? Gerade eine gleichsam penetrante Mehrfach-Wiederholung – so oft bei Josquin – kann ein unglaubliches Wachstum in Gang setzen. Endlich glückender Ausbruch, der die Kraft deutlich macht, der dieses gelang. Die Verfasser bringen als limitation-Beispiel am Ende von Josquins *Kyrie* II „kadenzierende Wiederholungen“ zur Sprache, welche „signal the end“ und – so die Verfasser – nur verstanden werden können als Versuch, anzukämpfen gegen den sonst ungebremsten Fluß der Polyphonie. Wiederholung signalisiert also Ende. Wie würden die Verfasser die endlosen Wiederholungen im *Gloria* derselben Messe, beginnend mit *Laudamus te*, interpretieren? Hier ermöglichen sieben Wiederholungen die endliche Eroberung des Spitztones *e*“ im Sopran, sind Wiederholungen, wenngleich kadenzartig, voll Zukunft. Oder interpretiere ich falsch im entweder-oder? Stauung vor Ausbruch oder Bremsung zur Schlußbildung? Sind nicht vielleicht Josquins *Laudamus te, benedicimus te* . . .-Wiederholungen ein drittes: Heraustreten aus der Zeit in ein kreisendes Stillstehen, tönende Ewigkeit? Vielleicht kann man auf solche Gedanken nur kommen, wenn man Steve Reich erfahren und von der *minimal music* her Perotin neu erlebt hat. Von Beethoven her kommt ein solcher Gedanke nicht in den Sinn.

Die meisten Angriffsflächen bieten meines Erachtens die einleitenden growth-and-limitation-Analysen. Gestaltbildung wird in Bachs Choralsatz nur aus der Melodie abgeleitet, die

sorgsam und ideenreich analysiert ist. Wie aber kann eine Analyse, einleitend mit dem Satz „Homophony adds a life force of its own“ (S. 16) die Harmonik außer acht lassen! In diesem A A B A1 ist B nicht nur durch melodischen Spitzenton Höhepunkt, sondern auch durch größten harmonischen Reichtum. A beschränkt sich auf drei Funktionen: t, s und D. Dem stehen im Teil B in T. 9–10 fünf harmonische Stufen gegenüber mit D t (D D) tP ← (D D) und zwar in den Takten, die den melodischen Spitzenton von A noch nicht einmal erreichen. Zunächst im B-Teil also nur größere harmonische Entfaltung, in den folgenden zwei Takten dann nur größere melodische Entfaltung. Was vom modernen Parameter-Denken abgefärbt hat, kann hier gute Dienste tun. Harmonik ist von gleicher Bedeutung wie Melodik, und daß beide nicht immer am selben Strange ziehen, ist doch bemerkenswert, weil es der Musik Innenspannung verleihen kann. Im gründlich analysierten gregorianischen *Kyrie* wird übersehen, was mir besonders wichtig erscheint: Die zweite Zeile ist nicht nur Variation mit „similar intervallic and rhythmic motives“ (S. 10). „Similar“ ist zu wenig. Man darf nicht nur die Töne 1, 2, 3 beider Fassungen miteinander vergleichen, also Anfang mit Anfang. Die zweite Zeile übernimmt mit e-g-a doch genau den zweiten Impuls der ersten Zeile, bringt also zwei Steigerungen der zweiten Hälfte der gegebenen Melodie. Sie ist zweimal „zweite Hälfte“ und das macht die Erregung aus: Es läuft nicht in Variation die ganze Zeile nochmals ab! Erst dann beginnt die Reprise wieder mit „Anfang“:

Unverständlich ist mir der Verfasser Josquin-Verständnis. Wer hat sich denn diese Notationsweise ausgedacht, wer vor allem hat diese kuriosen Achtelbalken gesetzt? Ihnen sind die Verfasser hörig und analysieren gegen das Komponierte an und finden eine zentrisymmetrische Anlage von 3 + 4 + 5, sodann 5 + 4 + 3 Achteln, eine Phrasenuntergliederung, die mir den Magen umdreht und deren Zustandekommen mir absolut unverständlich ist:

Daß die einleitenden Analysen nicht nur ein allgemeines Vorverständnis von „growth and limitation“ abgeben, sondern en detail in den späteren Kapiteln weiterwirken (so unser 3 + 4 + 5, 5 + 4 + 3 im Kapitel „Kontrapunkt“), muß ich deshalb eine wenig glückliche Entscheidung finden. Dadurch erhält das persönliche Musikdenken der Autoren jedenfalls einen breiteren Raum, als es das verlässlich-unterkühlte Titelwort „Dictionary“ dem Leser verspricht. (April 1982) Diether de la Motte

ALFRED STENGER: Studien zur Geschichte des Klavierwalzers. Frankfurt/M.-Bern-Las Vegas 1978. 166 S. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI. Band 1.)

Der Walzer, als Auslöser eines kollektiven, während des gesamten 19. Jahrhunderts anhaltenden Rauschzustandes ein musikalisch-soziales Phänomen einmaliger Qualität, entstand ebenso wenig wie irgendein anderer Tanz als klavieristische Gattung, ist vielmehr seinem Idiom nach aufs engste mit der Violine verbunden. Wie aber schon in früheren Jahrhunderten die genuin anderen Klangkörpern zugeordnete Tanzmusik in den Bereich der Tastenmusik aufgenommen und dabei qualitativ umgewandelt wurde, so erfuhr auch der Walzer – wie hätte es im klavierbesessenen 19. Jahrhundert anders sein können – seine pianistische Adaption und entwickelte sich als relativ eigenständige Gattung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Diesen Prozeß versucht das vorliegende Buch darzustellen, indem aus der Flut der Walzerkompositionen für Klavier die Werke der erstangigen Komponisten von Schubert bis Bartók ausgesondert und einer analytischen Betrachtung unterzogen werden. Dieses Verfahren erweist sich indessen als problematisch, denn einer der wichtigsten Aspekte bleibt dabei außerhalb des Blickfeldes: die Massenhaftigkeit der Produktion, genauer: die Tatsache, daß in diesem Gattungsbe-

reich immense Quantitäten von Musik von zahllosen Komponisten für ein breites internationales Publikum verfertigt wurden. Die daraus resultierende Frage, wie weit bestimmte kompositorische Einzelpersönlichkeiten, noch dazu diejenigen, die sich durch ihr Wirken in artifizierteren Gattungen als die historisch „bedeutenden“ qualifiziert haben, die Entwicklung des Klavierwalzers faktisch geprägt haben, wird nicht gestellt. Für den Verfasser steht es völlig außer Frage, daß „der“ Klavierwalzer mit den einschlägigen Kompositionen Franz Schuberts einsetzt. Als gegensätzliche „Archetypen“ versteht er die beiden von Ravel hervorgehobenen Attribute „noble“ und „sentimental“ im Titel der beiden Sammlungen Schuberts, und die Betrachtung der späteren Entwicklung läuft im wesentlichen auf eine Zuordnung zu der einen oder der anderen dieser beiden Charakterisierungen hinaus.

Damit wird einmal das Bild der Klaviermusikführer von Schubert als „Ahnherrn“ des Klavierwalzers – das ohne Zweifel eine gewisse Berechtigung hat – verabsolutiert und zweitens eine Unterscheidung hypostasiert, die sich – dem Eingeständnis des Verfassers (S. 25) zufolge – kompositionstechnisch „nur sehr bedingt aufzeigen“ läßt. Unerwähnt bleibt, daß Schuberts Tänze zunächst einmal nicht mehr sind als Erzeugnisse des Mitläufers einer modischen Welle, deren Ausmaß schon in den 1820er Jahren gewaltig gewesen sein muß. Übergangen wird, daß die Produktion von Klavierwalzern längst vor 1800 einsetzte (hingewiesen sei nur auf Clementi und Hummel, dessen als einzigen erwähnten *Apollo-saal-Tänzen* diverse Sammlungen mit Deutschen Tänzen vorausgegangen waren). Nach dem Kongreß steigerte sich die Klavierwalzer-Produktion in Wien immens, und in der analytischen Untersuchung des Verhältnisses der Tänze der Moscheles, Wölfl, Hüttenbrenner, Leidesdorf, Czerny, Diabelli etc. zu denen Schuberts liegt ein entscheidender Ansatz zur Vermittlung von Aufschlüssen über die Konstituierung der Gattung, der in dieser Arbeit nicht geleistet wird.

Ähnliches gilt für die Anfänge des Pariser Klavierwalzers, dessen Import durch Kalkbrenner, Herz, Hünten & Co. nicht gesehen wird. Das führt dazu, daß für Chopin eine angeblich eigenständige Tradition des „polnischen Walzers“ reklamiert wird, die sich (wann? wo? wie? – dies bleibt offen) von der Wienerischen „abgespalten“ habe. In beiden Fällen wird eine echte sozialgeschichtliche Fundierung der Gattungs-

entstehung und -funktion ersetzt durch die Äußerlichkeit eines hilflos um Anschluß an die Kritische Theorie bemühten, gespreizt soziologisierenden Sprachgestus, der die Darstellung verdunkelt und zur Schlichtheit des Gegenstandes in bizarrem Mißverhältnis steht. Was der Verfasser für eine sozialgeschichtliche Untersuchung aus gibt, entpuppt sich als simple Kompilation einschlägiger Zitate vorwiegend aus der musikbiographischen Literatur. Studien zur Sozial- und Lokalgeschichte oder gar selbst ermittelte archivalische oder literarische Quellenbelege – unentbehrlich zumal im wichtigen Kapitel über den „Salon“ – werden an keiner Stelle herangezogen.

Über die teilweise recht dunklen Prinzipien des Aufbaus des Buches und der einzelnen Kapitel verliert der Verfasser kein Wort. Dort, wo die analytischen Befunde sich nicht in puren Verweisen erschöpfen („erinnert an . . .“, „verweist auf . . .“, „ . . . läßt denken an . . .“), ist es äußerst mühsam, dem Reflexionsgang zu folgen, da so schnell und meist ohne Nennung von Opuszahlen etc. von Stück zu Stück gesprungen wird, daß man nur mit großer Anstrengung erkennt, von welchem überhaupt die Rede ist. Zumindest stellt offenbar die Chronologie der Entstehung bzw. Erscheinung der Werke nicht das Anordnungsprinzip dar – so bunt erscheint die nicht begründete Abfolge der Behandlung. Nichtsdestoweniger „antizipieren“ ständig frühere Komponisten, was offenbar erst spätere voll ausbilden durften: Weber den Konzertwalzer, Johann Strauß bestimmte Walzerelemente bei Chopin (sic!).

Philologische Akribie scheint nicht zu den vom Verfasser sonderlich hochgeschätzten Qualitäten wissenschaftlichen Arbeitens zu gehören. Prinzipiell bleiben die benutzten Ausgaben unerwähnt (mit Ausnahme der „Henle-Ausgabe“ der Chopin-Walzer ohne Angabe des Herausgebers und der Erscheinungsdaten). Wichtige Quellen werden lediglich aus zweiter Hand und ohne Titelnennung und bibliographische Angaben zitiert (etwa Adolph Kullaks *Ästhetik des Klavierspiels*, auf die sich die Einteilung von Chopins Walzer in „brillantes“ und „mélancoliques“ beruft). Als Leser muß man sich bei Zitaten von Autoren mit mehreren Veröffentlichungen im Literaturverzeichnis selbst für die richtige entscheiden, da die Anmerkungen sich grundsätzlich auf die Angabe des Nachnamens beschränken. Wichtige Literatur ist überhaupt nicht aufgeführt (z. B. Karol Hławiczka, *Walzerrhythmik*; Hans Weisse,

Der instrumentale Kunstwalzer), andere mit falschen Erscheinungsdaten oder fehlenden Untertiteln. Nicht anders als schlampig kann die Arbeitsweise im Literaturverzeichnis genannt werden, wenn bei Mosco Carners *History of the Waltz* die Erscheinungsdaten weggelassen werden, dafür aber der in der MGG-Bibliographie zum Artikel *Walzer* folgende Titel, der mit dem aufgeführten nichts zu tun hat, eingesetzt wird. Die Notenbeispiele sind häufig kaum lesbar, weil die Ordnungsbuchstaben bei der Photokopie auf der Strecke geblieben sind, auf die im Text verwiesen wird. Auch im Text selbst unterlaufen haarsträubende Irrtümer und Fehler: zum Beispiel wird Angelica Catalani als eine „damals über die Grenzen Polens weit hinaus bekannte Pianistin“ apostrophiert, und Hugo Leichtentritt muß sich durch das ganze Buch hindurch die makabere Verstümmelung seines Namens zu „Leichtentritt“ gefallen lassen! – Die Geschichte des Klavierwalzers harrt noch einer adäquaten Darstellung.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

SUSANNE VILL: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers. Tutzing: Hans Schneider 1979. 340 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)*

Lied und Symphonik Mahlers fordern die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache heraus. Ausgangspunkt des Buches ist die These, daß das Komponieren als „intrapyschischer Kommunikationsprozeß“ auch verbale Momente einschließt, vergleichbar der „frühkindlichen Orientierung im Spektrum averbaler und verbaler Kommunikationsformen“ (S. 9). Gerade der Mahlerschen Kompositionsweise eigne eine Tendenz zur „Verbalisierung“, wie aus Skizzen, Autographen und Berichten über Mahlers Schaffen ersichtlich wird (S. 12f.). Die dem kompositorischen Schaffen latente und mehr oder weniger hervortretende Verbalisierungstendenz führt erstens zur musikalischen Auseinandersetzung mit Texten, wobei Musik in ihrer Eigengesetzlichkeit („musikalischer Inhalt“) rückwirkend in die verbale Formulierung eingreift und über die Textvorlage hinaus „verbalisierte Inhalte“ hervorbringt. Unter dem Titel „Textveränderungen in den Vokalkompositionen“ werden Vokalwerke Mahlers vom *Klagen-*

den Lied bis zum *Lied von der Erde* behandelt. Zweitens sollen „verbalisierte Intentionen und Vorstellungen“ als „programmatische Elemente für Mahlers Komposition konstitutiv“ sein (S. 13). Unter dem Titel „Programme“ werden die *Symphonien I bis IV* besprochen.

Der Gesichtspunkt der Textveränderung erweist sich als aufschlußreich, gerade im geringsten Detail. Die Textwiederholung dient im *Lied des Verfolgten im Turm* der Erfüllung der Periodik, die als abgeschlossene einen symbolischen Gegensatz zu den freien Dehnungen und Melismen der Mädchenstrophen bildet (S. 76). Die Vorwegnahme einer Zeile begünstigt den klanglichen Umschwung von der Vision zur Wirklichkeit in *Der Schildwache Nachtlied* (S. 58). In *Drei Reiter am Tor* erfährt der Abschied eine musikalische Ausdeutung, um deretwillen Mahler den Text refrainartig erweitert (S. 53). In der unauffälligen Trennung eines verbalen Kompositums und in Wortwiederholungen „verbalisiert“ sich die Seufzerfiguration einer Klage (*Wenn dein Mütterlein*, S. 117). Einmal wird ein grammatischer Eingriff von einem musikalisch-syntaktischen Schaltungspunkt evoziert (*Das himmlische Leben*, S. 95). Zwischenspiele differenzieren den verbalisierten Inhalt; das Vorspiel zu *Ich bin der Welt abhanden gekommen* entfaltet die Atmosphäre, „bevor die Singstimme verbalisierend hinzutritt“ (S. 125).

Wo die philologische Ebene verlassen wird, gerät die Argumentation jedoch zweifelhaft. Die Verbindung der heterogenen Texte in der *Achten Symphonie* soll nach einer „kreativitätstheoretischen“ und „philosophischen“ Interpretation in der „Ich-Verwirklichung“ des schöpferischen Menschen liegen (S. 134). Eine musikalische Interpretation könnte in den Formprozessen der thematischen Verwandlung, des transzendierenden Durchbruchs (*Accende*) und des energischen Kontrapunkts gegenüber dem Vorurteil vom „affirmativen“ Tonfall den postulativ-strebenden Grundzug herausarbeiten, den der Gebetstext in seiner Intention auf „Licht“ und „Liebe“ mit Fausts Höhersteigen in der hymnischen Schlußszene gemeinsam hat. Bei der Diskussion der Textvorlage (wo die gregorianische Melodie in verzerrter Form wiedergegeben ist) wäre zu betonen: Um jenes Durchbruchs willen auf *Accende lumen* hat Mahler die Zeilen der dritten Strophe vertauscht. Die Strebigkeit des Formprozesses, die auf Mahlers Verständnis des Goetheschen „Strebens“ bezogen werden darf, po-

tenziert sich im Kontrapunkt der dynamischen Fuge, die daher nicht, wie die Verfasserin meint, als „aufklärerisches Bemühen“ und „Arbeit“ (S. 142) sich der Hymnenintention entgegenstellt.

An einigen Stellen versucht die Verfasserin einen Durchblick nach tiefenpsychologischem Modell. Das Nebeneinander von Trauer und Trivialität, z. B. im dritten Satz der *I. Symphonie*, kann auf das bekannte Kindheitserlebnis Mahlers zurückgeführt werden (S. 231); kann aber „Freuds Diagnose eines vagen Mutterkomplexes“ eine „Begründung“ dafür geben, daß sich Mahler (in der *Achten*) „der Spannung zwischen zwei divergierenden Stilbereichen als ‚Thema‘ eines Werkes überhaupt aussetzte“ (S. 133)? Die Frage ist, wenn überhaupt, anders zu stellen: Aus welchen frühen Erfahrungen erklärt sich Mahlers Präferenz bestimmter musikalischer und verbalisierbarer Ideen wie z. B. Verwandlung oder Abschied? Die Idee der Verwandlung war als musikalische von Mahler vielfältig realisiert (Variantenbildung der *Wunderhorn*-Symphonien), bevor er ihre dichterische Verbalisierung suchte und die Wandlungen, die Faust erfährt mit dem Geist der Wandlung zusammenschloß, den der Hymnus anruft, in welchem sich die Sonatenform zum Prozeß erneuert.

Aus dem gleichzeitigen Blick auf musikalisch bedingte Textveränderungen und musikalisch orientierte Textentwürfe (Programme) wird für die Symphonik Mahlers eine falsche Konsequenz gezogen: Die programmatischen Äußerungen gehörten dem Werk ebenso an wie der Text dem Vokalwerk; weiter zugespitzt: sie seien „für das Werk relevant“ „wie etwa die musikalische Form“ (S. 198). An der „Vermittlung“ verbalisierter und musikalischer Inhalte sind Momente des Prozesses vom Resultat zu unterscheiden, so eng auch beide nach Hegels Terminus aufeinander bezogen sind. Die programmatischen Äußerungen gehören dem Werk allenfalls als „aufgehobene Momente“ an, nach denen zu fragen sich durchaus lohnt, während der veränderte Text Resultat eines Vermittlungsprozesses ist. Die These von der konstitutiven Rolle der programmatischen Elemente im Werk wird in den konkreten Analysen zu deren Vorteil modifiziert. Von Mahlers Hinweisen zur *Ersten Symphonie* heißt es, sie gäben „eher über die Entstehungsgeschichte des Werkes Auskunft“ als über „dessen endgültiges Erscheinungsbild“ (S. 217). Bei der *Zweiten Symphonie* handele es sich um „nach-

trägliche Verbalisierungen“, die am Werk selbst im einzelnen zu prüfen sind (S. 246).

Obwohl Adorno oft zitiert wird, ist dessen Frage nach „kritischen“ Intentionen Mahlers, die sich auch im Spannungsfeld musikalischer und verbaler Inhalte zeigen müßten, nicht aufgegriffen. Die *Dritte* und *Vierte Symphonie* enthalten über programmatische Züge hinaus eine kritische Nietzsche-Rezeption, deren deutlichste Symptome die ungeheuerliche Konfrontation *Trunkenes Lied – Armer Kinder Bettlerlied* und die musikalische Idee der Verwandlung sind. (September 1982) Adolf Nowak

DIKA NEWLIN: *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938–76)*. New York: Pendragon Press (1980). X, 369 S.

Sie nennt ihn „Uncle Arnold“, verehrt ihn seit Kinder- und Mädchenzeit wie ein Kind, beschreibt seinen Alltag und bewundert ihn als Theoretiker. Dika Newlin, eine Frau mit offenbar großem Durchsetzungs- und Begeisterungsvermögen, fuhr schon als vierzehnjährige Musikenthusiastin und Dilettierende in der Komposition vom Nordosten der USA nach Los Angeles, um den berühmten, ein wenig sagenumwobenen Arnold Schönberg zu sehen und bei ihm Unterricht zu nehmen.

Und dann nahm sie nicht nur Unterricht, sie wurde zum Nesthäkchen der Klassen, zur Beobachterin Schönbergs und seines Umkreises, zur Chronistin der Ereignisse und Persönlichkeiten bis 1951. Ihre oft sehr ausführlichen Tagebuchnotizen vermitteln ein lebendiges Bild dieser heute kaum mehr wiederholbaren Enklave-Musik in einer Weltkriegszeit, der insbesondere die zeitgenössischen Komponisten aus dieser Gruppe nicht immer die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt zu haben scheinen. Dika Newlin schildert ihren Lehrer und ihr Idol beim Unterrichten, beim Ausdeuten fremder Werke, in seiner privaten Umgebung, während seiner Krankheiten, deren Häufigkeit zunahm. Die Schönberg-Forschung weiß heute zwar schon recht genau über die Arbeitsweise und die musikalischen Präferenzen des emigrierten Dodekaphonisten Bescheid. Dennoch darf dieses Buch als mehr als eine Ergänzung dazu bezeichnet werden. Allein schon ein Blick auf den Index dieser umfangreichen und liebevoll betreuten Dokumentation verrät die musikhistorische Breite und die vielfältigen

musikwissenschaftlichen Anliegen, welche hier wenigstens gestreift und im Kommentar eines der bedeutendsten Theoretiker unseres Jahrhunderts wiedergegeben werden. Beethovens Hauptwerke sind da vertreten, über Berg und Mahler wird gesprochen, Brahms und eigene Werke sind in kurzen Analysen und Stellungnahmen präsent.

Es ist nicht die schlechteste Richtung im Musikschrifttum unserer Tage, daß man sich besinnt, Schüler und Nahestehende zu Wort kommen zu lassen, und das auch auf die Gefahr des Abfalls in die verklärende Anekdote hin. Dika Newlin hält hier recht gut in der Mitte. Der Analytiker wird in dem Buch Anregungen erhalten, der Biograph darf eine Fundgrube zum späten Schönberg erwarten.

(Juni 1982)

Otto Brusatti

WIM VAN DER MEER: Hindustani Music in the 20th Century. The Hague–Boston–London: Martinus Nijhoff Publishers 1980. 252 S., mit 25 Abb. und zahlreichen Notenbeisp.

Diese von der Universität Utrecht angenommene Dissertation faßt die Ergebnisse zusammen, die der Autor während seines Musikstudiums in New Delhi 1970–1972 und 1973–1975 sowie bei Reisen durch Indien und bei der Durchsicht der modernen Literatur über die indische Musik gewonnen hat. Wie in der Einleitung (S. XI) vermerkt, hatte er als „a trained anthropologist“ ursprünglich die Absicht, sich ganz der Musikpraxis zuzuwenden. Deshalb studierte er Vokalmusik bei dem für ihn bedeutendsten indischen Lehrer, Dilip Chandra VEDI, und erlernte dazu das Spiel des *Tablā*-Paukenpaars und der *Pakhāvāja*-Röhrentrommel. Die Dissertation entstand unter der Anleitung des Indologen Jan Gonda und der Spezialistin für indische Musik Emmie te Nijenhuis, beide in Utrecht. Indisches Wissen und abendländische Präsentation gehen damit Hand in Hand. Letztere zeigt sich in der Wahl und Gliederung des mitgeteilten Wissens.

Generell umfaßt die Arbeit zwei Teile; der erste (Kap. I–VI) ist mit den Phänomenen der nordindischen Musik, der zweite (Kap. VII–XI) mit der Lage der Musiker dort beschäftigt. Geradezu unvermeidlich skizziert Kapitel I die Grundkonzepte indischer Musik, also *Rāga* („Klangpersönlichkeit“), *Tāla* (musikalisches

Metrum), Töne und Skalen sowie die Melodiebewegung im *Rāga*. Eine Beschreibung des höfischen, im 16. Jahrhundert voll ausgeprägten *Dhrupada*-Stils und seines viel freieren Nachfolgers, des *Khayāl*-Stils, ferner Hinweise auf das Verhältnis der *Rāga*-Klanggestalten zueinander sind in den Kapiteln II–IV geboten. Der Dichtung mit ihren Themen und Formen sowie der Umsetzung poetischer Texte in Melodieverläufe wendet sich Kapitel V zu. Es schließt mit Bemerkungen und Beispielen zum Gebrauch des *Tāla*-Metrum. Aus den *Rāga*-Klanggestalten und den Textinhalten bei Gesangsstücken ergibt sich die Frage nach dem Stimmungsgehalt eines jeden *Rāga* und seiner Übertragung auf den Zuhörer; Kapitel VI behandelt dieses Thema und beschließt damit den ersten Teil.

Sinnvoll beginnt der zweite Teil mit einer Reihe von Photographien berühmter Musiker, die in van der Meers Darstellung vielfach genannt werden. Kapitel VII umreißt die politische, soziale und kulturelle Umwelt der nordindischen Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert, doch stets mit dem Blick auf die Gegenwart. Das System der „*Gharānā*“ genannten Lehrer-Schüler-Traditionen während der gleichen Zeit sowie die Art des Musiklehrens und -lernens sind die Gegenstände der Kapitel VIII und IX. Die Rolle großer Musiker, also ihre Eigenart und ihre Wirkung im Musikleben Nordindiens untersucht der Autor im Kapitel X. Dabei setzt er das Jahr 1920 als Zeitgrenze an: die Musiker aus der Zeit vorher kann er nur aus überlieferten Berichten verstehen, während die später praktizierenden Künstler oft auch aus Klängaufnahmen ihrer Darbietungen zu beurteilen sind. Kapitel XI schließlich sucht die Änderungen zu erfassen, die sich heute in der Musik Nordindiens vollziehen. Hierzu werden gezählt: 1. das bevorstehende Verschwinden des alten, höfischen *Dhrupada*-Stils; 2. die abnehmende Bedeutung der Komposition als Ganzes bei gleichzeitiger Konzentration auf ihre erste Periode (*mukhrā*) als Zentrum der Improvisation; 3. die Ersetzung des *Rāga*-Konzepts durch einfache Improvisationsregeln; 4. ein besonderes Streben nach Virtuosität und Neuerungen; 5. Mischung von Stilelementen, u. a. aus verschiedenen *Gharānā*-Traditionen. Sicher sind diese Entwicklungsrichtungen gut beobachtet, und doch ist offen, wie weit die Zukunft andere Lösungen, ja sogar Gegenströmungen bereithält.

Bei allem fragt man sich, wem die Ausführungen Wim van der Meers dienen sollen. Vieles teilt

er mit, das dem indischen Musiker und Musikliebhaber geläufig ist (vgl. S. XII), und dies in einer Kürze und in einem Vokabular, das nur der Spezialist versteht. Dieser aber wünscht zu manchen Punkten mehr und tiefer gehende Informationen; die Revue nahezu aller Phänomene befriedigt ihn nicht ganz. Ein passendes Beispiel dafür bieten die Seiten 74–77 aus dem Kapitel IV, *Rāga Delineation*, die vorwiegend Selbstverständliches zum Verhältnis der Rāga-Melodiekonzepte zueinander mitteilen. Andere Stellen sind nur mit Mühe und begreifen, so der Ruf nach einer Rāga-Klassifikation, die alle relevanten Kriterien der Rāga-Klanggestalten berücksichtigt. Die Anordnung nach Skalen ist in Indien erst nach vielen anderen, stets unbefriedigenden Versuchen seit Śārṅgadeva (13. Jahrhundert) vorgenommen worden, und van der Meer strebt mit seinen Skalentabellen (S. 11–15) den gleichen Ausweg an. Unklar bleibt auch, was ein *Barhata* wirklich ist. Der Kontext S. 28 lehrt, daß man ihn als Improvisation über eine vorher gebotene Komposition mit kurzen Trommeleinwürfen, nicht als trommelbegleitetes *Ālāpa*-Vorspiel zur Gesamtdarstellung eines Rāga (S. 27 und 28 oben) verstehen sollte. Interessant ist ferner die Auffassung des *Khayāl* als weibliches Gegenstück zum *Dhrupada*, da jener wesentlich von der *Sārāṅgī*-Tradition ausgegangen und meist von Hofdamen praktiziert worden sei (S. 57–58). Zu fragen ist jedoch, ob neben dem *Khayāl* nicht auch der *Dhrupada* vielfach von Mohammedanern gepflegt wurde; denn der bedeutendste Vertreter des *Dhrupada*-Stils, *Tānsēn an Akbars Hof*, trat zu diesem Glauben über, und viele Musiker nach ihm lassen aus ihren Namen auf ein Bekenntnis zum Islam schließen. Eher könnte man die Annahme wiederholen, der *Khayāl*-Stil wäre durch Einflüsse aus dem Vorderen Orient entstanden und damit die musikalische, nicht eine religiöse Komponente unterstreichen.

Im zweiten Teil der Arbeit ist eine Fülle von Informationen aus der Literatur und aus den persönlichen Erfahrungen des Autors, also Konzertbesuchen und Befragungen indischer Musiker zusammengetragen. Kurz und gedrängt ist die Übersicht auch hier. Sie bringt das Wichtigste in Erinnerung und soll nach Auskunft der *Conclusio* (S. 190) den dynamischen Aspekt der klassischen Vokalmusik Nordindiens hervorheben – während der erste Teil dem statischen Aspekt zugewandt ist. Solch eine Gewichtung ist

nur anzuerkennen, wenn der Mensch als Träger seines Kulturgutes verstanden wird, folglich allein durch seinen Eingriff die Grundlagen seiner Kultur verändert werden können. Aus diesem Gedanken ergibt sich wohl auch die Schlußbemerkung der *Conclusio*, nach welcher die Zukunft der indischen Musik allein durch die schöpferische, dem modernen Publikum Rechnung tragende Kraft des indischen Musikers zu sichern ist. Hier kann man dem Autor ohne jeden Zweifel zustimmen.

(Juni 1982)

Josef Kuckertz

JOHANNES TURMAIR genannt *AVENTINUS: Musicae Rudimenta das ist Anfangsgründe der Musik, im Faksimile hrsg. und ins Deutsche übertragen mit Anm. und Nachwort von Michael BERNHARD. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). 100 S. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, ohne Bandzählung.)*

Der Humanismus als geistesgeschichtlich bedeutende Bewegung seit der Zeit um 1500 hat sich zwar vornehmlich den literarischen Bereichen zugewandt, jedoch gingen auch auf dem Gebiet der Musikanschauung von ihm wesentliche Impulse aus. Die Veröffentlichung des Berichts über eine Tagung *Humanismus und Musik* der Humanismus-Kommission der DFG, die in Kürze erfolgen soll, wird dazu weitere Aspekte beitragen. Wesentlich für die Behandlung der Musik ist, daß als Autoren von musiktheoretischen Schriften Gelehrte auftreten, die in der Geistesgeschichte eigentlich durch Beiträge als Philologen, Dichter, Historiker usw. bekannt wurden, so daß die Erfassung von Persönlichkeit und Werk vielfach auf anderem Fachgebiet erfolgte. Bei Autoren wie *Luscinius* oder *Glarean* hat das die musikwissenschaftliche Forschung befruchtet. Es gab aber auch Fälle, in denen Sachverhalte dadurch verstellt wurden. Das gilt u. a. für die *Musicae Rudimenta* von *Johannes Aventin* (1477–1534), die 1516 in Augsburg gedruckt wurden. Weil sich auf dem Titelblatt eine metrische Widmung des herzoglichen Kantors und Hofkaplans *Nicolaus Faber* befindet, hat dieser Musiker sehr lange als Autor gegolten. Immerhin war dieser Musiktraktat bereits 1880 im ersten Band der *Aventin-Gesamtausgabe* des großen Historiographen Bayerns im Neudruck vorgelegt worden, allerdings ohne das didaktisch

angelegte Schriftbild mit Klammern und Herausstellen der Grundbegriffe wiederzugeben.

Nachdem 1971 Thomas Herman Keahey eine englische Übersetzung vorgelegt hatte, erscheint die kleine Schrift von 39 Seiten nun als Faksimile mit einer deutschen Übersetzung. Als Lehrschrift für den jungen bayerischen Prinzen Ernst entstanden, werden in zehn Kapiteln die Grundlagen der musikalischen Bildung abgehandelt. Diese beinhaltet Teile der *musica theoretica* (Monochordlehre) sowie die *musica practica* mit Tonsystem und Kirchentönen; eine *musica mensuralis* fehlt. Unter den jüngeren Gewährsmännern ist neben Johannes Affligemensis vor allem Franchinus Gaffurius maßgeblich. Als Humanist stellt Aventin bei der Definition und Einteilung der Musik die Rhythmpoeia, d.h. die metrische Dichtkunst, neben Melopoeia, die eigentliche Musik in Gesang und Instrumentalspiel, mit „pfeiffen“ bzw. „lauten“. Bemerkenswert ist, daß Aventin so auch gelegentlich deutschsprachige Worte und Sätze einführt, etwa cap. VI (S. 16): „Intervallum / fall von ainer stym zu der andern“, oder „Monochordon“ als „drumelscheid“ (S. 20). Für einige traditionelle Termini versucht er allerdings auch im Lateinischen neue Begriffe einzuführen, z. B. „figurae“ statt „species“ für die Oktavgattungen (S. 18) oder „Modus promiscuus / varius et compositus“ statt „mixtus / commixtus“ (S. 33). In der Kapitelüberschrift III. *De phtongis, quos claves vocantur* kann aber wohl kaum eine „Ablehnung der bestehenden Musikterminologie“ (Nachwort S. 97) gesehen werden, sondern der Begriff des phtongus (Ton) vom Monochord (S. 21) wird in den der clavis, bestehend aus litera und syllaba des mittelalterlichen Tonsystems, überführt. Die Kapitelüberschrift erinnert auch an die seit Boethius überlieferte Formel *de tropis et modis, quos tonos nominant*, die Aventin in seinem letzten Kapitel als Überschrift setzt (S. 30).

Ein Verzeichnis der Abbriviatoren des Frühdrucks erschließt den Originaltext, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist. Sie ist sehr sorgfältig und kenntnisreich ausgeführt, zeigt aber auch die grundlegenden Probleme. Im Diagramm Guidos von Arezzo (S. 14), sonst „scala Guidonis“ genannt, werden nach Gaffur die Oktaveinteilung der Buchstaben in Große, Kleine und Doppelte und die Einteilung der claves nach dem Klang gleichgesetzt mit Termini, die sonst der Tetrachordeinteilung dienen: „Graves-Acutae-Superacutae/Excellentes“, letztere

beide gleichermaßen für die unvollständige oberste Oktave *aa – la mi re bis ee – la*. Die Übersetzung lautet für „Superacutae / Excellentes“: „Die Höchsten oder die Höherstehenden“. Nimmt man z. B. Nicolaus Wollicks Definition des höchsten Tetrachords der „Excellentes“ über dem der „Superacutae“: „Excellentes dicuntur, quia tonorum metam excellent“ (*Die Musica gregoriana, Opus aureum* 1501, Ed. Köln 1955, S. 28), so müßte es doch wohl statt des Komparativs heißen: „Die Herausragenden/Hervorragenden“. Der historische Hintergrund (Excellentes = ὑπερβολαίων) wird bei Aventin selbst im 7. Kapitel (S. 12/61), der Tetrachordeinteilung nach Aristoxenos, aufgezeigt, wenn es zum obersten Tetrachord heißt: „Hyperboleon excellens ultimo additum“.

Ähnliches gilt, um ein zweites Beispiel zu nennen, für die Übersetzung eines Zusatzes zu den Tonsilben: „mi signum † quadratum / fa signum † rotundum“ als einfach „mit dem quadratischen † / mit dem runden †“. Nimmt man diese Silben aber als „Zeichen für † bzw. †“, so fällt auf, daß im Original-Diagramm (S. 14) *mi* und *fa* versetzt (in ihren Hexachorden) übereinander (nicht nebeneinander) stehen, jedoch in einem einzigen Zwischenraum, während jeder zweite Buchstabe wie üblich sonst auf einer Linie steht. Wenn in der Übersetzung aber alle Buchstaben in einem Zwischenraum eines Linienrasters stehen (S. 55), wird ignoriert, daß *linea et spatium* der *scala* ein Abbild der Notenlinien mit ihrem Terzabstand sind!

Wertvoll ist die Ausgabe dadurch, daß der Übersetzung in Anmerkungen Hinweise auf die Quellen beigegeben sind, auf deren korrektes Zitat Aventin als Autor Wert legt. Die Mischung von traditionellen Theoremen mit Ansätzen einer humanistisch inspirierten Musikanschauung reiht diese Schrift in einen größeren Zusammenhang der deutschen Musiktheorie und gibt ihr eigene Konturen.

(Mai 1982)

Klaus Wolfgang Niemöller

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 13. Magnificat 1–24 (Magnificat des Druckes Nürnberg 1567), hrsg. von James ERB. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XCVI, 308 S.

Bei der Betrachtung von Musik des „Niederländischen Zeitalters“ nehmen gewöhnlich deren

von Johannes Tinctoris erwähnte drei Hauptgattungen, „Missa“, „Motetum“ und „Cantilena“, unser Interesse vornehmlich in Anspruch. Die speziell liturgische Gebrauchsmusik außerhalb des Meßordinariums – und mit ihr auch das *Magnificat* – findet hingegen weniger Beachtung, obgleich gerade das erwähnte *Canticum Beatae Mariae Virginis*, als liturgischer Höhepunkt des Vespergottesdienstes, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts immer wieder mehrstimmig vertont worden ist. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß die Neue Reihe der Ausgabe von Orlando di Lasso Werken, nachdem in ihr das Corpus der Messen vorgelegt worden ist, sich nun dem gleichfalls reich vertretenen *Magnificat*-Schaffen des Meisters zugewandt hat: einem Bereich von Lassos Schaffen, der bislang nur teilweise und in schon sehr selten gewordenen Ausgaben zugänglich war.

Der hier zu besprechende Band legt das Repertoire des frühesten, 1567 erschienenen Druckes von *Magnificat*-Sätzen Lassos vor. Es handelt sich hierbei um drei Zyklen, jeweils vom 1. bis zum 8. tonus, der erste Zyklus zu sechs, der zweite zu fünf und der dritte zu vier Stimmen. Vertont sind, wie bei mehrstimmigen *Magnificat*-Sätzen meist üblich, nur die geradzahligen Verse, während die ungeradzahligen choralisch auszuführen sind. Text und Choralmelodie letztgenannter Sätze sind vom Herausgeber jeweils an ihrer Stelle eingefügt worden: ein Verfahren, welches angesichts der verbreiteten Unkenntnis römisch-liturgischer Gepflogenheiten mit Dank aufzunehmen ist. Dasselbe gilt auch von dem im Vorwort gegebenen Hinweis, daß, um wirklich ein sowohl liturgisch als auch tonartlich geschlossenes Ganzes zu erhalten, dem *Magnificat* jeweils eine im selben Modus stehende Antiphon voranzugehen und zu folgen hat; daß also – um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen – die mehrstimmig komponierten Verse, für sich genommen, lediglich Fragmente darstellen.

Alle in vorliegendem Band enthaltenen *Magnificat*-Sätze Lassos sind Choralbearbeitungen: der liturgische Psalmton bildet, teils als langmenurierter cantus firmus dargeboten, teils im Gewebe der Stimmen versteckt, stets die Grundlage. Auf eine nähere Beschreibung der verschiedenen Bearbeitungstechniken kann hier selbstverständlich nicht eingegangen werden. Ebenso wenig kann hier eine andere Frage – fast möchte man sagen: die für alle Musik Lassos zentrale Frage, die Frage nach der Ausdeutung von Einzelwor-

ten – ausführlich behandelt werden. Doch will es scheinen, daß der Meister sich im Falle der vorliegenden *Magnificat*-Vertonungen hierin absichtliche Beschränkung auferlegt hat; den mit Bezug auf Lassos Bußpsalmen verwendeten – nie aber wirklich definierten – Begriff „musica reservata“ würde wohl niemand auf die hier vorliegenden *Magnificat*-Kompositionen anwenden wollen. Immerhin aber finden sich auch in diesen Werken Fälle sehr „sprechender“ Ausdeutungen von Einzelworten. Man sehe z. B., ohne Anspruch auf Vollständigkeit, folgende Stellen: Seite 76, „Fecit potentiam“ (imitatio tubarum); Seite 113, „dispersit superbos“ („Zerstreuung“ des Chores in rasch wechselnde Gruppen zu drei Stimmen); Seite 248, „Esurientes / implevit bonis“ (Kontrast von Duos und vollstimmigem Satz) und „inanes“ (wiederum Duos, die jetzt in den „leeren“ Klang von Oktaven münden); Seite 253, „Fecit potentiam“ (wieder imitatio tubarum); Seite 275, „Sicut locutus est ad patres nostros“ („archaisch“ wirkendes Unterstimmen-Duo, von der zweiten Vershälfte durch Doppelstrich-Zäsur getrennt), und endlich Seite 287, „Sicut erat in principio, et nunc, et semper“ (Redicten, im Sopran als Tonwiederholungen, in den drei Unterstimmen als Wiederholungen ein und desselben Intervalles).

Die Art der Edition folgt den allgemeinen Richtlinien der Neuen Reihe; es werden also – unter anderem – die originalen Notenformen beibehalten. Immerhin erschwerten diese Formen das Verständnis der Musik des Meisters schon im 17. Jahrhundert: bereits Wolfgang Schonsleder, der als Kapellknabe noch unter Lassos Leitung gesungen hatte und zeitlebens ein großer Verehrer von Lassos Kunst geblieben ist, muß deshalb in seiner *Architectonice Musices universalis* (Ingolstadt 1631, fol. Cc 2^r) dem Musiker empfehlen, Lassos Werke „mit schwarzen Noten zu schreiben“ – die originalen Notenwerte also auf die Hälfte zu verkürzen –, wolle er, der Musiker des 17. Jahrhunderts, die Vortrefflichkeit von Lassos Kunst auch weiterhin wirklich erkennen.

Nur kurz, doch mit uneingeschränktem Lob verwiesen sei endlich auf die ausführliche Beschreibung der Quellen durch den Herausgeber und auf den detaillierten Kritischen Bericht. Speziell der Praktiker wird dem Herausgeber auch dessen Hinweise und Ratschläge zur Besetzung (S. XI f.) zu danken wissen. Als einziges wäre wünschenswert gewesen, die Deklamation

der choralischen Verse durch einen mit der Praxis gregorianischer Psalmodie Vertrauten überprüfen zu lassen.

(April 1982)

Bernhard Meier

Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619). Veröffentlicht von Ger- not GRUBER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. VIII, 112 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 133.)

Verglichen mit der soeben besprochenen Ausgabe von *Magnificat*-Sätzen Lassos zeigt die Ausgabe von *Magnificat*-Kompositionen, der wir uns nun zuzuwenden haben, teils Berührungspunkte, teils auch Unterschiede. Um mit dem wichtigsten Unterschied zu beginnen: nicht die Persönlichkeit eines einzigen Meisters, sondern die Zugehörigkeit der publizierten Werke zum Repertoire einer der im späten 16. Jahrhundert bedeutendsten Kapellen habsburgischer Höfe bildet das Band, welches die Einheit der hier vorgelegten Musik vermittelt. Gemessen an Persönlichkeiten wie Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Giaches Wert und anderen „Sternen erster Größe“, stellen nun zwar Komponisten wie Simone Gatto, Francesco Rovigo, Andreas Zweiller und andere nur Meister zweiten Ranges dar. Doch besitzt eine Ausgabe gerade auch von Werken solcher Meister ihren unersetzbaren Wert; denn erst durch den Vergleich mit diesen – relativ gesehen – „Kleinmeistern“ hört die Größe eines Lasso, Monte oder Giaches Wert auf, eine – nach den Worten Alfred Einsteins – bloße „Größe auf Kredit“ zu sein. Ein Berührungspunkt mit Lasso – wenn auch erst mit dessen späteren *Magnificat*-Vertonungen – ergibt sich andererseits dadurch, daß die Grazer Hofmusiker sich ebenfalls der Parodietechnik bedienen: einer Technik, die zwar, wie der Herausgeber des Bandes zu Recht bemerkt, mit Bezug auf das *Magnificat* nicht erst von Lasso erfunden, von ihm aber erstmals in größerem Umfang auch für diese Art liturgischer Musik nutzbar gemacht worden ist.

Die Anwendung der Parodietechnik auf das *Magnificat* des späten 16. Jahrhunderts bildet ein Phänomen, das zum Nachdenken über eine für die Musik jener Zeit wahrhaft fundamentale Frage Anlaß gibt; denn wenn, wie es auch in diesen *Magnificat*-Sätzen (mit Ausnahme eines einzigen) der Fall ist, choralisch-einstimmige und

choralfrei-mehrstimmige Verse alternieren, dann bedeutet dies, daß die Tonartlichkeit der einen wie der anderen Verse – und dazu noch die Tonartlichkeit der vorausgehenden und zum Schluß wiederholten Antiphon – als prinzipiell ein und dieselbe angesehen worden ist. Nun fließen aber die Quellen zur Bestimmung der authentischen oder plagalen Modalität für Musik des späten 16. Jahrhunderts keineswegs spärlich. Es verwundert deshalb sehr, daß der Herausgeber hier „die Bestimmung des jeweiligen Tones (vor allem die Entscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten)“ für „in den meisten Fällen . . . nicht zweifelsfrei möglich“ hält. (Siehe S. VIII, Sp. 2). Diese Frage kann vielmehr, bei ausreichender Kenntnis der einschlägigen Zeugnisse damaliger Musiklehre, durchaus schlüssig beantwortet werden.

Um mit dem *Magnificat A la fontaine* zu beginnen: es ist tatsächlich „Primi Toni“; nicht jedoch, wie der Herausgeber meint, wegen irgendwelcher Psalmton-Zitate, sondern deshalb, weil seine Vorlage, Willaerts gleichnamige Chanson, im 1. Modus steht (offenbar mit einer prä-existent Melodie im Tenor). Für die choralisch zu singenden Verse wurde mit Recht die Formel des 1. Psalmtons eingesetzt; verwunderlich nur, weshalb der Herausgeber nicht deren auf der Finalis endigende Differenz (Nr. 1 nach der Zählung des *Antiphonale Romanum*) verwendet hat. Das *Magnificat Benedicta es* steht, gleich seiner Vorlage, Josquins berühmter Motette und dem in ihr bearbeiteten liturgischen *cantus prius factus*, im 8. Modus; die Wahl des „per b-molle“ (!) um eine Quinte abwärts transponierten 7. Psalmtons für die choralisch zu singenden Verse entbehrt jeder „ratio“. Das dritte *Magnificat, Venus Du und Dein Kind* steht im 1. Modus, und die choralischen Verse sind hier in korrekter Weise eingefügt; dasselbe gilt für das *Magnificat Domine Dominus noster*. Das *Magnificat Alma se stata fossi* verwendet eine im Glareanischen 10. Modus (dem Plagalen der Finalis *a*) komponierte Vorlage. Daß die Singweise der choralischen Verse hier dem Bereich der auf *e* fußenden Modi entnommen worden ist, erscheint – grosso modo gesehen – ebenfalls korrekt; zu fragen wäre jedoch, ob anstatt der Psalmodie des 4. Modus nicht die Wahl des 3. Psalmtons, mit einer auf *a* endigenden Differenz (Nr. 2 oder 3 des *Antiphonale Romanum*) besser gewesen wäre. (Der Glareanische 10. Modus findet sich, z. B. in instrumentalen Werken des späten 16. Jahrhun-

derts, öfters auch als „3. Modus“ bezeichnet.)

Das *Magnificat Tropo fidele* verwendet eine im traditionellen 5. Modus (Authenticus der Finalis *f*, mit *b*-molle) komponierte Vorlage. Hier entsteht nun, wenn wir die modal entsprechende Psalmformel für die choralischen Verse verwenden, tatsächlich die Unstimmigkeit, daß diese Verse auf *a*, die mehrstimmig vertonten Verse hingegen auf *f* enden. Zeigt sich vielleicht gerade hierin, daß der Komponist dieses Werkes, Georg Herner, kein Musiker von Profession gewesen ist? Die vom Herausgeber getroffene Wahl eines auf *f* transponierten 8. Psalmtons für die choralischen Verse cachiert die hier tatsächlich bestehende Diskrepanz nur äußerlich. Die Vorlage von HERNERS zweitem *Magnificat*, Lassos Chanson *Fleur de quinze ans*, läßt sich durch Stimmen-Disposition, Melodik (im besonderen der Oberstimme) und Kadenzplan als dem auf *g* transponierten 2. Modus zugehörig erkennen; für die choralischen Verse müßte folglich ebenfalls der 2. Psalmton, transponiert auf *g*, verwendet werden, nicht aber, wie der Editor es dem Leser darbietet, der (nicht transponierte) 1. Psalmton.

Ein echtes Tonarten-Problem bringt hingegen das folgende *Magnificat Nel più fiorito Aprile* mit sich; denn seine Vorlage, Marenzios sechsstimmiges Madrigal, zeigt, da sein Text von der Liebe zweier Personen handelt, auch einen modal „zweiteiligen“ Verlauf: das Madrigal beginnt in der Art eines 8. Modus (also des plagalen Modus der Finalis *g*), endet aber als Glareanischer 11. Modus, d. h. als Authenticus der Finalis *c*. (Näheres hierzu in dem Beitrag des Unterzeichneten in *AfMw* 38, 1981, S. 71 ff.) Diesen Schluß auf *c* übernehmen auch alle mehrstimmig vertonten Verse des über Marenzios Madrigal komponierten *Magnificat*. (Die Schluß-Longa *a* in Takt 140, tiefste Stimme, stellt offensichtlich ein Erratum dar und ist entweder als *c* oder als *c'* zu korrigieren). Verbindet man nun, wie der Herausgeber dies getan hat, mit diesen auf *c* schließenden mehrstimmigen Versen die choralisch-einstimmige Psalmformel des 8. Modus mit ihrer bekanntesten Differenz, so entsteht wiederum eine Diskrepanz zwischen dem Ende der einzelnen Verspaare. Zu beheben wäre sie allein dadurch, daß anstatt der genannten Psalmdifferenz die (nach der Zählung des *Antiphonale Romanum*) zweite, auf *c'* schließende, allerdings auch recht selten vorkommende Differenz des 8. Modus verwendet würde.

Für das *Magnificat Percussit Saul mille* stellt

sich die Frage nach dem sinnvollen Zusammenhang choralischer und mehrstimmiger Abschnitte nur für die Intonation. Das – in diesem einzigen Fall – durchkomponierte *Magnificat* steht im 9. Modus Glareanischer Zählung. Glarean ordnet, wie bekannt, diesem Modus die traditionell als „Tonus peregrinus“ bezeichnete Psalmformel zu. Die Verwendung dieser Formel als Intonation kann jedoch nicht in Frage kommen, da keine „ad Magnificat“ gehörige Antiphon im Tonus peregrinus steht. Wiederum ist es deshalb, grosso modo betrachtet, durchaus sinnvoll, die Intonation einem der auf *e* fundierten Modi zu entnehmen; dem authentischen Modus der mehrstimmigen Komposition entspräche jedoch besser die dem 3. (nicht dem 4.) Modus zugehörige Psalmformel-Intonation.

Ein weiterer kritischer Einwand richtet sich nicht gegen die Arbeit des Herausgebers, sondern gegen die editorischen Richtlinien der Reihe insgesamt. Er betrifft die gleichsam mechanisch gehandhabte Übertragung der im Altschlüssel notierten Stimmen in den normalen, nicht-oktavierten Violinschlüssel. Tenores etwa des (auf *g* transponierten) 1. oder des 5. Modus – Männerstimmen von relativ hoher Lage – gewinnen durch diese Übertragungsweise den Charakter extrem tiefer Frauenstimmen. Überdies wird die zur Bestimmung der Tonart so wichtige Oktav-Identität des Ambitus von Tenor und Sopran durch solch eine Übertragungsweise verdunkelt, und auch für den praktischen Gebrauch der Chöre (deren Tenoristen es gewohnt sind, nach dem oktavierten Violinschlüssel zu singen) bedeutet diese Umschrift nur ein Hindernis.

Das abschließende Urteil über *DTÖ*, Band 133, muß angesichts aller dieser unvermeidlichen Beanstandungen leider recht zwiespältig ausfallen. Dem unbestreitbaren Verdienst, Werke, die sonst nie in eine Gesamtausgabe Aufnahme gefunden hätten, der Forschung und der Praxis wieder zugänglich gemacht zu haben, stehen doch eine Reihe schwerer Irrtümer gegenüber, die allzu leicht den gutgläubigen Benutzer auf falsche Wege führen könnten. Die Beifügung eines „Corrigenda“-Blattes, das auch andere Errata richtigstellte, dürfte dem Band nur von Nutzen sein.

(April 1982)

Bernhard Meier

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Serie D. Band 7: Taras Bulba. Rapsódie pro orchestr (1915–1918). Partitur. Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER und Jan HANUŠ. Praha: Supraphon / Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XX, 186 S.*

Im ersten Satz tötet Taras Bulba seinen zu den Polen übergelaufenen ersten Sohn, im zweiten wird sein zweiter Sohn von den Polen hingerichtet, und im dritten endet der Vater auf dem polnischen Scheiterhaufen. Diese Suite dreier Todesfälle bildet den Inhalt einer musikalischen Erzählung, die Janáček unter dem Titel *Rhapsodie* in drei Sätzen aus der von Gogol bearbeiteten Legende vom Heldentod des Taras Bulba im Jahre 1628 destilliert hat, und zwar nicht wegen der tragischen Ereignisse als solcher, sondern um, wie er 1924 sagte, zu demonstrieren, daß „keine Feuer und keine Martern der Welt . . . die Kraft des russischen Volkes zu vernichten vermögen“. Das Werk, ein Zeugnis des allerglühendsten slawischen Patriotismus, entstand während des Ersten Weltkriegs und um die Zeit der Oktoberrevolution; Janáček soll es 1923 der tschechischen Armee gewidmet haben. Das bedeutet jedoch nicht, daß dieses heroische, monumentale Stück Programmusik plakativ gearbeitet ist; einschließlich des forciert hymnischen Schlusses mutet es kompositorisch dichter und avancierter sowie in der Instrumentierung noch differenzierter an als die bekanntere *Sinfonietta* von 1926.

Nach dem Band mit den Klavierkompositionen (1978) liegt nun mit *Taras Bulba* ein erster Band der Reihe mit Orchesterwerken im Rahmen der begonnenen kritischen Janáček-Gesamtausgabe vor, die ein „Editionsrat“ in Brünn, dem Janáček besonders verbunden war, unter der Federführung von Jiří Vysloužil betreut. Das Verdienst dieser Neuauflage des *Taras Bulba*, deren Notenbild sehr sauber, gut lesbar und insgesamt sympathisch ist, liegt nicht so sehr in Abweichungen und Korrekturen der Endfassung des Werkes gegenüber früheren Drucken – der Neuauflage liegt S. 1–98 im wesentlichen der „autorisierte Erstdruck“ von 1927 zugrunde –, auch nicht so sehr in der Beigabe von acht Faksimiles aus dem autographen Material (zwischen S. 154 und 155) als vielmehr in der erstmaligen Aufnahme von Kompositionsteilen, die der Autor im Laufe der sich in zwei Schüben (1915 und 1918) vollziehenden Ausarbeitung verworfen und ausgeschieden hat und die in vier

Supplementen (S. 99–151) z.T. diplomatisch abgedruckt sind. Dabei handelt es sich teils um umfangreiche geschlossene Teile, teils um verschiedene Entwurfsstadien, so z. B. die *Entwicklung der Coda* (Supplement III), die nach Überzeugung der Herausgeber „im kleinen den Entstehungsprozeß des ganzen Werkes widerspiegeln“ soll (S. 160).

Das Zustandekommen vieler Werke von Janáček ist bekanntermaßen äußerst kompliziert. Gerade dieser Umstand hätte größte Plastizität in der Darstellung des Revisionsberichtes erfordert; denn es gehört schon in einfacheren Fällen zum Wesen von Revisionsberichten, zumal von mehrsprachigen, in gewisser Weise labyrinthisch zu sein. Es ist deshalb schade und unterminiert die große Mühe der Herausgeber, daß der Kritische Bericht zu *Taras Bulba* (S. 155–186) wenig übersichtlich, immer wieder verklausuliert abgefaßt und schwer verständlich ist. Die Quellenbeschreibung ist, wenigstens in der deutschen Fassung, schon terminologisch verwirrend, eine hilfreiche graphische Veranschaulichung der Filiation ist zu vermissen, und es bedarf großer Anstrengung, sich Klarheit darüber zu verschaffen, welche Teile der Komposition in welches Arbeitsstadium und zu welcher Quelle gehören. Es wäre wünschenswert, daß die Kritischen Berichte künftiger Bände mit quellenmäßig besonders vertrackten Janáček-Werken auf eine anschaulichere philologische Basis gestellt würden. (Ist es z. B. wirklich erforderlich, die Quellen mit doppelten Siglenreihen zu versehen?)

Es ist hier nicht Gelegenheit, auf die spezifischen Probleme der Janáček-Gesamtausgabe hinsichtlich der Orthographie, insbesondere auf die Fragen der enharmonischen Verwechslung und der Vorzeichensetzung einzugehen. Vermerkt sei nur, daß einige Modernisierungen des Notenbilds (z. B. die Verwendung unterbrochener Balken statt Fähnchen, Angaben wie „3:2“ oder „6:4“ statt der traditionellen Triolierungsart oder die Taktbezeichnungen) gegenüber früheren Janáček-Ausgaben ins Auge springen. In den Editionsrichtlinien werden solche Usancen unter Hinweis auf Janáčeks eigene Andeutungen „progressiver Notationselemente“ (in seinem theoretischen Werk) begründet; der Rezensent erblickt in ihnen auch den Versuch, Janáček der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts näherzuerücken.

Verkleinert, unter Aussparung des Apparats, der Supplemente und der Faksimiles sowie verse-

hen mit einem etwas anderen Vorwort ist der Text dieser Neuausgabe des *Taras Bulba* ebenfalls bei Supraphon in Prag (im gleichen Jahr 1980, Vertrieb Bärenreiter) als einzelne Taschenpartitur erschienen.

(April 1982)

Albrecht Riethmüller

Diskussionen

Betrifft: ADOLF FECKER: *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont*. Besprechung von Peter Riethus in *Mf* 35, 1982, S. 197f.

Ich kann nicht umhin, meiner Enttäuschung Ausdruck zu verleihen, daß Riethus meine Arbeit zwar als „interessant und aufschlußreich“ bezeichnet, jedoch auf den Inhalt überhaupt nicht näher eingeht. Die Besprechung beschränkt sich – in breiter Form – darauf, am Rande auftretende Einzelheiten aufzugreifen, die der Rezensent glaubt rügen zu müssen.

Ich sehe mich daher gezwungen, folgendes anzumerken: 1. P. R.: „daß es sich um eine Hamburger Dissertation handelt, wird im Buch verschwiegen“ – unwahr: vgl. Nachwort S. 227, Zeile 1–3. – 2. P. R.: „Vermieden wird auch jedes Eingehen auf benachbarte Skizzen“ – unwahr: vgl. u. a. S. 58, 61, 67. – 3. P. R.: „Wenn Skizzen zu *Die Trommel gerührt* im Zusammenhang mit den Skizzen zu op. 70/2 auftreten“ – falsch: „Artaria 175 II“ ist das Autograph von op. 70/2; zur Datierung des Liedentwurfs vgl. S. 18, 32f., 34ff., 44f. – 4. P. R.: „Ein einziges auf S. 177 wiedergegebenes Wasserzeichen ist falsch und unvollständig“ – falsch: Das Wasserzeichen deutet auf die Hannoverskizzen, ergänzendes „sling“ kommt dort nicht vor; vgl. *Österreichische Musikzeitschrift* 26, 1971, S. 366. – 5. P. R.: „Auch der Provenienz der Skizzenblätter wird nicht nachgegangen“ – unwahr: vgl. S. 109, Zeile 6–10. – 6. P. R.: „mit denen Fecker absolut nichts anfangen kann“ – vgl. dagegen S. 131, Zeile 22f. – 7. P. R.: „erweist sich in Wirklichkeit als ein ‚Nb‘ (...) des Vorbesitzers: Johannes Brahms“ – falsch: vgl. u. a. Abb. XVIII, Zeile 5; S. 115, Zeile 20–22 (schiefliegendes Kreuz!).

Adolf Fecker

Zur Rezension des Buches *Die Tonsprache*, Tutzing 1980, in *Mf* 35, 1982, S. 323f.

Mit meiner Arbeit *Die Tonsprache* habe ich den mit meinen früheren Büchern eingeschlagenen Weg fortgesetzt und der Öffentlichkeit eine Reihe neuer Ideen zur Diskussion und Kritik unterbreitet. Wenn aber der Rezensent sagt, in seinem zweiten Teil werde mein Buch „zunehmend ärgerlich“, und „zunächst daran zweifelte, ob man auf ein solches Buch überhaupt durch eine Besprechung aufmerksam machen soll“, „schließlich aber doch zu empörtem Widerspruch bewegt wird“, so ist das keine sachliche Kritik einer ernststen wissenschaftlichen Untersuchung, sondern eine subjektive emotionelle Reaktion, womit er offenbar seinem persönlichen Ressentiment über meine – in jedem Punkt sachlich belegte – Kritik der atonalen Musik Luft macht. Auch ist Christian Möllers' Berichterstattung über den Buchinhalt mangelhaft, da er nicht einmal erwähnt, daß dieser zweite Teil meiner Schrift sehr ausführliche Widerlegungen der bis heute gelehrten dualistischen Molltheorie und der im musiksoziologischen Schrifttum eine große Rolle spielenden Widerspiegelungstheorie der marxistischen Ästhetik enthält sowie den Versuch, die Entstehung der atonalen Musik in einem weiteren Horizont zu sehen und zu erklären.

Im ersten Teil meines Buches habe ich den Sprachcharakter der tonalen Musik nachgewiesen durch Definition und Klassifizierung des tonsprachlichen Vokabulars und Ausarbeitung einer ganz neuen Grammatik der Tonsprache mit ihren Haupt- und Nebensätzen und den verschiedenen Arten der Satzverbindung. Dabei habe ich u. a. die Theorie der Schlußformeln erneuert, den Taktbegriff durch Unterscheidung von Schlagzeiten und Taktteilen neu definiert und den Begriff der „syntaktischen“ dissonanten Harmonie in die Musiktheorie eingeführt. Aufgrund des von mir definierten Zuordnungsprinzips zwischen der tonalen und rhythmischen Struktur der Musik habe ich die Methode einer tonal-rhythmischen Stimmführungsanalyse entwickelt und dann die theoretischen Ergebnisse der Untersuchung an Notenbeispielen und zwei Gesamtanalysen demonstriert bzw. verifiziert. Einen solchen Gehalt quittiert Möllers mit der Bemerkung, „in diesem ersten Teil ist das Buch nur überflüssig“, da es nur „sattsam bekannte Elemente aus verschiedenen musiktheoretischen Systemen neu kombiniert“. Dieses Verdikt widerspricht so offensichtlich