
BESPRECHUNGEN

Sohlmans musiklexikon. Andra reviderade och utvidgade upplagan [Zweite, revidierte und erweiterte Auflage], Vol. I–V. Stockholm: Sohlmans Förlag AB 1975–1979.

Seit geraumer Zeit gilt *Sohlmans musiklexikon* für den, der sich über skandinavische Musik informieren will, als das ergiebigste Nachschlagewerk. Die erste Auflage (1948–1952) liegt allerdings länger zurück, und bei aller Verlässlichkeit wurde sie inzwischen durch andere Lexika überholt. Verdienstvoll ist daher das Unternehmen des Verlages, trotz veränderter Eigentumsrechte das Werk in einer zweiten Auflage vorzulegen, die zugleich einer weitgehend neuen Konzeption folgt. Nicht nur umfaßt „der neue Sohlman“ nunmehr fünf kompakte Bände in anderem Druckbild, sondern mit der neuen Disposition haben sich auch die inneren Proportionen geändert. An der Bearbeitung war neben dem umfangreichen Editions-gremium ein weiter Kreis von Mitarbeitern aus ganz Skandinavien und aus weiteren Ländern beteiligt. Auffällig ist vorab die ungewöhnlich reiche Bebilderung, die über das Maß vergleichbarer Musiklexika weit hinausgeht. Der opulenten Aufmachung entspricht ein schweres Kunstdruckpapier, das die Bände freilich nicht gerade handlich macht, obwohl sie mit rund 800 Seiten kaum sehr voluminös ausfallen.

Über ein solches Lexikon läßt sich erst nach einer Zeit der Benutzung reden (weswegen diese Besprechung erst jetzt erscheint). Dabei ist auf die Absicht des Werkes ebenso Rücksicht zu nehmen wie auf sein Verhältnis zu anderen Musiklexika. Eine Reihe von Artikeln konnte der Verlag aus dem von Marc Honegger edierten *Dictionnaire de la musique* (Paris, Bordas) und aus J. Vintons *Dictionary of Contemporary Music* (New York, Dutton & Co.) übernehmen. Dadurch wird jedoch die Eigenständigkeit von *Sohlmans musiklexikon* im ganzen keineswegs geschmälert. Beabsichtigt war nicht primär ein speziell musikwissenschaftliches Lexikon, und ebenso ist das Werk nicht als spezifisch skandinavische Information für Leser außerhalb Skandinaviens gedacht. Es wendet sich vielmehr zunächst an Interessenten in Skandinavien, richtet

sich dabei aber über Schweden hinaus an Benutzer in den anderen nordischen Ländern, für die es derzeit das größte Fachlexikon in einer skandinavischen Sprache bildet. Maßgeblich war also der Gedanke an einen weiteren Leserkreis, der neben allgemeiner Information auch Angaben zur eigenen nationalen Musikkultur sucht. Und es ist dieser Aspekt, der nach wie vor die eigene Bedeutung von *Sohlmans musiklexikon* ausmacht. So erscheinen einerseits natürlich die historischen und theoretischen Stichwörter, die in einem seriösen Musiklexikon zu erwarten sind. Daneben begegnen aber andererseits in weitem Umfang Artikel zur skandinavischen Musik, die sich indes nicht nur auf Komponisten beschränken, sondern auch Aspekte der Volksmusik, Namen von Interpreten und Angaben zu Institutionen erfassen.

Die Zielsetzung bedingt also schon Verschiebungen gegenüber dem Standard, der einem deutschen Benutzer vertraut sein mag. So fehlen gewiß viele Namen und auch manche Begriffe, die hierzulande geläufig sind. An ihre Stelle treten jedoch andere Akzente, die den deutschen Leser zu einer anderen Perspektive als der gewohnten nötigen. In weiterem Ausmaß als üblich werden zunächst Namen aus der angelsächsischen, aber auch aus der osteuropäischen Tradition berücksichtigt. Dazu kommt sodann aber das Bemühen, mehr als gewohnt die Belange der außereuropäischen Musik und die Begriffe der systematischen Musikwissenschaft zu bedenken. Der Realität des Musiklebens entsprechend, wie sie in Skandinavien eher pragmatisch akzeptiert ist, wird schließlich der Versuch gemacht, die wechselseitige Ausgrenzung von „E“- und „U“-Musik zu überbrücken. Demgemäß reich vertreten sind – nach Namen wie Begriffen – die Bereiche des Jazz, der Popmusik und der unterhaltenden Musik in weitestem Sinn. Darin markiert *Sohlmans musiklexikon* einen eigenen Anspruch – auch gegenüber Enzyklopädien wie *MGG* oder dem neuen *Grove*, aber auch gegenüber analogen Vorhaben wie dem *Riemann-Musiklexikon* oder dem neuen *Herder-Lexikon*. Die andere Gewichtung wird dem Benutzer

gleich durch die reichhaltige Illustrierung deutlich, die nicht nur für skandinavische Musik, sondern gerade auch für die Gebiete Jazz und Pop besonders informativ ist. Kaum ein anderes Lexikon gleichen Formats bietet so umfangreiches Bildmaterial. Das Ziel jedoch, so unterschiedliche Bereiche gleichermaßen zu vertreten, schränkt auch den Raum der einzelnen Artikel ein.

Innerhalb dieser Voraussetzungen – die zugleich auch Grenzen andeuten – hält das Werk insgesamt gleichwohl ein bemerkenswertes Niveau. Besonders gewichtig sind – um einige Beispiele zu nennen – die musiktheoretischen Beiträge von Ingmar Bengtsson, die schwierige Sachverhalte so gedrängt wie genau darstellen, oder die musikhistorischen Artikel von Hans Eppstein, in denen sich fundiertes Wissen mit knapper Kennzeichnung verbindet. Gleiches gilt teilweise auch für die Bereiche Kirchenmusik, Musiksoziologie, Jazz oder Popmusik, für die Folke Bohlin, Jan Ling, Erik Kjellberg und Ralf Sandberg zuständig waren. Beachtlich sind auch die Artikel über große Komponisten, für die man Spezialisten gewinnen konnte (so Hans Eppstein für Bach, Anna Amalie Abert für Mozart, Carl-Gabriel Stellan Mörner für Haydn, Rudolf Klein für Beethoven). Nach biographischen Angaben wird kurz das Œuvre charakterisiert, und die Werke werden recht übersichtlich verzeichnet, während die Literaturhinweise nur eine knappe Auswahl bieten. Im übrigen ist zwar die Betonung schwedischer Belange unverkennbar, doch wurden für die anderen skandinavischen Länder spezielle Redakteure herangezogen (so Niels Martin Jensen für Dänemark, Kari Michelsen für Norwegen u. a.). Die umsichtige Planung sichert dem Unternehmen im ganzen seinen informativen Rang. Das Vorhaben jedoch, höchst verschiedenen Aspekten und zumal der Kunst- wie der Populärmusik gleichermaßen gerecht zu werden, hat auch seinen Preis – beginnend bereits bei der reichen Illustration.

So einnehmend die Abbildungen wirken, so sehr gehen sie zu Lasten des Raums für die Texte. Fraglich ist nicht nur, ob Bilder von Interpreten in solchem Ausmaß nötig sind. Zu überlegen wäre vielmehr, welche Informationen die Abbildungen gegenüber den Texten vermitteln. Ein Beispiel muß genügen. Den Artikel „Ars antiqua / Ars nova“ mit reichlich zwei Textspalten begleiten Abbildungen, die den Raum von vier Spalten einnehmen, in ihrem Informationswert aber vom

Text nicht ausgenutzt werden können. Mißverständlich ist nicht nur die Kommentierung der Abbildung zur *Ars antiqua* (Vol. I, S. 207), sofern der Verweis auf eine „getreue Wiedergabe des Originaltextes von Leonin und Perotin“ die Frage der Zuschreibung verkürzt. Heikler noch ist es, daß die Abbildungen zur *Ars nova* (Vol. I, S. 208) ausschließlich Seiten aus dem Squarcialupi-Codex wiedergeben. Doch ist das Beispiel repräsentativ für andere Fälle. Denn der Artikel basiert im Textteil – wie viele Beiträge zur älteren Musikgeschichte – auf dem von Carl Allan Moberg aus der ersten Auflage. War damals der Terminus *Ars nova* auch für italienische Musik üblich, so hat sich mittlerweile aus guten Gründen die Bezeichnung Trecentomusik eingeführt. Hier jedoch wird die *Ars nova* weiterhin noch durch italienische Musik vertreten, auf die nur kurz ein ergänzender Artikel Trecento verweist (Vol. V, S. 665). Zwar lassen sich von *Sohlmans musiklexikon* nicht originäre Beiträge zur Mediaevistik erwarten, doch deutet das Beispiel auch an, wie die Belange der älteren Musikgeschichte hier insgesamt zurückzutreten haben. Daß etwa im Artikel „Ballad“ der nordischen „folkviseballad“ ihr Raum gebührt, versteht sich von selbst; gar zu summarisch muten dennoch die Hinweise zur Ballade der *Ars nova* an (Vol. I, S. 289).

Daß sich Interessen von Verlegern und Herausgebern nicht immer decken, ist kein Sonderfall. Bedauerlich ist gleichwohl, daß das Lexikon aus Raumgründen den eigenen Anspruch zunehmend eingrenzen mußte. Die Ausführlichkeit der Artikel läßt nach den ersten Bänden nach, am deutlichsten in Band V, der vom Buchstaben P an das restliche Alphabet mit den Nachträgen aufnehmen muß. Daß das auf Kosten der Darstellung geht, wird etwa an den Artikeln über Reger oder Schumann spürbar. Nützlich ist im Schlußband ein systematischer Anhang, der nach Sachgruppen – etwa Gattungen und Formen, Instrumente, Verlage etc. – auf einschlägige Schlagwörter hinweist. Aufschlußreich ist auch am Ende jedes Bandes die Liste der Stichwörter, die gegenüber der ersten Auflage entfallen sind. Für Benutzer außerhalb Skandinaviens wäre ein einleitender Hinweis zur Benutzung des Werks hilfreich gewesen (dem schwedischen Alphabet gemäß erscheint z. B. der Artikel „Händel“ am Schluß und nicht am Anfang des Buchstabens H).

Gewiß ist das Werk insgesamt sorgfältig redigiert, auch wenn Fehler nicht ganz selten sind

(eine Fehlerliste findet sich in Band V). Und über die Auswahl der Stichworte wie über ihre Gewichtung wird sich immer rechten lassen. Gleichwohl sind manche Proportionen auffällig genug. Daß der Popmusik zehn und dem Jazz über zwanzig Seiten zugestanden werden, ist zwar sehr zu begrüßen. Karg jedoch nehmen sich daneben die je zwei oder drei Seiten für die wichtigsten Epochenbegriffe aus, und noch weniger Umfang ist den Artikeln Kammer- oder Kirchenmusik, Passion oder Sonate gegönnt. Man mag einwenden, die traditionelle Kunstmusik sei ohnehin durch viele Personen- und Sachartikel vertreten. Indes entfallen auf den „Bückerburger“ Bach etwa so viele Zeilen wie auf die Boswell Sisters, Count Basie wird weit mehr Platz eingeräumt als Wilhelm Friedemann oder Johann Christian Bach, Louis Armstrong erhält fast doppelt so viel Raum wie Josquin etc. Niemand leugnet, daß die Beatles oder die Rolling Stones ihren Artikel verdienen. Ob er aber umfänglicher geraten muß als der für Renaissance oder Sonatenform, mag zweifelhaft sein. Und befremdlich ist doch, daß selbst den Beach Boys mehr Raum zufällt als dem Begriff Parodie. Während noch Burt Bacharach oder Bert Kämpfert ihre Artikel haben, fehlt beispielsweise Ernst Bloch ganz usf.

Ein solches Lexikon dient anderen Bedürfnissen als eine musikwissenschaftliche Enzyklopädie. Und seine Anlage fordert vom Benutzer – zumal außerhalb Skandinaviens – auch Toleranz gegenüber anderen Maßstäben. Man könnte hinzufügen, die Stichworte zur traditionellen Kunstmusik seien dem interessierten Leser auch in anderen Lexika zugänglich. Fragt sich aber, ob der historisch interessierte Benutzer ausreichend informiert wird, so ist andererseits offen, wieweit sich der engagierte Fan durch die Angaben zur Popmusik befriedigt fühlt. Zweifelhaft ist also, ob ein räumlich begrenztes Nachschlagewerk derart divergierenden Interessen gleichermaßen Rechnung tragen kann. Hervorzuheben ist gleichwohl, daß die Artikel trotz ihrer Begrenzung weithin kundig und zuverlässig sind. Das gilt nicht nur für Musikgeschichte und Musiktheorie, sondern ebenso für Musikethnologie oder Musikpsychologie, für Akustik oder Musikästhetik.

Dankbar wird aber der Leser außerhalb Skandinaviens vorab für das Ausmaß sein, mit dem Namen und Begriffe skandinavischer Musikkultur bedacht sind. In dieser Hinsicht wird *Sohlmans musiklexikon* seinem Ruf gerecht. Informativ sind nicht nur die Artikel über bedeutende

skandinavische Komponisten, sondern ebenso die Angaben unter Orts- und Ländernamen. Und besonders ergiebig sind die Beiträge zu Formen und Instrumenten der Volksmusik, wobei auch einzelne Tänze sowie wichtige Quellen erfaßt sind. Daß sich dabei auch eigenwillige Proportionen ergeben, mögen nur zwei Beispiele andeuten. Hugo Alfvén oder Wilhelm Peterson-Berger sind gewiß wichtige Vertreter der schwedischen Spätromantik – gebührt ihnen aber soviel mehr Raum als Reger oder Zemlinsky? Im Artikel „Symfoni“ wird einerseits Franz Berwald mit Recht ein eigener Absatz eingeräumt – die übrigen skandinavischen Zeitgenossen werden aber nur summarisch erwähnt (Vol. V, S. 552f.). Dennoch bleibt das Werk für skandinavische Belange die beste Information.

Bei all diesen Qualitäten ist nur zu bedauern, daß die bibliographischen Angaben im ganzen recht knapp ausfallen. Sie nennen zwar allgemein die grundlegende Literatur, eher zufällig bleibt aber die Auswahl spezieller Arbeiten. Zudem werden nicht nur Musikalien ohne Verlagsangaben genannt, sondern bei Büchern wird auch auf die Angabe der Erscheinungsorte verzichtet. Das schränkt die Brauchbarkeit der Hinweise ein, weil der Benutzer zu weiterer Suche genötigt wird. Zusammengenommen bildet *Sohlmans musiklexikon* jedoch eine eindrucksvolle Leistung, und der Versuch, zwischen verschiedenen Interessen einen Ausgleich zu erreichen, verweist zugleich auf sonst oft vernachlässigte Bereiche. (Dezember 1982) Friedhelm Krummacher

RILM abstracts X/4 1976. Lacunae issue. Internationales Repertorium der Musikliteratur. New York: International RILM Center (1981). III, S. 485–934.

Nach zehn Jahren Berichtszeitraum und fünfzehn Jahren Arbeit legt die *RILM*-Redaktion den Nachtragsband für die ersten zehn Jahre vor. In diesem Band sind mit 9378 Einträgen all jene musikwissenschaftlichen Arbeiten verzeichnet, die bislang aus verschiedensten Gründen unter den Tisch gefallen sind.

Da *RILMs* Umfang weitgehend von der Meldefreudigkeit seiner Benutzer, der Autoren, abhängt, muß diesbezügliche Kritik direkt an die Autoren selbst gerichtet werden. Bei aller Sympathie für die Idee der lückenlosen Erfassung des musikwissenschaftlichen Schrifttums und bei al-

lem Respekt vor dem Niveau der *Neuen Zürcher Zeitung*: Zeitungsbeiträge sollten generell nicht mit aufgenommen werden. Zeitungen sind in aller Regel nur schlecht zugänglich; und wo sollte man eine sinnvolle inhaltliche Grenze zwischen dem, was und dem, was nicht erfaßt werden sollte, ziehen?

Inzwischen zeigt sich, daß die einst sinnfälligen *RILM*-Kategorien nicht immer benutzerfreundlich sind. So hat die Zunahme an Literatur über Phonotheken dazu geführt, daß, statt der Eingliederung unter *Bibliography and Librarianship* bzw. *Libraries, Museums, Collections*, eine eigene Rubrik angebracht wäre. Aber dies läßt sich wohl nicht mehr ändern.

Die bisher üblichen Verweise bei Schriften, die in mehrere Kategorien eingegliedert werden können, sind diesmal auf ein Minimum beschränkt, was den Wert von *RILM* als Quelle für unbekannte Literatur zu einem bestimmten Thema empfindlich beeinträchtigt. Um so wichtiger wird der zweite Fünf-Jahres-Registerband werden. Angesichts der enormen Stofffülle wird der Wunsch nach kompetent kommentierten Auswahlbibliographien wieder dringlicher.

Alles in allem ist der bislang umfangreichste *RILM*-Band eine schöne Dokumentation internationaler musikwissenschaftlicher Zusammenarbeit. Bleibt nur zu hoffen, daß die nachfolgenden Bände jetzt, wo sich das Unternehmen eingespielt hat, schneller erscheinen als bisher und daß man auf Fadenheftung zurückgreift. Ein Nachschlagewerk dieser Art mit Klebebindung herzustellen, zählt zu den verlegerischen Torheiten unserer Zeit.

(Dezember 1981)

Martin Elste

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER und Stefan KUNZE. 3. Jahrgang 1981. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1981. 88 S.

Die vorwiegend von den Herausgebern des Jahrbuches stammenden Aufsätze sind dem verdienten Schützforscher Kurt Gudewill zum 70. Geburtstag gewidmet. Der Schwerpunkt des Heftes besteht in Beiträgen zur Mehrchörigkeit, die anlässlich eines Kolloquiums in Kassel entstanden sind, das unter dem Generalthema *Aspekte der Mehrchörigkeit* stand.

Zunächst stellt Otto Brodde mit seiner Abhandlung *Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik* den sprachlich-theologischen Rahmen für die Entstehung der Mehrchörigkeit dar. Der Beitrag von Stefan Kunze *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumgestaltung: zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis* hat zum Ziel klarzumachen, daß bei Gabrieli „instrumentales Denken auf dem Weg über die Hervorbringung der Sprachdeklamation gewonnen wurde“, ein Gedanke, der auch für Schütz fruchtbar zu machen sei. Der Aufsatz von Werner Breig *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz* zeigt anhand einer von Schütz direkt aus Italien übernommenen Werkgattung, wie bewußt und kritisch dieser sich mit „Vorbildern“ auseinandersetzte und ihre Anregungen seinen höchst subjektiven Ausdrucksbedürfnissen dienstbar machte. Ähnliches macht auch Friedhelm Krummacher in seinem Beitrag *Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach* für Bachs Auseinandersetzung mit der Mehrchörigkeit geltend: der traditionelle Rahmen wird nur als Folie für eine höchst subjektive Aussage verwendet, die ihrerseits wiederum die gegebene Form soweit verändert, daß eine Herleitung aus der Vergangenheit kaum noch etwas aussagt.

Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem ist das Thema von Wolfram Steinbeck. Steinbeck betont zu Recht, daß Schützens Werk bisher primär unter dem Aspekt der musikalischen Textexegese behandelt wurde. Dies sei zwar richtig, aber nicht erschöpfend. Daneben seien Schützens Werke – was ja kaum jemand bestreiten wird – nicht nur rein musikalisch autonom, sondern auch Ausdruck einer sehr individuellen Gestaltung, deren Kriterien man auch unter rein musikalischen Gesichtspunkten herausarbeiten sollte.

Am Schluß des gut gestalteten und mit aussagekräftigen Notenbeispielen ausgestatteten Heftes faßt Renate Brunner als Fortsetzung des ersten Jahrgangs das Schrifttum über Schütz der Jahre 1926 bis 1950 zusammen. Weitere Beiträge zur Schützbibliographie sind geplant.

(Dezember 1982)

Martin Seelkopf

CHRISTIANE ZIEGLER: Catalogue des instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre. Paris 1979. 135 S. (Editions de la Réunion des Musées Nationaux.)

Dieses Buch geht inhaltlich weit über ein reines Katalogwerk hinaus. Die Autorin beruft sich im allgemeinen auf die publizierten Forschungen Hans Hickmanns, fügt rezente Entdeckungen und Erkenntnisse hinzu und bringt so die Thematik auf den neuesten Stand der Musikägyptologie. Die Einleitung widmet Christiane Ziegler grundlegenden Problemen, die nicht haben gelöst werden können (und wohl auch unlösbar sind): die alten Ägypter verfügten über kein Notationssystem, und damit sind weder Melodien noch Rhythmen überkommen. Die Methoden, mit denen sich die Autorin diesen offenen Fragen nähern möchte – akustische Studien an Replikaen und Vergleich mit Volksmusikinstrumenten der Gegenwart, auch mit dem volkstümlichen Musizieren im heutigen Ägypten – haben sich in der Vergangenheit als begrenzt erwiesen. Der Ansatz, mit dem Frau Ziegler dann in der Hauptsache an das Material herangeht, erscheint weit aus erfolgversprechender. Sie unternimmt genaue Studien der Herstellungsmaterialien, Interpretationen von Inschriften auf Instrumenten und Darstellungen, stellt jedes Instrument in den ihm eigenen historischen und typologischen Kontext. Die Terminologie, Erläuterungen der Instrumente und ihres Ursprungs bzw. ihrer Herkunft, erkennbare Faktoren ihres Einsatzes und zu ihrer spezifischen Bestimmung im altägyptischen Musikleben werden ergänzt durch sorgfältige Beschreibungen der 130 Dokumente im Louvre.

Damit begegnet die Autorin den von ihr vorhergesehenen Erfordernissen und Schwierigkeiten bei der Behandlung ihres Gegenstands: der Notwendigkeit einer möglichst vorurteilslosen Interpretation der Instrumente und Musikszenen selbst und deren höchst unterschiedlich fundierter Dokumentation. Sie gliedert das Instrumentarium nach Schlaginstrumenten (Klappern, Sistran, Klein- und Stielbecken, Trommeln); unter den Blasinstrumenten finden sich Lang- und Panflöte, Doppelklarinetten, Oboe und Doppeloboe, Trompete; die Gruppe der Saiteninstrumente umfaßt Bogen- und Winkelharfe, Leier und Laute. Abmessungen, Materialanalysen, Erhaltungsstand, bibliographische Hinweise sind sorgfältig eingearbeitet. Schallgeräte aus Metall wurden im Laboratoire de Recherche des

Musées de France (vgl. „Analyses spectrographiques“, S. 126f.) in vorbildlicher Weise auf die Zusammensetzung der Metalle hin untersucht, einige der Instrumente wurden geröntgt (so die berühmte Winkelharfe des Museums, interpretiert von F. Drilhon, vgl. S. 104).

Bei aller Sorgfalt und Akribie, die die Autorin bei der Bearbeitung der schwierigen Materie aufwendet, bleibt doch anzumerken, daß bei interdisziplinärer Kooperation mehr hätte erreicht werden können. Glöckchen und Schellen sind nicht berücksichtigt – hat es sich in der Ägyptologie noch nicht herumgesprochen, daß sie nach der instrumentenkundlichen Systematik zu den Klangwerkzeugen gehören? Der Musikwissenschaftler vermißt auch die Übertragungen und Übersetzungen der hieroglyphischen Inschriften auf Instrumenten (z. B. auf vielen Sistran). Zudem dürfen ähnliche Klangwerkzeuge aus verschiedenen Kulturen nach der Methode der älteren „Vergleichenden Musikwissenschaft“ nicht unkritisch miteinander in Zusammenhang gebracht werden. Gabelbecken aus der Spätzeit bzw. römischen Zeit der altägyptischen Kultur haben weder organologisch noch entstehungsgeschichtlich mit ähnlichen Instrumenten aus Burma zu tun (Curt Sachs beschrieb ein solches Instrument im Jahre 1917 – auf ihn beruft sich die Autorin! S. 65). Feststellungen über die Herkunft von Instrumenten, verbunden mit dem Kulturvergleich und dem Versuch, Geschlichkeiten, etwa im Sinne der Kulturkreislehre, nachzuweisen, haben sich in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend als höchst problematisch erwiesen. Doch scheinen Versuche, auf diese Weise zu Ergebnissen zu kommen, unausrottbar (vgl. auch den Passus über das späte Vorkommen von Trommeln in Ägypten, S. 71; auch wenn bisher nicht oder höchst lückenhaft belegbar, werden sie auf dem afrikanischen Kontinent zur Zeit bereits der frühen Epochen des pharaonischen Ägyptens existiert haben).

In den Fußnoten ist nicht immer ausgewiesen, ob die Autorin ihre eigenen Feststellungen oder die von Kollegen wiedergibt: die Kontroverse z. B., nach der in einer Statuettendarstellung des tanzenden Bes (Anm. 7, S. 71) der Gott eine Vase oder eine Trommel in den Händen hält (Kestner Museum Hannover) ist nicht neu und längst zugunsten der Trommel entschieden. Im übrigen wimmeln die Fußnoten, besonders die in englischer und deutscher Sprache abgefaßten, von Fehlern (Druckfehlern?). Sie stören beson-

ders angesichts des hohen wissenschaftlichen Niveaus dieser Publikation, der zudem gute und instruktive Fotos, Tabellen, ein sorgfältiges Indexwerk sowie eine sinnvoll ausgewählte Bibliographie beigegeben sind.

(November 1982)

Ellen Hickmann

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Keßlersches Skizzenbuch*, hrsg. von Sieghard BRANDENBURG. Band I: Übertragung, Band II: Faksimile. Bonn 1976 bzw. 1978. 204 S. bzw. 96 folios und 10 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Erste Reihe, Band 5.)

Durch die nachträgliche Vereinigung des zunächst innerhalb der Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien erschienenen Faksimile-Drucks mit dem Übertragungsband liegt nunmehr, nach Fishmans Ausgabe des *Wielhorsky-Skizzenbuchs* (Moskau 1962) und Kermans Ausgabe des *Kafka-Skizzenbuchs* (London 1970) zum dritten Mal ein Beethovenscher Skizzenband zugleich als Faksimile und in kommentierter Übertragung vor – in derjenigen Form, hinter die weitere Veröffentlichungen nun nicht mehr zurückgehen dürften. Sie wurde nun erstmals auch für die *Veröffentlichungen des Beethovenhauses* akzeptiert. Nicht zufällig also hat der Herausgeber ein gedankenreiches, mit grundsätzlichen Überlegungen zu Chancen und Grenzen der Skizzenforschung befaßtes Vorwort vorangeschickt, welche um so schwerer wiegen, als ihr Autor sich dieser Aufgabe seit langem mit Engagement und Glück widmet.

Als Objekt zur endgültigen Approbation der erwähnten Publikationsweise bietet sich das Keßlersche mehr als jedes andere Skizzenbuch an, weil es, vom Vandalismus der Autographenjäger verschont, als einziges genau so sich erhalten hat, wie Beethoven es hinterließ. Die Rekonstruktion der Originalform bzw. weitestmögliche Annäherung an diese, durch Alan Tyson und Douglas Johnson erprobt und in ihrem Erkenntniswert glanzvoll ausgewiesen, ist längst als wichtigste Voraussetzung bzw. erste Aufgabe der Skizzenforschung anerkannt; welche Einsichten u. a. zur Chronologie und Schaffensweise sie ermöglicht, vermag Brandenburg auch am vorliegenden Fall zu demonstrieren, der ihn der Mühe der Rekonstruktion überhob, zumal dort, wo er die Chrono-

logie der Eintragungen durch glückliche Detailfunde flankieren kann, wie z. B. die erstmals vollständige Lesung eines vom Bruder Karl an Härtel gerichteten Briefes; diesen kann er eindeutig als auf op. 30 bezogen ausweisen.

Diese Violinsonaten gehören neben der *Zweiten Sinfonie* und den opera 31, 34, 35 und 47 zu denjenigen Werken, zu deren Entstehung das *Keßlersche Skizzenbuch* reiches und informatives Material bietet; von Nottebohm abgesehen haben bei dessen Erschließung u. a. Kurt Westphal (*Vom Einfall zur Sinfonie*, Berlin 1965) und vor allem Richard Kramer in seiner vorzüglichen Untersuchung der Skizzen zu op. 30 Wichtiges geleistet. Als historisches Dokument sehr eigener Art stellt sich das Skizzenbuch im Nebeneinander des mit op. 31 verbundenen „neuen Weges“ zu letzten Beiträgen „umgangsmäßiger“ Art dar, den *Contretänzen* WoO 14 und den *Ländlerischen Tänzen* WoO 15. Ausführlich dokumentiert ist die Arbeit an drei wohl zum Studium bei Salieri gehörigen italienischen Vokalkompositionen (WoO 92, *Grazie agl'inganni tuoi* und op. 116), zu deren letzter Brandenburg auch die Provenienz des Textes klärt. Zu dem bereits in vier Vertonungen bekannten *Opferlied* finden sich Notate, möglicherweise (entgegen Brandenburgs Bezugnahme auf WoO 126) Anläufe zu einer weiteren Vertonung. Und darüber hinaus unvollendet gebliebene Instrumentalmusik, einige davon „im Zusammenhang mit dem gescheiterten Plan zu einer Akademie Anfang April 1802 zu sehen“ (I, S. 32), manches darunter profiliert genug, um uns eine ungefähre Vorstellung von dem zu geben, was da ungeschrieben blieb; den spektakulärsten Fall, ein *Tripelkonzert in D-dur* in der Besetzung des nachmaligen op. 56, hat ebenfalls Kramer bekannt gemacht (*Beethoven-Studies II*, London 1977).

Was die Übertragung angeht, so entlastet die Möglichkeit des Vergleichs mit dem Faksimile den Herausgeber von den Verpflichtungen auf eine genau auf den Textstand bezogene Wiedergabe; insofern hatte Brandenburg es leichter als seine Vorgänger in den früheren Bonner *Veröffentlichungen*. Schwerer freilich hatte er es insofern, als mit der nunmehr geschaffenen Erweiterung des Interpretationsspielraums auch die Anforderungen an die Aufschlüsselung des Textes wachsen – und eben hierin leistet die Ausgabe Außerordentliches; „blinde“ Stellen sind kaum stehengeblieben, kaum auch solche, bei denen der unmittelbare Zusammenhang, z. B. der har-

monische, fraglich bliebe. Man kann Brandenburg nur dankbar sein, daß er im Interesse des jeweiligen hypothetischen Zusammenhangs etwas riskiert, wie andererseits angesichts der Kontrollmöglichkeit wenig ins Gewicht fällt, daß man mitunter manche Details auch anders lesen kann. Angesichts seiner Erfahrungen mit der Skizzenarbeit mag man eher bedauern, daß er sich – vielleicht auch die Priorität von Kramers Untersuchungen respektierend – nicht stellenweise in der Interpretation weiter vorgewagt hat.

Demjenigen, der sich eingelesen hat, bietet das Faksimile nicht wenige geradehin aufregende Passagen. Die erste Skizzierung von op. 31 z. B. bietet so etwas wie eine auf wichtige Gravitationspunkte konzentrierte „Fernsicht“ auf den gesamten ersten Satz, mit gewissermaßen perspektivischer Verkürzung der zu weiterer Ausarbeitung vorbehaltenen „Zwischenstrecken“, ein auf vierzehn Notenzeilen konzentriertes Stenogramm, worin substanziiell bereits das Ganze und die besondere Struktur dieser Musik erfaßt scheint. Erster Vor-Entwurf zum Auskomponieren und Improvisatorisches bleiben hier auffällig nah beieinander, was nicht nur zu Überlegungen zum Verhältnis von Entstehungsweise und auskomponierter Struktur einläßt, sondern darüber hinausgehend zu Fragen an den Werkcharakter eines Stückes, dem auch in der definitiven Fassung das improvisatorisch Entwurfhafte nicht verlorenging, das Beethoven so konsequent gegen die verfestigenden Komponenten des Komponierens komponiert hat, daß ein Maximum an Vollstreckung bzw. von Vollendung dem Interpreten zugesprochen wird. In welcher Weise dürfte man die „endgültige“ Fassung lediglich als Erweiterung des ersten Entwurfs, wie wenig als die neue Qualität, als das So-und-nicht-anders eines definitiv abgeschlossenen Werkes ansehen? – vergleichbar etwa jenen Hölderlin-Hymnen, deren Überlieferung die Philologie in Zweifel brachten, ob hier überhaupt auf eine endgültige Anordnung der auf den Manuskriptseiten als *membra disiecta* verteilten Zeilen hingezielt sei. Der Rezensierende respektiert einen Standpunkt, dem derlei fast auf Stockhausens *Klavierstück XI* zielende Vorausschau voreilig oder unseriös erscheint. Sie mag sich halbwegs rechtfertigen als Entsprechung zu der Distanz, den Beethovens neuartiger Blick auf ein zur Gestaltung anvisiertes Material zu den seinerzeit gängigen Normativen des Komponierens hält.

(Januar 1983)

Peter Gülke

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Forschungsgesellschaft 1980. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY und 8 Mitarbeitern. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 98 S.

Das Jahrbuch 1980 der Internationalen Viola-Forschungsgesellschaft wirft die Frage nach der Berechtigung eines solchen Unternehmens auf. Der spezialisierte „Nur-Bratscher“ ist schließlich erst eine Entwicklung unseres Jahrhunderts; früher spielten Geiger bei Bedarf „auch“ Bratsche, Unterschiede in der instrumentalen Technik gibt es ja nicht (die lesetechnische Hürde des Bratschenschlüssels ist kein wirkliches Problem). Warum dann also „Viola-Forschung“?

Der Grund dafür dürfte in der merkwürdigen Rolle liegen, die die Viola in unserer Musiktradition spielt. Als Ensembleinstrument spielt sie in Orchester- und Kammermusik eine buchstäblich zentrale, wenn auch meist nicht sehr prominente Rolle. Aber als Soloinstrument ist die Bratsche beinahe so exotisch wie das Saxophon; früher schrieben die Komponisten Soli und Konzerte natürlich für das Hauptinstrument der Geiger. Dieser Umstand hat die Viola und ihre Spieler sehr in Mißkredit gebracht, sie zum Gegenstand von unzähligen Witzen und wenig schmeichelhaften Späßen der Musikerkollegen werden lassen. Da ist es schon verständlich, daß man dem schlechten Image dieses schönen und reizvollen Instruments aufhelfen will.

Zur Bereicherung der vorhandenen Literatur kann man dreierlei unternehmen: 1. in Archiven graben in der Hoffnung, einmal nicht nur Zweit- und Drittklassiges zutage zu fördern; 2. Transkriptionen – da gibt es viele Möglichkeiten, aber auch viel Unsinniges (da ein Bratscher ohnehin zwei Schlüssel beherrscht, soll er noch den Baßschlüssel und das Oktavieren erlernen, dann kann er etwa Flöten- und Celloliteratur aus den Originalstimmen spielen); 3. Neukompositionen anregen – zweifellos die aussichtsreichste Möglichkeit, die Literatur zu bereichern.

In diesem Jahrbuch spiegeln sich solche Bemühungen. Alle Beiträge sind übrigens in Deutsch und Englisch abgedruckt. Da steht eine solide musikwissenschaftliche Untersuchung neben persönlichen Mitteilungen von eher familiärem Charakter; es gibt auch Beiträge, die gänzlich überflüssig sind, weil sie zu der beschriebenen Problematik nichts Produktives beitragen. Aber eine solche Mischung ist bei Jahrbüchern dieser Art nichts Ungewöhnliches.

(August 1982)

Christian Möllers

VLADIMIR KARBUSICKY: *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. München: Wilhelm Fink Verlag (1979). 250 S.*

Als Guido Adler 1885 zum ersten Mal den Begriff Systematische Musikwissenschaft gebrauchte, versuchte er, eine Teildisziplin vorzustellen, die die Gesetzmäßigkeiten der Musik in einem System zusammenfaßt. Guido Adler konnte noch ein Konzept präsentieren, das als Zusammenschau musikwissenschaftlicher Befunde eine Theorie der Musik vorsah. Zweifelhaft war damals allerdings schon, ob eine solche Theorie auch der Musikgeschichte übergeordnet werden könnte. Die Zweiteilung eines Faches, die die Historie nicht, wie es die Logik erfordert hätte, der Systematik subsumierte, schien Adler angemessen. Damit hatte er aber auf den Rang, der systematischen Ordnungen in anderen Fächern zukam, verzichtet. Als Folge sowohl der Entwicklung der Musik als auch der Orientierung von Musikwissenschaftlern am Historismus löste sich der Glaube an eine allgemeine Theorie der Musik auf. Nach dem zweiten Weltkrieg sank die Systematische Musikwissenschaft zur Grundlagenforschung herab, ohne daß Untersuchungen über den „Ton und seine Eigenschaften“ nennenswerte Ergebnisse hervorbrachten. Eine Neukonzeption zeichnete sich in den sechziger Jahren ab. Wie allgemein sie anerkannt wird, sei hier nicht entschieden.

Denn gegenwärtig existieren zwei voneinander abzugrenzende Begriffsbestimmungen. Einmal meint Systematische Musikwissenschaft eine Lehre des Musikverstehens, in deren Zentrum Wahrnehmen und Erkennen, Denken, Fühlen und Erleben stehen. Sie kann nur „systematisch“ einer Rezeptionsgeschichte zugeordnet werden. Karbusicky hat eine zweite damit nur teilweise kompatible Konzeption vorgestellt. Sie zeichnet sich am Rande ab in seinem vorwiegend Methoden und Techniken darstellenden Buch, das vor allem als Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten zu empfehlen ist (und auch aus Einführungstexten für Studenten hervorgegangen ist, vgl. S. 7) Karbusicky gewinnt dem Begriff Systematische Musikwissenschaft eine vorwiegend wörtliche Bedeutung ab. Wer systematisiert, ist jedoch nicht unbedingt ein Systematischer Musikwissenschaftler. Schon Albert Wellek hatte darauf hingewiesen, daß eine derartige Definition alles zum Gegenstand der Systematik machen würde und die Musikwissenschaft in einen syste-

matischen und einen unsystematischen Zweig gegliedert werden müßte. Darüber hinaus macht sich Karbusicky zur Gegenstandsbestimmung eine linguistische Unterscheidung zunutze. Er stellt der diachron, an der geschichtlichen Entwicklung orientierten Betrachtung einen Forschungsansatz gegenüber, der synchron mit Querschnitten arbeitend auf eine Struktur zielt.

Eine derart definierte Systematik gerät in Konkurrenz zu den strukturgeschichtlichen Konzeptionen der Historiker. Vielleicht ist die Schrift von Karbusicky am besten als ein Beitrag zur Diskussion der Frage zu charakterisieren, ob überzeitliche Festlegungen der Musikwissenschaft sowohl hinsichtlich ihres der Geschichte gewidmeten als auch hinsichtlich des als Systematik bezeichneten Teils möglich sind.
(Dezember 1982) Helga de la Motte-Haber

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. 26. Jahrgang 1981. Berlin: Erich Schmidt-Verlag 1981. 246 S.

Fraglos kommt diesem Periodikum als einem speziellen Publikationsorgan für Volksliedforschung große Wichtigkeit zu. Sein Inhalt – sinnvoll gegliedert in Aufsätze, Berichte, Besprechungen und kleinere Mitteilungen – ist repräsentativ für den Forschungsstandard der Disziplin in mehrfacher Hinsicht: in der Breite und Bedeutung der Frage- und Problemstellungen, in den methodischen resp. methodologischen Ansätzen und ebenso in den vorgelegten Ergebnissen, die schwerpunktmäßig den deutschsprachigen Raum betreffen, aber auch andere Sprachbereiche einschließen. Was diese Jahresbände weiter zur unerläßlichen Lektüre für den spezialisierten Volksliedforscher macht, der den Überblick über wissenschaftliche Produktionen und Tendenzen seines Faches einigermaßen sich sichern will, ist der sehr umfangreiche Besprechungsteil. Getrennt in Buch- und Schallplattenrezensionen, vermittelt dieser Part ein differenziertes Bild der Editions- und Publikationstätigkeit auf internationaler Ebene.

Band 26 nun enthält elf Aufsätze, deren Themen sich auf das deutschsprachige und anglo-amerikanische Gebiet beziehen und in ihrer historischen Tiefe das alte Volkslied bis zur gegenwärtigen Folklore und Straßenmusik umfassen.

Zwei Beiträge befassen sich mit dem Liedgut der Hutterer. Für Helen Martens (*Die Lieder der Hutterer und ihre Verbindung zum Meistergesang im 16. Jahrhundert*, S. 31–43), die sich schon in ihrer Dissertation damit beschäftigte, sprechen die Indizien in hohem Maße dafür, daß in deutschen Ländern des 16. Jahrhunderts enge Beziehungen zwischen dem Liedbestand der Hutterer und dem Meistergesang bestanden haben. Unter dem Titel *Beharrung und Wandel im Liedgut der hutterischen Brüder* (S. 44–60) leistet Rolf Wilhelm Brednich einen „Beitrag zur empirischen Hymnologie“. Er berichtet darin auch über seine Feldforschungen mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung bei den Hutterern in Nordamerika.

Besondere Beachtung verdienen zwei wissenschaftstheoretisch ausgerichtete Abhandlungen, die sich mit der aktuellen Diskussion über Gegenstand, Methoden und Zielsetzungen der wissenschaftlichen Volkskunde bzw. Folklore auseinandersetzen. Für Hannjost Lixfeld (*Zur Kontextforschung in der Folklorewissenschaft der Vereinigten Staaten von Amerika*, S. 11–14) ergibt sich aus dem intradisziplinären Vergleich – wiewohl auf vorhandene Unterschiede in Semantik und Theorie und folglich auf die nicht völlige Fachäquivalenz hingewiesen wird –, daß nicht zufällig „eben in der nordamerikanischen Folklore die theoretische Debatte über die Kontextforschung in der direkten und gegenwärtigen Kommunikationssituation wesentlich früher und intensiver einsetzte und speziell anders fortgeschritten ist als in der deutschsprachigen Volkskunde, insbesondere der Erzähl- und Liedforschung, die zwar ebenfalls Fragen des soziokulturellen Kontextes aufwarf und zu lösen versuchte, aber doch in einer ihrer speziellen Entwicklung angepaßten Eigenart und unter selbstverständlichem Einbezug der gegenwärtigen wie der historischen Massenmedien und Massenkommunikation“ (S. 12). Lixfeld ortet einen wesentlich auf Sprachbarrieren beruhenden unzureichenden wissenschaftlichen Austausch zwischen den Kontinenten. Dieses Manko zu beheben und insbesondere Sprachbarrieren abzubauen, dient der von Lixfeld gemeinsam mit Fachkollegen aus den USA und aus der Bundesrepublik Deutschland entworfene Plan, repräsentative Abhandlungen „zur neueren Theoriegeschichte der Volkskunde wie der Folklore“ (S. 14) zu übersetzen, um so dem deutsch- resp. englischsprachigen Kollegen den Zugang zu erleichtern.

Beispielhaft begonnen und verwirklicht wird dieses Vorhaben mit dem zweiten theoretischen Beitrag von Dan Ben-Amos (Philadelphia/Pennsylvania, USA): *Zu einer Definition der Folklore im Kontext* (S. 15–30), eine Übersetzung von *Toward a Definition of Folklore in Context* aus dem Jahre 1971. Dieser Beitrag, amerikanischerseits besonders ausgiebig diskutiert, umreißt mit analytischem Scharfsinn die verschiedenen Ansätze zu einer Definition der Folklore und erläutert die Schwierigkeiten der Forschung, mit dem organischen wie überorganischen Phänomen Folklore definitorisch zurechtzukommen. Die Vielfalt versuchter Definitionen lasse sich prinzipiell drei Konzepten mit ihren jeweiligen besonderen Theorien zuordnen: Folklore als „ein Korpus des Wissens, eine Denkweise oder eine Art Kunst“ (S. 17). Folklore sei „kein Phänomen sui generis“ (S. 18), sondern existentiell immer von ihrem sozialen Kontext abhängig, wobei zwischen beiden dreierlei Beziehungen unterscheidbar seien: Folklore (a) als gemeinsamer, zumindest aber nicht esoterischer Besitz an Überlieferung, an Wissen des Volkes, (b) als Repräsentation einer kollektiven, konventionellen und spontanen Art des Denkens und (c) als Gemeinschaftsprodukt eines Schaffens- oder Wiederschaffensaktes mit den Leitgedanken der zeitlichen Tiefe und der mündlichen Tradition.

Um zu einer adäquaten Folkloredefinition zu kommen, plädiert Ben-Amos dafür, in Folklore „nicht eine Anhäufung von Sachen“ (S. 23) zu sehen; vielmehr sei sie in ihrer kulturellen und sozialen Einbindung als „fest umrissener, realer, künstlerischer und kommunikativer Prozeß“ (S. 24) zu untersuchen.
(August 1982) Alois Mauerhofer

LUCA MARENZIO: *The Secular Works, Band 7, Madrigali a Quattro, Cinque e Sei Voci, Libro Primo (1588)*, hrsg. von Steven LEDBETTER und Patricia MYERS. New York: Broude Brothers Ltd. 1977.

Sieht man von Alfred Einsteins Ansatz zu einer kritischen Gesamtausgabe ab (*Luca Marenzio, Sämtliche Werke*, Band 1 und 2 [= PÄM 4 u. 6], Leipzig 1929 und 1931), der aus politischen Gründen abgebrochen wurde, ist das vorliegende Unternehmen das erste, das in einer kritischen Gesamtausgabe Marenzios ca. 420 Madrigale zugänglich macht (bzw. machen wird).

Gleichzeitig ist eine kritische Gesamtausgabe sämtlicher Werke Marenzios im *Corpus mensurabilis musicae* (Nr. 72) in Arbeit (Bernhard Meier und Roland Jackson [Hrsg.]: *Luca Marenzio, Opera omnia*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart; bisher erschienen Band I, 1978; II, 1976; III, 1979; IV, 1978. Davon enthält nur Band IV *Madrigale: Primo Libro de Madrigali a sei Voci* [1581] und *Secondo Libro de Madrigali a sei Voci* [1584]). Beide Gesamtausgaben richten sich in ihrer Anlage nach Emil Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (Band I, Berlin 1892). Daß die Ausgaben aufeinander Bezug nähmen, läßt sich aus den bislang erschienenen Bänden nicht erkennen – obwohl Ledbetter und Jackson den Artikel „Luca Marenzio“ im *New Grove Dictionary* (1980) gemeinsam bearbeitet haben.

Ledbetter und Myers haben ihre Ausgabe auf zwanzig Bände angelegt: achtzehn Bände *Madrigale*, ein Band *Villanellen und Canzonette alla Napoletana* sowie ein Band *Miscellanea*. Während alle anderen Madrigalbücher für eine grundsätzlich gleichbleibende Anzahl von Stimmen komponiert sind (wenn man vom letzten Stück für acht oder auch zehn Stimmen einmal absieht, das in manchen Büchern den krönenden Beschluß des Bandes bildet), enthält der vorliegende Band *Madrigale* zu 4, 5 und 6 Stimmen, dazu ein zehnstimmiges Madrigal für zwei Cori. Die von Marenzio 1588 veröffentlichte Sammlung für den „Ridotto“ des Widmungsträgers Graf Mario Villalacqua unterscheidet sich aber nicht nur dadurch von den anderen Madrigalbüchern, sondern auch durch den Stil (und den daraus offenbar resultierenden Mißerfolg): Das Buch steht nicht nur in der Mitte von Marenzios Schaffen, es bezeichnet auch einen stilistischen Wendepunkt.

Die Quellenfrage ist nicht kontrovers, da Marenzios *Madrigali a quattro cinque, et sei voci, Libro primo* nur noch in der Ausgabe von 1588 (Giacomo Vincenzi) erhalten sind. Daneben wurde Baldwins Manuskript, enthaltend die Nr. 2–6, 9–12, 14 und 15 der insgesamt fünfzehn *Madrigale* des ganzen Buches, von den Herausgebern für die Korrektur eines offensichtlichen Druckfehlers in Vincenzis Ausgabe herangezogen. Im kritischen Bericht, der auch auf die sprachlichen Vorlagen detailliert eingeht, werden die Abweichungen bei Baldwin im einzelnen angeführt.

Das Vorwort gibt ausführlich über editorische Prinzipien Rechenschaft, ein Anhang stellt die Probleme des Baldwinschen Manuskripts dar. Die Ausgabe basiert, wie schon gesagt, auf Giacomo Vincenzis Ausgabe von 1588. Die (seltenen) Abweichungen davon sind im Text selbst deutlich gemacht und im kritischen Bericht besprochen. Die originale *Misura di breve*, zu Marenzios Zeit eigentlich schon obsolet bzw. archaisierend für den *stile grave*, von Marenzio aber im vorliegenden Band (wohl) als Zeichen einer gewissen Klassizität im Ausdruck der „*meta gravità*“ verwendet, wird von den Herausgebern als 4/2 wiedergegeben. In der Akzidentiensetzung ist ein durchaus möglicher Kompromiß gefunden worden zwischen heutiger Praxis und der des 16. Jahrhunderts. Eine Inkonsequenz bzw. Unklarheit über die Quellenlage bleibt allerdings in der *Seconda parte* von *Senza il mio vago sol*, Takt 85 im Alto (S. 41), wo die Akzidentiensetzung von der sonstigen Praxis abweicht, und wo sich keine Bemerkung im kritischen Bericht findet. Dabei wäre gerade diese Stelle von besonderem Interesse. In Takt 86 desselben Madrigals ist dann zusätzlich der Zusammenklang und die Dissonanz im Alto höchst überraschend – ohne daß von der Textausdeutung dazu der geringste Anlaß bestünde! Sollte es sich dabei um einen Druckfehler handeln – findet sich doch in Takt 83 im Basso-Text auch ein fehlerhafter Bindestrich?

Die Interpunktion ist m. E. zu sklavisch-philologisch nach der alten – und damit entsprechend sorglosen – Praxis in den Stimmbüchern übernommen. Gemildert wird dieses wenig überzeugende Editionsprinzip durch die Voranstellung der Texte (mit entsprechender Quellenangabe) in richtiger Interpunktion. Diesen vorangestellten Texten ist eine „insofar as possible, line-for-line“ Übersetzung ins Englische beigelegt, ohne poetische Ambitionen, rein als Information, die allerdings das italienische Original nicht immer richtig wiedergibt (so z. B. gleich im ersten Madrigal).

Der Druck ist sehr übersichtlich. Man würde sich allerdings bei den fünfstimmigen Madrigalen zwischen den Akkoladen mehr Abstand wünschen. Doch wollen die wenigen kritischen Bemerkungen den Wert – auch den hohen Gebrauchswert für ein musizierendes Ensemble! – der sehr guten und vor allem sehr verdienstvollen Arbeit keineswegs schmälern.

(Januar 1983)

Hubert Meister

ALESSANDRO SCARLATTI: *Griselda*. Edited by Donald Jay GROUT. Elizabeth B. HUGHES, Associate Editor. Cambridge/Mass. und London: Harvard University Press 1975. 290 S. (*Harvard Publications in Music, 8: The Operas of Alessandro Scarlatti Vol. III.*)

Daß die Werke Alessandro Scarlattis zur wahrhaft bedeutenden, d. h. nicht zu der uns im Zuge einer nivellierenden Mode überschwemmenden Musik der Jahrzehnte um 1700 gehören, wurde zu unserer Zeit durch erneute Bemühungen um sie in Italien, England und Deutschland, vor allem aber in den USA deutlich. Mit der laufenden Edition der Opern, die wir Donald J. Grout verdanken, wird zum ersten Mal das zentrale Schaffensgebiet Scarlattis systematisch erschlossen. Wenn ihr dritter Band so lange auf eine Anzeige warten mußte, ist dies zum Teil der Tatsache zuzuschreiben, daß die eigentlich unumgänglichen Revisionsberichte nicht mitveröffentlicht, sondern von der Harvard University gesondert erworben werden müssen (Edition S. 6, Anm. 2). Dies ist jedoch der Redaktion ebenso wenig gelungen wie dem Rezensenten in *The Music Review* (Jg. 38, 1977, S. 144), Malcolm Boyd, im Falle eines anderen Bandes. Ohne die „Critical Notes“ bleibt im Appendix der Varianten z. B. unverständlich, warum auf S. 259 und 261 einzelne Gesangsstellen ohne Instrumentalbegleitung erscheinen oder wohin die gestrichene Passage des Rezitativs 72 eigentlich gehört (S. 251).

Von diesem grundsätzlichen Einwand abgesehen ist die Edition nicht nur willkommen, sondern auch von gewohnter Solidität. Die Einleitung bringt u. a. einen konzisen Überblick über die Stoffgeschichte in Literatur und Oper. Einen detaillierten Vergleich der für Scarlatti entstandenen Libretto-Fassung von 1721 mit dem zugrunde liegenden Text Apostolo Zenos hat Grout bereits in der *Nuova Rivista Musicale Italiana* II, 1968, S. 207–225 geboten (entsprechend ist die Seitenangabe in der Edition S. 4, Anm. 1, zu korrigieren). Als den „anonymous arranger“ dieser Fassung (S. 4) hat Reinhard Strohm (*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 78) allerdings den Fürsten Francesco Maria Ruspoli erkannt. Bei der Nennung des Librettos (Edition S. 7) hätte dessen Widmung an den Fürsten zitiert werden müssen, in der es heißt: „Questo Drama si dedica da per se stesso a V. Eccellenza, perchè è cosa, che deriva da V. Eccellenza medesima“ (Strohm, *Italieni-*

sche Opernarien des frühen Settecento II, Köln 1976 = *Analecta Musicologica* 16/II, S. 225). Selbstverständlich hätte bei der Vorstellung der autographen Partitur (Edition S. 6), deren zweiter Akt fehlt, die Aufschrift vermerkt werden sollen: „GRISELDA / OPERA 114 / Posta in Musica / Dal Cav. e Alessandro Scarlatti / Per S. Ecc. za Sig. Principe Ruspoli / In Roma Xbre 1720 e Genn. o 1721“ (siehe Plate IV zu Grouts Aufsatz über *The Original Version of Alessandro Scarlatti's 'Griselda'* in der Westrup-Festschrift von 1975 (nach S. 102).

Die Editionsprinzipien (S. 8f.) sind die üblichen: weitgehende Originaltreue bei Modernisierung der Gesangsschlüssel. Aufgrund dieser Treue widersteht der Herausgeber z. B. der Versuchung, in der Arie 49 den nur stellenweise die Geigen verstärkenden Oboen ein eigenes System (mit vielen Pausen) einzuräumen. Ob die generelle Umschreibung des originalen, weitgehend triolierten $\frac{2}{4}$ -Taktes im Schlußsatz der Eröffnungssinfonie und in den Arien 31 und 49 als $\frac{6}{8}$ -Takt nicht das Bild etwas in Richtung aufs Beschauliche verfälscht, mag erwogen werden. In Nr. 31 führt dies jedenfalls an einigen Stellen zu für Scarlatti recht unüblichen Quartolen und Duolen (S. 89). Andererseits berührt es sympathisch, daß in der *Sinfonia per lo sbarco* des Anhangs (S. 237f.) die Achteltriolen nicht im Sinne heutiger Orthographie zu Vierteltriolen umgeschrieben sind.

Anderes lediglich Reproduzierte hätte wohl erläutert werden müssen. Z. B. bleibt unklar, wohin in Arie 15 die „Fermata del Sig. Tenore“ gehört (S. 57). In Sinfonia 56 dürfte die Bemerkung „Si fa seguito tutto“ eine Information für die zunächst allein einsetzenden Corni I sein (S. 145), während das unten auf der Seite gedruckte „Si fa seguito senza mai tornar da capo“ sicherlich an verkehrter Stelle steht. In dem Duett 86 wandelt Scarlatti auf besonders geistvolle Art das Da capo ab, indem er auf dem Sekundakkord über *es* das modifiziert wiederholte Ritornell einhalten läßt und durch die Bemerkung „Segue subito Scena X“ den unmittelbaren Anschluß an Rezitativ 87 vorschreibt, das über demselben *es* beginnt (S. 212 und 213). Daß dies aber erst für die Wiederholung gilt, hätte gesagt werden müssen.

Die Erläuterungen zu den „Instruments“ (S. 10) bedürfen der Ergänzung, daß Scarlatti – wie allgemein damals in Italien – seine Trompeten in Klangnotation (*D*-dur) schreibt und daß für die

Hörner dasselbe gilt, wobei diese allerdings eine Oktave tiefer klingen (vgl. Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 = MVM 19, S. 53 und 55f.).

Den von Malcolm Boyd genannten Corrigenda ist nur Weniges hinzuzufügen: S. 7, Z. 13/14 Bayerische Staatsbibliothek; S. 8, Z. 17/18 Teatro Capranica; S. 236, Z. 7 footnote 2. In der Arie „Pargoletto che porti felice“ des Anhangs ist die Textunterlegung des Taktes 62 undenkbar und hätte nicht nur „probably“ emendiert werden dürfen (S. 249). Der Fehler muß durch eine Abweichung Scarlattis vom hier durchgängigen Decasillabo entstanden sein, deren Motiv unbekannt bleibt. Ursprünglich könnte der Vers etwa „Perch'egl'arde di gioia ed Amor“ geheißen haben.

Die gestrichenen Takte zahlreicher Ritornelle, die Scarlatti nachträglich gekürzt hat, erscheinen im Anhang der Ausgabe. Die von Grout (auch in seinem Beitrag zur Westrup-Festschrift) erwo-genen Gründe für die Änderungen (S. 7f.) erscheinen plausibel. Trotzdem könnten einige dieser Fälle auch eine geschärfte Reflexion des Komponisten über die harmonische Kadenz dokumentieren. Deren (neue) Formelhaftigkeit deutet sich etwa in Takt 9/10 der Arie 17 an (S. 61), wo gegenüber der ursprünglichen Fassung (S. 254) der harmonisch unvorbereitete Quartsextakkord in einer vom Generalbaßdenken schon recht fernen Plötzlichkeit eintritt. Die Möglichkeit, zwei authentische Fassungen bzw. Entstehungsstadien studieren zu können, verleiht dieser Ausgabe noch einen besonderen Wert.

(Februar 1983)

Wolfgang Osthoff

Diskussionen

Daß ein Rezensent sich mit meinem Buch *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980, in einer Nummer der *Musikforschung* (35, 1982, H. 3) gleich zweimal auseinandersetzt (S. 318ff., S. 277ff.), hat durchaus sein Schmeichelhaftes, selbst wenn es sich, wie in diesem Falle, um Verrisse handelt. Nun kann ich mit diesen durchaus weiterleben, ohne schamhaft mein Haupt vor der Zunft zu verhüllen, verraten sie doch weit mehr über den Rezensenten Giselher Schubert als über das Rezensierte. Die nicht abgeschreckten Leser meiner Arbeit werden zu-

dem unschwer bemerken, daß mit Ausnahme der Hinweise auf Irrtümer in der Werk- und der Plattenliste, auf drei vertauschte Fußnoten sowie auf einige falsche Zahlen im Inhaltsverzeichnis und bei Querverweisen, die mich selbst grämen, die Schubert aber zu Unrecht mir anlastet (das dürfte er als Profi eigentlich wissen), daß also mit diesen Ausnahmen seine Argumente durch die Überprüfung am Text fragwürdig werden. Nicht alle Leser von Rezensionen lesen aber auch das Rezensierte; gleichwohl haben sie Anspruch auf Information, nicht nur auf Wertung. Dies und der Umstand, daß Schubert nicht nur mich und mein Buch, sondern auch dessen „Gegenstand“ überaus hurtig aburteilt, veranlassen mich zu einer Erwiderung.

Die Crux mit Schubert ist, daß er die Darstellung komplexer Sachverhalte nachzuvollziehen offenbar nicht geneigt ist; entweder lehnt er sie als verwirrend ab, oder er verdreht bzw. vereinfacht sie unzulässig. Dafür nur einige Beispiele. Um die Ursache für Kreneks „politisches“ Exil herauszuarbeiten, habe ich versucht, seine Haltung zum Austrofaschismus in ihren Veränderungen, ihren Widersprüchen und ihrer Konsequenz (unbeirrte Ablehnung des Nationalsozialismus als Motor seiner politischen Neigungen) zu beschreiben, was kaum nötig gewesen wäre, wenn ich sie hätte verharmlosen wollen. Schubert greift nun eine pointierte Formulierung heraus, die im folgenden Text belegt wird, und bläht sie zum „paradoxen Tenor“ meiner sechzigseitigen Interpretation auf. Zuviel Ehre. Andererseits hält er mir Takt- und Geschmacklosigkeit vor, weil ich eine Tagebuchnotiz veröffentlicht habe (sollte ich doch Informationen unterdrücken?), die nach Schuberts geheimnisvollen Andeutungen im Lichte einer anderen Quelle Kreneks „Integrität“ als „zweifelhaft“ zu entlarven geeignet scheint. Ein starkes Wort, um einen schwachen Ausdruck zu wählen, für folgenden einfachen Sachverhalt: 1938 monierte Krenek bei sich die Neutralität seines Schweizer Mäzens Werner Reinhart, die hart an Begünstigung der Nazis heranreichte. Der Grund für die Veröffentlichung der Notiz war erstens die Beschreibung der Atmosphäre, in der der auf sein Immigrationsvisum wartende Krenek lebte, und nicht Polemik, denn zweitens sind die eminenten moralischen Schattenseiten der Neutralität der Schweiz gegenüber dem Dritten Reich keine Neuigkeit. Kreneks Sensibilität in politics hinderte ihn aber keineswegs daran, seiner Dankbarkeit für Rein-