
BESPRECHUNGEN

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 1 (1981). Annales Suisses de Musicologie. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Peter Ross. Bern/Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1981). 169 S., Notenbeisp., Abb.

Vorliegendes Jahrbuch stellt eine Fortsetzung einerseits der von 1924–1938 erschienenen sieben Bände des *Schweizerischen Jahrbuchs für Musikwissenschaft*, andererseits jener in den letzten Jahren veröffentlichten vier Bände der *Schweizer Beiträge für Musikwissenschaft* dar. Gedacht ist es nicht nur als wissenschaftliches Forum für Schweizer Musikforscher und als Publikationsorgan für die in den einzelnen Sektionen der SMG gehaltenen Vorträge, sondern in Zukunft soll es auch Aufgaben des bisherigen Mitteilungsblattes dieser Gesellschaft übernehmen, wie z. B. die Veröffentlichung des jeweils zweisprachig gehaltenen Jahresberichts sowie einer jährlichen Schweizer Musikbibliographie.

Dieser Zielsetzung entspricht auch ganz der erste Band mit seinen insgesamt sechs Beiträgen musikhistorischen bzw. musikethnologischen Inhalts: Zu Beginn ein Abdruck der 1980 von Max Haas an der Basler Universität unter dem Titel *Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum Politik-Kommentar Walter Burleys* gehaltenen Antrittsvorlesung, in der der Autor anhand des von dem englischen Scholastiker Burley verfaßten Kommentars zu Aristoteles' *Politik* die darin vorgenommene Klassifizierung der Eigenschaften griechischer Tonarten nach den dreifachen, auf das jeweilige Lebensalter abgestimmten Gesichtspunkten des „rechten Maßes“, des „Möglichen“ und des „Passenden“ als „Teil der Umstände menschlichen Handelns“ festlegen kann. Im folgenden Beitrag über *Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italiener der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* kommt Wulf Arlt zu dem Ergebnis, daß die Liedsätze jener „Italienerfahrer aus dem Norden“ gegenüber den Burgundischen Chansons der „daheimgebliebenen“ Kollegen eine auffallende, sich über formale Gegebenheiten hinwegsetzende Textbezogenheit der Musik aufweisen. Allerdings, so gesteht der

Autor ein, müsse es vorerst noch bei einer reinen Konstatierung dieses „Phänomens“ bleiben, und erst weitere Forschungen könnten den Nachweis erbringen, welche Art von italienischer Musik bzw. welche Umstände auf die „fahrenden“ Franko-Flamen diesbezüglich beeinflussend gewirkt haben.

Silke Leopold gelingt es in ihrer Studie über *Die Hierarchie Arkadiens*, die gedruckte Fassung eines 1979 auf Einladung der SMG in Basel, Bern und Zürich gehaltenen Vortrages, überzeugend darzustellen, daß das im Laufe der Entwicklung sich zeigende „Verkommen“ der Barockoper in einem „Konglomerat tragischer, lustiger, allgemein menschlicher, aber immer unterhaltsamer Szenen und Personen“ nicht allein die Folge einer allmählichen Ausweitung der Librettothematik war, sondern schon in der der frühen italienischen Pastoraloper eigenen hierarchischen Anordnung von „nicht nur guten und bösen, ernsten und komischen Personen, sondern auch armen underdogs, die bestenfalls Mitleid erregen, meistens aber schlicht der Lächerlichkeit preisgegeben sind“ vorgegeben lag. Im vierten und letzten historischen Beitrag befaßt sich Andreas Traub mit im Kloster Einsiedeln aufbewahrten, autographen geistlichen Kompositionen des Mailänder Domkapellmeisters Carlo Donato Cossoni, die nunmehr als Ergänzung zu den erhaltenen gedruckten Werken die Zeichnung eines neuen Gesamtbildes dieses oberitalienischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert zulassen würden.

Im Rahmen der beiden ethnomusikologischen Beiträge berichtet François Borel anhand von Rhythmustranskriptionen und ausführlichem Bildmaterial über Trommeln und Trommelrhythmen der „Touaregs“, einem Nomadenstamm der westlichen Zentralsahara. Peter Ackermann setzt sich mit Musik und Text des Koto-Stückes *Nasuno* auseinander und zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich bei der Rezeption traditioneller japanischer Musik durch den europäischen Hörer ergeben. Den Beschluß des Bandes bilden Kurz-Marginalien zu den Autoren und (wie bereits erwähnt) der Jahresbericht der SMG 1980 sowie

eine von Hans Zehntner mit viel Sorgfalt zusammengestellte Bibliographie für das Jahr 1980, wobei sich bei dem letzterer beigelegten Abkürzungsverzeichnis die Frage erhebt, ob es nicht sinnvoll wäre, dieses den im *Riemann-Musiklexikon* sowie in *MGG* gebräuchlichen Sigeln anzugleichen.

Gemäß dem Inhalt und der auch ansprechenden äußeren Aufmachung dieses neuen Jahrbuches kann man nach dessen erstem Band nur eine Fortsetzung in diesem Sinne und somit „ad multos volumines!“ wünschen.

(Dezember 1982) Josef-Horst Lederer

ROBERT N. FREEMAN: Franz Schneider (1737–1812). A Thematic Catalogue of His Works. New York: Pendragon Press 1979. XXIX, 237 S.

Unter Joseph Haydns österreichischen Zeitgenossen hatten vor allem die „Klosterkomponisten“ entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Kirchenmusik. Für die täglichen Hochämter, für Vespers und Andachten der Stifts- und Wallfahrtskirchen schufen die Chorregenten und Organisten eine Fülle nicht selten hochqualifizierter Werke, von denen manche später irrtümlich Joseph Haydn zugeschrieben wurden. Die Dokumentation von Leben und Schaffen dieser Komponisten gehört zu den Desideraten der Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts. Um so verdienstvoller ist der vorliegende thematische Katalog von Franz Schneider, dem Nachfolger Albrechtsbergers im Benediktinerstift Melk. Ein knapper biographischer Abriß, in dem auf Freemans leider ungedruckte Dissertation *The Practice of Music at Melk Monastery in the 18th Century* (1971) verwiesen wird, ist dem Katalog vorangestellt, der an echten Werken 47 Messen, 36 Propriumsätze, 14 *Requiem* und *Libera*, 4 *Miserere*, 9 Vesperpsalmen und *Magnificat*, 10 Hymnen und Sakramentsgesänge, 2 *Tedeum*-Vertonungen, 14 Litaneien, 20 Mariani-sche Antiphonen, 36 nichtliturgische geistliche Kompositionen und eine Instrumentalfuge umfaßt, nebst zahlreichen Stücken, deren Echtheit nicht sicher verbürgt ist.

Die Beschreibungen sind knapp, enthalten aber wesentliche Informationen für den Benutzer. Zwar hätte sich der Rezensent bei den Initien auch jeweils die Angabe der Generalbaßstimme gewünscht, doch sind erfreulicherweise

zu den textreichen Sätzen wie *Gloria* und *Credo* auch die Notenanfänge der einzelnen Abschnitte angegeben. Bei Autographen sind Titel, Umfang und Format genannt, bei Abschriften lediglich Fundorte, Signaturen, ggf. Daten und andere wichtige Bemerkungen. Mehrere Werke sind in unterschiedlichen Fassungen überliefert. Die Benutzung des Katalogs wird durch ein Namen- und Titelregister wesentlich erleichtert. Beschreibungen und Abbildungen der wichtigsten Wasserzeichen sind als Anhang beigegeben. Durch die Aufzählung aller erreichbaren Konkordanzen zu den zweifelhaften Werken (mehrere sind unter sechs bis sieben Namen nachweisbar) leistet der Verfasser einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung des noch schwer überschaubaren kirchenmusikalischen Repertoires der Haydn-Zeit. Mögen bald auch Kataloge dieser Qualität von weiteren Komponisten jener Epoche erscheinen.

(Dezember 1982) Friedrich W. Riedel

EDMUND A. BOWLES: Musikleben im 15. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977, 191 S. (Musikgeschichte in Bildern. Band III, Lieferung 8.)

In der von Heinrich Bessler und Max Schneider begründeten vielbändigen *Musikgeschichte in Bildern* legt Edmund A. Bowles hier die Lieferung *Musikleben im 15. Jahrhundert* vor. Die in dieser Reihe vorgegebene äußere Anlage des Band-Corpus, mit Bildtafeln je auf einer rechten und zugehörigen Erklärungen auf einer danebenstehenden linken Seite, wird – um dies gleich vorwegzunehmen – vom Verfasser in Bild und Text vorzüglich ausgefüllt. Er gliedert die Vielfalt des Musiklebens in der fraglichen Zeit, gewiß zu Recht, nach sozialen, also weitgehend ständischen sowie anlaßbezogenen Gesichtspunkten und führt dies zunächst in einer allgemeinen Einleitung vor; in der Folge wird auch das präsentierte Bildmaterial in entsprechenden thematischen Gruppen geordnet: Krönung und Bischofsweihe, Hochzeit, Empfänge und Festzüge, Festmahl, höfischer Tanz, Turnier, Militärmusik, Jagd, geselliges Musizieren, Kirchenmusik, geistliche Musik, Theater, Musik in der Stadt, bürgerlicher Tanz, Straßenmusikanten und Bettler sowie Bauernmusik.

Die etwa 185 reproduzierten Bildvorlagen sind, wie ein am Schluß des Bandes angefügtes (offenbar das ganze dem Verfasser bekannte

Bildmaterial der Zeit enthaltendes) Abbildungsverzeichnis dartut, aus einem etwa tausend Vorlagen umfassenden Bestand geschickt ausgewählt. Das genannte Gesamtverzeichnis hält sich zunächst an die oben referierten Gruppen und gibt dann, nach Aufbewahrungsorten der Originale vorgehend, ganz knappe Angaben zum jeweiligen Bildinhalt, eine insgesamt vorzüglich wertvolle Hilfe für alle musikikonographischen Studien zum 15. Jahrhundert. Wenn sich dabei auch die eine oder andere Darstellung noch ergänzen ließe, staunt man doch über Umfang und Vielfalt des Materials, das der Verfasser hier nachzuweisen weiß. Der Eindruck solcher Vielfalt verstärkt sich sodann beim Studium der gebotenen Abbildungen: ihre Vorlagen stammen aus französischen, englischen, spanischen, italienischen, deutschen und polnischen Handschriften, Gemälden, Drucken und Plastiken, und ihre Entstehung erstreckt sich über eine Spanne vom spätesten 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert, in einem Fall gar bis etwa zum Jahr 1540 (Abb. 93). Die beigegebenen Kommentare des Verfassers sind fachmännisch und klar und schließen auch eine Großzahl von archivalischen und chronikalischen Belegen ein, eine Ergänzung, welche die ungewöhnliche Belesenheit des Verfassers dokumentiert und für die man besonders dankbar ist. Mit einem gewissen Erstaunen sieht man, wie klar etwa die liturgische Kirchenmusik im 15. Jahrhundert andere Instrumente als die Orgel offenbar noch ausgeschlossen hat; andererseits ist der Beizug eher profaner Spielleute bei Prozessionen auffällig, auch die Freude an „lebenden Bildern“, die, musikalisch begleitet, bei Umzügen und Prozessionen an bestimmten Örtlichkeiten gestellt wurden.

Natürlich wird sich der Leser die Frage stellen, ob einzelne Phänomene dieses Musiklebens gewissermaßen allgemeinverbindlich für das ganze Europa des 15. Jahrhunderts Geltung hatten oder ob man nicht auch mit zeitlich oder lokal eingeschränkten Spielarten und gewiß auch gelegheitszeugten Einzelveranstaltungen zu rechnen habe: an lokale Varianten möchte man etwa bei den Instrumentalbesetzungen der Begleitmusik von Prozessionen oder theaterähnlichen Darbietungen denken, während so üppige Manifestationen wie das berühmte burgundische Fasanen- oder das Pfauenmahl eher gelegheitsgebunden zu sein scheinen. Der Verfasser geht zuweilen auch auf solche Fragen ein; natürlich wird sich hier in mancherlei Richtung völlige

Klarheit nicht gewinnen lassen, weil das Material nicht hinreichend geschlossen ist.

Insgesamt ist der Band überaus lehrreich und mit sicherer Hand gestaltet. Schade ist, daß in den Bildlegenden Entstehungsort bzw. -land und (wenn auch nur geschätzte) Entstehungszeit der reproduzierten Vorlage nicht immer angegeben sind; auf die allenfalls weiterführende „Literatur zu den Abbildungen“, die am Ende des Bandes angeführt ist, möchte man ja nicht immer zurückgreifen müssen. Einige Bilder sind sogar in Farbe wiedergegeben; am Schluß steht ein willkommenes Namen- und Sachregister.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

ROBERT T. LAUDON: Sources of the Wagnerian Synthesis. A Study of the Franco-German Tradition in 19th-Century Opera. München-Salzburg: Katzschichler 1979. 207 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 2.)

Die Bedeutung des Buches von Robert T. Laudon besteht in der weitgefächerten Darlegung von historischen Vorbildern, die am Zustandekommen des Wagnerschen Personalstils Anteil gehabt haben können. Laudon breitet ein reichhaltiges Material aus, das der deutschen und vor allem der französischen Operntradition entnommen ist. Die Betonung der französischen Tradition nach dem Vorbild Ernest Newmans erscheint dabei teilweise auch als ein Akt historischer Gerechtigkeit gegenüber der Bevorzugung der Beethoven-Weber-Tradition, welche Wagners Selbstdarstellung und die ältere deutschsprachige Wagnerliteratur kennzeichnet.

Die Grundlage von Laudons Analysen auch entlegener Werke z. B. von Catel oder Lesueur ist allerdings ein Entwurf von Wagners Personalstil, der mir allzu holzschnittartig erscheint. Die drei Hauptmerkmale seines Stils seien Leitmotiv, entwickelte Harmonik und differenzierte Orchestertechnik, denen gegenüber weitausgreifende Melodiebögen, rhythmische Akzentuierung und Klarheit der Form in den Hintergrund treten würden. Laudon stützt sich auf Grundbegriffe der Wagnerschen Ästhetik, wie die Idee des Gesamtkunstwerks, den Gedanken einer „Kunst des Übergangs“ in sehr pragmatischer Weise ohne jeweils ihre spezifische Begrenzung zu beachten. Dieses Faktum erscheint um so mißlicher, als eine sorgfältige Rezeption der neueren deutschsprachigen Wagnerliteratur, die sich in

bedeutender Weise mit diesen Themen auseinandergesetzt hat (ich brauche keine Namen zu nennen), solche Vergrößerungen verhindert hätte. Daß dies nicht geschehen ist, verwundert deshalb noch mehr, weil es sich hier um eine „doctoral dissertation“ handelt, um eine akademische Abhandlung also, die der Habilitationsschrift nahekommmt; zudem gibt der Autor als Betreuer den mit der deutschsprachigen Wagnerliteratur vertrauten Alexander Ringer an. Unverständlich ist in diesem Zusammenhang auch die Ungenauigkeit der Literaturangaben: Glasenapp wird z. B. als im Jahre 1905 vierbändig erschienen verzeichnet; beide Angaben sind unrichtig.

Schwerer noch dürfte der Einwand wiegen, daß das musikalische Urteilsvermögen des Autors nicht immer verläßlich ist, vielmehr manchmal zu grob falschen, oft fragwürdigen Analysen führt. Solches begegnet dem Leser z. B. bei Themenkonkordanzen oder wenn das Leitmotiv des Liebesverbots aus der gleichnamigen Oper als Erinnerungsmotiv bezeichnet wird, obwohl dieses entwickelnden Veränderungen unterworfen ist. Ein besonders krasses Beispiel bietet die Analyse einer Stelle aus dem zweiten Aufzug des *Tannhäuser*. Den Achtakter „Mit ihnen sollst du wallen zur Stadt der Gnadenhuld“ bezeichnet Laudon als einen auf sieben Takte erweiterten Viertakter.

Daß aufgrund all dieser Mängel das bei stilgeschichtlichen Untersuchungen besonders notwendige Vertrauen jedes Lesers in die analytischen Fähigkeiten eines Autors schwer erschüttert ist, braucht kaum noch ausgesprochen zu werden. Das Verdienst des Buches besteht gleichwohl darin, eine geschlossene, materialreiche Darstellung eines wichtigen Themas zu bieten, die durch einen Anhang ergänzt wird, der gleichsam dessen Umkehrung exponiert: die Rückwirkung Wagners auf Frankreich.

(April 1983) Peter Nitsche

OSKAR STOLLBERG: Johann Georg Herzog, Kirchenmusiker, Liturgiker und Erlanger Universitätslehrer, in seinen Briefen an Max Herold 1865–1908. München: Chr. Kaiser Verlag (1978). 252 S., 2 Abb., 1 Faks.

Vorgelegt werden in dieser Sammlung fünfzig Briefe, Postkarten und Aufschriften auf Visitenkarten, die Johann Georg Herzog (1822–1909) an den Schwabacher Theologen, Liturgiker und Herausgeber der Zeitschrift *Siona*, Max Herold

(1840–1921) über mehr als fünfzig Jahre hin richtete. (Herolds Antworten sind „leider nicht mehr aufzufinden“.) Herzog war aus seiner Arbeit als Kantor der ersten Münchner evangelischen Stadtpfarrkirche St. Matthäus und als Professor für Orgelspiel am Münchner Konservatorium 1854 auf den Posten eines Direktors des neuerrichteten Instituts für Kirchenmusik in Erlangen berufen worden. Dort hatte er den Theologiestudenten der Universität kirchenmusikalische Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln, die man im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Besinnung auf die Rolle von Liturgie und Musik im evangelischen Gottesdienst und der Einführung einer einheitlichen Agende sowie Gesang- und Choralbuch in der Bayerischen Landeskirche in den Jahren 1853/57 für notwendig erachtete.

Es wird deutlich, daß Herzog innerhalb der liturgischen Restaurationsbewegung eine gemäßigte Position einnahm. Gegenüber dem puristischen Standpunkt des Beharrens auf reinem Accappella-Stil suchte er „das Alte mit dem Neuen zu verbinden“ und glaubte „überhaupt, daß Bach(s) und Händels Stil am meisten dem Charakter der evangelischen Kirche entspricht“. Engagiert betrieb er die Verbreitung der „polyrhythmischen“ Fassung (das Wort natürlich in anderer als der heute üblichen Verwendung) der Kirchenliedmelodien und eine Harmonisierung mit „kirchlichen“ Akkorden. Sein Abscheu galt der „Stylmengerei“ von „klassischer“ Kirchenmusik (eben dem Bach-Händel-Stil) und „modernem“ „mehr unterhaltendem Element“, womit die Erzeugnisse „von Brahms und Anderen“ gemeint sind. So sehr die Konvergenzen von Herzogs liturgischen Bestrebungen mit denen der Liturgischen Bewegung des 20. Jahrhunderts ins Auge springen, so nachdenklich stimmt die Beobachtung, daß er mit fortschreitendem Alter – nach entscheidender Mitarbeit an den ergänzenden Fassungen der Agende von 1879/83 und 1901/07 – immer skeptischer und resignierter hinsichtlich der praktischen Durchsetzbarkeit seiner Vorstellungen wurde. Im Zusammenhang damit steht eine bemerkenswerte Kritik an Grundsätzen des Protestantismus, vor allem an dessen Beschränkung auf nur zwei wesentliche „Mittel“: Predigt und Gemeindegesang. Aus der – offensichtlich prinzipiellen anthropologischen Überzeugungen entspringenden – Einsicht in dieses Defizit ergibt sich die Forderung nach einem völlig „neuen Cultus“.

Dieser neue Cultus aber setzt eine ganz andere Einstellung vor allem der Theologen voraus, als Herzog sie in seiner Zeit vorfand. Seine Kritik am evangelischen Theologen als Typus – nicht einzelner Individuen – erreicht stellenweise eine ätzende Schärfe, die an Kierkegaard oder Nietzsche gemahnt. Seinen Briefpartner verschont er in diesem Zusammenhang keineswegs; ihm wie vielen anderen Pfarrern wirft er vor, sich als Laien in musicis die theologische Bevormundung der Kirchenmusiker anzumaßen: „Was mich und Andere, gründlich gebildete Musiker, geniert, das ist die Sicherheit, das diktatorische Element, mit welchem Sie zu Werke gehen, und womit ein starkes Selbstgefühl und jene Klugheit verbunden ist, welche es meisterhaft versteht, Dieses zu verschweigen und Jenes hervorzuheben, je nachdem es die eigenen Interessen erfordern... Dieses gewaltsame Protektionswesen müssen Sie schon aufgeben...“.

Sympathisch berührt Herzogs weise Selbsteinschätzung, das Wissen um seine „nur spärlichen Produktionskräfte“. Bei aller konservativen Grundeinstellung bemühte er sich um eine gerechte Beurteilung neuerer Kunsterscheinungen bis hin zu Reger, bestand allerdings auf der strikten Beachtung der Grenzen von gottesdienstlicher Musik und solcher für Kirchenkonzerte (als solche sah er u. a. auch Bach-Kantaten an). Diese Haltung bestimmt auch sein verantwortungsbewußtes Wirken als Pädagoge, das gleichfalls in den Briefen in sehr lebendiger Darstellung der mühevollen Alltagsrealitäten und der vergleichsweise dazu überzogenen Erwartungen, die von kirchlichen und ministerieller Seite gestellt wurden, wiederspiegelt wird.

Der 44 Seiten umfassenden Edition der Briefe, die merkwürdigerweise am Schluß des Bandes plaziert ist, stehen rund 100 Seiten Kommentierung und ein Anmerkungsapparat von nicht weniger als 556 Nummern gegenüber. Bei aller Anerkennung der Bemühungen des Herausgebers um seinen Gegenstand wäre hier doch wohl eine erhebliche Straffung und Verknappung ein entscheidender Gewinn gewesen. Die eigenartige Mischung des Einführungstextes aus monographischer Darstellung und Briefkommentierung zwingt den Leser, das Buch ständig an drei Stellen gleichzeitig und dann vieles doppelt zu lesen, weil die Briefe in der Einführung beinahe vollständig zitiert werden.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

RAINER WILKE: Brahms · Reger · Schönberg. Streichquartette. Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1980. 233 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 18.)

Die jüngste Brahms-Forschung verdankt zweifellos Schönberg wichtige Impulse. Die Tatsache, daß der dodekaphonische Begründer der Zweiten Wiener Schule in der kompositorischen Gestaltungsweise des vermeintlich so konservativen Wahlwieners überraschend Fortschrittliches entdeckt und als für sein eigenes Schaffen, insbesondere für seine Technik der „entwickelnden Variation“ bedeutsam einbekannt hat, lenkte den analytisch suchenden Blick erneut auf die beziehungsreiche Kunst von Brahms, dem im nachbeethovenischen 19. Jahrhundert wohl am konzentriertesten schaffenden Komponisten. Dieser Leitlinie folgt auch Rainer Wilke, wenn er anhand der strukturell besonders anschaulichen Gattung Streichquartett die Verfahrensweisen von Brahms erkundet, sie mit jenen in Schönbergs ersten beiden Opera vergleicht und dazu noch einige Reger-Beispiele in seine Untersuchungen einbezieht.

Die prüfende Konfrontierung des Schönbergischen Terminus mit der Vielfalt empirischer Befunde führt den Autor zu begrifflich gut durchdachten Gliederungen und Differenzierungen all dessen, was den beiden Hauptkonstituenten „Variation“ und „Entwicklung“ zugeordnet werden kann. In kritischer Auseinandersetzung mit einschlägiger Literatur gewinnt er einen Motivbegriff, der ihm eine adäquate Systematisierung variativer Beziehungen ermöglicht, die er ihrerseits in den übergeordneten Aspekt zielgerichteter Prozesse einbringt. Die „motivisch-thematischen Prozesse“ werden schließlich auch nach ihrer Funktion im formalen Rahmen eines Stückes befragt. Sein Analyse-System stellt Wilke auf streng phänomenologische Grundlage und distanziert sich von allen strukturell nicht erfassbaren Deutungen.

Die Anwendungsweise seiner Untersuchungsmethode exemplifiziert der Autor besonders ausführlich an Brahms' *a*-moll-Quartett op. 51/2. Zwar stößt seine akribisch bemühte Präzisierung da und dort unvermeidlich auf interpretatorische Überschneidungen (einige werden direkt angesprochen), es gelingt ihm aber doch, sein Hauptanliegen überzeugend deutlich zu machen: die tradierte Annahme einer dualistischen Themenkonzeption bei Brahms in Frage zu stellen und

den Nachweis „begrenzter“, d. h. durch „analytisch-synthetische“ oder „komplexe“ Prozesse der Variantenbildung selbst zustande kommenden Kontraste zu erbringen. Der kritische Eifer gegenüber anderen Autoren richtet sich auch darauf, außer satzübergreifenden Motivzusammenhängen selbst das spezifische Weiterwirken ganzer Entwicklungsvorgänge im zyklischen Gesamtgeschehen aufzuzeigen. Ein besonders wichtiges, über frühere Erkenntnisse hinausweisendes Ergebnis ist ihm im *a*-moll-Opus die Entdeckung der zusammenhangstiftenden Rolle des Kopfmotivs aus dem ersten Satz in seiner „Modell“ bildenden linearen Funktion: Nicht nur die Hauptthemen im dritten und vierten Satz werden davon erfaßt, sondern auch – „analytisch-synthetisch“ definiert – das erste Seitenthema (der aus dem Gesamtüberblick erkennbare Sinn beglaubigt manche im Einzelfall vielleicht etwas strapaziert anmutende Deutung). Der Veranschaulichung des komplexiven Charakters zyklischer Motivzusammenhänge dienen zusätzliche Nachweise für die figurale Einbindung des ungarischen Tanzzitats aus dem zweiten Satz.

Veränderte Akzentsetzung im prozessural-formalen Gefüge verdeutlicht der Autor am Beispiel des analytisch leichter überschaubaren *c*-moll-Quartetts op. 51/1, den besonderen Syntheseaspekt arbeitet er am Strukturbild vielfältiger Durchdringung von Entwicklungsvorgängen und formal abgegrenzten Variationsfolgen im *B*-dur-Opus (op. 67) plausibel heraus. Ein Problem aller in der horizontalen Dimension sich bewegendes Analysen tritt freilich auch in Wilkes Brahms-Untersuchungen zutage: Mit der Ausklammerung des gerade für die Musik einer wesentlich harmonieorientierten Epoche so wichtigen vertikalklanglichen Elements wird eine nicht unwesentliche Komponente im Gefüge auch variativer Prozesse unberücksichtigt gelassen (so würde etwa unter diesem Gesichtspunkt dem Verhältnis zwischen Haupt- und Seitenthema im ersten Satz des *a*-moll-Quartetts wieder eben jene vermehrte Kontrastqualität auch strukturell bestätigt, die im Höreindruck ohnehin aufscheint).

Bei Schönbergs Chromatik und Polyphonie kommt allerdings die vertikale Dimension unabdingbar ins analytische Spiel (besprochen werden auszugsweise das frühe *D*-dur-Quartett von 1897 und Opus 7). Die Eignung von Wilkes Methode erweist sich aber gerade auch dort, wo mit der kontrapunktischen Überschichtung motivischen

Materials aus unterschiedlichen Bereichen ein spezielles Verknüpfungsverfahren erkennbar wird und ein Gestaltungsprinzip sich anbahnt, das später den Weg über die Tonalität hinaus freigibt. Wie begrenzt andererseits die analoge Erfassbarkeit Regerscher Quartettstrukturen (op. 74; 54/1; 121) – im Grunde wohl auch schon der motivisch weniger ausgeprägten Identität wegen – ist, erkennt der Autor selbst, charakterisiert aber mit dem Terminus „assoziativ“ das in einem anderen Sinn variative Verfahren dieses Komponisten zutreffend.

(März 1982)

Günter Weiß-Aigner

JEAN GERGELY: Béla Bartók. Compositeur hongrois. La Revue musicale, Double numéro 328–329, Triple numéro 330–331–332, Triple numéro 333–334–335. Paris: Richard-Masse 1980.

Der Autor legt mit dieser Bartók-Monographie ein fast 400 Seiten starkes Buch vor, das – wie aus der Einleitung zu erfahren ist – „nur“ das Gegenstück zu einer Bartók-Biographie darstellt, deren Erscheinen bevorsteht. Wer das vorliegende Buch zur Hand nimmt, muß sich des monographischen Charakters dieser Abhandlung bewußt sein. Statt einer Darstellung von Leben, Werk und musikgeschichtlicher Stellung erwartet ihn ein Gedankengebäude, dessen Räume, Gänge, Treppen und Nischen Auskünfte über ein einziges Thema beherbergen: was ist das spezifisch Ungarische an der Erscheinung des Komponisten Bartók? Um diese Frage nicht weiterhin mit dem spärlichen Hinweis auf bestimmte Elemente der ungarischen Volksmusik im Schaffen Bartóks abgetan sein zu lassen, wurde dieses Buch geschrieben. Gergely bezieht das Denken und Schaffen Bartóks auf den gesamten Kontext der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte Ungarns und der Donauländer. Der Autor gelangt auf diesem Wege zu Feststellungen, die sowohl unsere Vorstellung von dem Ungarn Bartók im allgemeinen bereichern und korrigieren als auch zahlreiche Detailprobleme der Biographie und Gedankenwelt Bartóks im besonderen – etwa sein Verhältnis zu Kodály, die Gründe für die Emigration etc. – in ein neues Licht rücken.

Die Abhandlung ist in drei Teile gegliedert, deren Überschriften lauten: *Bartók et la spécificité de la civilisation hongroise; A travers le temps et*

l'espace; Bartók et le folklore musical. Introduction und *Conclusion* umrahmen die drei Hauptteile, ein Literaturverzeichnis, ein Namensregister und ein kleiner Bildanhang ergänzen sie.

Einige der elf Kapitel des ersten Teils lassen den Ansatz des Autors besonders deutlich hervortreten. So wird im zweiten Kapitel gefragt: „Qu'est-ce qu'être Hongrois?“ Diese Frage wurde in der Vergangenheit auch von den Ungarn selbst wiederholt gestellt, so in jener von Jácint Rónay verfaßten Artikel-Serie von 1840, wo in typisch romantischer Manier die angeblich ungarischen Verhaltensweisen von denen anderer Völker abgehoben werden. (Eine Probe: „Der Deutsche steckt die Hand in die Tasche, wenn er spricht; der Slovake faltet die Hände, und zwar vor sich, wenn er arm ist, und hinter sich, wenn er reich ist; der Ungar bekommt kein Wort heraus, wenn seine Hände nicht frei sind.“) Fast 100 Jahre später erschien eine Schrift von Gyula Illyés mit dem Titel *Ki a magyar?* (Wer ist ein Ungar?), in der mit nicht geringerer Emphase der Hang zur Freiheit als ein besonderes Merkmal des hart geprüften ungarischen Volkes ausgegeben wird. Unter Einbeziehung der eher skeptischen Bemerkungen Sandór Jemnitz' über den Sinn solcher Versuche, einen ungarischen Nationalcharakter zu definieren, läßt Gergely so den geschichtlichen Kontext lebendig werden, der die Voraussetzung dafür abgibt, bestimmte Handlungen Bartóks – so sein Eintreten für die Erforschung und kompositorische Ausschöpfung auch der rumänischen Volksmusik, so seine Unterschrift unter das Manifest gegen die Judengesetze vom 5. Mai 1938, so auch seine endliche Emigration in die USA – besser erklären zu können.

Im dritten Kapitel (*Elemente einer Soziologie der ungarischen Musik*) führt der Autor den Leser weiter in die Vergangenheit zurück, um anhand zweier konkreter geschichtlicher Situationen (Schlacht bei Mohács 1526 bis zur Besetzung durch die Türken 1541; Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Unabhängigkeitskrieg 1848/49) die Interdependenz von nationaler Identitätsfindung und kultureller Produktion exemplarisch erläutern zu können. Die drei „klassischen“ Epochen der ungarischen Musikgeschichte (viertes Kapitel) werden stringent auf die Gesellschaftsgeschichte bezogen: die Zeit der Ungaresca (seit 1541), wo bestimmte Stilmomente im Rahmen der höfischen Musik als insistentes Zeichen einer vorenthaltenen Einheit der

Nation fungierten; die Zeit des Verbunkos (seit 1790), dessen Stil vom Bürgertum in die Kunstmusik emporgehoben und zu einem wichtigen Bestandteil einer allumfassenden Nationalbewegung wurde (die allerdings 1848/49 scheiterte); die „Neue Schule“ Bartóks und Kodály's (seit 1905), die sich erstmals auf die Musik der Bauern berief und somit eine tragfähige Grundlage für die Ausprägung eines Nationalempfindens schuf. Hier findet sich denn auch die wiederholt vorgebrachte und vielfältig begründete Hauptthese des Buches, daß die „Entdeckung“ der Volksmusik einer „Entdeckung“ des Volkes gleichkam. Die hierbei erworbenen Erfahrungen betrafen nicht allein Bartóks künstlerische und wissenschaftliche Interessen. Sie gaben den Anstoß zu der fundamentalen Neuformulierung seiner ästhetischen und gesellschaftlichen Positionen in den Jahren 1905–1908 (neuntes Kapitel). Daß sich diese Positionen im Grunde nicht mehr geändert haben, daß Bartóks Gesamtwerk deshalb eher als ein „synchronisches“ denn als ein „diachronisches“ Phänomen zu betrachten sei, sucht Gergely im zweiten und dritten Teil des Buches deutlich zu machen.

Der Erörterung der wechselnden Lebensräume und der geschichtlichen Wurzeln Bartóks ist der zweite Teil des Buches (*Durch Zeit und Raum*) gewidmet. Die Stationen Nagyszentmiklós („ville natale“), Pozsony („ville d'élection“) und Budapest („ville de résidence“) werden jede für sich gewürdigt, insgesamt aber Bartóks eigentlicher Wahlheimat Transsilvanien gegenübergestellt, einer Region, mit der sich der Komponist, Ethnologe und Mensch Bartók zeit seines Lebens identifizierte: „La synthèse définitive sera la Transylvanie et elle la restera“ (II/34). Unter dem Gesichtspunkt des historischen Erbes unterscheidet Gergely politische, literarische und musikalische Vorläufer. Hier finden wir nicht nur eine eingelegte Monographie über Kossuth sowie eine kurzgefaßte Geschichte des Verbunkos', sondern auch einen Exkurs über die Geschichte des ungarischen Emigrantentums sowie eine konzise Darstellung der sprachreformerischen Bewegung Nyelvujiítás im 19. Jahrhundert.

Um *Bartók und die Volksmusik* geht es im dritten Teil der Abhandlung. Anders als in den beiden vorangehenden Teilen geht der Autor hier gelegentlichen Analysen von kleineren Kompositionen nach, die aber, weil die Konzeption des Buches dies an sich nicht zuläßt, weder in die Tiefe gehen können noch hinsichtlich der

Auswahl der Analysebeispiele immer zwingend sind. So münden die Betrachtungen über das Verhältnis von Melodie und Harmonisierung im dritten Stück aus dem ersten Heft *Für Kinder* in eine recht gewaltsame Projektion der Fibonacci'schen Zahlenreihe auf den harmonischen Plan dieses Stückes, wobei der Zusammenhang mit dem Gegenstand „Volksmusik“ zeitweise preisgegeben wird. Insgesamt ist der dritte Teil des Buches weniger selbständig konzipiert als die übrigen Teile. In allzu enger Anlehnung an den Budapester Vortrag Bartóks von 1931 werden die bekannten Relationen zwischen Volks- und Kunstmusik referiert, wobei andererseits der nicht von Bartók geprägte Begriff der „folklore imaginaire“, der zur Bezeichnung nicht-authentischer, nur imitierter Volksliedmelodien eingeführt wurde, zurecht verworfen wird.

In einem Schlußabschnitt versucht Gergely eine nähere Bestimmung der „Neuen ungarischen Schule“, als deren Führer Kodály und Bartók – der erstere als Integrationsfigur nach innen, der zweite als Repräsentationsfigur nach außen – feststehen. Die unmittelbaren Zeitgenossen Jenő Hubay, Ernő Dohnányi, Leo Weiner und Sándor Jemnitz gehören der neuen Schule nicht an; sie erfahren eine, im Falle Hubays auch schonungslose Kritik durch den Autor. Als Schüler Bartóks und Kodálys werden neben Antal Molnár und László Lajtha noch fast zwanzig Namen von Komponisten angeführt, die seit 1920 die neuen Ideen einer Synthese von Volks- und Kunstmusik aufgegriffen und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs mitgetragen haben.

Insgesamt liegt mit Gergelys Monographie ein informationsstarker, ideenreicher und historisch bestens fundierter Beitrag zum Bartók-Schrifttum vor. Das Buch ist mit Emphase für das Schaffen und Wirken des großen „compositeur hongrois“ geschrieben, ohne sich in affirmativer Fesselung zu lähmen. Allen Freunden der ungarischen Musik, aber auch allen an der Kulturgeschichte Ungarns interessierten Lesern sei dieses wichtige Buch empfohlen.

(März 1982)

Peter Petersen

Piano-Jahrbuch 1981. Hrsg. von Rainer M. Klaas. Recklinghausen: Piano-Verlag 1981. (3), 244 S.

Das Piano-Jahrbuch 1981 erweist sich bereits bei einem ersten, noch allgemeineren Überblick als wesentlich vielgestaltiger und inhaltlich inter-

essanter als das vorangegangene. Um eine der wichtigsten Verbesserungen gleich beim Namen zu nennen: der Herausgeber hat klugerweise darauf verzichtet, die im Jahrbuch 1980 dargestellten sogenannten Integral Konzerte in Recklinghausen wiederum in gleicher Ausführlichkeit zu behandeln. Offensichtlich hat hier Kritik von mehreren Seiten positiv gewirkt. Damit ist jetzt der Eindruck vom Tisch, als werde auf dem Umweg über diese Publikation ein bißchen zu sehr Reklame „pro domo“ gemacht.

Erkennbar wird in dem neuen Band, trotz des vielseitigen Themenangebots, eine Entwicklung in Richtung auf thematische Schwerpunkte. Das ist sehr begrüßenswert. Es hätte nämlich keinen Sinn gehabt, ein solches Jahrbuch nur mit einer Vielzahl kleiner Beiträge anzufüllen, die mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander stehen. Ein Schwerpunkt gilt den russischen Komponisten Tschaikowsky und Rachmaninoff, wobei neben einer ausführlicheren Darstellung der, wie es im Untertitel des Aufsatzes heißt, „künstlerischen Physiognomie“ von Rachmaninoff auch eine Liste der wichtigsten Tschaikowsky-Monographien erscheint. Es wäre übrigens gut gewesen, in diese Aufstellung auch noch wissenschaftliche Abhandlungen mit hineinzunehmen, die sich mit Teilaspekten seines Schaffens, u. a. in Relation zu anderen Komponisten, befassen; dadurch hätte diese Zusammenstellung noch einen größeren Vollständigkeitswert erhalten. Einen interessanten Beitrag zu dem Schwerpunkt Russische Musik in diesem Band bildet der „Versuch einer Bibliographie“ über Alexander N. Skrjabin (1872–1915) von Ferdinand F. Schulz, in dem eine allein von der Quantität her erstaunliche Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zu dem Problemkomplex A. Skrjabin – besonders zahlreich in Dissertationen amerikanischer Autoren! – auffällt.

Eine Reihe von Aufsätzen beschäftigt sich mit Aspekten von Klavierwerken des 19. Jahrhunderts. Ob es sich nun beispielsweise um die Geschichte der Klaviertoccata (Peter Hollfelder), die Interpretation der Lisztschen *Ungarischen Rhapsodien* (Peter Cossé) oder um eine Analyse des *Andante*-Satzes aus Brahms' *f*-moll-Sonate (Detlef Kraus) handelt – hier werden dem Leser in unterschiedlichen Formen, vom musikwissenschaftlich anspruchsvollen bis zum feuilletonistisch lockeren Stil, Probleme der Struktur, der Musikästhetik oder auch der Aufführungspraxis dargeboten, die ihn vielleicht zu eigener Beschäf-

tigung mit einem dieser verschiedenartigen Themen anregen.

Ein Gebiet, dem in diesem Band wiederum genügend Platz eingeräumt worden ist, ist das der sogenannten Piano-Porträts. Pianisten, die seit Jahrzehnten einen über Deutschland hinausgehenden Bekanntheitsgrad besitzen (Paul Badura-Skoda, Ludwig Hoffmann und Detlef Kraus), werden hier ebenso vorgestellt wie Talente der Nachwuchs-Generation, welche, wie beispielsweise Bernd Goetzke und Georg Friedrich Schenk, bereits über eine beachtliche Podiumserfahrung verfügen. Diese Porträts versuchen, „möglichst umfangreiches Informationsmaterial über einen Pianisten in kurzer und übersichtlicher Form zu arrangieren“. Frage-Kategorien wie z. B. Ausbildung, wichtige Auftritte, Repertoire, Veröffentlichungen, Privates werden dabei in einer Art tabellarischer Übersicht vom Künstler selbst beantwortet.

Um noch einen Augenblick bei den Pianisten zu verweilen: Ein lesenswerter Beitrag ist der Komplexität der Persönlichkeit Svjatoslav Richters gewidmet, während ein Gespräch mit dem kubanischen Pianisten Jorge Bolet, in Interview-Form aufgezeichnet, eine Fülle aufschlußreicher Informationen u. a. über große Klavier-Interpreten wie Leopold Godowsky, Rachmaninoff und Josef Hofmann vermittelt. Ich halte diese Art der Porträtierung, im Rahmen eines Gesprächs, für besonders günstig, da sie über das rein Persönliche hinaus Wertvolles zu dem zeitgeschichtlichen Umfeld eines Künstlers beizusteuern vermag.

Zu begrüßen ist, daß man genügend Raum sowohl für eine umfassende Zeitschriftenrundschau (Themenbereich: Klavier) wie für eine ganze Anzahl von Buchbesprechungen bereitgestellt hat. Eine Liste bereits abgeschlossener europäischer und amerikanischer Klavier-Periodica ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen. Man könnte noch auf eine ganze Reihe kleinerer Beiträge eingehen, die diesem Jahrbuch 1981 zusammen mit den umfangreicheren Abhandlungen Farbe verleihen und seinen spezifischen Charakter ausmachen, doch würde dies zu weit führen. Es läßt sich jedoch ohne Einschränkung feststellen, daß dieser Band in der Art seiner Gestaltung wie in der inhaltlichen Substanz einen erheblichen Fortschritt gegenüber dem vorangegangenen darstellt.

(April 1982)

Ulrich Niebuhr

VLADIMIR VASIL'EVIC STASOV: *Stat'i o muzyke (Aufsätze über Musik)*, hrsg. von VLADIMIR PROTOPOPOV, Band 1-4, 5-A und 5-B. Moskau: Verlag „Muzyka“ 1974-1980. 2316 S.

Als bedeutender Repräsentant des russischen Kunst- und Kulturlebens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als Gelehrter mit enzyklopädischem Gesichtskreis hat sich Vladimir Vasil'evič Stasov (1824-1906) mit Kunst- und Musikkritik in gleicher Weise befaßt und auf beiden Gebieten ein umfangreiches Erbe hinterlassen. Nun liegt die zum 150. Geburtstag Stasovs 1974 begonnene und kürzlich abgeschlossene sechsbändige Ausgabe von Protopopov vor, die zum ersten Male eine vollständige Sammlung der von Stasov im Zeitraum von 1847 bis 1906 für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften verfaßten Artikel über Musik enthält. Sie sind chronologisch geordnet: Band 1 (1847-59), Band 2 (1861-1879), Band 3 (1880-86; den Hauptanteil machen die Aufsätze über Musorgskij aus), Band 4 (1887-93; im Vordergrund stehen die Aufsätze über Glinka, Borodin, Rimskij-Korsakov und ein großer Artikel über Liszt), Band 5-A (1894-1906) und Band 5-B (Nachträge und die Erstveröffentlichung der Arbeiten *Über die Rolle des Klaviers in der Musik und über Liszt* [1847]; *Über die Kirchensänger und Kirchenchöre des alten Rußlands vor Peter dem Großen* [1855]; *Zeitgenössische russische Komponisten* [1874]). Protopopov hat unter Heranziehung einiger neuerer sowjetischer bibliographischer Arbeiten für die ersten vier Bände der Stasov-Ausgabe über vierzig Artikel (1847-93) aufspüren können, deren Autorschaft bislang ungeklärt war oder die in älteren Stasov-Ausgaben fehlten. Die meisten der im Band 4 enthaltenen Arbeiten waren nach ihrem ersten Erscheinen in Periodica in der sowjetischen Zeit noch nicht wieder veröffentlicht worden.

Die vorgelegte Publikation von Stasovs Aufsätzen über Musik war längst überfällig. Für die musikhistorische, musikästhetische und kulturhistorische Forschung besitzt sie unbestreitbaren Wert und Nutzen. Die Vorzüge der von Protopopov besorgten Ausgabe liegen sowohl in der durch mühsame Recherchen und Textvergleiche erzielten Textvollständigkeit, Interpretation verschiedener Lesarten und exakten Quellenbeschreibung wie auch in der äußerst sorgfältigen Kommentierung der Aufsätze durch den Herausgeber. Als ausgezeichnete Kenner der russi-

schen Musikgeschichte und ihrer Quellen hat es Protopopov verstanden, in seine Kommentare in reichem Maße bisher unbekanntes und unberücksichtigt gebliebenes Material einzuarbeiten, das unsere Kenntnis über das Leben und Wirken Stasovs um viele wertvolle Details bereichert. Durch die in den Kommentaren enthaltenen zahlreichen Verweisungen wird der Benutzer immer wieder auf Zusatzliteratur und Quellen aufmerksam gemacht, wie sie ihm in diesem Umfang eine Bibliographie kaum zu bieten vermag.

Die in der Publikation erreichte Vollständigkeit des Materials und seine gründliche Aufbereitung führen zweifellos zu neuen, vertieften Erkenntnissen und machen sie zu einer ausgezeichneten Grundlage für weiterführende Untersuchungen, wobei uns eine zusammenfassende Einschätzung und Würdigung Stasovs – als Musikhistoriker, Musikkritiker und musikalischer Publizist – als eine der wichtigsten Aufgaben der musikwissenschaftlich orientierten Stasov-Forschung erscheint.
(September 1982) Ernst Stöckl

Antiquitates Musicae in Polonia, Vol. XIV: Sources of Polyphony up to c. 1500; Transcriptions, edited by Mirosław Perz in collaboration with Henryk Kowalewicz (transcriptions and comments on texts). Graz/Warszawa: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / PWN Polish Scientific Publishers 1976. 511 S.

Im Jahre 1973 hat Mirosław Perz in Vol. XIII der Reihe *Antiquitates Musicae in Polonia* auf nahezu dreihundert Seiten die Facsimilia der bedeutendsten polnischen Handschriften mit mehrstimmiger Musik bis ungefähr um das Jahr 1500 publiziert (vgl. die Besprechung in dieser Zeitschrift, Jg. 30, 1977, S. 259ff.). Der folgende Band der Reihe, Vol. XIV, enthält nun die Ausgabe der Übertragungen jener faksimilierten Stücke in moderne Notation, samt kritischen Berichten; er ist in dankenswerter Weise wiederum vollständig in englischer Sprache geschrieben und damit auch in seinen Kommentaren jenen Benutzern zugänglich, welche die polnische Sprache nicht verstehen.

Die Anlage des Bandes hält sich im wesentlichen an diejenige des vorausgegangenen Facsimile-Bandes und sondert die Quellen mit mensuraler Figuralmusik entschieden von denjenigen mit organalen Stücken in Note-gegen-Note-Satz

(der unmögliche Genitiv „*Fontes cantus planus . . .*“ ist stehen geblieben). Innerhalb dieser beiden Hälften folgt die Ausgabe glücklicherweise genau den Repertoires der einzelnen Quellen, stellt also die insgesamt vorhandenen Sätze nicht etwa nach Gattungen, Komponisten oder sonstigen Gesichtspunkten in irgendwelchen neuen „systematischen“ Ordnungen zusammen. Weggelassen sind die Übertragungen von allzu fragmentarisch erhaltenen Stücken, wie den 42 Organa- und Motetten-Schnipseln des späten 13. Jahrhunderts in Sary Sącz und Poznań. Nicht erfaßt sind vereinzelt auch Proben mit allzu gleichförmig sich wiederholenden organalen Stücken oder auch Sätze, die bisher allen Übertragungsversuchen unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt haben: das gilt für das wohl studentische Krakauer Manuskript 2464 von etwa 1420/30, das voller Fehler und dahingeworfener Sinnlosigkeiten zu sein, aber trotzdem noch manche wertvolle Information zu enthalten scheint; hier haben die Bearbeiter offensichtlich resigniert die Waffen gestreckt.

Die Übertragungen benutzen Taktstriche und verkürzen in der Regel auf halbe Werte; rhythmisch undifferenzierte neumatische Notationen werden mit einfachen schwarzen Notenköpfen wiedergegeben. Es sind nur Violin- und Baßschlüssel verwendet; Taktangaben sind, wo im Original Mensurzeichen fehlen, ergänzt. Ligaturen und Colores erscheinen in der Übertragung nicht, sondern werden in den jeweiligen kritischen Berichten referiert; die Wiedergabe der Texte – in spätmittelalterlicher Schreibung – hält sich streng an die entsprechenden Quellenverhältnisse, ergänzt also keine Textierungen, wo sie nicht im Original stehen.

Der Band will, wie Perz in der Einleitung ausdrücklich festhält, auch ohne den Blick auf die Facsimilia selbständig brauchbar sein. Das wirkt sich vor allem auf Gestalt und Anordnung der dem Übertragungs-Corpus vorangestellten kritischen Berichte aus. Sie referieren, um diese formalen Angaben hier einmal vorwegzunehmen, zunächst über Konkordanz, Textquellen, -editionen, den Text selbst, samt dessen Überlieferungsvarianten, und, bei Mehrfachüberlieferung, über abweichende Textierung in den Konkordanzquellen. Im folgenden musikalischen Teil des Berichts wird in eigenen, zuweilen tabellarisch angeordneten Abschnitten je gesondert über Schlüsselung, Ligaturen, Colores und die eigentlichen Lesarten Auskunft gegeben.

Es wird hieraus deutlich, wie entschieden die Bearbeiter sich darum bemüht haben, die im kritischen Bericht enthaltenen Informationen jeweils systematisch zu gliedern, also Gleiches zu Gleichem zu stellen. Indessen scheint es, daß mit dieser Anordnung der erhebliche Nachteil verbunden ist, daß in sich zusammenhängende Gegebenheiten der Überlieferung im Bericht auseinanderfallen. Das gilt vor allem für die Kategorien der Ligaturschreibung, der musikalischen Varianten im engeren Sinne und der Textunterlegung; hier muß der Benutzer jeweils an verschiedenen Stellen des Berichts prüfen, ob mehrere Kategorien betroffen sind. Dem suchen die Bearbeiter zwar dadurch abzuwehren, daß sie, wenigstens in den Ligaturentabellen, durch die Bemerkung „Cf. Notes“ auf den Abschnitt mit den eigentlichen musikalischen Varianten verweisen; doch wirklich befriedigend dürfte das für jenen Leser nicht sein, der an einer bestimmten Stelle den spontanen Eindruck des vollständigen Überlieferungstextes sucht und deshalb ein nach Taktzahlen geordnetes Referieren vielleicht nicht aller, aber zumindest mehrerer Überlieferungsgegebenheiten in einem einzigen Abschnitt des kritischen Berichts vorgezogen hätte. Erleichtert wäre das übrigens auch durch die Entscheidung worden, Ligaturen und wohl auch Colores gleich in der Übertragung, nicht allein im kritischen Bericht zu verzeichnen; der Grund für eine bestimmte Textunterlegung an einer Stelle – in der Regel gegeben durch das Bemühen, Ligaturbruch zu vermeiden – würde dem Leser auf diese Weise in der Übertragung sofort anschaulich werden und könnte, etwa in Note-gegen-Note-Sätzen mit gleichzeitiger Ligaturschreibung auch in den nicht-textierten Stimmen, auch Erwägungen zur möglichen vokalen Aufführungspraxis des ganzen Stückes zulassen. Natürlich wird man sich bei der beschriebenen Sachlage, obwohl dies der Intention der Selbständigkeit des Übertragungsbandes zuwiderläuft, mit dem Beizug der Facsimilia helfen; das ist aber nur für die jeweils wiedergegebene Leitquelle sinnvoll, nicht jedoch für die konkordante Parallelüberlieferung, und an diese ist im Vorstehenden ebenfalls gedacht.

Der Benutzer wird also mit Vorteil auch jetzt den Faksimile-Band heranziehen; umgekehrt macht der Übertragungsband von neuem bewußt, daß die Facsimilia nicht immer hinreichend deutlich sind und auch seiner Kommentarahilfe bedürfen. Das gilt etwa für originale Zuschriften und Textnotizen, die gerade für die Übertragung

Bedeutung gewinnen (z. B. die Marginalien in *Kras*, fol. 180^r und 182^v), auch wenn die Kommentare zum Faksimile-Band sie bereits zitiert haben. Ebenfalls neu ins Bewußtsein rücken mit dem Bemühen um die Übertragungen die Zusammenhänge von Manuskript-Beschaffenheit und -Inhalt. Im Hinblick darauf seien hier noch einige Erwägungen zu den beiden weitaus bedeutendsten Handschriften des Bandes, Warschau, Nationalbibliothek, III. 8054 (*Kras*) und lat. F. I. 378 (*Wn 378*, ehemals *St P*) vorgetragen, wie sie, wenn nicht in dem Rezensenten sprachlich unzugänglichen polnischen Arbeiten, offenbar bisher nicht gemacht worden sind. In *Kras* folgen sich offensichtlich drei Seniones, wobei heute dem ersten Senio zwischen fol. 176 und 177 ein, dem dritten am Schluß zwei Blätter fehlen. Diese Legendisposition verdeutlicht auch den Charakter des jeweiligen Inhalts der Lagen: die erste ist durch ein Gemisch von geistlichen und auf spezifisch polnische Gegenstände bezogenen Stücken gekennzeichnet, die dritte durch eine nahezu reine *Gloria-Credo*-Folge, während die zweite Lage, bevor sie ebenfalls *Gloria*- und *Credo*-Sätze aufnimmt, verschiedene kleinere Stücke enthält, von denen das erste, *Virginem mire pulchritudinis* (Nr. 14), Kontrafaktur von *A discort* (vgl. *Mf* 30, 1977, S. 260) und das zweite, *Ave mater summi nati*, was auch die Bearbeiter vermuten (S. 41), gewiß ebenfalls Kontrafaktur nach einer im Manuskript genannten Vorlage *Enwarger*, wohl einem französischen Chanson-Satz *En vergier* o. ä., ist (Nr. 15).

Der Sachverhalt der Kontrafaktur bestätigt sich bei ebendiesen Sätzen an der Mehrteiligkeit und den ouvert- und clos-Schlüssen; beides wird an Markierungen wie „secunda pars“ oder „clausula“ sogar im Manuskript selbst deutlich. Da dieselben oder ähnliche formale Gegebenheiten und Bezeichnungen auch in den Folgesätzen feststellbar sind, scheint es, wie wenn an den Anfang des zweiten Senio ein mehr oder weniger geschlossener Kontrafaktoren-Komplex möglicherweise französischer Herkunft gestellt worden wäre; dazu würden, nach den beiden schon genannten Sätzen, vielleicht auch *Postaris in presepio* (Nr. 16), der folgende textlose Satz (Nr. 17), sodann *Pastor egregius* (Nr. 18) und schließlich auch *Cristicolis fecunditas* (Nr. 21) gehören. Weitere Recherchen sollten deshalb möglichen, am ehesten französischen Chanson-Konkordanzen gelten, und vielleicht müßte dann auch die Echtheit der Zuweisungen an Nicolaus de Ra-

dom und Nicolaus de Ostrorog (ebendiese schon nach dem Quellensachverhalt sehr zweifelhaft) überprüft werden (Nr. 17 und 18); die Möglichkeit jedenfalls, daß auch französisches, nicht nur vorwiegend italienisches Gut in *Kras* eingeflossen ist (vgl. Mirosław Perz im Kongreßbericht Certaldo III, 1970, S. 467ff.), ist danach nicht auszuschließen.

Für *Wn 378* sind entsprechende Erwägungen noch schwieriger, weil die Handschrift selbst verloren und nur in einer nicht ganz vollständigen Photokopie erhalten geblieben ist. Der auffällig geordnete Repertoire-Charakter legt eine verhältnismäßig geschlossene, kaum über Jahre verzettelte Niederschrift zumindest des Haupt-Corpus nahe. Nach der alten Folierung können fol. (neu) 20^r und 20^v nicht zum selben Blatt gehört haben; nach fol. 20^r muß eine Lagengrenze angesetzt werden. Die vorangehenden zwanzig Folien dürften, in Analogie zur Lage von fol. 20/29 (vgl. dazu unten), zu zwei Quiniones gehört haben, mit Lagengrenze zwischen fol. 10/11, nicht etwa bei den Leerseiten fol. 11^v/12^r (vgl. dazu unten). Die hier oder in der Parallelüberlieferung vortretenden Satzentsprechungen (z. B. Nr. 2/6, 5/8) lassen vermuten, daß diese beiden ersten Quiniones ein vorgegebenes kleines *Credo-/Gloria*-Satzpaar-Repertoire aufnehmen sollten, das in der Folge insgesamt, aber in einen *Credo*- und einen *Gloria*-Faszikel gesondert, in *Wn 378* übernommen wurde; die beiden Leerseiten fol. 11^v und 12^r zeigen allein jene Stelle an, vor der die Niederschrift der *Credo*-Sätze beendet und nach der diejenige der *Gloria*-Stücke, bereits gleichzeitig mit dem ersten *Credo*, begonnen wurden. Nach fol. 20^r ist, wie die alte Folierung lehrt, offenbar ein Trinio verloren (fol. [alt] 71–76; fol. [neu] 20^v gehört zu einem rekonstruierten fol. [alt] 77). Im Quinio fol. 20^v/29 zeugen die Leerseiten fol. 22^r und 24^v wiederum nicht für Lagengrenzen; sie sind vielmehr leer geblieben, weil der Schreiber – das Phänomen ist auch sonst bekannt – mit den großen, hier folgenden *Gloria*-Sätzen jeweils auf einem Verso beginnen wollte, um gleich zwei nebeneinander liegende Seiten der aufgeschlagenen Handschrift für sein Lesefeld verwenden zu können. Die *Varia* ab fol. 27^v zeigen wohl das Abflauen des Schreiber-Interesses an der Handschrift und ihrem Inhalt. Fol. 30/34, offenbar leer geblieben, könnten, wie die erschlossene Lage nach fol. 20^r, ein Trinio gewesen sein, der das letzte Blatt verloren hätte; dazu tappt man nun leider ganz

im Dunkeln, wie natürlich alle die vorstehenden Darlegungen zu *Wn 378* Hypothesen bleiben müssen, allerdings solche, deren Entwicklung zur Erhellung gerade auch des Inhalts der Quellen anregen kann.

Eine letzte Frage, die sich an den Übertragungen neu stellen wird, ist diejenige nach der in *Kras* gelegentlich auftretenden Eigenheit, die gleichzeitig erklingenden Stimmen so zu notieren, daß sie bei aufgeschlagenem Manuskript nicht alle sichtbar sind (abgesehen vom besonders gelagerten Fall von Nr. 1 gilt dies z. B. für Nr. 24, 27 und 33). Auch dieses Phänomen ist sonst belegbar, wirft aber am konkreten Fall jeweils die weitere Frage nach der besonderen Funktion der in Frage stehenden Quelle im Überlieferungsprozeß auf: ist sie wirklich Gebrauchs- oder vielmehr reine Vermittler- bzw. Vorlagehandschrift für eine erst herzustellende Gebrauchshandschrift?

Man bedauert es etwas, über solche Fragen, die doch mit dem jeweiligen Überlieferungsprozeß und damit auch mit der Ausgabe der Stücke innig zusammenhängen, in den kritischen Berichten nichts lesen zu können. Überhaupt hält sich die Edition mit ausformulierten Kommentaren zur Überlieferung, zur Bewertung der Quellen, zu ihren Abhängigkeiten, überhaupt zu Filiation und Ablauf der Überlieferung praktisch ganz zurück, obwohl sie die musikalischen und textlichen Lesarten auch der Konkordanzquellen umfassend registriert. Die Erklärung dafür dürfte in manchen Fällen darin liegen, daß wegen Konkordanzmangels oder undurchschaubarer Überlieferungsverhältnisse solche Kommentare nicht möglich waren; an anderen Stellen freilich hätten die Bearbeiter aus ihrer Materialkenntnis heraus dazu vielleicht doch wertvolle Bemerkungen geben können. Wo Konkordanzen bekannt sind, sind die Bearbeiter übrigens recht gut unterrichtet, und es bleibt wenig zu ergänzen. Da *Virginem mire pulchritudinis* (*Kras* Nr. 14) als Kontrafaktur von *A discort* in der Ausgabe noch nicht erkannt ist, müßten dessen Konkordanzen nachgetragen werden (vgl. *AfMw* 31, 1974, S. 240 mit Anm. 10); dazu kommt, bisher nicht bemerkt, auch *Buxheimer Orgelbuch* Nr. 75. Antonio Zacharas *Gloria Ad ogni vento* (*Kras* Nr. 27) liegt seit 1973 auch in Fragmenten aus Melk vor (vgl. Joachim Angerer, *Die Begriffe ‚Discantus, Organa‘ und ‚Scolares‘* . . ., Wien 1973, Abb. 1–4; vgl. auch *AfMw* 31, 1974, S. 238, Anm. 4). Und zu *Cum autem venissem*

(*Racz* Nr. 5) ist die Konkordanz im Manuskript Kapstadt Nr. 7 (vgl. *AMI* 45, 1973, S. 192), zu *Nigra sum sed formosa* (*Racz* Nr. 7) schließlich die ebenfalls übersehene Konkordanz im Glogauer Musikbuch Nr. 38 zu ergänzen.

Die abgedruckten Übertragungen scheinen im ganzen eher sorgfältiger hergestellt und bei der Drucklegung gründlicher redigiert worden zu sein als die Informationen vor allem der kritischen Berichte; dort zeigen Stichproben manche Lücken und Unsorgfältigkeiten auf (es fehlen z. B. Ligatur-, Color-Angaben oder sogar die Lesart zu einer mit Takt- und Notenzahl angemerkten Stelle). Die Worttexte verdienen hier nicht nur einen registrierenden Lesartenapparat, sondern in mehr Fällen, als er erscheint, auch einen philologischen Kommentar, besonders wenn jene, wie häufig, arg korrupt sind: so ist, um nur ganz wenig anzumerken, in *St S₂* gewiß gegen das Manuskript „*laudat*“ zu lesen, und „*ait*“ ist unmöglich; in *Kras* Nr. 4 ist sodann in der dritten Strophe „*matris*“ zu konjizieren. Der textlose Satz *Kras* Nr. 3 ferner kann, namentlich mit Blick auf das musikalisch verwandte *Gloria* Nr. 7, kaum etwas anderes als ein *Kyrie* gewesen sein, was die Bearbeiter wohl allzu zurückhaltend bloß erwägen; *Bonus aprobatus* schließlich dürfte nicht der Beginn des fragmentarischen Satzes *Kras* Nr. 6 gewesen sein (S. 26), sondern meint eher, daß der Contratenor und der Tenor, die beide als „*bonus aprobatus*“ markiert werden (fol. 177^v), korrekt notierte und vom Schreiber überprüfte Stimmen sind, während die ausgestrichene, offenbar mißratene erste Contratenor-Notation im Manuskript sinnvoll als „*malus viciatus*“ bezeichnet wird (der Hang, in gleichsam szenischen Anmerkungen über die Qualität der Notation zu urteilen, wird in diesen polnischen Handschriften überhaupt deutlich: z. B. *Kras*, fol. 180, „*sed clavis male est posita*“, oder *Kj* 2464, fol. 5^r, „*Tenor huius sed falsus ergo asinius*“, u. ä.).

Auch wenn, wie angedeutet, einzelne Vorbehalte bestehen bleiben, wird die Musikwissenschaft den beiden polnischen Bearbeitern für diesen Band überaus dankbar sein. Er gibt den Blick auf die Musik einer ansehnlichen Zahl von älteren Denkmälern frei, in verschiedenen Fällen sogar zum erstenmal, und er führt damit auch den Polen fernerstehenden Kollegen eine insgesamt ungewöhnlich interessante spezifische Musikkultur des späteren Mittelalters vor Augen. Gewiß stellt diese Musikkultur noch manche Fragen,

aber man darf die polnische Musikwissenschaft zu dem Fundament beglückwünschen, das Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz mit dem Faksimile- und dem hier vorgestellten Übertragungsband für weitere Forschungen zur polnischen Musikgeschichte gelegt haben.

(Januar 1983)

Martin Staehelin

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ANGELIKA ABEL: Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. VI, 293 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIX.)

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 67. Jahrgang 1981. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1981). 137 S., Notenbeisp., Faks.

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

LEONARD BERNSTEIN: Freude an der Musik. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 287 S., zahlreiche Notenbeisp.

WALTER BLANKENBURG: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1982). 155 S., Abb., Notenbeisp.

KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München-Zürich: Piper-Verlag (1982). 383 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Klavierkonzert e-Moll op. 11. Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Michael STEGEMANN. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 293 S., Partitur, Abb., Notenbeisp.