

---

## BESPRECHUNGEN

---

*MICHAEL KENNEDY: The Concise Oxford Dictionary of Music. Third edition, based on the original publication of Percy SCHOLE. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1980 (XII), 724 S.*

Seit der ersten Auflage von 1952, bearbeitet von Percy Scholes, konnte sich das kurzgefaßte Musiklexikon der Oxford University Press eines lebhaften Käuferinteresses erfreuen. Die vorliegende, vollständig neu bearbeitete Auflage berücksichtigt besonders die Entwicklung der letzten 30 Jahre durch die Einbeziehung neuer Künstler- und Sachartikel, vor allem aus den Bereichen der alten und neuen Musik. Dem Titel des Lexikons machen die kurzgefaßten, oft nur einige Zeilen umfassenden Informationen alle Ehre. Den ausführlicher gehaltenen Artikeln über Komponisten sind in der Regel dankenswerterweise verhältnismäßig umfangreiche Werkverzeichnisse mit Angaben über die Entstehungsjahre beigegeben, während Literaturangaben völlig fehlen. Knappe Daten-Information gehört in diesem Lexikon zu den hervorstechenden Merkmalen, während ausführlichere Erklärungen und Darlegungen anderen Nachschlagewerken und Enzyklopädien überlassen werden. Auffallend ist die hervorragende Qualität der Artikel über Interpreten, von denen selbst solche Persönlichkeiten erfaßt wurden, die erst in den allerletzten Jahren einem breiteren Publikum bekannt geworden sind. Zahlreiche Künstler, die im *Riemann-Lexikon* und im *Brockhaus-Riemann* fehlen, sind hier zu finden. Während die englische Musikgeschichte bis in die Gegenwart hinein erfreulicherweise umfassend berücksichtigt zu sein scheint, liegt das Schwergewicht bei anderen Ländern auf einer Auswahl der wichtigsten Persönlichkeiten, von denen wiederum ausübende Künstler den Vorzug genießen. Das Hauptgewicht (und auch die Bedeutung) des Lexikons liegt auf einer vielseitigen Erschließung des englischen Musikpotentials in Geschichte und Gegenwart. Trotz dieser gern akzeptierten Bevorzugung bleiben die einschlägigen Bereiche anderer Länder nur selten etwas unterbelichtet.

Vorzüglich in Umfang und Diktion reihen sich die Artikel zur Musiktheorie dem Ganzen ein. Nicht nur dem Studierenden, sondern auch dem kurze und bündige Auskunft suchenden Fachmann geben die einschlägigen Erklärungen theoretischer Sachverhalte qualifizierte Auskunft. Außerordentlich breit gefächert ist das Angebot an Fremdwörtern, von denen sogar deutsche Geschlechtswörter übersetzt erscheinen. Die Vielseitigkeit der Schlagworte fällt besonders im Bereich der als selbständige Artikel ausgewiesenen Werktitel ins Gewicht. Wer einen Titel aus den Gebieten der verschiedenen Musikgattungen (also nicht nur aus dem der Oper) sucht, findet in dem vorliegenden Lexikon ausführliche Informationen über Entstehungszeit, Jahr der Veröffentlichung und gegebenenfalls über Quellen. Wie hoch die Angaben dieser kleinen Artikel über Kompositionen zu veranschlagen sind, macht das Beispiel *Eternal Father, Strong to Save* deutlich. In diesem Artikel erfährt der Leser nicht nur, daß es sich um ein Kirchenlied von William Whiting (1825–1878) handelt, sondern er findet Informationen über das Entstehungsjahr und den ersten Publikationsort, darüber hinaus den Beginn der Originalfassung des Textes und Nachweise über Bearbeitungen. Auffallend ist die große Zahl der Artikel über Titel von Konzertwerken, Liedern (einschließlich Kirchenliedern) und Kammermusikkompositionen, von großen Vokalwerken ganz zu schweigen. Dem Rezensenten ist kein Lexikon bekannt, das eine derartige Fülle nützlicher Artikel über die unter ihrem Titel (Namen, Textanfang) verzeichneten Werke zu bieten hat, von Speziallexika einzelner Werkgattungen abgesehen.

Die Vielseitigkeit des Inhalts, die Gediegenheit der Ausarbeitung aller Informationen sowie die handliche äußere Gestalt des Buches prägen das *Concise Oxford Dictionary of Music* zu einem ungewöhnlichen Nachschlagewerk nicht nur für den Musikfreund, sondern in einem überraschend hohen Maße auch für den Forscher.  
(März 1981) Richard Schaal

*Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1979. 198 S.*

Diese zweite Wiora-Festschrift (die erste erschien 1967) vereinigt elf Beiträge von ehemaligen Schülern und Mitarbeitern des Jubilars zu dem Zentralthema „Symphonie“ und enthält ferner ein Schriftenverzeichnis Wioras seit 1972 und ein abschließendes Personenregister. Grundfragen im engeren und weiteren Sinne berühren vier Aufsätze. Christoph-Hellmut Mahling behandelt in der umfangreichsten Studie des Sammelbandes die Symphonie als zyklische Einheit im Widerstreit zwischen kompositorischer Idee und aufführungspraktischen Realitäten und belegt aufschlußreich an einer großen Zahl von Theoretikerzitataten, Aussagen von Komponisten, Konzertprogrammen u. a., daß selbst noch zu Mahlers Zeiten eingefahrene Gewohnheiten des Musikbetriebs stärker waren als die Idealvorstellungen der Komponisten. Werner Braun reflektiert über die Topoi Symphonie – Konzert als historisch bedingte Ideale und über ihre unterschiedlich akzentuierte Verwendung im Sprachgebrauch und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf Denk- und Ausdrucksschemata im Wandel der letzten 200 Jahre. Ludwig Finscher konkretisiert im Grenzbereich zwischen absoluter und programmatischer Musik, vornehmlich am Beispiel von Schumanns *Frühlingssymphonie* und Mendelssohns *Schottischer*, transmusikalische Inhalte, die weitgehend literarischer Natur sind, auch bei Mendelssohn, der nicht nur durch Reiseindrücke, sondern auch durch die Lektüre von Walter Scott zu seinem Werk inspiriert wurde. Carl Dahlhaus beschreibt in der Gestaltung von Liszts erstem Satz der *Faust-Symphonie* die Technik der „kontrastierenden Ableitung“, so daß – an sich keine neue Erkenntnis – das Programm als „ästhetische Voraussetzung eines musikalischen Formgedankens und umgekehrt der Formgedanke als Mittel zur Realisierung eines Programms“ erscheint. Hypothese muß wohl bleiben, Liszt habe das Programm „als Rückhalt für ein Formhören“ angesehen.

Zwei Beiträge widmen Klangphänomenen der Gattung ihre Aufmerksamkeit. Wendelin Müller-Blattau geht in seiner Klanganalyse der *Jupiter-Symphonie* Mozarts von dem Viertönenmotiv des Finale aus, dessen stets wechselnde Harmonisierung nicht nur den Schluß, sondern auch latent

die übrigen Sätze mitbestimmt. Der Verfasser sieht in diesem einheitsschaffenden Prinzip im Sinne der klassischen Definition Körners das „Charakteristische“ des Werkes. Jürgen Kindermann weist auf die Rolle des Klanges als Mittel zu monumentaler Gestaltung in den „Staatsmusiken“ der *Grande messe des morts* und der für eine Freiluftinterpretation geschriebenen *Grande symphonie funèbre et triomphale* von Berlioz hin.

Analytische und aufführungspraktische Aspekte stellen drei Studien in den Vordergrund. Adolf Nowak bemüht die aristotelischen Begriffe des „Anfangs“, um vornehmlich Halms und Kurths Interpretationen von Bruckners Symphonie-Anfängen neu zu durchdenken, ohne allerdings den Nebelschleier früherer Deutungsversuche ganz durchbrechen zu können. Egon Voss zeigt an Strawinskys fünf als *Symphonien* bezeichneten Werken den Versuch des Komponisten, fremde Stile in den eigenen zu integrieren, wobei sich, wie auch auf anderen kompositorischen Ebenen, bei ihm der Zwiespalt zwischen Anspruch, Benennung und eigener Aussage erkennen läßt. Hellmut Kühn interpretiert die oft als übertrieben empfundenen Vortragsanweisungen und die häufige naturalistische Nachahmung von Naturmusik in Mahlers symphonischem Schaffen als des Komponisten gestörtes Verhältnis zur Tradition und deutet Mahlers Vermischung hoher und niedriger Arten der Instrumentalmusik in diesem Genre als pädagogische Position gegenüber dem Publikum.

Randgebiete der Gattung behandeln schließlich die letzten beiden noch zu nennenden Studien. Werner Abegg möchte Friedrich Silchers Klavierlied-Bearbeitungen von Melodien Beethovens, u. a. auch aus Symphonien, Gerechtigkeit widerfahren lassen und versucht, sie aus der pädagogischen Zielsetzung der Zeit nach Beethovens Tod heraus zu verstehen. Helmut Rösing wertet Testreihen zur Rezeption von Pastoral- und Alpensymphonie-Gewittern (Beethoven und Strauss) durch Jugendliche aus, mit einem ziemlich desillusionierenden Ergebnis der Informationsübertragung der musikalischen Darstellungsebene.

(Oktober 1981) Lothar Hoffmann-Erbrecht

*The Haydn Yearbook – Haydn Jahrbuch. Vol. XI / 1980. Edited by H. C. Robbins LANDON, I. M. BRUCE and David Wyn JONES. Cardiff (Wales): University College Cardiff Press (1980). 247 S.*

Der weitaus größere Teil dieses Bandes enthält Faksimile, Umschrift und kurze zusammenfassende Kommentierung des Inventarverzeichnisses der Esterhazyschen „Kammer- und Theater-Music“ von 1806, das unter der Verantwortung Johann Nepomuk Hummels zusammengestellt wurde. Die Umschrift scheint vornehmlich für Benutzer der englisch-sprachigen Welt gedacht, die vermutlich beim Lesen der deutschen Schrift erhebliche Schwierigkeiten haben könnten. In einer alphabetisch geordneten Übersicht werden alle Einzelwerke registriert, die in den verschiedenen, nach Gattungen geordneten Rubriken des Verzeichnisses aufgeführt sind. Die Entstehung des „Inventarium“ wird im Vorwort nicht näher behandelt; hier wären eingehendere Erläuterungen erforderlich. Etliche Werke sind erst nach 1806 eingetragen worden, obwohl auf dem Rücken des Ledereinbandes das Datum 1806 vermerkt ist und am Schluß auf S. 211 die Richtigkeit der Inventarisierung mit dem Datum „24<sup>ten</sup> März 1806“ von Johann Nepomuk Hummel als „Konzertmeister“ und vom „Buchcanlisten“ Airingest bestätigt wurde.

In einem Aufsatz von Robert A. Green werden die szenische Fassung von Regnards *Le distrait (Il distratto)* und Joseph Haydns Bearbeitung unter Heranziehung von Werken anderer Komponisten und unter Berücksichtigung von Nachrichten in der Preßburger Zeitung verglichen. Gelegentlich in diesem Beitrag erwähnte thematische Ähnlichkeiten können nicht ohne weiteres, bzw. nicht ohne Schwierigkeiten, nachvollzogen werden. Die Subsumierung der charakteristischen Instrumentalmusik, der Tonmalerei oder der szenischen Musik unter die Programmmusik erscheint zu wenig differenziert („Programme music was beloved of the Viennese as evidenced by the many examples from the harpsichord works of Poglietti to *Wellington's Victory*“, S. 186).

Besprechungen von Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der Haydn-Zeit, von Notendruckern und Schallaufnahmen einzelner Werke Joseph Haydns schließen den Band ab. In der Rezension von Jens Peter Larsens *Drei Haydn-Katalogen* kündigt Landon für den ersten Band seiner fünfbandigen dokumentarischen Haydn-

Biographie an, daß er dort den Nachweis über autographe Eintragungen Joseph Haydns in Prager und Budapester Manuskripten seiner frühen Streichtrios führen will, für deren Überlieferung bisher immer noch einzelne Unsicherheiten bestehen.

Innerhalb von achtzehn Jahren ist nun bereits der elfte Band dieses *Haydn Yearbook* herausgebracht worden. Auch in dem neuen Verlag dürfte sich dieses Jahrbuch, das sich im Vergleich zu den *Haydn-Studien* des Joseph Haydn-Instituts in Köln einen anderen Rahmen und etwas andere Aufgaben stellt, endgültig etabliert haben. Der zwölfte Band mit einem Beitrag über die Sinfonien von Ordoñez, verfaßt von A. Peter Brown, sowie eine englische Übersetzung der Korrespondenz von Hoffmeister und Pleyel wird bereits angekündigt. Auch ein ausführlicher Rezensionsteil wird wiederum nicht fehlen.

(März 1981)

Hubert Unverricht

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. 25. Jahrgang, 1980. Berlin: Erich Schmidt-Verlag (1980). 230 S.*

Dieser 25. Jahrgang läßt – nach einer Phase deutlicher Schwerpunktverlagerung – wieder das Thema Ballade vermehrt zur Geltung kommen, das in diesem Jahrbuch vom ersten Bande an beherrschend gewesen ist. Man sucht weltweit auf diesem weitgefächerten Forschungsfelde nach neuen oder nach verbesserten methodischen Ansätzen, um zu Fragen der Klassifizierung, der Altersbestimmung oder der mündlichen Tradition verlässlichere Antworten finden zu können. Gewiß würde es hilfreich sein, wenn gemäß den Vorschlägen von James Porter bei der Katalogisierung von Balladen „not only the items, but also data on social circumstances“ u. a. – soweit dies die Quellenlage zuläßt – berücksichtigt würden. Ebenso überzeugt Helga Stein mit einem Entwurf für eine umgreifende, vergleichende Untersuchung über das Alter von Ballade und Heldenlied, wonach diese beiden Gattungen nicht weiterhin im Streit um die Priorität gesehen werden sollten, sondern vielmehr in deren „Wechselbeziehungen und Abhängigkeiten“. Lesenswert im Hinblick auf die differenzierten Sachverhalte, denen regional und temporär unterschiedliche orale Traditionen unterworfen sind, erscheinen ebenfalls die Mitteilungen, die

Patricia Conroy über das Wechselverhältnis der Balladen-Fassungen auf den Färöer-Inseln zwischen der Kvöldseta und der getanzten Darbietung in größerer Gruppe bietet. Hier wird ebenso wie anhand der norwegischen Ballade *Draumkvaedet* durch Lanae H. Isaacson interpretierend einiges geleistet oder projiziert, was über die philologische Aufarbeitung von „Stoffgeschichte“ hinaus reicht. Um Perspektiven handelt es sich auch in einem Bericht über das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss, wo auch künftig die Volkskunde mit der Musikpädagogik gekoppelt bleiben soll. Nach einigen kleineren Beiträgen folgt sodann ein Besprechungsteil, der mit 113 Seiten die Hälfte des Bandes füllt. Diese Ausdehnung ist sehr nützlich, da auf diese Weise eine umfassende Information über die ansonsten kaum erfassbare Vielzahl von Publikationen zum Thema Musikalische Volkskunde gewährleistet ist.

(Juni 1981)

Walter Salmen

*Franz-Schreker-Symposion, hrsg. von Elmar BUDDE und Rudolf STEPHAN. Berlin: Colloquium Verlag (1980). 141 S. (Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, Band 1.)*

Die neue Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin beginnt verdienstvollerweise damit, einen ihrer früheren Direktoren zu ehren: den von 1920 bis 1932 amtierenden Direktor der ehemaligen Berliner Musikhochschule und 1933 von den Nationalsozialisten entlassenen Franz Schreker, der – wie ein Rudolf Sonner 1938 schrieb – als „Rassemischling mit seinen überspannten und perversen Opern die Volksseele vergiftete“ und der – wie ein Ernst Bücken 1941 schrieb – von seinem „Rassegenossen“ Paul Bekker wie „kein deutscher Musikgenius . . . mit solchen Fanfaren begrüßt“ wurde, obwohl die Musikrichtung, der er angehörte, „krankhaft“ gewesen sei, nämlich ein „Kunstspekulantentum ohne Kulturempfinden und ohne Verantwortung“.

Das 1978 in Berlin veranstaltete Symposion, dessen Bericht hier vorliegt, bildet ein Seitenstück zu dem Grazer Schreker-Symposion von 1976 (vgl. dazu Josef-Horst Lederer, in *Mf* 1977, S. 198f.). Beide Symposien zeugen von der verstärkten Aufmerksamkeit, die Schreker sowohl im Musikleben als auch in der Musikwissenschaft während der letzten Jahre zuteil wurde. Das

Berliner Symposion hat sich erklärtermaßen die Aufgabe gestellt, Schrekers Werk der Vergessenheit zu entreißen, ihm „den Boden zu bereiten“ und „zu einer gerechteren Würdigung des Komponisten, des Künstlers Franz Schreker beizutragen“. Dieses Anliegen formuliert Rudolf Stephan in der Einladung zum Symposion (S. 26) und in seinem dem Symposion vorausgehenden Festvortrag (S. 13, S. 22), – einer zusammenfassenden Würdigung Schrekers, die ihrem Gegenstand jene Sympathie bezeugt und jene Reverenz erweist, die in der nur mehr wenig (und wenn, dann nicht immer meisterlich) gepflegten literarischen Gattung eines Festvortrags am Platze ist.

Auch in den neun Beiträgen des Symposions selbst wird dieses Anliegen stets wieder angeführt. Hier jedoch zeigt es sich besser, daß es den Autoren nicht immer leicht fällt, einen empfundenen Unterstrom zu ignorieren, der darauf hinausläuft, daß Schreker nicht nur ein „glückloser Komponist“ gewesen sei (Stephan, S. 13), sondern auch ein zwiespältiger, von dem nicht feststeht, ob er nur schwer in die gewohnten Schemata der Musikgeschichtsbetrachtung einzuordnen ist oder ob am Ende nicht doch gewisse Vorbehalte gegen sein Schaffen angemeldet werden müssen. Im Falle von Komponisten, denen die Rezeptionsgeschichte Unrecht und Gewalt angetan hat, kann die Musikbetrachtung einer solchen Schwierigkeit nur schwer entkommen.

In den einzelnen Beiträgen werden folgende Themen behandelt: Károly Csipák bewertet Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der Berliner Musikhochschule. Wolfgang Molcow geht unter dem Titel *Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers* der „ästhetischen Selbstreflexion“ in der sogenannten „Künstleroper“ nach. Friedrich C. Heller fragt nach dem (inneren) Verhältnis Schrekers zur Jugendbewegung und zieht eine Parallele zwischen *Jugendbewegung und Märchenoper*. Hellmut Kühn erwägt unter der Frage *Warum ist Alviano Salvago verkrüppelt?* die Möglichkeiten, das Interesse an Schrekers Opern wieder zu erwecken. Rudolf Stephan stellt einen Fassungsvergleich zwischen dem Zweiakter *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1909–1912) und dem 1919 erschienenen Einakter *Das Spielwerk* an. Christopher Hailey berichtet *Zur Entstehungsgeschichte der Oper „Christophorus“* (1925–1929).

Die ersten drei der Beiträge befassen sich mit Werken abseits der für Schreker zentralen Gattung Oper: Einer Analyse der *Kammersinfonie*

von 1916 stellt Reinhold Brinkmann (*Franz Schreker – ein ferner Klang?*) Gedanken zum Forschungsstand voran, in denen er eine wissenschaftlich fundierte Schreker-Biographie ebenso als ein Desiderat bezeichnet wie eine Bibliographie von Schrekers Schriften und eine Monographie über eines der späteren Werke. Elmar Budde kommt *Über Metrik und Deklamation in den „Fünf Gesängen für tiefe Stimme“* (1908/09) zu dem Schluß, Schreker vermittele mehr als und im Gegensatz zu Schönberg einer- und Webern andererseits zwischen der Form des Gedichts und der der Musik, indem er das Gedicht unbeschädigter in die Komposition übernehme und dabei auch (anders als jene zwei) die akzentuierende Funktion des musikalischen Taktes bewahre. Hermann Danuser schließlich (*Über Franz Schrekers Whitman-Gesänge*, 1924 als Klavierlieder und 1928 als Orchestergesänge erschienen) analysiert den ersten der beiden Gesänge unter dem Gesichtspunkt einer „prosaisierten Poesie“, den zweiten unter dem einer „poetisierten Prosa“; die geradezu asketische Ökonomie der Instrumentation in der Orchesterfassung zeige eine „extreme, in stetem Fluß befindliche Farbdifferenzierung“, die von Schrekers vormaligem Klangideal im Sinne eines Klangrausches erheblich abweicht (S. 68).

(Mai 1981) Albrecht Riethmüller

*Répertoire International des Sources Musicales. B X: The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U. S. A. by Amnon SHILOAH. München: G. Henle Verlag 1979. I–XXVIII, 512 S.*

Nur vier Jahre nach dem ersten RISM-Band (B IX<sup>2</sup>) über die hebräischen Schriften zur Musik (hrsg. von Israel Adler, Jerusalem 1975), liegt uns nun ein zweiter Band vor, ediert von Amnon Shiloah, worin die arabischen Schriften zur Musik aus einem Zeitraum von tausend Jahren kodifiziert sind. Wie der erste Band, so ist auch der zweite eine Höchstleistung neuester wissenschaftlicher Musik-Bibliographie, mit zahlreichen Cross-Referenzen und Spezial-Listen, die bei der alphabetischen Anordnung nach den Namen der arabischen Schriftgelehrten helfen, den Fundort der einzelnen Manuskripte zu eruieren, wie in dem Verzeichnis der „Manuskripte und Bibliothekssigla in alphabetischer Ordnung

nach Land, Stadt und Bibliothek“ (S. 19–46). Ein besonderes Kapitel (S. 16–18) beschäftigt sich mit Erklärungen über den Aufbau der einzelnen Eintragungen wie: Überschrift (Autorenname), in arabischen wie römischen Lettern gegeben, mit folgender Vita, soweit bekannt. Darauf folgt der Werktitel, wieder in arabischen und römischen Lettern, dazu mit Übersetzung (ins Englische) und mit einer ausführlichen Inhaltsangabe, die so angelegt ist, daß sie durch die Spezial-Listen, vor allem aber durch den General-Index einen Anschluß an die verschiedensten Disziplinen ermöglicht. Es folgen darauf die Erklärungen über „Incipit“ und „Explicit“, über Art, Anzahl und Ort der Manuskripte (Manuscripts), über Neudrucke (Editions), moderne Spezialliteratur (Bibliography) und schließlich ein Index von allen uns bekannten 600 Musiktiteln, ohne Rücksicht darauf, ob sie überlebten oder nicht.

Es mußten mehrere glückliche Umstände zusammentreffen, um das äußerst langwierige Aufspüren und Zusammentragen der mittelalterlichen arabischen Handschriften zu bewältigen, ihre Lesung und Deutung möglichst endgültig zu klassifizieren und die längst erschlafenen Kontakte mit der gegenwärtigen islamischen Musikkultur wieder herzustellen.

Autor und Herausgeber des vorliegenden Bandes ist Amnon Shiloah, der, wie sein Kollege Israel Adler, als Professor für Musikwissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem wirkt, gleichzeitig aber auch einen M. A. in Arabistik hält und Arabisch als Muttersprache spricht, also einen direkten Zugang zu den arabischen Schriftquellen hat. Er ist der Autor einer großen Anzahl von Spezialaufsätzen zur islamischen Musikkultur, von denen eine Auswahl in der Bibliographie des vorliegenden Bandes zu finden ist (S. 464f.). In der Gesamtanlage ist das Werk eine Fortführung des von Adler edierten Bandes über die hebräischen Schriften zur Musik (vgl. H. Avenary, in *Orbis Musicae* V, 1975/6, S. 100–102, und Edith Gerson-Kiwi, in *Mf* 1980, S. 498–500), womit die ursprüngliche Beschränkung der RISM-Bände auf die europäischen Hauptsprachen wiederum erweitert wurde. Das Buch enthält 339 kommentierte Traktat-Titel, darunter auch kürzere Musik-Passagen aus sonst musikfremden Werken über Kosmologie, Therapie, Medizin u. a. m.

Anders als im Band der hebräischen Schriften (66 an Zahl) werden hier nicht die vollständigen Texte (339 an Zahl) gebracht, sondern zusam-

menfassende Inhaltsangaben, die oft weit hinab in die historischen und philosophischen Hintergründe dieser Aussagen vorstoßen und versuchen, dem Charakter der literarischen Quelle gerecht zu werden.

Die wissenschaftlichen Vorlagen für dieses gewaltige Corpus sind nach Art und Zahl recht gering. Neben zwei Bagdader Verzeichnissen (Al-Alouchi; Yusuf Zakariyya) ist das bedeutendste Werk dasjenige von Henry George Farmer, dem größten Musik-Arabisten unserer Tage: *The Sources of Arabian Music*, Leiden <sup>2</sup>1965 (die erste Auflage kam schon 1940 heraus). Dies war das große, letzte Vermächtnis, das Farmer am Ende seines arbeitsreichen Lebens der jüngeren Generation hinterließ (gest. 30. Dezember 1965). Es ist auch Amnon Shiloahs Hauptvorlage geworden, und der Vergleich einiger Abschnitte zeigt, wie notwendig das Auffüllen vieler Lücken geworden war. Zwar beendet Farmer seine Quellensammlung mehr als 200 Jahre früher (um 1688, statt 1900), „because of the dearth of Arabic writers on the theory of music“ (S.X), doch erreicht er immerhin die Zahl von 353 Traktaten. Wie sich jedoch herausstellt, tragen ca. 60 % davon den ominösen Vermerk „NCK“ (= No Copy Known), so daß also nur ca. 145 Nummern der tatsächlich überlieferten Quellen übrig bleiben, gegenüber Shiloahs 339 Quellen. Auch diese stellen keine endgültige Zahl dar, sondern nur den Stand von 1979. Zu ihrer Eruiierung wurden jahrelange Recherchen in vierzig europäischen (incl. Türkei) und amerikanischen Bibliotheken unternommen. Die „wahre“ Anzahl der Quellen wird weiterhin schwanken, je nach der Sicht des Forschers, oder der Ausweitung der musikalischen Thematik, z.B. nach der therapeutischen Seite.

Es fehlen vor allem die noch nicht gehobenen Schätze aus den Archiven und Bibliotheken der islamischen Kulturzentren in Nordafrika (Ägypten bis Marokko) und Südsanien sowie Mittelasien (Iran bis Hindustan).

Wir können daher von Jahr zu Jahr mit der Auffindung von zusätzlichen Manuskripten zur arabischen Musiktheorie rechnen. Der vorliegende Band kann darum nicht leicht überholt werden, im Gegenteil: hierin wird der historische Stand unseres Wissens von heute aufs genaueste registriert und zu einem gewissen Abschluß gebracht. Aus Rücksicht auf den Laien-Leser, genauer: den Non-Arabisten-Leser, sind dem Haupttitel, d.h. dem alphabetischen Namens-

Katalog, eine Reihe reichhaltiger Addenda beigegeben, die auch für den Nicht-Eingeweihten eine leichte Orientierung gestatten und als Ausgleich zum Namenskatalog dienen. Darunter befindet sich, wie erwähnt, eine Liste der Musik-Manuskripte mit ihren Bibliotheks-Sigla (S.19) in alphabetischer Ordnung; eine andere Liste enthält die (40) Bibliothekssymbole (S.47), eine dritte die arabischen Originaltitel mit ihren Autoren in alphabetischer Ordnung (S.427), eine vierte eine Bibliographie neuerer Studien über arabische Musik (-Theorie) in europäischen Sprachen (S.454), eine fünfte das gleiche in arabischer Sprache (S.468; 127 Werke). Hier anzuschließen ist der bereits erwähnte General Index, der durch seine großzügige Anlage und Vielfalt der Stichworte verspricht, neue Antwort auf so manche alte Frage geben zu können.

Das arabische Schrifttum zur Musik zeigt keine einheitliche Linie. Es zeichnen sich verschiedene Phasen einer Entwicklung ab, die eng mit der Ausbreitung des Islam verbunden sind. Die Frühzeit (8.–9. Jahrhundert) bevorzugt den erzählerischen, nicht-reflektierenden Ton der „Kurzgeschichten“ oder Anekdoten (khabar) über berühmte Sänger, Sängerinnen und Höflinge, die zur Unterhaltung beitrugen. Der große Umbruch, d.h. eine zweite Phase, setzt Mitte des 9. Jahrhunderts ein, wesentlich gefördert durch die Stabilisierung des Islam, vor allem aber durch die Bekanntschaft mit der literarischen Welt der griechischen Antike, mitsamt ihrem Schrifttum über die Musik. Hier setzte die Übersetzungstätigkeit der islamischen Musikgelehrten ein, die sich sehr bald zum Typus der „musica speculativa“ entwickelte.

Mit der Vertiefung des musikalischen Wissens entwickelte sich die Musik zur Musikwissenschaft und das einfache Übersetzen zur Kunst des glossierten freien Übertragens, das der arabischen Mentalität angepaßt ist und nun in der Symbiose beider, sich so fremder Kulturen zu neuem Schaffen anregte. Der Zufall wollte, daß uns aus dem 10. Jahrhundert ein Werk erhalten ist, das man als „Enzyklopädie“ bezeichnen könnte. Sein Verfasser ist Ibn al-Nadīm, ein Bibliograph aus Bagdad, der in zwei Editionen einen Index über arabische Bücher herausgab: *Kitāb al-fihrist* (Shiloah Nr. 132). Er verzeichnet darin nicht weniger als 86 Musikbücher sowie achtzehn aus dem Griechischen übersetzte Bücher. Von diesen Schätzen sind uns nur elf Manuskripte erhalten. Dankenswerterweise hat

der Herausgeber den gesamten Inhalt, Titel wie auch Autoren, veröffentlicht.

Es ist Amnon Shiloah und seinen treuen Helfern, Mira Reich und Miryam Zohar, zu danken, daß uns heute dieser hervorragende RISM-Band zur arabisch-islamischen Musikkultur vorliegt, der in vielen Fragen ihrer melodischen Struktur einen neuen Forschungsbeginn anregen kann.  
(August 1981)

Edith Gerson-Kiwi

*Titelverzeichnis von Mikrofilmen. Musiksammlung [der Ungarischen Nationalbibliothek] I. Musikhandschriften I. Musikhandschriften aus verschiedenen Residenzen I. Eingeleitet von István KECSKEMÉTI, zusammengestellt von Zoltán NAGY. Budapest 1979. 165 S.*

In ihrer neuen Editionsreihe mit Titelverzeichnissen musikalischer Quellenverfilmungen hat die Mikrofilmsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek Budapest den ersten Band mit Titeln von 502 Musikhandschriften vorgelegt. Die Bearbeiter dieses Katalogs gingen dabei von der Überlegung aus, keine Auswahl aus den umfangreichen und sehr wertvollen Beständen der Musiksammlung dieser ungarischen Bibliothek vorzunehmen. Es sollten vielmehr vollständig zusammenhängende Quellenkomplexe im Katalog erscheinen. Der Untertitel *Musikhandschriften aus verschiedenen Residenzen* darf dabei nicht mißdeutet werden. Wie István Kecskeméti in seiner Einleitung ausführt, handelt es sich hier um die vierte Signaturengruppe, unter welcher die früher in verschiedenen Bibliotheken und Archiven Ungarns aufbewahrten Musikhandschriften heute in der Musikabteilung der Ungarischen Nationalbibliothek vereint sind. Von dieser Signaturengruppe Ms. mus. IV enthält der vorliegende Katalog die ersten 500 Nummern von zahlreichen Komponisten, hauptsächlich aus dem 18. Jahrhundert. Dem Abdruck dieses Verzeichnisses liegen die nur geringfügig revidierten alten Titelaufnahmen zugrunde. In ihnen werden hinreichende Informationen über den Namen der Komponisten, Titel der Handschriften, ergänzende Gattungs- und Besetzungsangaben, Datierungen, Umfangs- und Maßangaben gegeben. Auf die Hinzufügung der Notenincipits – wichtig vor allem für die anonymen Kompositionen – wurde bewußt verzichtet. Diese sollten einem zu späterem Zeitpunkt erscheinenden, gänzlich neu bear-

beiteten Katalog der Musikabteilung vorbehalten bleiben. Aber auch in der jetzigen Form erfüllt dieser Mikrofilmkatalog, sofern der komplette Bestand der Musiksammlung durch die schon angekündigten weiteren Fortsetzungsbände rasch erschlossen wird, durchaus die Aufgabe eines bibliographischen Katalogs, zumal sein Inhalt durch diverse Indices aufgeschlüsselt wird.

Vielleicht war es die Absicht der Herausgeber, den Anteil der Mikrofilmabteilung an diesem Katalog deutlich herauszustellen. Jedenfalls stehen vor und nach den musikbibliographischen Quellenbeschreibungen Signaturen über die Aufbewahrung der Filme mit technischen Angaben über die Filmaufnahmen. Hiervon interessiert den Mikrofilmbesteller am ehesten noch die Zahl der Filmaufnahmen. Alles andere hat nur hauseigene Bedeutung und hätte beim Ausdruck des Katalogs fehlen können. Für eine Identifizierung reichte die Nennung der Katalognummer völlig aus. Ohne daß es unbedingt notwendig gewesen wäre, laufen in diesem Verzeichnis die beiden Zahlenreihen der Katalognummern der Filmsammlung und die der Signaturen der Musiksammlung nicht synchron. Die letzte Quelle mit der Signatur IV. 500 hat im Katalog die Nr. 502. So werden auch die Fortsetzungsbände Doppelnúmerierungen aufweisen, mit denen erfahrungsgemäß Fehlerquellen eröffnet werden.

Vorwort und Einleitung sowie alle anderen für die Benutzung des Katalogs notwendigen Hinweise sind außer in ungarischer auch in englischer, deutscher und russischer Sprache abgedruckt. Hierdurch wird die Benutzung des Katalogs auch für die internationale Fachwelt erleichtert.

(August 1981)

Jürgen Kindermann

*ULRICH TANK: Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur Fürstlichen Hofkapelle 1761–1770. München: G. Henle Verlag (1980). 217 S. (Haydn-Studien. Band IV. Heft 3/4. S. 129–346.)*

Dieser zweite Teil des vierten Bandes der *Haydn-Studien* enthält, von Ulrich Tank zusammengestellt und ediert, *Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur Fürstlichen Hofkapelle 1761–1770*. Bei dieser umfangreichen Publikation dürfte es sich um einen Teil und eine Nebenfrucht der an der Kölner Universität im Jahre 1979 angenommenen Dissertation han-

deln, die allerdings einen wesentlich größeren Zeitraum der Esterhazy-Kapelle untersucht. Sie liegt zur Zeit noch nicht vervielfältigt vor; dadurch ist ein Vergleich noch nicht möglich. Im sonst gründlichen Vorwort wird dazu nichts vermerkt.

Texte von Dokumenten, die bereits anderweitig zutreffend publiziert wurden, werden hier nicht mehr eigens ausführlich zitiert; Tank gibt in diesen Fällen Hinweise, wo die entsprechenden Dokumente nachgelesen oder in einer Faksimilewiedergabe eingesehen werden können. Am Schluß des Vorworts wird die Editions-methode ausreichend beschrieben. Es hätte allenfalls ergänzt werden können, daß die Überschriften zu den einzelnen Dokumenten „nicht original“ sind, sondern vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Dieser Hinweis ist insofern erforderlich, als in diesen Überschriften Ausdrücke oder Begriffe wie etwa „Harmoniemusik“ (anstelle der üblicheren damaligen Bezeichnung „Feldmusik“), „Kammermusik-Auslagen“ und „Feldharmonie“ verwendet werden, bei denen es fraglich ist, ob sie bereits in diesen Jahren in dieser Weise und in diesem Zusammenhang benutzt wurden. Im Dokument Nr. 512 sollte es aus diesen Überlegungen auch besser „Anordnung der Entlassungsmodalitäten“ statt „Protokoll des Güterregenten v. Rahier über die angeordnete Entlassung des Waldhornisten Carl Franz“ heißen, zumal es zu einer Entlassung des Hornisten und Barytonspielers Franz nicht gekommen sein kann.

Die Texte sind zuverlässig wiedergegeben. Abweichungen ergeben sich höchstens in der Lesung einzelner Buchstaben (z.B. „Durchläuchtigster“ statt „Durchlächtigster“, „nun“ statt „nur“ in Nr. 93); solche ganz vereinzelt Stellen verändern aber keineswegs den Sinn. Auf Bemerkungen, welche Handschriften in den Dokumenten vorliegen, hat der Herausgeber verzichtet; sie hätten nur philologische Bedeutung und wären für den inhaltlichen Mitteilungswert ohne Belang, auf den es dem Herausgeber angekommen ist.

Insgesamt ist eine Fülle neuer Fakten durch die systematische Nachforschung Ulrich Tanks ausgebreitet worden. So ist z.B. nun durch Nr. 472 ersichtlich, daß der Olmützer Kapellmeister Anton Neumann dem Fürsten Nicolaus Esterhazy Barytonkompositionen geliefert hat. Ebenso ist durch Tank jetzt die Quittung über das Binden des ersten Buches der Barytontrios (Nr. 1–24) nachgewiesen. Die Dokumente und

Schriftstücke sind kenntnisreich und umfassend kommentiert; vielleicht hätte es bei einzelnen Kommentaren genügt, auf bereits frühere Erläuterungen zu verweisen. Aber die Neigung, lieber etwas mehr als zu wenig zu kommentieren, ist zu begrüßen. Einige Faksimiles von Dokumenten und schriftlichen Eingaben sind am Schluß beigegeben. Ein Register erschließt diese verdienstvolle Übersicht und Veröffentlichung aller Esterhazy-Dokumente und schriftlichen Eingaben der Haydn-Zeit bis zum Jahre 1770. Es ist zu wünschen, daß diese Publikation auch für die weiteren Jahre bis etwa 1810 fortgeführt wird. Ob die Bemerkung (S. 133 f.), die „undatierten Dokumente sind in der vorliegenden Veröffentlichung nicht enthalten und bleiben einer möglichen späteren Edition vorbehalten“, in diesem Sinne bereits als Ankündigung zu verstehen ist, wird nicht genügend deutlich. Auf jeden Fall wäre eine Fortführung außerordentlich begrüßenswert.

(März 1981)

Hubert Unverricht

*RITA BENTON: Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions. New York: Pendragon Press (1977). [Bei der Redaktion erst Januar 1980 eingegangen]. XXVIII und 482 S.*

Ignaz Pleyel war vermutlich der populärste, sicherlich der meistgedruckte Komponist der Klassik. Rita Bentons Katalog weist bis zum Todesjahr (1831) mehr als zweitausend Drucke von rund 250 Verlegern in mehr als 50 Städten Europas und der USA nach, dazu mehr als eintausend Handschriften (meist Kopien nach Drucken; Autographe sind kaum erhalten). Pleyel war vermutlich auch der meistbearbeitete Komponist der Epoche und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Er selbst bearbeitete einzelne Sätze – oft mehrfach – und stellte sie in neue Zusammenhänge; Verleger in ganz Europa arrangierten erfolgreiche und erfolgversprechende Stücke für die verschiedensten Besetzungen oder machten aus den Themen von Symphonie- und Quartettsätzen Lieder oder Chorsätze, und eine Gruppe so entstandener Vokalsätze führt bis heute ein ganz eigenes Leben in geistlichen Liederbüchern vor allem in den USA – *Pleyel's Hymn* (mit wechselnden Texten), gewonnen aus dem Variationenthema des Streichquartetts Benton 349, scheint da noch heute gänzlich unentbehrlich zu sein, bei den Adventisten so gut wie



bei den Presbyterianern, in offiziellen Liederbüchern der lutherischen Kirche so gut wie im Hymnal für Army und Navy 1941.

Umfang und Vielfalt der Überlieferung demonstrieren Pleyels Ruhm in seiner Zeit geradezu dramatisch, sie sind aber zugleich verantwortlich dafür, daß noch niemand ernsthaft versucht hat, die Gründe dieses Ruhms zu erforschen: *numera terrent*. Auch Rita Benton hatte zu nächst keineswegs einen Werkkatalog, sondern eine Monographie geplant – aber als sie erkannte, daß zuerst Ordnung ins Chaos gebracht werden mußte, resignierte sie nicht, sondern machte sich an die Arbeit. Diese Arbeit hat die letzten Lebensjahre der allzu früh Verstorbenen ausgefüllt. Wer sie gekannt hat, wird die aufopfernde Arbeitsdisziplin und das Arbeitsethos, aber auch die Begeisterung, mit der sie sich ans Werk machte, nie vergessen.

Vollkommen und ein für alle Mal lösbar war die Aufgabe natürlich nicht – Frau Benton weist selbst darauf hin, daß die Fundorte bei vielen Drucken (vor allem häufig überlieferten) bei weitem nicht vollständig sind und daß es wahrscheinlich sehr viel mehr Handschriften gibt als sie aufgenommen hat. Ich habe nur die Angaben zu Pleyels Streichquartetten überprüfen können (allerdings mit 70 Werken seine größte und wohl auch historisch wichtigste Werkgruppe); danach sind vor allem die tschechischen und italienischen Bestände nur relativ lückenhaft erfaßt. Für die handschriftliche Überlieferung ist das aber nur von sekundärer Bedeutung, weil die Druck-Überlieferung bei Pleyel ganz eindeutig im Vordergrund steht; bei den Drucken sind die Lücken insoweit zu verschmerzen, als nur ganz wenige bibliographisch ermittelte mit überhaupt keinem Exemplar nachgewiesen sind. Insgesamt kann man nur dankbar bestätigen, daß der Katalog „Pleyel's oeuvre under bibliographical control“ gebracht hat – „finally“.

Das schön gedruckte und mit vielen Abbildungen von Titelblättern und Notenseiten geschmückte Verzeichnis ist hervorragend organisiert, bequem zu benutzen und bringt eine geradezu überwältigende Fülle von Informationen: Titelaufnahmen mit Datierungen und Fundorten, thematische Incipits aller Sätze (einschließlich Menuett-Trios) eines Werkes, Archivadokumente (darunter besonders interessante Verlagsverträge), Rezensionen (vor allem die giftigen aus der *AMZ*, Leipzig), Bearbeitungen aller Arten, Querverweise, die durch eine sehr sinnvolle dop-

pelte Zählung (Werknummern und Quellenummern, beide durchlaufend) erleichtert werden. Was das im einzelnen bedeutet, zeigen die Angaben zu Pleyels populärster Symphonie Concertante (*Es-dur*, 1786): Werknummer 111, Quellenummern 1201 bis 1276, dazu über 30 Querverweise auf Ausgaben, in denen Teile der Symphonie in anderen Zusammenhängen vorkommen. Schon die Aufnahme dieses einen Werkes hätte manchen Anderen leicht zur Verzweiflung treiben können.

Schließlich wird der ohnehin übersichtliche Inhalt des Werkes noch durch Register aufgeschlüsselt: Incipit-Konkordanzen, Verleger, Handschriften nach Fundorten, Personennamen, Titel und Textanfänge und – wahrscheinlich am wichtigsten – ein „thematic locator“, der ebenfalls einfach zu benutzen ist. So bleibt praktisch kein Wunsch offen. Selbst kleine Mängel und Detailfehler sind offenbar (nach Stichproben zu urteilen) sehr viel seltener, als man bei einem so ungeheuer komplizierten Werk erwarten sollte. Ein Beispiel: Siebers Streichquartettfassung der in ihrer Zeit hochberühmten Klaviertrios über schottische Lieder (Benton 443–448) soll 1791/92 und 1793/94 erschienen sein (*RISM* P-3394 und P-3399), aber das Autograph der Trios stammt von 1793, und deren Erstausgabe erscheint im Stationer's Hall Register unter dem 27. Mai 1793. Schließlich könnte man erwähnen, daß deutsche Texte (vor allem Liedanfänge) einen weiteren Korrekturgang vertragen hätten, aber das ist fast schon kleinlich. Rita Benton hat sich mit dieser ihrer letzten großen Arbeit ein bewundernswertes Denkmal gesetzt. (September 1981)

Ludwig Finscher

*KRYSTYNA KOBYLANSKA: Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. München: G. Henle Verlag (1979). XXII, 362 S.*

Recht unterschiedliche Erwartungen stellt man in der Regel an ein thematisches Werkverzeichnis. Der praktische Musiker sucht darin Angaben, die es ihm ermöglichen, ein Werk eindeutig zu identifizieren; er sucht Hinweise zu Besetzung, Umfang, musikalischem Charakter, zu heute zugänglichen kritischen Ausgaben. Der Biograph erwartet Informationen zur Entstehungszeit (möglichst begründete), zu biographischem Hintergrund, zu Widmungsträgern, Erst-

aufführungen. Der Quellenforscher schließlich benötigt Angaben zu Autographen, Abschriften und Erstausgaben, möglichst mit knapper Charakterisierung der Handschriften und mit Fundorten. Dabei soll das Verzeichnis natürlich auch handlich und – nicht zuletzt – erschwinglich sein. Es ist selbstverständlich, daß kein thematisches Verzeichnis allen Ansprüchen gerecht zu werden vermag – daß es Schwerpunkte setzen muß.

Wo der Schwerpunkt des *Thematisch-Bibliographischen Werkverzeichnisses* von Krystyna Kobylańska liegt (das Helmut Stolze übersetzt und für das Ernst Hertrich nicht nur die Redaktion übernommen, sondern auch die Register 2–8 angefertigt hat), zeigt schon der Titel: Es ist nicht nur ein „thematisches“, sondern auch ein „bibliographisches“ Verzeichnis, hervorgegangen aus einem 1977 in zwei Bänden in Krakau erschienenen Katalog (*Rekopisy utworów Chopina Katalog*) der – so das Vorwort des neuen Verzeichnisses – „als reines Handschriftenverzeichnis“ angelegt ist. Die Handschriftenbeschreibungen sind in dem Chopin-Verzeichnis daher ausführlicher als in jedem anderen mir bekannten Werkverzeichnis. Sie registrieren nicht nur die genauen Titel, Datierungen und Fundorte, sondern auch die Blattzahl (mit Angaben zu Lagen, Einzel- und Doppelblättern), Format und Rastrierung. Man findet präzise Inhaltsangaben (einschließlich leerer Blätter), Hinweise auf originale Paginierungen und Eintragungen vom Schreiber oder von fremder Hand (zum Autograph des Klavierkonzertes op. 21 in *f*-moll beispielsweise liest man: „Auf S. 55 des ‚Maestoso‘ findet sich bei der Gruppenziffer 15 in Takt 273 ein Verweisungszeichen, das auf dem Rand unten links erklärt wird: ‚Il faut graver ces notes en petit‘“). Auf die Handschriftenbeschreibung folgt jeweils eine ausführliche und – soweit dies überhaupt möglich ist – vollständige Handschriftengeschichte mit den Nachweisen der Vorbesitzer, Antiquariatskatalogen u. ä. Es fehlen natürlich auch nicht Hinweise auf öffentlich zugängliche Verfilmungen und Photographien des Autographs (etwa im Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien) sowie auf Faksimile-Abbildungen nicht nur der vollständigen Handschrift, sondern auch einzelner Seiten.

Eine bedeutende Rolle spielen in diesem Verzeichnis die zahlreichen von Chopin selbst nach dem Erscheinen korrigierten Druckexemplare seiner Werke (im Falle des Klavierkonzertes

op. 21 sind es drei Exemplare der bei Schlesinger in Paris erschienenen französischen Erstausgabe!). In diesem Fall wird das Titelblatt der Erstausgabe vollständig und mit Angabe des Zeilenfalls zitiert, während sich im übrigen die Angaben zu den Erstausgaben auf Verlagsort, Verlag, Verlagsnummer und Erscheinungsjahr beschränken. Nur dann also, wenn von einer Ausgabe auch korrigierte Exemplare nachgewiesen werden können, ist es dem Benutzer möglich, Erstausgaben von Nachdrucken im selben Verlag zu unterscheiden. In dem Mißverhältnis der Quellenangaben zwischen Handschriften und Drucken zeigt sich die Adaption eines Handschriftenkataloges an ein thematisches Werkverzeichnis besonders deutlich. Wie imponierend reichhaltig – im ganzen genommen – jedoch die Informationen des neuen Verzeichnisses zu den Quellen des Chopinschen Werkes sind, zeige ein Vergleich mit dem in seiner Konzeption an Otto Erich Deutschs Schubert-Werkverzeichnis orientierten Brown-Index (Maurice J. E. Brown, *Chopin. An Index of His Works in Chronological Order*, London 1960). Browns Angaben zu den Manuskripten von op. 21 umfassen 4 Zeilen, Kobylańskas hingegen 48! Hinweise zu Abschriften und korrigierten Druckexemplaren fehlen bei Brown völlig – die Angaben zu den Erstausgaben jedoch entsprechen sich weitgehend.

Daß ein Werkverzeichnis, das sich nicht nur thematisch, sondern auch bibliographisch nennt, ungewöhnlich reichhaltige Literaturnachweise enthält, erscheint fast selbstverständlich. Zwar beziehen sich diese Nachweise vor allem auf die einzelnen Quellen, doch gewinnt daneben das 33 Seiten umfassende Literaturverzeichnis im Anhang gleichsam den Rang einer selbständigen Chopin-Bibliographie. Daneben werden – in einer gesonderten Rubrik „Briefe“ – auch Dokumente angeführt, in denen die einzelnen Werke eine Rolle spielen. In dem genannten Beispiel des Klavierkonzertes op. 21 sind es allein dreizehn Belege in Briefen von und an Chopin sowie in Briefen von Verlegern untereinander und an dritte Personen.

Auf die Fragen, die der praktische Musiker an das Werkverzeichnis richtet, geben der Brown-Index und das Kobylańska-Verzeichnis meist ähnliche Antworten. Die Incipits des neuen Verzeichnisses sind knapp und einzeilig, die bei Brown ebenso knapp, jedoch auf zwei Systemen notiert. Bei Werken wie dem Klavierkonzert ist der Vorteil einer Notierungsweise auf zwei Systeme

men gering: sie sind vielleicht übersichtlicher – das wird in dem neuen Verzeichnis aber wettgemacht durch Andeutungen der Instrumentation. Bei Klavierwerken freilich kann Brown das originale Incipit geben, während Kobylańska zur Reduktion gezwungen ist. In beiden Verzeichnissen jedenfalls genügen die Incipits zur Identifizierung; um den musikalischen Charakter eines Werkes oder eines Satzes anzudeuten, sind sie in beiden meist zu knapp. Über den Brown-Index hinaus geht das Kobylańska-Verzeichnis durch Angabe der Taktzahlen – und das ist ein wesentlicher Vorzug (es ist keine nebensächliche Information, wenn ich erfahre, daß das *Scherzo für Klavier* op. 20 625 Takte lang ist). Ein bedeutender Mangel hingegen ist – und zwar in beiden Verzeichnissen – das Fehlen von detaillierten Besetzungsangaben. Der Titel *Konzert für Klavier und Orchester* allein ist unzureichend; der Praktiker – und nicht nur er – benötigt präzise Angaben über die beteiligten Instrumente. In dem neuen Verzeichnis vermißt man schließlich den Nachweis von Standard-Editionen, zumindest in der Warschauer Gesamtausgabe.

Wesentlich ausführlicher als das neue Verzeichnis ist der Brown-Index in seinen biographisch-entstehungsgeschichtlichen Abschnitten. Zwar sind viele Datierungen bei Brown hypothetisch (sie werden dann von Kobylańska lediglich referiert, zusammen mit anderen Datierungsversuchen in der Chopin-Literatur). Während im folgenden jedoch Brown die Entstehungsgeschichte eines Werkes ausführlich darstellt, verweist Kobylańska den Suchenden auf die Quellen, aus denen er sich die Entstehungs- (und Rezeptions-)Geschichte eines Werkes dann selbst zu rekonstruieren hat. Dieser wesentliche Unterschied zwischen beiden Verzeichnissen spiegelt ihre grundsätzlich andersartige Disposition. Während der Brown-Index chronologisch geordnet ist (und eben daher in jedem Falle zu einer wenigstens hypothetisch möglichst präzisen Datierung gezwungen), ordnet Kobylańska ihr Verzeichnis nach den herkömmlichen Opuszahlen, denen dann (ähnlich wie bei Kinsky-Halm) die Werke „ohne Opus“ folgen. Dieses Verfahren hat den großen Vorzug, daß neben die gewohnten Opuszahlen (und die Anzahl der Werke „ohne Opus“ ist gering: 30 sind es im ganzen) nicht neue Nummern treten, die dann bei jeder Umdatierung wieder geändert werden müssen.

In besonderen Abteilungen führt das Kobylań-

ska-Verzeichnis – und damit geht es wieder über den Brown-Index hinaus – „nicht zugängliche und verlorengegangene Werke“ (insgesamt 39 Nummern), „nicht identifizierte Skizzen“ (17 Nummern), Bearbeitungen, Transkriptionen, Übungen u.ä. (20 Nummern) und in einem Anhang „zweifelhafte“ (14 Nummern) und „unechte“ Werke (2 Nummern) auf.

Das neue Chopin-Verzeichnis setzt Maßstäbe in der Handschriftenbeschreibung und gibt darin wohl auch die Grenze dessen an, was im Rahmen eines thematischen Katalogs zu leisten ist. In dieser, seiner Eigenart – und trotz mancher Mängel, die seinen Nutzen für die Praxis beschränken, die sich aber bei einer neuen Auflage leicht beheben lassen – steht es würdig neben den großen Werkverzeichnissen, dem Köchel oder Kinsky-Halm. Der Verlag hat das Werk in gewohnter Weise großzügig ausgestattet; das typographische Bild ist ansprechend und übersichtlich. Blättert man es abschließend nochmals durch, dann stellt sich unwillkürlich die Frage, wie die Chopin-Forschung ohne ein solches Verzeichnis bisher hat auskommen können. (September 1981) Walther Dürr

— *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. I. Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and others. Compiled by Margaret CRUM. Tutzing: Hans Schneider 1980. XIV, 374 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 7.)*

Die wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Erfassung und Publikation der Briefe von und an Felix Mendelssohn Bartholdy gehört zu den dringenden, wenn auch, wegen des ungewöhnlich umfangreichen Quellenmaterials, nur langfristige realisierbaren Vorhaben der Musikforschung. Obwohl immer wieder Ansätze zu Briefausgaben festzustellen sind (zuletzt *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968), bleibt eine umfassende kritische Briefausgabe vorläufig noch ein Wunschtraum. So erscheint eine Katalogisierung der verstreuten Briefmengen zunächst sinnvoller als eine vorläufige Publikation, deren Unvollständigkeit die Erforschung des Werkes von Mendelssohn zwangsläufig mehr hemmen als fördern würde. Zu begrüßen ist daher der vorliegende, neben mehreren Briefen des Komponisten vor allem an ihn gerichtete Schreiben registrierende Katalog, welcher einen

Fundus an Familienbriefen und an Materialien verschiedener Persönlichkeiten aus dem Umkreis des Komponisten bibliographisch zugänglich macht. Die Manuskripte gelangten nach dem Willen der letzten Besitzerin Helena Deneke 1973 an die Bodleian Library in Oxford, wo sie seitdem der Forschung zur Verfügung stehen.

Die Bearbeiterin des Kataloges würdigt in ihrem Vorwort kurz und bündig vor allem die 26 „Grünen Bücher“, in denen die an Mendelssohn gerichteten Briefe gesammelt wurden. Hinweise auf die Provenienz des Materials, auf die Anlage der Numerierung der Briefe, auf den Index der Originalbände und auf die Identifizierung der Schreiber durch die späteren Besitzer lassen eine intensive Beschäftigung mit den katalogisierten Manuskripten erkennen. Auch die zahlreichen außerhalb der „Grünen Bücher“ überlieferten Briefe aus dem Besitz der Familie sowie die auf anderen Wegen in die Bodleian Library gelangten Handschriften erfahren eine kurze Würdigung.

Betrachtet man das ausgezeichnet bearbeitete Register der Briefschreiber zu den beiden Abschnitten des Kataloges (Briefe an Mendelssohn und seine Frau, Briefe von Mendelssohn), so fallen neben den Familienangehörigen die ungewöhnlich zahlreichen, das kulturelle Umfeld der Ära Mendelssohn mitgestaltenden Persönlichkeiten ins Gewicht. Ob es sich um gekrönte Häupter oder um praktische Musiker handelt, um Gelehrte, Bibliothekare, Musiksammler oder Verleger: die fast erdrückende Fülle an Namen eröffnet der Mendelssohn-Forschung ebenso wie der Literatur- und Kunstgeschichte neue Quellen und neue Erkenntnisse, die zur Erhellung der Biographie, der Werküberlieferung und der Bedeutung des Schaffens entscheidend beitragen. Der gewissenhaft bearbeitete Katalog regt hoffentlich zu einer baldigen Auswertung der über 7000 Briefe an. (Mai 1981)

Richard Schaal

*WALTER WIORA: Ideen zur Geschichte der Musik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. VIII und 170 S. (Impulse der Forschung. Band 31.)*

Immer schon war es eine besondere Stärke Walter Wioras, einen umfassenden Überblick über die Musikwissenschaft und deren Nachbardisziplinen mit der Fähigkeit zu verbinden, die verschiedenen Seiten eines Sachverhalts oder

eines Problems zu sehen und sich durch wissenschaftliche Moden an einem Gerechtigkeitsgefühl, das auch dem gerade Unpopulären seinen Anteil zugesteht, nicht hindern zu lassen. Von *Ideen zur Geschichte der Musik* durfte man also, wenn sie von Wiora stammen, zumindest erwarten, daß sie weitgespannt und vielseitig sind. Und die Erwartung wird, trotz der Gedrängtheit, zu der Wiora durch den Charakter der Buchreihe gezwungen war, nicht enttäuscht.

Wiora macht sich die Tendenz zu einer „Erweiterung musikhistorischer Forschung über Europa hinaus“ – also einer Ausdehnung des Geschichtsbegriffs –, die das UNESCO-Projekt einer „World History of Music“ inspirierte, zu eigen, ohne die Naivitäten des Projekts zu teilen. Er argumentiert, statt zu dekretieren. Andererseits geht er, wie schon in früheren Veröffentlichungen, der „Ausbreitung europäischer Musik über Europa hinaus“ verständnisvoll und vorurteilslos nach und läßt sich durch die Tatsache, daß der Vorwurf des „Eurozentrismus“ inzwischen zu einem Schlagwort geworden ist, um unterschiedslos alles, was Europäer außerhalb Europas getan haben und tun, für falsch und anmaßend zu erklären, nicht daran hindern, die Fakten gelassen auszubreiten und zu kommentieren.

In dem Kapitel über „Historismus“ geht Wiora, statt den nutzlosen und vergeblichen Versuch einer umfassenden Definition zu wagen, von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß der umstrittene Terminus ein ganzes Bündel divergierender Begriffe umfaßt und daß Historismus in der Komposition etwas anderes ist als in der Aufführungspraxis und in der Editionstechnik etwas anderes als in der Geschichtsschreibung. Man kann die Ambiguitäten nicht ausrotten, sondern sie lediglich beim Namen nennen, um ihnen nicht zum Opfer zu fallen.

Ausschlaggebend für den Rang des Buches ist jedoch weniger die Erörterung der „großen Themen“ jeder Geschichtsphilosophie als die Tatsache, daß Wiora einer Untersuchung der Grundbegriffe, mit denen Historiker ständig umgehen und über deren Bedeutung und Tragweite sie dennoch selten Rechenschaft ablegen, nicht ausweicht. Die entscheidenden Schwierigkeiten stecken, wie so oft, im Unscheinbaren: Daß Kategorien wie „Entstehung“ und „Ursprung“, „Tradition“ und „Fortdauer“, „Entwicklung“ und „Wandel“ selbstverständlich seien, so daß es überflüssig erscheine, über sie nachzudenken, wäre eine schiere Schutzbehauptung, mit der

man Reflexionen abzuwehren sucht, die bei der täglichen Praxis der Geschichtsschreibung stören könnten. Und in der Tat: Gerät man, durch Wiora angeregt, ins Grübeln über die Grundbegriffe, so zweifelt man nach einiger Zeit, ob man jemals wieder fähig sein werde, sie unbefangen zu gebrauchen, wie denn insgesamt das Nachdenken über Geschichtsschreibung keineswegs ein Mittel ist, um Geschichtsschreibung zu erleichtern.

Daß Wiora auf das Thema „Komponist und Mitwelt“, das ihn als Zeitgenossen der Neuen Musik seit jeher beschäftigte, zurückkommen werde, war ebenso zu erwarten wie eine Erneuerung des Plädoyers für eine Universalgeschichte der Musik im Geiste Herders. Und sieht man genauer hin, so kann von bloßer Wiederholung des früher Gesagten nicht die Rede sein: Wiora hat seine Grundüberzeugungen zwar nicht gewechselt, sie aber ständig differenziert.

Was sich auf 170 Seiten sagen läßt, wenn man gedrängt zu formulieren versteht und in fünf Jahrzehnten wissenschaftlicher Arbeit zur Klarheit darüber gelangt ist, was man für wesentlich hält und was nicht, ist erstaunlich. Zudem liegt in einer Epoche raschen Lektüreverfalls in einer Kürze, deren stilistischer Duktus von pädagogischer Erfahrung getragen ist, vermutlich die einzige Chance, überhaupt noch gelesen zu werden.

(Oktober 1980)

Carl Dahlhaus

JEFFERY T. KITE-POWELL: *The Visby (Petri) Organ Tablature. Investigation and Critical Edition. Band I und II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979/1980). 127, 356 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 14 und 15.)*

Die hier anzuzeigende, vom Verlag in recht ansprechender Form herausgebrachte Dissertation ediert die im schwedischen Landesarchiv Visby verwahrte Orgeltablatur, der für die wissenschaftliche Erforschung hamburgischer und norddeutscher Orgelmusik um 1600 grundlegende Bedeutung zugeschrieben wird. Außerdem hat sie als einzig erhalten gebliebene Tabulatur Hamburger Provenienz Jahrhunderte überdauert. Ihr besonderer Wert liegt in den *Magnificat*-Zyklen des Jakobi-Organisten Hieronymus Praetorius (1560–1629), eines überaus fruchtbaren norddeutschen Tonsetzers an der Wende des

16. zum 17. Jahrhundert, der auch als Gründer einer Orgeltradition, der sogenannten Hamburger Schule, Einfluß gewonnen hat. Die ebenfalls in der Handschrift aufgeführten Orgelstücke von Hieronymus Praetorius' Sohn Jacob, dessen Wirkungskreis als Lehrer und Organist sich auf Hamburg beschränkt hat, gewinnen Beachtung, da sie erste Proben seiner schöpferischen Tätigkeit, ausschließlich der vierstimmigen Choräle für das *Melodeyen Gesangbuch* von 1604, darstellen und somit eine Bewertung der Entwicklung dieser Komponistenpersönlichkeit ermöglichen. Schließlich ist noch Johann Bahr, Organist in Visby, mit eigenen Orgelkompositionen vertreten. Diese erreichen freilich nicht die Qualität der Stücke von Praetorius Vater und Sohn, aber im Hinblick auf die Ausbreitung deutscher Musikkultur nach Schweden gilt auch ihnen das Interesse der Musikforschung. In die Sammlung hat der ursprüngliche Besitzer der Tabulatur, Berendt Petri, eine große Anzahl anonymer Kompositionen mit aufgenommen. Ausgedehnte Vergleiche häufig erscheinender Passagen desselben oder eines ähnlichen Verlaufs in den Praetorius-Stücken und den anonymen Kompositionen lassen Kite-Powell zu dem Schluß kommen, daß der sehr oft vertretene Anonymus mit Hieronymus Praetorius identisch sein muß. Seine Hypothese wird gestützt durch die Untersuchung der von Hieronymus Praetorius verwendeten Spielfiguren sowie der Analyse und des Vergleichs der für Praetorius sen. und jun. maßgebenden Stilmerkmale.

Den Hauptteil der Tabulatur bilden die Hymnen, Ordinariumssätze und Sequenzen des Anonymus, an zweiter Stelle folgen die signierten *Magnificatsätze* von Hieronymus Praetorius. Von Jacob Praetorius stammen nur ein *Magnificat Germanice* und die Sequenz *Grates nunc omnes*, von Johann Bahr ein *Magnificat Octavi Toni*, der Hymnus *O lux beata Trinitas*, ein vierstimmiges Konzert *So ziehet hin* und ein *Concert a sola voce Befiehle dem Herren deine Wege*. Die neunzehn anonymen, Hieronymus Praetorius zugeschriebenen Hymnen – in der vorliegenden Ausgabe abgedruckt auf den Seiten 120 bis 227 – sind bereits im gleichen Verlag vom gleichen Herausgeber 1978 als Urtextausgaben praktischer Musik (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 2.) erschienen (vgl. hierzu meinen Bericht in *Mf* 34, 1981, S. 122f.).

Nochmals zurück zu den Besitzern der Tabulatur. Als erster weist sich der Hamburger Berendt

Petri aus, zugleich als Schreiber, wie aus dem Titelblatt mit Vermerk von „Anno 1611 den mandach nach der hilligen Dreuoldicheit“ [= 20. Mai] hervorgeht. Noch vor 1630 wird das Manuskript Eigentum von Johann Bahr. Dessen Einträge gehen auf die Jahre 1655 und 1666 zurück. Dann bleibt die Orgeltabulatur verschollen bis im Sommer 1891 der Herausgeber der schwedischen *Musiktidning* sie im Archiv der St. Marien-Kathedrale wiederentdeckte. Gut vierzig Jahre später wird sie bereits in sieben grundlegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen herangezogen (so z. B. 1929 bei Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer*, 1931 bei G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchorals*, 1931 bei Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, 1932 bei Fritz Dietrich, *Geschichte des Orgelchorals* und 1934 bei Gotthold Frotzcher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, u. s. w.).

Der kritische Kommentar verrät die Akribie, mit der der Herausgeber auch in allen anderen Kapiteln, wie etwa dem Abschnitt über Hamburgs Orgelmusik des frühen Barock (Komponisten, Orgeln, Cantus-firmus-Melodien), über die Tabulatur selbst (Geschichte des Manuskripts, Notation, Aufführungspraxis) wie insbesondere über die Autorschaft der anonymen Kompositionen, zu Werk gegangen ist.

Die Edition darf als eine willkommene Bereicherung liturgischer und außerliturgischer Orgelmusik des 17. Jahrhunderts angesehen werden. Diese Orgelstücke lassen sich sowohl im Gottesdienst als im Konzert gleichermaßen verwenden. Besondere technische Schwierigkeiten müssen nicht gemeistert werden. Der Notentext ist durchwegs übersichtlich. Ganze und halbe Noten sind allerdings im Druck mehrfach unsauber wiedergegeben (z. B. Seite 13 in den Takten 46 und 51, S. 14 T. 66 und 75, S. 16 T. 11 und 15, S. 21 T. 4, S. 25 T. 24, S. 31 T. 14/15, S. 265 T. 70, S. 271 T. 59, S. 325 T. 7), desgleichen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten (z. B. S. 20 T. 62, S. 23 T. 44, S. 262 T. 26, S. 269 T. 23). Auch die Auflösungen werden nicht immer konsequent durchgehalten (S. 8 T. 27/28, z. B. *cis-a-h-c* mit, S. 9 T. 40/41 *cis-h-c* ohne, S. 39 T. 2/3 *gis-a-h-g* ohne Auflösungszeichen).

Bleibt noch anzumerken, daß den Notenteil dieser Edition ein *Magnificat Primi Toni* von Hieronymus Praetorius aus einer Clausthal-Zellerfelder-Tabulatur beschließt. Eine Summary in deutscher Sprache, eine kurze Zusammenfassung

dessen, was zur Edition an musikhistorischen und -wissenschaftlichen Fakten zusammengetragen worden ist, wäre wünschenswert gewesen. (April 1981) Raimund W. Sterl

*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) Jahrgang 9/1979. Heft 34: Das Lied. Hrsg. von Helmut KREUTZER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1979). 144 S.*

„LiLi als interdisziplinäre Zeitschrift mußte früher oder später den Beziehungen zwischen Musik und Literatur ein Themenheft widmen.“ So heißt es in der Einleitung der Publikation zum Thema *Das Lied*. Die acht hier vereinigten Aufsätze bilden mehr oder weniger zusammenhanglose Schlaglichter (und mitunter auch Irrlichter) auf dem kaum noch überschaubaren Feld der Lied-Literatur. Im Vordergrund der Sammlung stehen die Bereiche der Rockmusik und der Liedermacher, während sich der zweite Teil, abgesehen von einem musikpädagogischen Beitrag, mehr mit historischen Fragen beschäftigt.

Helmut Schmiedt (*No satisfaction oder Keiner weiß mehr: Rockmusik und Gegenwartsliteratur*) geht von der jugendlichen Protestbewegung der sechziger Jahre aus und untersucht ihre Auswirkungen auf Musik und Literatur. Die Gemeinsamkeit all dieser Strömungen lag in der Wendung zu einer internationalen Subkultur mit der anglo-amerikanischen Rockmusik als ihrem Forum. Doch der Protest wird sehr bald selbst zur Mode, er unterwirft sich kommerziellen Zwängen. Aber, so der Autor, die Songs dieser Rockmusik sind „erheblich wirklichkeitsnäher und kritischer als etwa der deutsche Schlager“. Im zweiten Teil seines Aufsatzes beschreibt Schmiedt ausführlich, wie die Inhalte der Protestmusik auf die deutsche Literatur weiterwirkten. Die prominentesten Vertreter: Peter Handke (*Der Text des rhythm-and-blues*, 1971), Rolf Dieter Brinkmann (*Keiner weiß mehr*, 1970) und Wolf Wondraschek (*Chuck's Zimmer*, 1974).

Werner Faulstich (*'Cry Baby' oder die Kunst der Interpretation. Ein Versuch zum besseren Verständnis von Janis Joplin*) verwarft sich einerseits entschieden dagegen, die Interpretin dieses Titelsongs dem Starkult zuzurechnen, andererseits aber benutzt er zu ihrer Charakterisierung Attribute, die gerade typisch für den Starkult sind. Am Beispiel *Cry baby* beschreibt der Autor sehr anschaulich und detailliert die Ver-

fahrensweise Joplins. Ob allerdings der Begriff „Interpretation“ hier noch angemessen ist, scheint äußerst fraglich. Interpretation meint ursprünglich Deutung und Darstellung von etwas Vorgegebenem. Im vorliegenden Fall dient das Gegebene lediglich als Anlaß zu nachgerade hemmungsloser Selbstdarstellung. Eher noch zu treffend wäre hier der Begriff der freien Improvisation.

Thomas Rothschild: *Das politische Lied auf Schallplatte. Wie verändert das technische Medium die Aussage?* Hier wird die Kommunikationssituation der medialen Vermittlung und ihre Auswirkung auf Texte politischer Lieder untersucht. Ein Bühnenauftritt von Franz Josef Degenhard wird verglichen mit einer zuhause abgespielten Schallplatte derselben Lieder. Die ursprüngliche Sprengkraft verliert sich, der Sänger wird anonym, die Situation wandelt sich von der Aktualität zur bloßen Illusion.

Jens Malte Fischer (*Das klagende Lied von der Erde. Zu Gustav Mahlers Liedern und ihren Texten*) geht mit großer Sorgfalt den Quellen und der Entstehungsgeschichte von Mahlers Vertonungen nach, deren Texte ja zu einem nicht unerheblichen Teil vom Komponisten selbst stammen, wobei das Verfahren der Umdichtung und Adaption eine bedeutende Rolle spielt. Mahler als der geniale Operndirigent: ein Genre wonach er sich sehnt, das ihm aber als Komponist versagt geblieben ist. Der Egozentriker Mahler neigt zum lyrischen Stil des Klagegesangs. Die Untersuchung gerät mitunter zu einem Psychogramm – möglicherweise zurecht. Vielleicht ist dies der gangbarste Weg zum rechten Verständnis von Mahlers Musik.

Helga de la Motte-Haber: *„Es flüstern und sprechen die Blumen . . .“ Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung.* Scheinbar souverän gibt sich die Verfasserin in der Beurteilung der deutschen Romantik. Doch schießt sie da und dort leider übers Ziel hinaus. Da erfahren wir über Eichendorff ganz beiläufig: „er war m. W. höchst unmusikalisch“. Können wir angesichts des lyrischen Werkes vom Rang eines Eichendorff solch eine Behauptung wagen? Ich gebe die Aufforderung weiter: wer sich musikalisch über Eichendorff erhaben fühlt, der möchte sich doch melden. Und was das „m.W.“ betrifft, so interessiert uns der private Erkenntnisstand einer Autorin nicht im geringsten, die mit einem derartigen Ausspruch ihre Schranken in so ärgerlicher Weise über-

schreitet. Fest steht, daß sich für diese Äußerung keinerlei stichhaltige Beweise finden; oder gilt es als ein hinreichender Beleg zu erfahren, daß Eichendorff die Gitarre angeblich ganz miserabel gespielt haben soll? Doch die Autorin hat dem Dichter auch dort noch einiges zu sagen, wo es sich um sein ureigenstes Metier handelt. Sie weist ihm eine „Häufung überflüssiger (!) Wörter“ nach, die sie gleich anschließend in einer zusammenhanglosen O-Statistik (O Täler weit, o Höhen, o schöner, grüner Wald; o Trost der Welt usw.) quer durch die Lyrik paradien läßt. Eichendorff betreibt eine „extreme Musikalisierung der Sprache [war er etwa doch musikalisch?] bis zu deren Aufhebung“. Es kommt zur „Entsemantisierung der Sprache“. Das ist Eichendorff, gesehen durch die Brille eines Dadaisten. Oft ist das scheinbar Überflüssige gerade das Notwendige. Vielleicht trifft auf keinen Dichter der deutschen Romantik das Wort von der Beschränkung (nicht Beschränktheit!) des Wortschatzes so unbedingt zu wie auf Eichendorff. Die Intensität seiner Lyrik liegt gerade in der Konzentration. Da wir zwar unbedarft aber trotzdem neugierig sind, hätten wir zum Schluß noch ganz gerne erfahren, wie denn „ein Denken in Kategorien des Fortschritts“ zu bestimmen ist.

Rufus Hallmark / Ann Clark Fehn: *Text Declamation in Schubert's Settings of Pentameter Poetry.* Dieser Aufsatz hat den Sprachrhythmus zum Gegenstand. Dabei geht es um den Spezialfall fünfhebiger Versformen, die für das musikalische Metrum besondere periodische Probleme bieten. Am Beispiel des gesamten Liedrepertoires von Schubert werden zwei hauptsächliche Lösungsformen bestimmt (X, Y). Am Lied *Der Zwerg* (D. 771) wird die Vorgehensweise bei der periodischen Anordnung fünfhebiger Verseinheiten ausführlich demonstriert. Geht man die beeindruckend lange Liste der auf diese Art analysierten Lieder durch, so mischt sich in das Gefühl der Bewunderung allerdings ein leises Unbehagen, wenn man den letzten Sinn dieses Unternehmens ins Auge fassen möchte.

Hans-Christian Schmidt: *Versungen und vertan? Das Lied als problematischer Gegenstand der Musikpädagogik.* Hier wird zum leidigen Thema „Lied im Musikunterricht“ Stellung genommen. Durch veränderte Lebensformen und Umwelteinflüsse ist das Singen als spontane Regung weitgehend verlorengegangen. Der schulischen Musikerziehung diesen Zustand anzulasten, hieße, eine Institution für die Mängel einer

Gesellschaft verantwortlich zu machen, die selbst von eben dieser Gesellschaft ganz entscheidend geprägt wird. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz. Die Vorstellung, die Schulen könnten Vorreiter für eine kulturelle Wende sein, müssen wir zu Grabe tragen, andernfalls verwechseln wir die Mammut-Gymnasien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit mittelalterlichen Klosterschulen. Die Untersuchung leidet insgesamt unter dem Zwang, dem Lied eine bestimmte Funktion zuschreiben zu wollen, um seine Anwendung im Schulbetrieb zu rechtfertigen. An dieser Krankheit leiden musikdidaktische Fragestellungen allzu häufig. Sie orientieren sich an der Brauchbarkeit und Ergiebigkeit der Musik für bestimmte Unterrichtsziele: Musik als Mittel zum Zweck, nicht als Gegebenheit, der es gerecht zu werden gilt. Kunst kann nicht dort begriffen werden, wo sie zum bloßen Objekt didaktischer Ausschachtung degradiert wird. Wirkliches Kunstverständnis reift nur dort, wo der Bereich des bloß Zweckhaften überschritten wird.

Horst Brunner (*Das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder. Über ein Forschungsprojekt*) liefert einen interessanten Zwischenbericht auf dem Weg zur systematischen und lückenlosen Erschließung von Sangspruchdichtung und Meistersong, ein verdienstvolles Unternehmen, das von der DFG gefördert wird. Mit der in Aussicht gestellten Publikation des gesamten Melodienrepertoires in der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* dürfte eine wichtige Lücke im einstimmigen Liedrepertoire geschlossen werden.

Wenn sich die Sammlung zum Ziel gesetzt hat über den Lied-Begriff nachzudenken oder eine Diskussion hierüber in Gang zu bringen, so hat sie dieses Ziel erreicht.

(September 1981)

August Gerstmeier

*PIPPA DRUMMOND: The German Concerto. Five Eighteenth-Century Studies. Oxford: Clarendon Press 1980. VIII, 402 S., 1 Abb.*

Wer immer sich mit dem Konzert im 18. Jahrhundert befaßt hat, geht an den Titel *The German Concerto* mit gewissen Erwartungen heran. Was ist es, das „deutsche Konzert“? Findet die Autorin Kriterien, einen Typus zu umreißen, der sich etwa vom italienischen, englischen oder Wiener unterscheidet? Schon das Inhaltsverzeichnis läßt Skepsis aufkommen. Fünf Kompo-

nisten sind angeführt, die im (frühen!) 18. Jahrhundert zentral wirkten: Johann Sebastian Bach, George Frederic Handel, Georg Philipp Telemann, Johann Adolf Hasse und Carl Philipp Emanuel Bach. Haben sie alle ein deutsches Konzert herausgebildet? Der Untertitel *Five Eighteenth-Century Studies* ist wohl relevanter. In umfangreichen Abhandlungen werden sämtliche Konzerte dieser fünf Komponisten untersucht, sehr minutiös die Quellen- und Überlieferungslage dargestellt, dann jeweils auch „Formal Structures“ und „Style“ aufgezeigt, letzterer schulmäßig in Kontrapunktik, Harmonik und Melodik gegliedert, und bisweilen wird auch versucht, einen historischen Hintergrund zu umreißen. Kriterien für ein „deutsches Konzert“ tauchen jedoch nicht einmal als Frage auf – allenfalls in dem Gemeinplatz der Gegenüberstellung Bach – Vivaldi, deren Konzerte den „perennial conflict between the colour (and brashness) of Mediterranean culture and the more serious, measured approach of North European composers“ reflektierten.

Überhaupt erscheint die Fraglosigkeit frapierend, mit der sowohl an Musikgeschichtsschreibung als auch an die Musikgeschichte selbst herangegangen wird. So weist die Autorin im Zusammenhang mit Bachs Bearbeitungen fremder Konzerte für das Tasteninstrument zwar hin auf die lange Tradition des Intavolierens, als vorrangige Erklärung dient ihr dann jedoch über Seiten die Beziehung des Prinzen Johann Ernst von Sachsen zu Amsterdam. Die Beurteilung der Art der Bearbeitung geht dann über „more artificial“ nicht hinaus. Immerhin ist das Tasteninstrument als Soloinstrument im Orchester ein Novum, und das 30 Jahre nach dem voll etablierten Violinkonzert! Warum erst jetzt, und was bedeutet das für das Konzert als Gattung? Auch im Zusammenhang mit Händels Orgelkonzerten, die in einer völlig anderen Tradition stehen, tauchen solche Fragen nicht auf. Erlaubt es erst jetzt der musikalische Satz, daß das Tasteninstrument im Rahmen des Orchesters vom Continuo zum Soloinstrument avanciert, und wie geht Händel diesen Weg? Die Hoffnung, hierzu in dem Kapitel „History of the Organ Concerto“ Hinweise zu finden, zerschlägt sich, da die Autorin sich mit einer Geschichte der Orgel begnügt, die ja bekanntlich in England auch als Hausinstrument sehr beliebt war.

Wenn schon die Frage nach übergeordneten Gattungskriterien entfällt (etwa nach einem



Wandel im Verhältnis Tutti – Solo, so daß Sonatenform-Termini nicht als *deus ex machina* erscheinen müßten), so kann auch dem einzelnen Werk, d. h. dem Komponisten in seiner Vielschichtigkeit, im Rahmen solcher Studien nicht Gerechtigkeit widerfahren. Gerade Händel kommt hier zu kurz, als dessen Hauptmerkmal eine Vermischung der Stile einzelner Komponisten, sogar Länder gesehen wird: Lullys Overture, Corellis Adagio, Polnisches, Englisches. Letzteres wird – unverständlicherweise – als sehr peripher in Händels Werk angesehen. Aber auch Deutsches kann nicht greifbar gemacht werden bei so viel Andersartigkeit.

Vollends im Kapitel Johann Adolf Hasse erfolgt die Gewißheit, daß der Titel des Buches nachträglich und willkürlich gewählt wurde. Selbstredend wird das Italienische herausgestellt, die Nachbarschaft Vincis, Sarris, Leos, Feos, Porporas. Wenn die Autorin auch die bisherige Interesselosigkeit der Musikwissenschaft an den mehr als 60 Konzerten Hasses bemängelt, so gibt sie doch selbst die Antwort: Charakteristikum sei die Einfachheit, Anspruchslosigkeit, oft gar Rohheit der Form und Armut der Erfindung (S. 254). Da ist es nicht verwunderlich, daß kaum ein Konzert je gedruckt wurde, verwunderlicher allerdings, daß sie als Exponate der Geschichte des deutschen Konzerts gewürdigt werden. Trotzdem bleibt, nachdem die Konzerte von Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach ja bereits an anderer Stelle hinlänglich behandelt wurden, für mich das Hauptverdienst dieses Buches, die Bekanntschaft mit Hasses Konzerten vermittelt zu haben, jenen aufschlußreichen Zeugnissen einer Übergangszeit.

(Juni 1981)

Jutta Ruile-Dronke

*FRIEDHELM BRUSNIAK: Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980. 408 S. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 10.)*

Während im Nürnberg des 17. Jahrhunderts – einer Zeit, die man in weitgehender Unkenntnis der lokalen Musikgeschichte vorausgehender Epochen vielfach einseitig als den Kulminationspunkt der musikalischen Kultur in der fränkischen Reichsstadt ansah – nicht Kantoren oder Kapellmeister (Musikdirektoren), sondern Organisten im Musikleben führend hervortraten, wa-

ren im 16. Jahrhundert die wichtigsten Musikerpersönlichkeiten der alten Noris – und zwar sowohl die Musiktheoretiker und Musiksammler (Johannes Cochlaeus, Sebald Heyden, Ambrosius Wilphlingseder, W. Jacobaeus, Erasmus Rotenbucher), als auch die schöpferischen Musiker – Schulmänner. Unter den letzteren ist die sonach, wie bei Wilhelm Breitengraser, Johannes Buchmayer und Joachim Heller, die Doppelfunktion als Praeceptor (Rector) und Komponist typisch erscheint, durfte der aus Arnstadt in Thüringen stammende und von 1502 bis 1515 als Schulmeister und Vikarier am Nürnberger Hl.-Geist-Spital wirkende Conrad Rein schon insofern besonderes Interesse beanspruchen, als er von Andreas Ornitoparchus (*Micrologus*, 1517, fol. F V) mit Ockeghem, Josquin, Isaac, Obrecht, Heinrich Finck und zehn weiteren Meistern („quorum . . . probata est auctoritas“) in eine Reihe gestellt wird. Brusniak, der seine aus der Schule Lothar Hoffmann-Erbrechts erwachsene, problembewußt und akribisch gearbeitete Dissertation als einen monographischen Beitrag zur Erforschung der sehr komplexen Rahmenthematik „Deutsche Kleinmeister des 16. Jahrhunderts“ verstanden wissen will, führt die Untersuchungen in herkömmlicher Trennung von Leben und Werk durch, was hier umso eher angehen mag, als einerseits die biographischen Quellen, überdies in sehr spezifischer und konzentrierter Weise, fast ausschließlich nur für Reins Nürnberger Jahre fließen, andererseits die erst mehr als ein Jahrzehnt nach Reins Tod einsetzende Überlieferung des musikalischen Œuvres und dessen Stilbefund offensichtlich weder die Erstellung einer Werkchronologie noch die Anbindung einzelner Kompositionen an lebensgeschichtliche Fakten gestatten.

Auf dem Hintergrund der allgemeinen Geistes- und Sozialgeschichte, insbesondere aber einbezogen in das vielschichtige Umfeld der politischen sowie der Kirchen- und Schulgeschichte Nürnbergs am Vorabend der Reformation, werden zunächst Anstellung als Rektor der Spitalschule (1502), Priesterweihe (1507), Befründungen (nach 1507–1513) und Wegzug Reins aus Nürnberg (1515) sehr eingehend erörtert, sodann seine Tätigkeit im Brennpunkt der Auseinandersetzungen zwischen scholastischer und humanistischer Richtung, d. h. im Spannungsfeld der Rivalitäten zwischen Kirche und Bürgertum erhellt und schließlich der Personalstatus im Wirkungsbereich des Priesterkomponi-

sten eruiert. Zahlreiche Forschungsergebnisse Rudolf Wagners (*Mf* 2, 1949, S. 150ff.) können so korrigiert oder wesentlich ergänzt, die Sterbedaten Reins („zwischen dem 17. Oktober und dem 3. Dezember 1522“; S. 75) ermittelt und jenes damals für Franken wohl weithin anzutreffende Faktum erhärtet werden, daß nicht dem Cantor, sondern dem Rector (Schulmeister) die Oberleitung der Kirchenmusik vorbehalten blieb (S. 91f.). Musik- und gesellschaftsgeschichtlich gleichermaßen wichtig erscheint ein von Brusniak aufgefundenes Verzeichnis mit 170 Namen der sogenannten „Chorales“ am Spital aus der Zeit von 1500 bis 1521, auf das sich der Nachweis stützt, daß diese landläufig als „Chorschüler“ oder gar „Chorknaben“ bezeichneten Sänger in Wahrheit erwachsene Männer (S. 52ff.) mit einem Durchschnittsalter von über zwanzig Jahren (S. 125) waren und die meisten von ihnen bereits vor ihrem Eintritt in das Nürnberger Hl.-Geist-Spital eine Universität besucht, ja nicht wenige sogar das artistische Bakkalaureat erworben hatten (S. 96f., 113f.; in der im Anhang vollständig mitgeteilten Liste der Chorales sind leider – vgl. S. 298, Anm. 2 – eine Reihe geographischer Angaben inkorrekt; zu den biographischen Daten erschienen inzwischen an anderer Stelle Ergänzungen; vgl. Franz Krautwurst, *Anmerkungen zu den Chorales des Nürnberger Heiligeistspitals* . . ., in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 68, 1981, S. 122–129). Reins Nürnberger Aktivitäten spiegeln sich vielleicht am sinnfälligsten in der Reorganisation des Chorwesens (S. 137), die in der Weise erfolgte, „daß der Sängerkhor des Heilig-Geist-Spitals im Figuralgesang mit den Pfarrschulen konkurrieren konnte“ (S. 126).

Die Untersuchungen der 20 erhaltenen, ausnahmslos lateinischen und geistlichen Kompositionen Reins (ein Meßordinariumszyklus, fünf einzelne Meßordinariumssätze, acht Meßproprieanteile, ein Responsorium, zwei *Magnificat*, eine *Te-Deum*-Paraphrase und zwei Psalmmeteten) werden durch ausführliche Quellenstudien eingeleitet. Als zwei regional getrennte Überlieferungszentren in direktem Zusammenhang mit dem Aufblühen der frühewangelischen Kirchenmusik erscheinen hier Franken (mit den Nürnberger Drucken und den Heilsbronner Chorbüchern) und Mitteldeutschland. Bei Mehrfachüberlieferung – die im Anhang gebotenen Quellen- und Werkverzeichnisse (mit musikalischen Incipits) nennen nicht weniger als insgesamt 40

Konkordanzen – erstellt der Verf. eine Quellenfiliation nach klassisch-philologischer Methode. (NB: Die Handschrift Greifswald heißt richtig BW 640/41 [früher E<sup>b</sup> 133], nicht 940/41 [S. 170, 339, 353]; das sogenannte „Heidelberger Kapellinventar“ [S. 157, 341] ist nach den Forschungen Adolf Layers [vgl. *AfMw* 15, 1958, S. 267, und *Mf* 21, 1968, S. 315] kein solches, sondern das Inventar bei Auflösung der Neuburger Hofkapelle Pfalzgraf Ottheinrichs.) Brusniaks Stilanalysen, in denen sich kompositionstechnisches Erklären mit ästhetischer und theologischer Reflexion verbindet, erweisen Rein als einen zwischen Tradition und Fortschritt stehenden Musiker, dessen Werke deutsche Cantusfirmus-Gesinnung mit niederländischer Satzstrukturierung und Textausdeutung, klangbetontes mit deklamatorischem Prinzip, musikalisch-praktische mit theologisch-didaktischer Intention organisch vereinen. Auch rhetorisch-figurenhafes und zahlensymbolisches Komponieren kann – bei aller hier in besonderem Maße gebotenen Vorsicht und Zurückhaltung – an einigen Beispielen überzeugend aufgezeigt werden. Als bedeutendstes Werk Reins hebt der Verf. die *Missa super Accessit* hervor, deren „Technik der wechselseitigen, gleichsam tropierenden Interpretation von c.f.-Textabschnitten und Meßtextabschnitten“ (S. 177, nach Ludwig Finscher) in der Meßliteratur um 1500 einzigartig sein dürfte. Daß der Komponist die Melodie des St.-Magdalenen-Responsoriums *Accessit ad pedes Jesu peccatrix* nur unvollständig zitierte (S. 176f.), scheint mir nicht über jeden Zweifel erhaben. Aufgrund des Studiums mehrerer choraler Vorlagen des 12.–15. Jahrhunderts glaube ich in den floskelhaften Abschnitten des „c.f.-freien“ *Kyrie II* die Melismen von „(pecca-)trix mulie(-rum)“, im *Crucifixus* ebenso melismatische Partien aus der *Repetitio* „(unxit un-)gento“ (hier in den *F-Modus* transponiert) zu erkennen. Bei diesem Problem wird zu berücksichtigen sein, daß das abschließende 5st. (*Agnus Dei* . . .) *dona nobis pacem* verlorengegangen ist. Deutet das permanente Deszendenzmelos ausgerechnet auf „et resurrexit“ und „et ascendit in coelum“ nicht eben doch auf eine (wie auch immer geartete) Transkription bzw. Parodie hin?

In der Beurteilung Conrad Reins als „Kleinmeister“ schließt Brusniak sich der Definition von Wolfram Steude an, wonach ein solcher „Neuland nicht erschlossen“ habe, „sondern den Bahnbrechern auf dem Fuße“ folge. Wie verhält

es sich aber damit, wenn Rein ein „erfahrener Komponist“ (S. 203) ist, der „bereits Eigenheiten der beiden nachfolgenden Komponistengenerationen vorweg“-nimmt (S. 261)? Und kann man andererseits Rein wirklich als „Lokaltalent ohne überregionale Bedeutung“ (S. 256) einstufen, wenn eine Komposition wie sein Trinitatis-Introitus *Benedicta sit Sancta Trinitas* in zehn (!) Quellen verschiedener Provenienz und Zeit (ca. 1530–ca. 1590) überliefert wird? Hier zeigt sich m. E., daß diese Kleinmeister-Definition, zumindest für Deutschland und die Reformationszeit, zu wenig differenziert ist. Man sollte deshalb – von ausgesprochenen Stümpfern wie dem Erfurter Predigermönch Johannes Babel (1505; Staatsarch. Nürnberg, S VII L 115, Nr. 15; vgl. *DTB V*, 1904, S. XII–XIII) natürlich ganz abgesehen – wenigstens drei Klassen von Kleinmeistern unterscheiden: eine „untere“ Gruppe, auf die Steudes Kriterien uneingeschränkt zutreffen, Musiker, die überdies nur gelegentlich oder nur in einer Gattung komponieren, wie etwa die „Bicinienspezialisten“ um Joachim Heller, bzw. die sich in typischer Baukastenmanier nur immer wieder selbst kopieren und deren Werküberlieferung in der Regel völlig eindimensional verläuft, wie z. B. bei Johannes Buchmayer (vgl. dazu Friedhelm Brusniak, *Der Kodex A.R. 773 [C 100] der Proske-Bibl. zu Regensburg*; in Vorb.); eine „mittlere“ Gruppe, der Rein zuzurechnen wäre, die neben konventionellen auch fortschrittliche Züge aufweist und deren Schaffen in der folgenden Generation noch Resonanz und Rezeption erfährt; schließlich eine „obere“ Gruppe, in der Meister vom Range eines Sixtus Dietrich oder Caspar Othmayr anzusiedeln wären, die wir zwar nicht zu den Großen ihrer Zeit (Heinrich Finck, Senfl, Stoltzer) zählen, bei denen aber Qualität und Quantität des Œuvres das Epitheton „klein“ bereits ad absurdum führen. Meine kritischen Fragen mögen indessen lediglich als Randbemerkungen aufgefaßt werden; sie schmälern jedenfalls nicht den heuristischen Wert der Studien Brusniaks, denen man nur wünschen möchte, daß sie entsprechende Nachfolge fänden, zumal die musikgeschichtliche Landschaft Deutschlands im 16. Jahrhundert immer noch so manche terra incognita birgt.

(April 1981)

Franz Krautwurst

*HARTMUTH KINZLER: Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 173 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 9.)*

Der Titel dieser Studie könnte die Erwartungen in eine falsche Richtung lenken. Zwar erfährt der Leser vieles Wichtige und Neue über die Eigenart von Chopins Klaviermusik; für das letztlich verfolgte Ziel jedoch dient Chopins Musik eher als paradigmatischer Fall. Denn die Arbeit versteht sich nur zum geringen Teil als historische Studie; ihre zentrale Intention zielt auf eine Strukturlehre jener pianistischen Figuration, die für die nachklassische Klaviermusik in besonderer Weise bedeutsam wurde und für deren Beschreibung sich Chopins Musik aufgrund ihrer hochgradig systematischen Bauweise hervorragend eignet. Dabei weiß sich der Verfasser einem Strukturbegriff verpflichtet, „wie er von der Mathematik her kommend, in die Linguistik Eingang gefunden hat.“ Die mathematisierenden Verfahrensweisen (etwa die im Anhang präsentierte Darstellung von Akkordtransformationen als Matrixoperationen) bleiben jedoch letztlich der Sache selbst ebenso äußerlich wie die Anlehnung des methodischen Vokabulars an die generative Grammatik. Durch derartige die Lektüre nicht eben erleichternde sprachliche Darstellungsmanieren hindurch muß sich der Leser den Weg bahnen zu höchst bemerkenswerten und originellen Einsichten in die Eigenart des „fakturmäßigen“ Gestaltens bei Chopin.

Den Begriff der Faktur übernimmt der Verfasser vornehmlich aus der polnischen analytischen Chopin-Literatur. Er tritt an die Stelle des in der deutschen Musikwissenschaft bisher zumeist benutzten Terminus „Spielfigur“ und wird zur Substanz einer hochentwickelten Satztechnik, die sich dem Instrumentarium einer harmonisch-rhythmisch-formtheoretischen Analyse nur unzureichend erschließt. Zentrales Kennzeichen der Faktur ist die Verbindung, die ein Akkordgerüst bzw. seine „Transformationen“ (Umkehrungen, Parallelverschiebungen und Sequenzierungen) mit einem regelhaft festgesetzten Anordnungsverfahren seiner Tonbestandteile eingeht, wobei die Priorität dieser beiden Elemente im Schaffensvorgang unentschieden bleibt. Die einzelnen Fakturregeln haben gleichermaßen in der Vertikale wie in der Horizontale präzise abgrenzbare Geltungsbereiche bzw. Reichweiten. Die Faktur – dies wird überzeugend aufgewiesen –

stellt den neben der harmonischen Entwicklung zentralen Einfall sehr vieler Chopinscher Kompositionen dar. An zahlreichen Beispielen wird gezeigt, mit welcher Folgerichtigkeit eine einmal gewählte Regel befolgt oder aus musikalisch bzw. spieltechnisch stringenten Gründen ingenüös abgewandelt wird. Zu den traditionellen Kategorien des Tonsatzes – etwa der Stimmführung – kann die Dominanz der Fakturtechnik in ein spannungsvolles Verhältnis treten. Auch die Kategorie der Form wird angegriffen, insofern die Fakturtechnik ihrem Wesen nach auf Homogenität und Gleichrangigkeit aller von ihr bestimmten Abschnitte gerichtet ist, mithin vor allem die Verfahren des Eröffnens und Schließens zum Problem werden und neuartige Lösungen erfordern. Diese und andere Merkmale (etwa die Einbeziehung der Oktavlage als selbständiges kompositorisches Element) lassen die Fakturtechnik in gewisser Hinsicht als Keimzelle serieller Denkweisen erscheinen. Vor allem aber für die Klangflächen- und Klangfeldkomposition – auch und gerade im orchestralen Bereich – stellt die auf dem Tasteninstrument entwickelte Fakturtechnik eine frühe Stufe dar.

Solche historischen Bezüge werden in der Studie leider nur relativ kurz angedeutet. Dem Bild des Verfassers von der historischen Entwicklung liegt die einsträngig-teleologische Vorstellung „einer über Jahrhunderte hinweggehenden Zunahme der Zahl der Einzeltöne pro Zeiteinheit“ zugrunde. So wird die Frage nicht gestellt, wieso die Fakturtechnik eines jener Momente war, das die Romantiker an Bach faszinierte, weshalb sie hinter die Wiener Klassik zurückgehen mußten, um hier einen Anknüpfungspunkt zu finden. Auch das enge Verhältnis der Fakturtechnik zur Improvisationspraxis, das der Verfasser anspricht, wird nicht historisch hinterfragt etwa in dem Sinne, wieso die Fakturtechnik eine neue Relevanz gerade in dem Moment gewinnt, da die Bindungen zwischen improvisierter und komponierter Musik sich vollends auflösen.

Wie der erste Teil mit der Syntax der Fakturen, so beschäftigt sich der zweite Teil mit deren konkreter Gestaltung an Hand eines „Viertonmodells“, aus dem Kinzler versucht, durch Anwendung auf verschiedene Intervallkonstellationen und mittels Erweiterungen durch hinzugefügte Töne oder Verkürzungen durch unvollständige Akkordbrechungen eine Vielzahl von Chopinschen Figurationen abzuleiten. In dem Bemü-

hen, die Ableitungen auf dem Weg über Chopins Auffassungen von der Physiologie der Spielvorgänge zu gewinnen, abstrahiert der Verfasser weitgehend vom musikalischen Kontext. Hier wird die Gefahr der strukturalistischen Methode deutlich, das technologische Denken der seriellen Komponisten allzu pauschal auf diejenigen des 19. Jahrhunderts zu übertragen. Dieser Teil der Studie zeichnet sich gegenüber dem ersten durch gewisse Umständlichkeiten und Weitschweifigkeiten der Darstellung aus (so werden z. B. drei Seiten zur Diskussion des Leittonwechsels im Trauermarsch der Sonate op. 35 aufgewendet, ohne daß dieser Begriff benutzt würde, der eine subdominante Interpretation des scheinbaren *Gesdur*-Klanges im Verhältnis zu *b*-moll von vornherein ausgeschlossen hätte).

Insgesamt wünschte man diesem kenntnisreichen, neue Spiel- und Hörweisen vermittelnden Buch einen leichteren Zugang auch für Praktiker, wozu u. a. ein Verzeichnis der herangezogenen Kompositionen dienlich wäre.

(September 1981)

Arnfried Edler

*ERNST GÜNTER HEINEMANN: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 160 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 12.)*

Einen wichtigen Teilbereich der musikalischen Wirkungsgeschichte macht ohne Zweifel die Reflexion über den Negativbefund – die Wirkungslosigkeit – aus. Bei einem Virtuosen-Komponisten wie Franz Liszt, für den nach weit verbreiteter Meinung der „Effekt“ eine zentrale künstlerische Kategorie bedeutet, stellt sich in besonderer Weise die Frage nach den Ursachen und Bedingungen für einen recht umfangreichen Teil des Gesamtwerks – der geistlichen Musik –, der nicht erst allmählich im Lauf der Geschichte der Vergessenheit anheimfiel, sondern schon zur Zeit seiner Entstehung kaum zur Kenntnis genommen wurde und dessen wie auch immer gearteter Wirkung nach außen gegenüber der Komponist sich indifferent verhielt.

Zur Lösung dieses Problems bemüht sich der Verfasser zunächst um die Verifizierung der interessanten Hypothese, daß zwischen den scheinbar weit voneinander entfernten Bereichen des musikalischen Virtuositums und der religiö-

sen Musik insgeheim eine Verbindung bestehe, indem es bei beiden ganz wesentlich um die Vermittlung von „höherer“ und „niederer“ Musik, von Kunst- und Gebrauchssphäre gehe. Demnach würde die Hinwendung Liszts zur „*musique religieuse*“, die sich – von Vorläuferwerken abgesehen – erst um 1860, also erst in der zweiten Lebenshälfte des Komponisten, vollzog, keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeuten, da die Improvisationspraxis des Virtuosen und die von ihr in den Bereich der Komposition hinübergenommene Eigenart der permanenten Veränderung und Vielgestaltigkeit des musikalisch Gesetzten der das 19. Jahrhundert weithin prägenden Idee der Autonomie des musikalischen Werks widerspräche.

Freilich schafft der Aufweis einer derart allgemeinen sozialgeschichtlichen Konvergenz noch keine Erklärung für die Eigenart der Lisztschen geistlichen Musik, sondern allenfalls benennt er eine Rahmenvoraussetzung. Ausführlich beschäftigt sich darum die Studie mit dem persönlichen Verhältnis Liszts zum Phänomen der Religion allgemein und zur Situation der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im besonderen. Herausgestellt wird dabei die komplizierte, Zwiespalt und Widerspruch geradezu zum Prinzip erhebende Persönlichkeitsstruktur Liszts. So wird der biographische Weg von Weimar nach Rom einerseits als Konsequenz aus bereits in jungen Jahren gewonnenen religiösen Überzeugungen und Wünschen gedeutet, andererseits zugleich als ein Symptom künstlerischer Resignation, die der Einsicht in die Unlösbarkeit der musikalischen „Dichotomie“ des 19. Jahrhunderts entsprang. Zwiespältig auch erscheint Liszts Verhältnis zum Cäcilianismus, dessen Bestrebungen er einesteils unterstützte, dessen Manier jedoch in vielen Kompositionen eher als Folie für plötzliche Abweichungen, Irritationen und das Hervortreten versprengter Reste autonomen Komponierens fungiert. Analytische Bemerkungen zu ausgewählten Werken (vor allem zum 23. Psalm, zum Schluß der Orgelvariationen *Weinen, Klagen*, zum Chor *Ossa arida* sowie zu den als „Kulminationspunkten“ bezeichneten zyklischen Werken *Graner Festmesse*, *Missa Choralis* und *Via crucis*) dienen vor allem dazu, jene für Liszts religiöse Musik charakteristische Nebeneinanderstellung unvereinbarer musikalischer Sprachebenen, die die angestrebte liturgische Verwendung ebenso wie die konzertmäßige Ausführung verhinderte, zu demonstrieren; sie be-

schränken sich indessen auf eher aphoristische Feststellungen und bleiben größtenteils allzu knapp und zu allgemein, als daß sie die historischen und ästhetischen Reflexionen zureichend am musikalischen Text konkretisierten.

Etwas störend wirkt die kaum hinterfragte Verwendung gewisser Termini wie etwa „funktional“ oder „trivial“ (der für das Thema wichtige Sammelband *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1971, wird nicht erwähnt) sowie eine gewisse Neigung zu pauschalisierenden Formulierungen. Fragwürdig erscheinen z.B. die Zuordnung des Cäcilianismus zum Kleinbürgertum, Behauptungen wie die, der „Beitrag der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Volksbildung“ sei „theoretisch und praktisch ausgeblieben“, oder die Rede von der „devoten Beethovennachfolge“ der Sinfonien Schumanns. Streiten ließe sich auch darüber, wieweit der Gebrauch eines Terminus wie „Neoklassizismus“ und seine Reduzierung auf das Moment des „Stilausgleichs“ im Zusammenhang mit der Situation im 19. Jahrhundert angemessen und ob die Eindeutigkeit der funktionalen Bestimmung der Musik eines Hanns Eisler auf dem Weg über den Begriff der „Engagierten Musik“ mit der Vielgesichtigkeit und dem schwer zu bestimmenden Standort der geistlichen Musik Liszts, die der Verfasser ja ständig betont, zu vergleichen sei. Einige auffällige Korrekturschwächen wie z.B. die vielfach wiederholte falsche Schreibweise von *Cantantibus organibus* seien zum Schluß angemerkt.

Das neue Licht, in dem Liszts kompositorische Haltung gezeigt wird, und die vielfältigen aufgeworfenen Fragen könnten bewirken, daß diese Arbeit zur Anregung für weitere Detailstudien dienen wird.

(September 1981)

Arnfried Edler

CONSTANTIN FLOROS: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1980). 248 S., 8 Abb., 1 Faks.

Das Buch entstand als eine Art Nebenprodukt zu *Mahler und die Symphonie des 19. Jahrhunderts*, ist aber mehr als „ein Komplement“ dazu, wie der Verfasser bescheiden meint. Es vereinigt scheinbar so auseinanderlaufende Themen wie „Schumanns Aufsatz NEUE BAHNEN in neuer Deutung“ und „Das Programm der Achten Sym-

phonie“ (Bruckners), deren Kombination jedoch bedingt ist durch das Trilemma jeder musikhistorischen Darstellung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: daß scharf unterschieden wurde zwischen durch außermusikalische Programme gesteuerter Musik bzw. der Idee des Gesamtkunstwerks einerseits und der sogenannten „absoluten“ Musik andererseits, aber zugleich der Gegensatz zwischen Brahms und Bruckner als deren Hauptexponenten unvermindert und mit unversöhnlicher Schärfe weiter herausgearbeitet wird. Floros wirft insbesondere die Frage nach dem Verhältnis Brahms' und Bruckners zur Programm-Musik und damit dem traditionell unterstellten „Absolutheits“-Charakter ihres Schaffens grundsätzlich neu auf.

Entgegen bisheriger Meinung vertritt der Verfasser die Auffassung, Bruckners eigene Hinweise auf programmatische Vorstellungen in einigen seiner Sinfonien, neben der IV. v. a. in der VIII., seien durchaus ernst zu nehmen. Bruckners eigene spärliche Äußerungen werden präziser bestimmten Produktionsstadien zugeordnet und durch umfangreiche Nachweise sekundärer Quellen abgesichert, umgekehrt die umstrittenen programmatischen Angaben Josef Schalks zur VIII. auf ihre Authentizität kritisch untersucht. Es wird sicher für Zündstoff in der Bruckner-Literatur sorgen, daß dabei der „absoluteste aller absoluten Musiker“ ein gutes Stück näher an Berlioz und Liszt herangerückt wird: Liszts „Verklammerungs-, Zitat- und Reminiszenzentechnik“ und Berlioz' „Verfahren der kontrastischen Verflechtung kontrastierender Themen zu programmatischen Charakterisierungszwecken“ werden als mit konstitutiv für Bruckners Gestaltungstechniken nachgewiesen.

Bei so gravierenden Änderungen grundlegender Konturen im Bild eines Komponisten kommt ihrer methodischen Absicherung besondere Bedeutung zu. Seine „semantische Analyse“, die Floros sehr entschieden gegen jede Form musikalischer Hermeneutik abzugrenzen bemüht ist, wird jedoch nur am konkreten Fall exemplifiziert, nicht aber wissenschaftstheoretisch verifizierbar definiert. So muß letztlich offen bleiben, ob nicht zumindest die konkrete Zuordnung des Scherzos der VIII. zu einem Gedicht eines Brünner Freizeit-Dichters (S. 196) oder des isolierten Auftretens der Harfe in der VIII. zu Offenbarung 14,2 sogar Elemente einer Form von Einfühlungsästhetik ungewollt wieder ins Spiel bringt. Unmittelbarere Evidenz eignet dem Nachweis

des „tonischen Symbols des Kreuzes“ (Liszt) in Werken Bruckners (S. 167ff.), wobei mir lediglich das Beispiel aus dem *Crucifixus* der *f*-moll-Messe (S. 170) aus harmonischen Gründen nicht einleuchtet.

Im Vergleich zwischen Brahms und Bruckner bleibt es für Floros beim „krassen Gegensatz“ (S. 41). Herausgearbeitet werden „Parallelismen und Antithesen“ zunächst anhand einer Art Polaritätsprofil. Schwierigkeiten, die sich insbesondere in der Brahms-Interpretation auftun, sind durch die spezifische Situation bedingt, denn nach den Erfahrungen mit der Erklärung gegen die Neudeutschen von 1860 ließ sich Brahms ja auch dann nicht mehr zu eigenen Stellungnahmen provozieren, wenn Aussagen über ihn und sein Werk völlig an der Sache vorbeigingen. Er ließ es ebenso geschehen, daß Hanslick ihn zum Protagonisten reiner Formalästhetik hochstilisierte, wie er widerspruchslos Kalbecks geschwätzig literarisierende Pseudo-Hermeneutik an sich ablaufen ließ, obwohl sichtlich über fast anderthalb Jahrzehnte damit eine Biographie vorbereitet wurde und er so ungewollt manchen Schmähe quasi kanonisierte. Nur darf man ihn selbst weder mit der einen, noch mit der anderen Richtung identifizieren, zumal Hanslicks und Kalbecks Tendenzen sich gegenseitig weitgehend ausschließen. Daß sie beide zumindest den späteren Brahms nicht verstanden, zeigt ihre Reaktion auf op. 98. Wenn also Floros zutreffend bemerkt, daß Kalbecks Äußerungen über Bruckner „mitunter den Bereich des Infamen streifen“, darf man nicht übersehen, daß von ihm auch die meisten Brahms-Äußerungen über Bruckner kolportiert wurden.

Ob ein Vergleich der Sinfoniker Brahms und Bruckner in der hier vorgenommenen Weise greift, hängt wesentlich von der Frage nach Brahms' Formverständnis ab: und die Geschichte von der Anregung zur Komposition einer ersten Sinfonie (des späteren op. 15) durch Beethovens IX. geht eben wieder auf Kalbeck zurück, der damit fraglos einen ganz bestimmten Anspruch gegenüber Wagners Deutung der IX. untermauern wollte. Die Parallele von Brahms' I. zu Beethovens V. Sinfonie (S. 57) scheint mir ebenso falsch wie die zur IX., denn offenbar entsprach die durchgehende Steigerung auf den Schluß hin ja gerade nicht seinem Formverständnis. Und Brahms hat im Gegensatz zu Bruckner auch keinen neuen Formtypus geschaffen, der Beethovens zyklische Steigerung auf neuer Ebene

ne noch einmal gestaltungsfähig machte (S. 59), sondern seine Formbildung hängt von der Jeweiligkeit des thematischen Materials ab. Auf Brahms, dem zur Zeit der Uraufführung seiner II. Sinfonie diese Gestaltungsprobleme nur zu bewußt waren, mußte die gleichzeitig in Wien gespielte III. Bruckners in der Fassung mit den Wagner-Zitaten geradezu provozierend wirken, und dementsprechend hat er ja auch reagiert.

Im übrigen untersucht Floros Brahms' literarische Einbindung an seiner Frühzeit, die für den Vergleich mit dem Sinfoniker Bruckner wenig signifikant ist. Auch erscheint mir die Identifikation des jungen Brahms mit der Kreisler-Figur E. Th. A. Hoffmanns doch wesentlich komplexer und komplizierter, als daß man in *Kreisleriana VII* allein „den Schlüssel für das Verständnis dieser Identifikation finden“ könne. Problematisch scheint mir die Parallelsetzung von Florestan-Eusebius zu Kreisler-Brahms, denn die Schumannschen Figuren machten ja insgesamt sein Wesen aus, während in dieser Deutung die literarische Figur in geradezu schizoider Weise der realen Person gegenüber träte. Die Schumann-Variationen op. 9, zu denen interessante Ausführungen gemacht werden, belegen m. E. denn auch nicht die Parallelität zu Schumanns Charakterpersonifikationen, sondern nach der Phase der Identifikation nun die Dissoziation von Brahms und Kreisler. Daß sie an Variationen über ein Schumann-Thema vollzogen wird, spricht eigentlich eher dafür, daß Schumann die Identifikation nicht eben gefördert hat.

Ebenso anregend wie bestimmt Widerspruch provozierend ist ferner des Verfassers neue Deutung von Schumanns berühmtem Brahms-Aufsatz. So deutet Floros Schumanns romantisch-überschwengliche Sprache durchaus im Sinne „jüdisch-christlichen Messianismus“ und resümiert: „Schumann hielt also Brahms für den erhentten Messias der Musik“ (S. 104). Man wird jedoch in diesem Zusammenhang allgemein an die romantischen Vorstellungen von der „Heiligkeit der Tonkunst“ und vom Priestertum des Künstlers im Mysterium der Musik erinnern müssen. Überdies ergibt sich ein merkwürdiger Widerspruch, wenn der von Schumann verwendete Topos von den Adlerflügeln der künstlerischen Fantasie auf Jesu Lieblingsjünger Johannes bezogen wird (S. 106), denn dies würde ja gerade voraussetzen, daß Schumann sich selbst als den Messias und Vollender des Reiches der Kunst gesehen habe und Brahms als seinen Jünger.

Damit aber höbe sich die messianische Vorstellung von Brahms selbst auf. Auch das Benedictus-Zitat über dem langsamen Satz des Klavierkonzerts *d*-moll soll „im Sinne der eruierten Apostel- und Messiasymbolik“ verstanden werden (S. 145). Das aber würde voraussetzen, daß Brahms die (ohnehin in sich nicht widerspruchsfreie) Messias-Deutung seinerseits aktiv übernommen habe. Dies allerdings scheint mir psychologisch wenig wahrscheinlich. Selbst wenn Brahms erst in Düsseldorf etwas Latein gelernt hat, muß ihm klar gewesen sein, daß der Text sich auf das Altarsakrament nach der Transsubstantiation bezieht. Da hilft auch das Zitat aus Litzmann II, 336 nicht weiter, weil es die Frage auf Claras Perspektive verschiebt; der Urheber aber war ja Brahms. Mir scheint auch dieses Zitat in den Prozeß der Lösung von der Kreisler-Identifikation zu gehören (vgl. *Kater Murr*, Insel-Ausgabe III, S. 365), was übrigens die Deutung als Clara-Porträt nicht tangiert.

Insgesamt ein Buch, das Brahms- wie Bruckner-Forschung zu Stellungnahme und Widerspruch herausfordert, auch in Fragen, die hier nicht berührt werden konnten, das aber endlich die langfällige Bewegung in die verkrustete und erlahmte Diskussion der Dialektik von ich-bezogener, romantisch-poetisierender Inhaltsästhetik und Autonomieanspruch der beiden großen Vertreter „absoluter“ Musikkonzeption des 19. Jahrhunderts bringt.

(April 1981)

Siegfried Kross

*GABRIEL FAURÉ: Correspondance. Textes réunis, présentée et annotée par Jean-Michel NECTOUX. Paris: Flammarion (1980). 363 S. (Harmoniques. Série Ecrits de Musiciens.)*

Der an der Bibliothèque Nationale tätige Jean-Michel Nectoux hat sich in den letzten Jahren als bedeutender Fauré-Kenner profiliert: 1972 erschien in den Editions du seuil seine auch für ein breiteres Publikum lesbare Fauré-Biographie und ein Jahr darauf der sorgfältig kommentierte Briefwechsel zwischen demselben Komponisten und seinem Lehrer und Freund Camille Saint-Saëns (*C. Saint-Saëns et G. Fauré, Correspondance, soixante ans d'amitié*, Paris 1973, Heugel). Hat man bei diesem Briefwechsel oft den Eindruck, daß dieses oder jenes Stück durchaus entbehrlich wäre, da es nur Unbedeutendes, Alltägliches enthält, so wählte Nectoux für den

hier zu besprechenden Band unter Tausenden von Briefen die wichtigsten aus und verband sie teilweise durch erklärende Textabschnitte, so daß eine sich hauptsächlich auf zeitgenössische Dokumente stützende Lebensbeschreibung entsteht, die die musikalischen Entwicklungslinien in den Vordergrund schiebt. Fauré datierte seine Briefe fast nie, eine möglichst genaue Festlegung auf einen bestimmten Tag wurde aber durch Nectoux versucht, indem er durchwegs auf die Quellen zurückging, auf die in den Zeitungen erwähnten politischen Ereignisse, auf die besser bekannten Biographien der zur Sprache kommenden Personen, ja auf das Wetter. Viele Briefe sind leider verlorengegangen, diejenigen an Alfred Cortot, an Henri Duparc, Vincent d'Indy usw., dazu kommt noch, daß man über die letzten 25 Jahre schon gut dokumentiert war, für die Zeit davor aber eher auf unsichere Aussagen von Zeitgenossen angewiesen war. Nectoux' Arbeit stellt deshalb eine Pioniertat dar, andere, nach ihm, werden viel zu ergänzen und zu verbessern haben, doch arbeitet er selber daran, unserem Blick auf Faurés Leben mehr Tiefenperspektive zu geben, indem er an der Edition der Tagebücher von Madame de Saint-Marceaux arbeitet, die neben der Fürstin de Polignac und der Gräfin Greffulhe zu den hochgestellten Gönnerinnen Faurés gehörte, in deren Salons er gerne erschien und musizierte. Ein Stück Rezeptionsgeschichte könnte damit geschrieben werden, worin sowohl Debussy wie auch Ravel, Proust wie auch Colette neue Konturen gewinnen würden.

(November 1980). Theo Hirsbrunner

*WALBURGA RELLEKE: Ein Instrument spielen: Instrumentenbezeichnungen und Tonerzeugungsverben im Althochdeutschen, Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980. 383 S. (Monographien zur Sprachwissenschaft, 10.)*

Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt, aus allen Epochen der deutschen Sprachgeschichte diejenigen Syntagmen zusammenzutragen und zu analysieren, welche das Spielen eines Musikinstruments bezeichnen. Das ist gewiß ein nützliches Vorhaben, die Kenntnis dieses Wortfeldes kann sowohl für Germanisten wie für Musikgeschichtler ergiebig sein. Diese Syntagmen bestehen mindestens aus zwei Elementen: dem Namen eines Musikinstruments und einem

Verb, das die Tonerzeugung bezeichnet. Fast immer sind mehrere Verben vorhanden, die eine bestimmte Tonerzeugung bezeichnen, und entsprechend gibt es meist mehrere mögliche Arten der syntaktischen Verknüpfung (z. B. Akkusativ-Objekt: „(die) Flöte spielen“ oder präpositionales Objekt: „auf der Flöte spielen“ usw.).

Ihr Material ordnet Frau Relleke zuerst nach der Instrumentenbezeichnung, wobei sie die Belege dann weiter nach den drei Hauptepochen der deutschen Sprachgeschichte: althochdeutsch (S. 41–46), mittelhochdeutsch (S. 47–132) und neuhochdeutsch (S. 133–282) und innerhalb dieser Epochen nach Blas-, Saiten-, Schlag- und Tasteninstrumenten gliedert. Dann folgen die „Tonerzeugungsverben“ (S. 283–364). Die Belege sind durchweg aus den jeweiligen Wörterbüchern ausgehoben, nicht aber durch eigene Lektüre ergänzt. So ist eine schlichte, fleißige, für eine Dissertation ungewöhnlich umfangreiche Arbeit entstanden. (In mehr als 3500 Fußnoten sind die Quellenangaben verzeichnet.) Freilich bleiben gewisse Mängel festzustellen, die es verhindern, daß der Benutzer den höchstmöglichen Gewinn aus diesem Buch zieht.

Für eine Fehlentscheidung halte ich es, daß bei der Fülle der neuhochdeutschen Belege nur ganz selten angegeben wird, von welchem Autor das betreffende Zitat stammt, sondern allermeist einfach auf das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm als Quelle hingewiesen wird. Aber für den Leser, der ein Zitat nach Stil und Tendenz bewerten will, ist es doch grundlegend wichtig, den Namen des Autors und den Titel des betreffenden Werkes zu erfahren. Wenn z. B. auf S. 272 und 357 zitiert wird, daß sich jemand auf einem Klavier „einen Contre-Tanz vortrommelt“, dann hilft zur Einschätzung des Verbs „trommeln“ hier die Kenntnis entscheidend weiter, daß Werthers Lotte in bewußter Bescheidenheit Technik und Reife ihres Spiels herabsetzt, daß sie dies Verb metaphorisch verwendet, es also keineswegs ein fester Ausdruck ist oder gar den Wert eines terminus technicus hat. Ähnliches gilt noch mehrfach, so z. B. wenn in Schillers Ballade *Der Graf von Habsburg* „der Sänger rasch in die Saiten fällt“ (S. 206). In all solchen Fällen hebt die Verfasserin den Unterschied zwischen dem Verbum proprium und einer einmalig geschaffenen (oftmals poetischen) Junktur nicht scharf genug heraus. Ähnlich liegt der Fall bei spöttischen oder abschätzigen Bezeichnungen: zu „Klimperkasten“ (S. 272) wäre es – etwa



im Blick auf ausländische Leser – erwähnenswert gewesen, daß dies Wort die Konnotation des Verächtlichen hat und keine offizielle Bezeichnung eines Tasteninstrumentes ist.

Damit, daß sich Frau Relleke bei ihrer Materialbeschaffung auf die Lexika beschränkt hat, mag es auch zusammenhängen, daß von den modernen Instrumenten mehrere, wie das Saxophon oder die Hammondorgel, nicht vorkommen. Auch die Glasharmonika hat kein Stichwort erhalten, obwohl sie immerhin einem Roman Horst Wolfram Geißlers zu seinem Titel verholten hat, und ebenso fehlt z. B. das Bombardon, das in einem bekannten Gedicht Detlev von Liliencrons erscheint.

Bei der Erörterung der einzelnen Namen der Instrumente wäre es erforderlich oder doch zweckmäßig gewesen, auf bestimmte sprachliche Fakten näher einzugehen, vor allem auf solche, die das Verständnis der zitierten Textstellen erleichtern mögen. Zum Beispiel hätte Frau Relleke jeweils das grammatische Genus notieren sollen: bei „Gong“ (S. 242f.) wechselt es offenbar zwischen maskulinum und neutrum, bei „glock“ (S. 241) und „Violin“ (S. 213) taucht neben dem femininum gelegentlich das neutrum auf, „Pandor“ maskulinum steht neben „Pandora“ femininum (S. 201), in anderen Fällen bleibt das Geschlecht (maskulinum oder neutrum?) unklar, so S. 268 bei „Clave“. Auch daß der Deklinationstyp der Substantiva (stark – schwach usw.) nicht notiert ist, wird man bedauern.

Öfter wird der Leser, selbst wenn er Philologe ist, vor bestimmten Vokabeln in den mittelhochdeutschen oder frühneuhochdeutschen Zitaten, die er doch übersetzen und verstehen möchte, ratlos bleiben. Was z. B. sind die „scharhalanen“ (S. 50), was ist „kobus“ (S. 91), „esselobe“ (S. 97), „ticolen“ (S. 100), „halljars“ (S. 143), „schlamyren“ (S. 70), „citalon“ (S. 80), „leirn“ (S. 125), „cavate“ (S. 172), „wedel“ (S. 204) usw.? Hier und noch oft sonst hätte die Autorin unbedingt mehr Hilfe geben müssen. Kürzen hätte sie dagegen dort dürfen, wo in längeren Reihen syntaktisch gleichwertige Zitate gehäuft sind. Da hätte es ausgereicht, für jeden Typus einen Beleg zu geben.

Einzelversehen sollen hier nur in knapper Auswahl notiert werden: Jakob und Wilhelm Grimm waren Brüder, aber nicht „Gebrüder“ (S. 36); das lateinische Wort „elephantus“ ist maskulinum, nicht neutrum (S. 66); im *Rolandslid* (S. 72) muß es heißen: „haiden die tumbin“, es

hat keinen Sinn, die Abbeviatur der Handschrift beizubehalten; Geiler von Kaisersberg (gestorben 1510) gehört nicht in die mittelhochdeutsche Epoche (S. 89); „Fiedel“ hat nicht nur einen pejorativen Gefühlston (S. 179), Wandervogel und Jugendbewegung haben dies Wort wieder aufgewertet. Auf S. 32: das Jahr 1022 bildet die untere, nicht aber die obere zeitliche Grenze des Althochdeutschen; die Wendung „die sich in Straßburg befindliche“ (S. 109) ist sprachlich mißglückt.

So bleiben im großen wie im kleinen – bei aller Anerkennung des in dieser Arbeit steckenden Fleißes muß das gesagt werden – durchaus Wünsche offen.

(Juli 1981)

Günter Neumann

*CHRISTINE BRADE: Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas. Ein Beitrag zur Überlieferung prähistorischer und zur Typologie mittelalterlicher Kernspaltflöten. Neumünster: 1975. 92 S., 12 Bildtaf. (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte. Band 14.)*

Die Bedeutung der Arbeit, in der Christine Brade sämtliche bis heute in Mittel- und Nordeuropa aufgefundenen Kernspaltflöten mit ihren wichtigsten Daten und Maßen dokumentiert, liegt darin, daß die Verfasserin auch zu weiterführenden wissenschaftlich relevanten Fragen Stellung nimmt. Sie setzt sich insbesondere kritisch mit der u. a. von Hermann Alexander Moeck vertretenen These auseinander, Flöten – und speziell solche mit Kernspalt – seien in Europa seit prähistorischer Zeit in Gebrauch gewesen. Mit großer Akribie weist die Verfasserin nach, daß Fundstücke jenes Alters zumeist keine eindeutige Bestimmung als Flöten ermöglichen, und daß die mit Sicherheit zu identifizierenden Instrumente aus dem Mittelalter (ab 9. Jahrhundert) stammen. Aus dem Fehlen entsprechender Fundstücke aber zu folgern, Flöten seien zuvor in Europa gänzlich unbekannt gewesen, geht zu weit, denn die Aerophone des Mittelalters repräsentieren einen derart hohen technischen und zumeist auch künstlerischen Fertigungsstand, daß man eine längere Traditions- und Entwicklungslinie unterstellen muß. Dies um so mehr, als die Autorin zu dem Schluß kommt, Bewohner aller damals bekannten Siedlungsformen hätten das Spiel von Kernspaltflöten gepflegt.

Beachtung verdient Brades Verfahren, die Distanzen zwischen den einzelnen Grifflöchern sowie Längenmaße bestimmter Teile der Instrumente nicht in absoluten Zahlen, sondern jeweils im Verhältnis zur Gesamtlänge der Pfeife anzugeben – dies sollte für Untersuchungen folkloristischer Instrumente übernommen werden. Ein Vergleich der entsprechenden Tabellen läßt jedenfalls verblüffende Übereinstimmungen erkennen. Diese betreffen nicht primär die Abstände der Grifflöcher, denn diese wurden offensichtlich annähernd äquidistant angeordnet, wobei die Spannweite der Finger Abweichungen in weit stärkerem Maße bestimmte als abstrakte Maßnormen. Vielmehr geht es u. a. um die Distanzen vom oberen Tubusrand zum Aufschnitt bzw. von diesem zum ersten Griffloch. Jene Proportionen liegen so eng bei einem theoretischen Mittelwert, daß der Zufall als bestimmendes Merkmal ausscheidet. Entweder muß man unterstellen, daß die Verfertiger der Instrumente von festen, experimentell gefundenen, d. h. akustisch erprobten Längenmaßen ausgingen, oder daß diese auf abstrakten und vermutlich außermusikalisch begründeten Zahlenverhältnissen basieren. Auch insofern bestätigt sich Brades Schlußfolgerung, die europäischen Kernspaltflöten des Mittelalters seien als durchaus hochstehende künstlerische Produkte und Zeugnisse einer gediegenen handwerklichen Fertigkeit anzusehen, die zumindest akustische Grundkenntnisse voraussetze.

Ein wesentlicher Kritikpunkt betrifft die Klassifizierung der Instrumente nach der Anzahl ihrer Grifflöcher. Von Interesse ist in erster Linie deren absolute Zahl, die Frage, ob sich Grifflöcher außer auf der Vorder- auch auf der Rückseite der Flöten befinden, ist eher sekundär. Im übrigen wäre es besser, den Terminus „Daumenloch“ zu vermeiden und lediglich frontale und dorsale Grifflöcher zu unterscheiden, denn nicht jedes an der Rückseite gebohrte Loch muß vom Daumen verschlossen werden. Läßt man einmal die Möglichkeit, daß es sich lediglich um ein Schalloch handelt, unberücksichtigt, so besteht durchaus die Möglichkeit, bei Flöten mit 3 + 2 bzw. 4 + 2 Grifföchern das am unteren Tubusrand liegende zweite dorsale Loch mit dem kleinen Finger zu decken, ähnlich wie die Spieler des französischen „galoubet“ das Ende der Röhre verschließen.

Leider geht die Verfasserin ausschließlich von der Vorstellung aus, die Flöten seien als Einzelinstrumente gespielt worden, wobei man sich in der

Regel der Finger beider Hände bediente. Ist die Vermutung, man habe auch aus Knochen getrennt-gedoppelte, d. h. aus zwei nicht miteinander verbundenen Tuben bestehende Flöten konstruiert, deren Spieler die Grifflöcher jeweils nur mit den Fingern der einen Hand verschlossen, so abwegig? Immerhin existieren nicht wenige unzweideutige Beweise für die Existenz solcher Flöten während des Mittelalters und der Renaissance in Zentral- und Südeuropa, die sich in einigen Randgebieten bis heute erhalten haben. (September 1981) Christian Ahrens

*HELMUT ZERASCHI: Drehorgeln. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1979). 251 S., 95 Taf., zahlreiche Abb.; ursprünglich Leipzig: Koehler & Amelang (VEB) 1976.*

Helmut Zeraschi hat in diesem Buch eigene frühere Publikationen mit neueren Forschungen und reichem Bildmaterial zu einem Band vereinigt, der ebenso fundiert und wissenschaftlich brauchbar ist wie amüsant zu lesen. Er geht über das, was der Titel vermuten läßt, weit hinaus. Ein Kapitel über die automatischen Musikinstrumente allgemein erleichtert es, die spezifische Bedeutung der Drehorgel zu erkennen, ist aber auch als souverän geschriebener Überblick und wegen sonst schwer zugänglicher Einzelheiten lesenswert. Das Kapitel über die Drehorgel selbst befaßt sich mit Zeugnissen zu ihrer Frühgeschichte, mit ihren Namen, ihrer Funktion im Musikleben und der Einschätzung, die sie seitens der höheren Gesellschaftsschichten erfuhr. Die Vermutung, daß Athanasius Kircher das Instrument erfunden habe, hat viel für sich. Es folgen Kapitel über die Serinette und die Barrel Organ, und erst dann wird der Mechanismus all dieser Instrumente beschrieben: In der Tat gelangte die Drehorgel eher durch ihre Transportfähigkeit als durch ihre spezifische Konstruktion zu ihrer eminenten Bedeutung für die Mehrheit der europäischen Bevölkerung.

Die Kapitel „Der Drehorgelmann“, „Die Lieder des Drehorglers“ und „Die Drehorgel in den Künsten“ runden in diesem Sinn das Bild eines Instrumentes ab, das weniger durch musikalische Raffinessen als durch seine stete Präsenz im Alltag wichtig war. Immerhin hätte die Entwicklung des Klanges, hätten die Spätformen mit ihren wohlwogenen Registermischungen eine nähere Betrachtung verdient. Auch über die

Hersteller der Instrumente erfährt man wenig. Einige Irrtümer fallen nicht ins Gewicht: so handelt es sich auf Tafel 7 kaum um einen „Elektrischen Flügel“; Schlottheim hat schon im 16. Jahrhundert automatische Orgelwerke gebaut, während es sich bei dem Salzburger Hornwerk von 1502 nicht um ein Musikinstrument handelt (S. 146). Qualität und Auswahl der Abbildungen befriedigen hohe Ansprüche. (August 1981) Dieter Krickeberg

*FRIEDRICH JAKOB: Schlagzeug. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1979). 108 S., zahlreiche Taf. und Abb. (Unsere Musikinstrumente. 8.)*

Ausgehend von der Bezeichnung dieser Publikationsreihe – „Unsere Musikinstrumente“ – beschränkt sich Jakob auf die Schlaginstrumente des „abendländischen Sinfonieorchesters“, der „Blasmusik“, des Jazz und des Unterhaltungsorchesters; außerdem behandelt er kurz das Orff-Instrumentarium. Er beschreibt also die heute gebräuchlichen, von der europäischen Kultur geprägten Instrumente sowie bis zu einem gewissen Grad deren unmittelbare Vorläufer. Nicht ohne weiteres einzusehen ist es, daß er unter diesem Gesichtspunkt nicht auch die europäische Volksmusik oder die heute bei der Aufführung alter Musik aus der Zeit vor 1600 gespielten Schlaginstrumente berücksichtigt. Das Wort „Schlagzeug“ deutet allerdings in die von ihm eingeschlagene Richtung; doch entspricht die folgende Definition nicht allenorten dem Wortgebrauch: „Im großen Sinfonieorchester wird füglich alles, was nicht den Holz- und Blechblasinstrumenten, den Streichinstrumenten oder Zupfinstrumenten (Harfe, Mandoline) zugeordnet werden kann, zum Schlagzeug gerechnet“ (S. 9). Sowohl die Pauke als auch die Celesta zählen nur bedingt zum Schlagzeug.

Jakob schildert die Instrumente anschaulich und kenntnisreich. Ausgehend von physikalischen Gegebenheiten kommt er auf Konstruktion und Klang zu sprechen. Teilweise bezieht er Spieltechniken mit ein. Nützlich sind die Hinweise auf Kompositionen, in denen bestimmte Schlaginstrumente verwendet werden. Daß Quellenangaben und Bibliographie fehlen, entspricht der populären Zielsetzung des Buches. Wie man diese mit wissenschaftlicher Brauchbarkeit hätte verbinden können, zeigen immerhin andere Bändchen der Reihe, z. B. *Die Flöte* oder

*Die Trompete*. Die Abbildungen sind von der gewohnten Reichhaltigkeit und Qualität. (August 1981) Dieter Krickeberg

*GÜNTHER HELLWIG: Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit. Hrsg. in Verbindung mit dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument 1980. 352 S.*

Angeregt durch Restaurierungen alter Instrumente wurde der Verfasser, Geigenbauer in Lübeck, immer interessierter an dem Werk Joachim Tielkes, dessen Instrumente sich durch außerordentlich reiche Ausschmückungen – Ornamente, Schnitzereien und Intarsien – in wertvollen Materialien wie etwa Elfenbein, Schildpatt, exotischen Hölzern und Edelmetallen auszeichnen. In jahrelanger Arbeit erfaßte er „das in aller Welt verstreut liegende Instrumentengut . . . Leider ist es nicht in allen Fällen möglich gewesen, das jeweilige Stück persönlich in Augenschein zu nehmen, und nur wenige Male ergab es sich, ein Instrument in geöffnetem Zustand zu sehen und zu untersuchen. Vielfach war der Verfasser nur auf Angaben des betreffenden Besitzers angewiesen“ (Vorwort, S. 9).

Dessenungeachtet hat er es verstanden, eine Monographie vorzulegen, die allen Ansprüchen gerecht wird. Nachforschungen über die Herkunft und die familiären Verhältnisse sowie über mögliche Ausbildungsstätten eröffnen den Band: Joachim Tielke wurde am 16. Oktober 1641 in Königsberg (Preußen) getauft und kam spätestens 1666 nach Hamburg. Verschiedene Indizien sprechen dafür, daß er einige Zeit in Italien gearbeitet hatte. Der zweite Teil ist dem „Werk Tielkes“ gewidmet: die Instrumente, der Dekor (Köpfe, florale Ornamente, figürliche Darstellungen), die Signaturen, der Klang und schließlich Schüler Tielkes (S. 35–129). An Instrumenten sind Lauteninstrumente, Gitarren, Hamburger Citrinchen, Violinen und Pochetten, hohe fünfsaitige Streichinstrumente (Viola d'amore?), Viola da gamba, Barytone und Bögen erhalten. Die Hauptgruppe, auch zahlenmäßig, bilden die Viola da gamba. Im dritten und wichtigsten Teil (S. 131–332) werden die 139 „ermittelten Arbeiten Tielkes“ in einem Verzeichnis genauestens beschrieben. Besonders wertvoll sind in diesem wie auch im zweiten Teil die zahlreichen Photographien, Großaufnahmen und – vor allem –

wichtige Detailaufnahmen, die die Ausschmückungen und wesentlichen Aspekte einzelner Instrumente veranschaulichen. Verschiedene hilfreiche Register runden das wertvolle und schön ausgestattete Nachschlagewerk ab, das dank der fachlichen wie sachlichen Kenntnisse des Autors beispielhaft ist.

(November 1980)

Veronika Gutmann

*HANS GÜNTHER BASTIAN: Neue Musik im Schülerurteil. Eine empirische Untersuchung zum Einfluß von Musikunterricht. Veröffentlichung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Justus-Liebig-Universität Gießen. Hrsg. von Ekkehard JOST. Mainz: B. Schott's Söhne (1980). 286 S.*

Die Beurteilung Neuer Musik war in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand empirischer Untersuchungen. Neu an Hans Günther Bastians Arbeit ist die Zielgruppe von Elfjährigen, bemerkenswert auch die ausgiebige Berücksichtigung sozialpsychologischer Faktoren und die über die engere Fragestellung hinausgehende Untersuchung des Einflusses von Musikunterricht überhaupt.

Die Versuchsanordnung wurde als Paneluntersuchung angelegt; jeweils eine 5. Klasse einer Hauptschule, einer Realschule und eines Gymnasiums wurden vor und nach Ablauf eines etwa vier bis fünf Monate dauernden, vom Autor selbst durchgeführten Unterrichtsprojektes befragt und die Urteile über Neue Musik mit einer Vielzahl sozialer und sozialpsychologischer Daten unter Anwendung von Cluster-Analysen korreliert. Als Unterrichtsgegenstand war Musik von Penderecki (*Anaklasis*), Engelmann (*mini-music*) und Berio (*Sequenza III*) ausgewählt.

Die Untersuchung trägt den Stempel des Gießener Instituts, sie besticht durch breit angelegte methodische Vorüberlegungen wie exakte Durchführung und Auswertung. Sympathisch berührt der Versuch des Autors, zwischen kritisch-theoretischen und positivistischen Positionen zu vermitteln. Als wesentliche Ergebnisse werden formuliert: 1. Das Urteil über die Neue Musik des Schülers gibt es nicht, Bastian plädiert deshalb für eine offene und flexible Didaktik Neuer Musik. 2. Die Beschäftigung mit Neuer Musik kann und sollte durchaus zu einem frühen Zeitpunkt einsetzen, an dem Urteilsstrukturen als noch nicht allzu rigide angenommen werden

können. 3. Der Einfluß von Musikunterricht darf nicht zu hoch veranschlagt werden, positive Urteilsänderungen betreffen im wesentlichen die anfangs Unentschiedenen.

Daß einige der hochzielenden Fragestellungen nicht zur Gänze eingelöst werden, mag weniger dem Autor als dem bei differenzierten Fragestellungen nicht immer genügend fein entwickelten Instrumentarium empirischer Untersuchungsmethoden angelastet werden. Kritische Einwände betreffen nur Peripheres: 1. Ein sich über beinahe fünf Monate hinziehendes Unterrichtsprojekt Neue Musik ist für eine 5. Klasse realitätsfern. 2. Die ungeprüfte Übernahme einiger Ergebnisse (etwa S. 91 und 97: Hauptschüler spielen kein Instrument und votieren einhellig gegen klassische Musik) verbietet sich schon angesichts der geringen Probandenzahl (26 von 89). 3. Das Druckbild trägt – vor allem in Verbindung mit dem breiten Satzspiegel – nicht unbedingt zu ermüdungsfreiem Lesen bei.

Es wäre zu wünschen, daß Hans Günther Bastians Arbeit auch in die Hände von Schulmusik-Praktikern gelangt, weil sie in der Tat umfangreiches Datenmaterial über die „Abholssituation“ des Schülers bereitstellt.

(Juni 1981)

Lenz Meierott

*Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit der Sektion für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council. Band 8/1973, Bratislava: 1974, und Band 9/1974, Bratislava: 1975.*

Die *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* erscheint seit 1967 und die Bände 8/1973 und 9/1974 enthalten Angaben zu Publikationen in achtzehn bzw. neunzehn Ländern. Fehlen in Band 8 Beiträge aus Albanien, Island, Italien, Portugal, Rumänien, Spanien und der Türkei, so sind es in Band 9 (neben Island, Portugal und Spanien) Bulgarien, Frankreich, Griechenland, Niederlande und Österreich. Vollständigkeit ist also nicht gewährleistet und es scheint, als lasse sie sich, aus welchen Gründen auch immer, nicht erreichen. Insofern vermitteln die Bände ein verzerrtes Bild, denn in der Türkei, in Spanien, Griechenland oder den Niederlanden z. B. erscheinen zahlreiche und auch bedeutsame musikethnologische Publikationen. Vollständige

Angaben darf man indessen, von wenigen Ausnahmen (etwa Schweden oder die Schweiz bzw. Osteuropa) abgesehen, auch dann nicht erwarten, wenn ein Mitarbeiter für das betreffende Land gefunden werden konnte. In den meisten Fällen läßt sich dies kaum im Detail nachprüfen, wohl aber muß man für die Bundesrepublik konstatieren, daß erhebliche Lücken bestehen. Zwar sind Aufsätze zur Gregorianik und zur Kirchenmusik, deren Bezug zur Musikethnologie dem Titel wenigstens nicht zu entnehmen ist, aufgeführt, wurde u. a. das *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* ausgewertet, nicht aber die *Mitteilungen der DGMO*, nicht vollständig jedenfalls die *Musikforschung*. Verwunderung erregt insbesondere die relativ große Zahl der nicht erfaßten selbständigen Publikationen.

Es ist müßig, über die Ursachen solcher Ungenauigkeiten zu streiten, doch müssen unbedingt Konsequenzen gezogen werden, soll das ganze Projekt nicht zur Farce werden. Es ist dringend erforderlich, den Informationsfluß zwischen Autoren und Mitarbeitern der *Jahresbibliographie* zu verbessern, gegebenenfalls eine Kooperation mit dem Redaktionsteam von *RILM* zu vereinbaren, um wenigstens den größten Teil der in Westeuropa veröffentlichten Literatur zu erfassen (die Dokumentation für die osteuropäischen Länder ist übrigens, insgesamt gesehen, sehr viel besser).

Trotz dieser Kritikpunkte scheint mir die *Jahresbibliographie* von nicht geringer Bedeutung für die musikethnologische Forschung: immerhin besteht nirgends sonst die Möglichkeit, sich über in Osteuropa (einschließlich der UdSSR) erschienene Publikationen so umfassend zu informieren. (Oktober 1981) Christian Ahrens

*VLADIMIR KARBUSICKY: Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1980. XI, 325 S., 16 Abb. (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart. 18.)*

Dies ist kein Buch mit spezifisch musikgeschichtlichem Inhalt, dennoch verdient es auch innerhalb der Musikforschung beachtet zu werden. Es stellt erneut die seit langem umstrittene Frage nach der „epischen Kultur Böhmens“, insbesondere nach den Quellen, die Cosmas von Prag im 11. Jahrhundert für seine Chronik zur

Verfügung standen, also welchen Anteil seit alters Tradiertes und Eigenes in dessen Historisches beschreiben wollenden Berichten haben. Lagen ihm für die Vermittlung der Přemysliden-sage und der Darstellung des Lutschanerkrieges nicht datierbare, oral verbreitete Sagen vor oder Sängerepen? Bei letzteren stellt sich zudem das Problem, ob diese genuin alttschechisch gewesen sein können oder „als Randerscheinung der europäischen epischen Kultur“ nach einer Prüfung mittels komparatistischer Methoden einzuordnen sind. Vladimir Karbusicky erweist sich in diesem Buch als ein sprach- und sachkundiger Experte, der mit der gebotenen Umsicht in europäischer Weite wie im Detail Argumente für seine Konklusionen zu gewinnen sucht. Nach minutiöser Prüfung der zur Verfügung stehenden mittelalterlichen Texte aus Böhmen kommt er zu dem Schluß, daß Cosmas für die Tschechen eine bis in prähistorische Zeiten zurückreichende Chronik erstellen wollte, ihnen somit ein literarisch abgesichertes Geschichtsbewußtsein zu geben beabsichtigte. Die Chronik mußte er mangels dazu hinreichender Vorlagen „komponieren“. Der Autor ist davon überzeugt, daß der Chronist zu diesem Zweck nicht Sagen vorfand, sondern vielmehr selbst zur Hauptquelle für die jüngeren sogenannten „alten Sagen“ geworden ist. Cosmas nutzte freilich Sängerepen, die es in Böhmen gibt seitdem dort der „Kultureinfluß der germanischen Epik“ wirksam werden konnte. Mangels primärer Quellen kann davon allerdings nur mittels des vergleichenden Rückschlusses eine Vorstellung gewonnen werden. Karbusicky wagt den Versuch, den Inhalt, das Metrum wie auch die Vortragsweise dieser Epik aus dem Kontext der europäischen Überlieferung heraus zu rekonstruieren. Dieses Unterfangen ist musikhistorisch faszinierend und – soweit dies die Materie überhaupt zuläßt – auch überzeugend. Er denkt an eine Vortragsweise des Singen-Sagens mit tetra- oder pentachordaler Melodik, die dem Umkreis der während des hohen Mittelalters noch in höfischen Kreisen exklusiv verbreitet gewesenen Gesänge über Ermanarichs Tod und Verwandtem eigen war. Zu bedauern ist lediglich, daß die Studie von Horst Brunner, *Epenmelodien* in der Festschrift für Siegfried Beyschlag, Göppingen 1970, S. 149ff., unbeachtet blieb. Hingewiesen sei zudem auf den inhaltsreichen Ausstellungskatalog *Nibelungenlied* des Vorarlberger Landesmuseums (Nr. 86, Bregenz 1979), worin u. a. ähnliche Fragen gestellt werden. Dem Buch ge-

bührt über die methodischen Aspekte und die Fülle von gegebenen Anregungen hinaus auch wegen seiner vorzüglich ausgewählten Illustrationen Anerkennung.  
(November 1980) Walter Salmen

*EUSTACHIO ROMANO: Musica duorum. Rome, 1521. Edited from the Literary Estate of Hans T. David by Howard Mayer BROWN and Edward E. LOWINSKY. Chicago–London: The University of Chicago Press (1975). XVIII und 179 S. (Monuments of Renaissance Music. VI.)*

Die verspätete Rezension dieser Ausgabe kann sich auf wenige Bemerkungen beschränken, da ausführliche, Korrekturen und Ergänzungen bringende und die Bedeutung der Edition würdigende Besprechungen bereits vorliegen (James Haar in *The Musical Quarterly* 1976, Bruce Bellingham in *Renaissance Quarterly* 1976 und, am ausführlichsten, David Crawford in *JAMS* 1976). Eustachios Werk ist die erste gedruckte Sammlung instrumentaler Bicinien, die uns überliefert ist, inhaltlich deutlich abgegrenzt von den didaktischen Duetten der Traktatliteratur um 1500, von der erst später einsetzenden reichen Drucküberlieferung vokaler Bicinien und erst recht von der „instrumentalen“ (das heißt textlosen) Spielart der französischen Chansonhandschriften in Italien und schon deshalb eine Quelle von historischem Rang; direkt vergleichbar ist ihr nur die Bicinienhandschrift Wien, ÖNB 18832, aber auch sie enthält vorwiegend „instrumentalisierte“ Vokalduos und stammt zudem (Alamire-Handschrift für Raimund Fugger d. Ä.) aus einem anderen Traditionszusammenhang.

Das Erstaunlichste an Eustachios Werk ist seine Kompositionstechnik – nicht so sehr die instrumentale Idiomatik (Ambitus, Sprünge) als vielmehr ein ausgeprägtes instrumentales Denken: Motive, die wiederholt, transponiert, variiert, umspielt und fortgesponnen (in besonders ehrgeizigen Anwendungen auch im doppelten Kontrapunkt verarbeitet) werden, reprises-artige Formbildungen und ein fester Bestand ein- und zweistimmiger Formeln, die als Versatzstücke benutzt werden. Daß dieser Bestand recht klein ist, schmälert unser ästhetisches Vergnügen an den Stücken, aber nicht ihre Bedeutung. Eustachio mag, wie die Herausgeber betonen, den experimentellen Zugriff gerade zum zwei-

stimmigen Satz aus den Duos der großen Josquin-Messen gelernt haben, die Art des Experimentierens ist ganz un-josquinisch (und insofern verschiebt das Insistieren der Herausgeber auf Josquin – ein wenig auch auf einer angeblich besonderen ästhetischen Qualität von Eustachios Stücken – die Perspektive). Eine genaue Analyse der Sammlung wäre eine durchaus lohnende Aufgabe.

Die Ausgabe steht auf dem gewohnten hohen Niveau der *Monuments* und ist wunderschön und aufwendig gedruckt; wie im Original ist jedes Duo auf einem „Lesefeld“ von zwei einander gegenüberliegenden Seiten untergebracht, so daß aus dem Band ohne Umstände musiziert werden kann. Die Herausgeber haben die von Hans Theodor David († 30. Oktober 1967) unvollendet hinterlassene Edition pietätvoll und umsichtig zu Ende geführt: die Einleitung informiert ausführlich über den Druck, über den biographisch leider kaum faßbaren Autor, seine (wenigen) Frottole, den Stil der *Musica duorum* und ihren historischen Ort, Besetzungsmöglichkeiten und über die technischen Details der Edition. Zur Abgrenzung gegen mögliche Verwechslungen ist ein Exkurs über Eustachius de Monte Regali eingefügt (mit Werkverzeichnis); im Anhang sind Eustachios Frottole und zum Vergleich zwei Frottole von Eustachius de Monte Regali abgedruckt, dazu das Vokalduo *Hostis Herodes impie*, das in das einzige erhaltene Exemplar des Druckes handschriftlich eingetragen wurde.

Die Edition des Notentextes ist fast fehlerfrei (in Nr. 33 muß die zweite Note der Oberstimme *c'* sein, vgl. den Anfang von Nr. 38; in Nr. 40 muß Takt 12 emendiert werden; die von den Herausgebern gegebene Erklärung – „dominant seventh on the first beat“ – ist kaum überzeugend). Insgesamt läßt die Ausgabe kaum einen Wunsch offen. Vielleicht wäre es bei einem Werk dieser Art besser gewesen, die originalen Schlüssel beizubehalten; nützlich wäre auch die vollständige Mitteilung und ausführlichere Kommentierung der Eintragungen gewesen, mit denen mehrere Benutzer des Werkes im 16. Jahrhundert versucht haben, die Tonarten einzelner Sätze zu identifizieren. Gern hätte man auch etwas über die Provenienz des Wiener Exemplars erfahren, falls sich zu ihr etwas sagen läßt. Wie kam es nach Wien, woher stammen die handschriftlichen Eintragungen, nach Meinung der Herausgeber „all apparently Germanic“? Aber das sind Kleinigkeiten, die das Vergnügen an und die

reiche Belehrung aus der wohlgelungenen Ausgabe dieses wichtigen Dokumentes nicht schmälern.

(September 1981)

Ludwig Finscher

*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X. Supplement. Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 1: Vorgelegt von Christoph-Hellmut MAHLING und Wolfgang PLATH. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXVI, 159 S.*

Die seit den 50er Jahren in der Mozartforschung intensivierte Echtheitsdiskussion, ihre erheblich verbesserten Instrumentarien und die Erfahrungen aus der Editionsarbeit der NMA bieten nunmehr die Möglichkeit, den schillernden Objektkreis der Werke zweifelhafter Echtheit in kritischen Ausgaben vorzulegen, d. h. die Werkgruppe X/29 der Neuen GA editorisch zu bearbeiten. Deren erster Band vereinigt besonders markante Kompositionen: die Sinfonia concertante Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (KV<sup>6</sup> Anh. C 14.01), von W. Plath besorgt, und das Violinkonzert D-dur (KV<sup>6</sup> 271i = KV<sup>2</sup> 271a), betreut von Chr.-H. Mahling. Der Editionsleitung ist zuzustimmen, wenn sie in ihren Vorbemerkungen diese beiden Werke als „die einzigen“ bezeichnet, „die aus dem gesamten Bereich der Mozartschen Konzertmusik für eine Edition im Rahmen der Werkgruppe 29 ernsthaft in Betracht kommen“ (S. VIII).

Plath referiert in seinem Vorwort erstmals systematisch und in gebotener Breite die Echtheitsproblematik der Bläser-Concertanten und nimmt mit methodischer Schärfe engagiert dazu Stellung. Die vier möglichen Alternativen, die in dieser Stringenz bislang nicht gesehen wurden – 1. authentischer Mozart, 2. bearbeiteter Mozart (in Auseinandersetzung mit der 1778 in Paris komponierten, aber verschollenen Sinfonia concertante für Flöte, Oboe, Horn und Fagott; KV<sup>6</sup> 297B = KV<sup>1</sup> Anh. I,9), 3. authentischer Unbekannter, 4. bearbeiteter Unbekannter –, schrumpfen in Plaths Argumentationsgang contra Mozart auf die vierte, bestenfalls auch noch auf die dritte. (Solche Tendenzen erarbeitete schon die Diskussionsrunde, die 1971 auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung Echtheitsfragen bei Mozart im allgemeinen und diese Komposition im besonderen zum Thema machte; vgl. *MJb* 1971/72. Sie wurde darin

maßgeblich von Untersuchungsergebnissen Martin Staehelins beeindruckt, der inzwischen die Veröffentlichung weiterer, möglicherweise entscheidender Materialien angekündigt hat.)

Die derzeitige Quellsituation hinsichtlich des Notentextes ist eindeutig und bereitet dem Hrsg. daher keine Schwierigkeiten: Einzige – freilich mit Fehlern durchsetzte und in Dynamik und Phrasierung recht inkonsequente – Quelle ist eine Partiturnote des späteren 19. Jahrhunderts (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus.ms. 15399, Abschrift auf Initiative von Otto Jahn).

Die Echtheitsdiskussion rund um das Violinkonzert hat bisher keine vergleichbare Zuspitzung erfahren („im Kern“ Mozart? „Übermalungen“ aus späterer Zeit? welches der uns dokumentarisch bekannten Werke Mozarts? gar kein Mozart?). Statt dessen erörtert Mahling in seinem Vorwort denn auch minuziös die Quellenlage des Notentextes (in erweiterter Fassung und mit zahlreichen Faksimilia bereits im *MJb* 1978/79 veröffentlicht). Die editorische Grundlage bilden zwei Textquellen des 19. Jahrhunderts: eine Partiturnote (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus.ms. 15419, Abschrift von Aloys Fuchs) und eine vom Hrsg. wiederentdeckte Stimmenkopie (Paris, Privatbesitz). Die Berliner Handschrift wird mit überzeugenden Gründen als Hauptquelle gewertet und entsprechend genutzt.

(September 1981)

Jürgen Hunkemöller

*FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 3. Teil a: Messe in As. Erste Fassung. Teil b: Messe in As. Zweite Fassung. Vorgelegt von Doris FINKEHECKLINGER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXI, 438 S.*

Schubert hat an seiner 5. Messe in As-dur (D 678) sehr lange gearbeitet. Allein für die erste Fassung des Werkes benötigte er knapp drei Jahre: November 1819 bis September 1822. Die lange Entstehungszeit erklärt sich gewiß nicht allein aus dem – verglichen mit Schuberts ersten vier Messen – größeren Umfang des Werkes. Denn die 6. und letzte Messe Schuberts, die in Es-dur (D 950) – sie steht der As-dur Messe an Umfang nicht nach – wurde in knapp zwei Monaten (Juni/Juli 1828) komponiert. Vielmehr spiegelt die überlange Entstehungszeit der Messe

in *As* die gesteigerte Kritik Schuberts gegenüber dem eigenen Schaffen wider, wie sie um 1820 auch in den Bereichen anderer musikalischer Gattungen zu beobachten ist. So setzt etwa um die gleiche Zeit das jahrelange Ringen Schuberts um die „große Sinfonie“ ein. Noch 1822, im Jahr der *h*-moll Sinfonie, ist es nicht abgeschlossen.

Eine erste Aufführung der *As*-dur Messe Ende 1822 oder Anfang 1823 wird seit langem vermutet. Danach (1825 oder später?) hat Schubert nahezu alle Sätze des Werkes überarbeitet. Dabei mögen aufführungspraktische Erwägungen mit eine Rolle gespielt haben. Schuberts Änderungen beschränken sich jedoch nicht nur darauf, „den Vocalsatz klangschöner zu gestalten und ihn im Orchester besser zu unterstützen“ (so der Revisionsbericht zu Serie XIII, Messen, der *Alten Schubert-Gesamtausgabe*, S. 23). Vielmehr greifen sie bisweilen tief in die Satzstruktur ein, vor allem im *Et incarnatus est* im *Credo*. Im Falle der Schlußfuge des *Gloria* kam es sogar zu einer regelrechten Neukomposition.

Schubert hat darauf verzichtet, von der neuen Fassung der Messe eine eigene Partitur anzufertigen. Er begnügte sich damit, die Änderungen in das Autograph der ersten Fassung einzutragen. Das machte diese freilich „an vielen Stellen unleserlich“, wie die Herausgeberin des Werkes im Vorwort zu Serie I, Band 3a der *Neuen Schubert-Ausgabe* schreibt (S. IX). Zum Glück hat sich die erste Fassung in einer Partiturreinschrift von der Hand von Schuberts Bruder Ferdinand erhalten. Diese Abschrift, die später Johannes Brahms besaß (der sie seinerseits im Sinne der zweiten Fassung retouchierte), überliefert auch die Fuge *Cum Sancto Spiritu* der ersten Fassung. Schubert hatte diese Version der Fuge aus dem Autograph entfernt, als er das ganze Werk überarbeitete.

Beide Manuskripte, das Autograph der Messe und die Abschrift von der Hand Ferdinand Schuberts, waren schon Eusebius Mandyczewski, dem Herausgeber der Messen in der *Alten Schubert-Gesamtausgabe*, bekannt. Er kannte auch die autographe Orgelstimme der ersten Fassung sowie die (spätere) Variante des *Osanna*. Mandyczewski folgte jedoch bei seiner Edition des Werkes „im Wesentlichen der zweiten Bearbeitung“ (sein Revisionsbericht, S. 23). Lediglich die Schlußfuge des *Gloria* der ersten Fassung und die Variante des *Osanna* fügte er dem Notenband als Anhänge bei (vgl. *Alte Gesamtausgabe*, Serie XIII, Band II, S. 143 ff. bzw. 163 ff.). Auf wichti-

ge Abweichungen der ersten von der zweiten Fassung machte sein Revisionsbericht aufmerksam.

In der *Neuen Schubert-Ausgabe* werden nun zum erstenmal beide Fassungen der *As*-dur Messe in einer mustergültigen Edition vollständig vorgelegt. Die Herausgeberin Doris Finke-Hecklinger stützt sich auf die handschriftlichen Quellen, die auch Mandyczewski schon bekannt waren. Darüber hinaus konnte sie aus einigen neueren Quellenfunden Nutzen ziehen, die sie sämtlich im Haupttext eingearbeitet bzw. im 2. Band unter „Quellen und Lesarten“ veröffentlicht hat. Besonderes Interesse verdient die Wiedergabe von 108 Takten Entwurf zu Takt 325 bis Schluß des *Credos* sowie die Wiedergabe der achtzehn Schlußtakte der Urfassung der *Cum Sancto Spiritu*-Fuge. Mit dieser Fuge hatte Schubert offenbar seine Schwierigkeiten, denn er komponierte sie dreimal auf verschiedene Weise. Die ersten vier Takte der Urfassung kannte schon Mandyczewski – sie stehen ja, wenn auch durchgestrichen, im Autograph – und teilte sie in seinem Revisionsbericht mit (vgl. dort, S. 34). Aus den jetzt bekannt gewordenen achtzehn Schlußtaktten dieser Urfassung (in vollständiger Partitur) kann geschlossen werden, daß Schubert diese Version der Fuge auch tatsächlich beendet hatte. An der zweiten Version der Fuge – gemeint ist die durch die Kopie Ferdinand Schuberts überlieferte Version – rühmt die Herausgeberin die im Vergleich zur dritten und endgültigen Version „freiere Form und Faktur“. Sie hält es für wünschenswert und lohnend, „diesen sehr schönen Satz der Vergessenheit zu entreißen und – vielleicht ohne Kontext – aufzuführen“ (S. X). Aber Schubert hat nun einmal auch diese Version verworfen. Der zweifellos gelungenen dritten Version der Fuge – sie ist auch kontrapunktisch anspruchsvoller als die zweite – müssen umfangreiche Vorarbeiten vorausgegangen sein. Das geht aus einem Entwurf zur Engführung hervor, den Schubert später nicht verwendet hat. In der neuen Edition der Messe wird er dankenswerterweise mitgeteilt (vgl. S. 437).

Am Schluß ihres Vorworts (S. XII ff.) erörtert die Herausgeberin Schuberts „Freizügigkeit“ in der Behandlung des Messtextes. Mit Recht unterscheidet sie dabei zwischen Textauslassungen und Wortwiederholungen. Das Fehlen des Glaubensartikels „*Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ im *Credo* aller Schubert-Messen ist seit langem bekannt. Darüber ist



schon viel spekuliert worden, ohne daß man eine überzeugende Erklärung dafür gefunden hätte. Andere Textlücken in Schuberts Messen sind drastische Beispiele für die kirchenmusikalischen Nachlässigkeiten der damaligen Zeit. Man denke nur an das sinnlose „Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum [] mortuorum“ – ausgelassen „Et exspecto resurrectionem“. Es findet sich im *Credo* fast aller Schubert-Messen, auch in dem der *As*-dur Messe. Nicht zu den kirchenmusikalischen Nachlässigkeiten der Zeit gehört dagegen die Wiederholung des Wortes „Credo“ vor den einzelnen Glaubensartikeln. Sie findet sich im *Credo* der *As*-dur Messe besonders häufig, begegnet aber auch im *Credo* der *F*-dur, *G*-dur und *Es*-dur Messe. Schubert steht mit dieser Textwiederholung in der alten Tradition der „Credo-Messe“ (das deutet die Herausgeberin im Vorwort kurz an – vgl. S. XII). Er befand sich damit um 1820 aber auch in guter, ja bester Gesellschaft, nämlich in der Cherubinis (Messen in *F*-dur und *d*-moll/*D*-dur), Webers (Messe No. 1 in *Es*-dur) und Beethovens (*Missa solennis*). (August 1981) Elmar Seidel

*Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPP-HARDT. Band I, Teil II: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800. Register, bearbeitet von Markus JENNY (zugleich RISM B/VIII/2). Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. 55 und 204 S.*

Vor vier Jahren konnte an dieser Stelle das Verzeichnis der Gesangbuchdrucke angezeigt werden. Nunmehr liegt der zugehörige Registerband vor. Hängt die Güte einer Bibliographie wesentlich von der Genauigkeit in der Erfassung der Quellen und vom Umfang der mitgeteilten bibliographischen Daten ab, so wird ihre Brauchbarkeit vor allem von den sie erschließenden Registern bestimmt. Und gerade in dieser Hinsicht bestand bei den älteren Gesangbuch-Bibliographien ein spürbarer Mangel; keine unter ihnen verfügte über ein Register.

Die zu erwartenden Fragen an die Bibliographie entscheiden darüber, welche Elemente der bibliographischen Beschreibung in die Register eingehen. Unter fünf verschiedenen Gesichtspunkten wird darum das im Hauptband chronologisch geordnete Titelmateriale erschlossen. An

erster Stelle steht das Verzeichnis der Titelanfänge; es lehnt sich in wichtigen Details an die bewährten Instruktionen für die Alphabetischen Kataloge der Preussischen Bibliotheken (1899) an, indem es das jeweils erste im Nominativ stehende Substantiv zum Ordnungswort erhebt und bei unspezifischen Wörtern (z. B. *Erster Theil der Geistlichen Lieder* . . .) auch das darauffolgende „sinngemäße“ Stichwort (hier das Wort „Lieder“) berücksichtigt. Die Namensansetzung des folgenden Personenregisters ist vereinheitlicht, vermutlich nach der jeweils heute üblichen Schreibweise, doch wird auf diese Formalisierung nicht eigens hingewiesen. Heutigem Gebrauch folgend werden auch die in den Titeln auftretenden Orts- und Ländernamen zitiert. Das Drucker- und Verlegerregister ist mit einem Register der Druckorte kombiniert. Und schließlich werden im letzten Register die speziellen *DKL*-Sigel verzeichnet, wodurch vor allem gewisse Formalgruppen wie Kantionale, Choralbücher, Liedblätter u. ä. zusammengeführt werden. Hier hätte vielleicht eine Vereinigung mit dem Auflösungsverzeichnis der *DKL*-Sigel zu leichterem Lesbarkeit und weniger Nachschlagearbeit geführt.

Der besondere Umstand, daß *DKL* sowohl als *RISM*-Band wie auch als eigenständiges Lexikon erscheint, bringt es mit sich, daß jede Quelle mit einem zweifachen Sigel versehen ist: mit einer der Chronologie folgenden Zählung und mit einer mnemotechnischen Abkürzung. Diese doppelte Sigelung stört kaum, vermag doch das *DKL*-Sigel dem mit der Materie Vertrauten mehr zu sagen als eine formale Zählweise. Vom Register aus wird über die *RISM*-Zählung auf die Quelle verwiesen, in dem in Vorbereitung befindlichen Melodienlexikon werden dann die *DKL*-Sigel verwandt; hier werden sie ihre Stärke beweisen können.

Welche Arbeitsleistung hinter den 200 Seiten Register steht, wird nur der angemessen beurteilen können, der vor einer ähnlichen Aufgabe schon selbst gestanden hat. Die Hymnologie schuldet den Herausgebern, allen voran Markus Jenny, für diese Pioniertat großen Dank.

(September 1981)

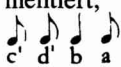
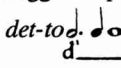
Oswald Bill

*SIGISMONDO D'INDIA: Ottavo libro dei [original: de] Madrigali a cinque voci – 1624. Transcription and Introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olshki 1980. XLVI, 63 S. und 4 Taf. (Musiche Rinascimentali Siciliane. X.)*

Der schön gedruckte und ausgestattete Band ist als erster einer Serie konzipiert, in der alle vollständig erhaltenen nicht-monodischen Werke des „nobile palermitano“ oder eine umfassende Auswahl aus ihnen veröffentlicht werden sollen (ganz klar wird das aus dem Vorwort nicht). Da das erste Madrigalbuch d'Indias 1942 von Federico Mompellio herausgegeben wurde und da das achte und letzte von besonderem stilistischen und historischen Interesse ist, war die Entscheidung, die Ausgabe vom Ende her anzufangen, durchaus sinnvoll. Der Inhalt des achten Buches zeigt, daß der Komponist nicht nur der bedeutende Monodist war, als der er in Musikgeschichten figuriert, sondern ein ebenso bedeutender Madrigalist. Der Zyklus, mit dem d'India das Buch eröffnet – die Dorinda-Silvio-Szene aus dem 4. Akt von Guarinis *Il pastor fido* – hat im späten Madrigal kaum seinesgleichen. Schon seinetwegen ist zu hoffen, daß die Praxis sich dieser Ausgabe annehmen wird.

Der Zyklus ist zugleich die Demonstration eines charakteristischen und wohl mit Recht als manieristisch zu bezeichnenden Zuges des Madrigals im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert: der kunstvoll-künstlichen, anspielungsreichen, konkurrenzierenden „Diskussion“ der Komponisten über immer wieder denselben Text. Im vorliegenden Fall ist die Absicht besonders deutlich, denn nur Marenzio (1598) und Monteverdi (1605) haben dieselbe Szene in fünfstimmigen Madrigalen vor d'India komponiert, und seine Komposition bezieht sich auf diese Muster in kunstvoll-beiläufigen motivischen Anspielungen, übertrumpft sie aber zugleich in Reichtum und Aufbau des Zyklus, dessen fünf Teile ihrerseits durch motivische Anspielungen verbunden werden, in einer grandiosen Steigerung von monodischen Solo- und Tutti-Rezitativen über monodisch-polyphone Mischformen und concertato-Techniken bis zum monodischen Dialog mit der (angeblich von Monteverdi nach Italien gebrachten) Chor-Abrundung „alla francese“ im 5. Teil. Zugleich ist dieser 5. Teil nicht nur Übertrumpfung, sondern Fortsetzung der Zyklen Monteverdis und Marenzios, denn seinen Text („*Silvio, come son lassa! . . .*“) hatten sie nicht mehr vertont. Man sieht, Sigismondo d'India steckt so voller „concelli“ wie nur irgendein Komponist seiner Zeit. Dazu paßt gut, daß er in der „Widmungsvorrede an Isabella d'Este einige geradezu klassische „concelli“ unterbringt: „*Ne mi curo, che queste mie musiche, tutto che siano*

*di stile peregrino, e nuovo, vadano peregrinando per le bocche de gl'intendenti di si nobile professione; ma poiche sono nate nella Casa d'Este, son contento che vi moiano, non mi assicurando, che possino ritrovar altrove l'immortalita del nome loro.*“

Der Herausgeber geht im weit ausholenden, auch das 7. Madrigalbuch d'Indias einbeziehenden Vorwort auf die Tendenz, Madrigale über Madrigale zu komponieren, ausführlich und mit einer Fülle instruktiver Beispiele ein, und er verbindet sie sicherlich zu Recht mit entsprechenden, allerdings wohl deutlicher ausgeprägten Tendenzen in eben den Dichtungen, die die Madrigalisten vertonten, also vor allem den Werken der großen manieristischen Virtuosen Tasso, Guarini und Marino. Gedanken, die in Watkins' Gesualdobuch (1973) angedeutet waren, werden damit höchst fruchtbar weiterentwickelt. Damit gewinnen auch jene in die gleiche Richtung weisenden Überlegungen konkretere Gestalt, die in der Manierismuskonferenz der letzten zehn Jahre immer wieder aufgetaucht sind, am deutlichsten wohl in Helmut Huckes Beitrag zum Manierismus-Kongreß 1973 (*Studi Musicali* III, 1974, Firenze 1977, 255 ff.). Allerdings zeigt sich hier sogleich ein altbekanntes Methodenproblem: wenn Watkins beim Vergleich der Kompositionen vor Marinos *Pallidetto mio sole* argumentiert, die Deklamation *pal-li-det-to*  (und ähnlich) „*may be sufficient to suggest a parodistic connection*“, während *pal-li-det-to*  (und ähnlich) „*may be seen as a more general text related figure*“, dann könnte man das Argument mindestens ebensogut umdrehen, denn erstere ist quasi-natürlich, letztere schon ein Madrigalismus. Vielleicht ist es bald an der Zeit, das Manierismusproblem, ausgehend von Watkins' Gedanken, noch einmal umfassender zu diskutieren.

Der Notentext der Ausgabe wirkt zuverlässig; der Kritische Bericht informiert über alle wichtigen philologischen Probleme, darunter mit erfrischender Offenheit über die nach den Vorlagen oft unbeantwortbare Frage, welche Querstände vom Komponisten und welche vom Setzer stammen. Der Generalbaß ist nicht ausgesetzt und nicht beziffert, aber ein leeres System ist für die Aussetzung mitgegeben – sicherlich eine vernünftige Entscheidung. Ansonsten ist die Ausgabe nicht sehr praxisfreundlich: ein paar Anmer-

kungen über Besetzungs- und Verzierungsfragen, auch über die verschiedenen Arten von Generalbaß in ein und demselben Satz (basso seguente und „echter“ Generalbaß) hätten nichts geschadet. Aber insgesamt kann man dem Herausgeber für seine Arbeit nur dankbar sein. Hoffentlich werden weitere Bände der Ausgabe bald folgen. (September 1981) Ludwig Finscher

*HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung, hrsg. von Hans RECTANUS, Band I. Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne 1979. 223 S.*

Die Lieder Hans Pfitzners, nicht nur quantitativ einer der gewichtigsten Teile seines Œuvres, wurden zu Lebzeiten des Komponisten in einer Weise publiziert, die weder den Zugang noch den Überblick erleichterte. In die 53 Lieder dieses ersten der auf zwei Bände veranschlagten Gesamtausgabe teilten sich ursprünglich sieben Verleger, darunter manche, die jenseits eines lokal begrenzten Bereiches unbekannt waren und demgemäß die Publizität der ihnen anvertrauten Werke nur wenig fördern konnten. In Pfitzners verlegerischer Tätigkeit scheint eine Tendenz zum Abseitigen unverkennbar. Die Lieder op. 2 überließ er 1893 dem Verlag Albert Metzger in Koblenz, dessen Unternehmen zwei Jahre später fallierte; die sieben Lieder op. 3 und op. 4 gab er, ebenfalls 1893, dem Frankfurter Musikalienhändler und Verleger B. Firnberg, der sich bald nach der Jahrhundertwende aus dem Verlagsgeschäft zurückziehen begann, die Rechte an diesen Liedern aber noch bis 1927 behielt. Noch 1904 übertrug Pfitzner seine Lieder op. 15 dem Stuttgarter Verleger Julius Feuchtinger, obwohl er seit 1898 in Kontakt mit Max Brockhaus stand, dem späteren Hauptverleger seiner Lieder.

Aber auch die Konzentration bei diesem Verlag blieb nicht ohne Probleme. Die Bezeichnung „revidierte Ausgabe“ konnte den Anschein erwecken, in den nach Stimmungen geordneten Heften des Verlages M. Brockhaus sei Pfitzners Liedschaffen vollständig oder doch annähernd vollständig enthalten. In Wahrheit bot diese Ausgabe jedoch nur einen Torso. Aus dem Bereich des Frühwerks fehlten die Lieder op. 3, 4, 5, 6 und 7 – und damit eines der genialsten Lieder Pfitzners: seine Vertonung von Eichendorffs *Lockung* op. 7, Nr. 4 –, ferner fehlten das kostbare op. 21 und natürlich alle nach op. 26

entstandenen Lieder (op. 29, 30, 32, 33, 35, 40 und 41), die bei Fürstner bzw. bei Peters erschienen. Der Torso der Brockhaus-Ausgabe verstellte aber nicht nur den Blick auf die umfassende Breite von Pfitzners Liedschaffen, er war auch in seiner Anlage fragwürdig. Wer je mit dieser Ausgabe zu arbeiten und durch alle Hefte hindurch nach der originalen Tonart und Stimmlage eines Liedes zu suchen hatte, wird die ohnehin längst überfällige Gesamtausgabe besonders dankbar begrüßen. Dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten liegt damit endlich in würdiger Form der erste Teil eines Liedwerkes vor, dessen Ursprünglichkeit ebenso erstaunlich bleibt wie der geringe Grad seiner Bekanntheit. Der Band umfaßt die Lieder bis einschließlich op. 18 (1906).

Der Herausgeber hat mit gutem Grund die Druckausgaben der Originalverleger und die erwähnte Brockhaus-Ausgabe, an der Pfitzner seit 1919 revidierend beteiligt war, zur Grundlage der Neuausgabe gemacht. Ergänzungen nach den Autographen oder den Handexemplaren Pfitzners sind sparsam vorgenommen worden und im Revisionsbericht vermerkt; vereinzelt findet man dort auch Abweichungen der Autographen von den Druckausgaben verzeichnet. Man mag es bedauern, daß gerade diesen oft so aufschlußreichen Divergenzen nicht mehr Raum zugebilligt wurde. Wie der als Faksimile beigegebene Anfang von op. 10, Nr. 3 (*Zum Abschied meiner Tochter*) zeigt, hat Pfitzner am Autograph dieses Liedes bedeutsame Änderungen vorgenommen (Streichung des 7. Taktes, Änderung der Figuration der linken Hand und der Bogensetzung), und entsprechendes findet sich auch in anderen Pfitzner-Handschriften. So wünschenswert die Aufnahme dieser Änderungen in den Revisionsbericht gewesen wäre, sie hätte dessen Umfang in einem Maße anschwellen lassen, das offenbar weder im Interesse des Verlages noch der Hans-Pfitzner-Gesellschaft lag, welche durch Ablösung alter Verlagsrechte diese Gesamtausgabe erst ermöglicht hat.

Indessen hätte der Herausgeber gut daran getan, bei der Anlage des Revisionsberichts dem Problem der originalen Tonart und Stimmlage (bzw. Schlüsselung), das in der Brockhaus-Ausgabe fast systematisch verschleiert worden war, mehr Gewicht zuzumessen. So ist nicht nur op. 10, Nr. 3 (wie das Faksimile zeigt) im Autograph im Baßschlüssel notiert, sondern u. a. auch op. 7, Nr. 1 (*Hast du von den Fischerkindern*), dessen

Autograph der Rezensent 1978 zusammen mit weiteren Jugendliedern Pfitzners auffinden konnte. Dieses Lied, das die Gesamtausgabe – der Originalausgabe von Ries & Erler folgend – in *b*-moll wiedergibt, stand zudem im Autograph in *g*-moll, und diese ursprüngliche Konzeption hätte verdient, im Revisionsbericht festgehalten zu werden.

Insgesamt aber hat Hans Rectanus diese erste Gesamtausgabe von Pfitzners Liedern in muster-gültiger Weise begonnen, und seine gründliche Kenntnis der Quellen ist dem vorliegenden Band außerordentlich zugute gekommen. Im Bereich des neueren deutschen Kunstliedes bildet dieser Band sicher die wichtigste Neuerscheinung der letzten Jahre.

(Oktober 1981)

Peter Cahr

## Diskussionen

*Zur Ausgabe der Streichquartette op. 12, 13 und 44, Nr. 1–3 im Rahmen der „Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys“ (LMA III/1–2).*

Ludwig Finschers Rezension (*Mf* 1981/2, S. 242–245) basiert auf einem grundsätzlichen Widerspruch zwischen seinen Wünschen und den Prinzipien der *LMA*. Die *LMA* bietet nicht mehr, wie etwa die *Neue Bach-* oder *Mozartausgabe*, einen gesonderten Kritischen Bericht, stellt auch nicht, wie die *Neue Schubert-Ausgabe*, einen ausführlichen Kritischen Bericht, ergänzend zum Editionsband und den dort gegebenen Ausführungen, als Manuskript zur Einsicht bereit, sondern bezieht die Elemente des Kritischen Berichts in den Editionsband ein. Das bedeutet eine Beschränkung auf den editorischen Haupttext und das, was damit unmittelbar zusammenhängt. Dem wurde im Falle der Streichquartette dadurch in besonderer Weise Rechnung getragen, daß von einzelnen Sätzen der Quartette op. 44 auch Frühfassungen vollständig ediert wurden, was allein einen Notentext von 134 Seiten ausmacht; hinzu kommen die Revisionsberichte etc.

So weit wurde das von Finscher gewürdigt als „allen vernünftigen Anforderungen“ entsprechend. Aber S. 244 widerruft er seine Zustimmung zu dem Editionsprinzip: „Viel sinnvoller wäre es gewesen, wirklich alle Stadien der Komposition zu dokumentieren“, was der Verbindung

von Edition und Monographie gleich käme, aber nach den Prinzipien der *LMA* weder vorgesehen noch möglich ist. Zum andern referiert Finscher richtig, daß die von Mendelssohn selbst überwachten Drucke die Primärquellen sind, beklagt aber (S. 243f.), daß die Ausgabe nicht erschöpfend Auskunft über das Autograph gibt. Er findet es „störend (wenn auch nicht mehr als das)“ (S. 243), daß die Quellen ihrer Bedeutung für die Edition nach in der Rangfolge des Alphabets bezeichnet sind, und er findet es „schließlich . . . zumindest störend, daß die Tempobezeichnungen der Autographe nur bei der Beschreibung der Autographe erwähnt werden, nicht aber unter den Einzelnachweisen“ (S. 245). Letzteres wurde so gehalten, weil die Einzelnachweise sich natürlich auf die mit den Tempobezeichnungen der Primärquellen edierten Notentexte beziehen. Es ist deutlich, daß es Finscher in seiner Kritik nicht um die Edition und den Editionstext geht, sondern um eine „Rehabilitierung“ der Autographe in ihrer Bedeutung. Der Gedanke, daß ein Autograph Sekundärquelle ist und demnach für den Kritischen Bericht nachrangig behandelt werden muß, ist ihm offenbar unheimlich. „Vergrößerungen der gestochenen Stimmen gegenüber dem Autograph werden übernommen, auch wo sie ziemlich offenkundig sind: ein Beispiel gleich am Anfang von op. 12, wo die kurzen *cresc.-decresc.-*Zeichen in T. 13 übernommen, in T. 21, 29, 31 und 36 aber vergrößert werden“ (S. 243). Abgesehen davon, daß in T. 13 nur ein Zeichen über einer Note steht, das ein Akzent und keine *Decrescendo*-Gabel ist, während bei den übrigen Stellen *Cresc.-* und *Decresc.-*Gabeln innerhalb einer eintaktigen Figur stehen, übersieht Finschers Argumentation etwas Wesentliches: Die Drucklegung zwingt Mendelssohn oftmals erst zur Präzisierung und Vervollständigung seiner Dynamik, Artikulation, Bogensetzung, was im Vorwort dargelegt wurde. Schließlich gibt es, wie im Revisionsbericht ausgeführt, neben den Stimmen auch die Partitur-Erstdrucke, die ebenfalls noch zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen sind und daher in Zweifelsfällen wie bei dem in den Typen etwas groben Erstdruck von op. 12 zur Klärung herangezogen wurden. Das Beispiel zeigt aber, wie Finscher indirekt das Autograph zur Primärquelle erheben will.

Finscher kritisiert, daß bei den „Ausgewählten Korrekturen“ im Autograph „einige der bemerkenswertesten Stellen gerade nicht erwähnt“