
BESPRECHUNGEN

Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Hermann DANUSER und Christoph KELLER. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1980). 138 S., 1 Taf.

Diese Festschrift ist mehr als eine schweizerische Spezialität, denn der 1909 in Varna geborene Pianist und Pädagoge Sava Savoff, der in Leipzig bei Max Pauer und in Köln bei Eduard Erdmann studierte und außerdem Theorie und Komposition bei Philipp Jarnach belegte, hat zwar wichtige Jahre seiner Tätigkeit in Luzern, Bern und Zürich verbracht, ist aber als Pianist – insbesondere als Schubert- und Chopin-Interpret – weit darüber hinaus bekannt geworden. Über die lehrende Tätigkeit hinaus hat er sich insbesondere als Direktor der beiden Zürcher Musikhochschulen in den siebziger Jahren hervorgetan, insonderheit in der Pflege der Neuen Musik, von Schönberg bis zu John Cage. Zu seinem 70. Geburtstag am 23. Februar 1979 haben ihm Schüler und Freunde eine Festschrift überreicht, die nun auch im Druck vorliegt. Die acht Beiträge des Bandes konzentrieren sich auf den Bereich der musikalischen Interpretation, Interpretation „in ihrem doppelten Sinn als hermeneutische Interpretation einerseits und aufführungspraktische Interpretation andererseits“ (S. 10); die Werkauswahl konzentriert sich dabei in erster Linie auf die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts, gekennzeichnet durch die Spanne zwischen Beethoven und Charles Ives.

Elmar Budde reflektiert in seinem Beitrag den Zusammenhang zwischen musikalischem Verstehen und klanglicher Darstellung am Beispiel der Klaviersonaten Beethovens, und er verdeutlicht die Differenz zwischen dem Einzelwerk (hier op. 31, Nr. 2) und den Normen einer jeweils historischen musikalischen Wirklichkeit und fordert die Analyse des Besonderen auf dem Hintergrund des Normengefüges als Ausgangspunkt für eine begründete und begründbare klangliche Interpretation. Ausgehend von dem Mozart zugeschriebenen Wort über einen Interpreten, er habe gespielt, „als habe er es selbst komponiert“,

thematisiert Hermann Danuser die Spannweite möglicher Interpretationshaltungen im 20. Jahrhundert. Er weist darauf hin, daß die Selbstverständlichkeit des Umgangs mit Musik des 19. Jahrhunderts verloren zu gehen droht, und daß der vielfach postulierte Unterschied zwischen „Aufführungspraxis“ (für ältere, ‚historische‘ Musik) und „Interpretation“ (für die Musik seit Beethoven) mehr und mehr verschwinden dürfte. Leibowitz' Forderung, jeder Interpretation habe eine „lecture radicale du texte musicale“ vorauszugehen, erläutert der Autor, stellt ihr aber den Interpreten als handelndes Subjekt gegenüber und beleuchtet Möglichkeiten und Grenzen historisierender, traditioneller und aktualisierender Interpretation.

Kurt von Fischer skizziert in einer Überarbeitung seines bereits in englischer Sprache in den *Fontes Artis Musicae* 19, 1972, Heft 3, erschienenen Aufsatzes *Zur Interpretation musikalischer Quellen* die Arbeitsbereiche des Musikforschers an primärem und sekundärem Quellenmaterial und akzentuiert insbesondere die Relativität und historische Gebundenheit des Urtext-Begriffes. Daniel Fueter plädiert für den engen Zusammenhang von handwerklicher Schulung und interpretatorischen Hinweisen schon im Elementarbereich des Klavierunterrichts und fordert – gewissen kreativitätsfixierten musikpädagogischen Vorstellungen zum Trotz – die Schule des Klavierspiels als Interpretationsschule; übertragen läßt sich dieser Ansatz natürlich auf jede andere Art instrumentalen oder vokalen Unterrichts.

Zwei Beiträge setzen sich mit der heute verbreiteten Interpreten- und Interpretationshaltung auseinander: Christoph Keller entwickelt an der Musikinterpretation, die er als „Hort der Irrationalität“ (S. 81) kennzeichnet, eine Kritik der Einfühlung, die Brechts Theatertheorie verpflichtet ist. An Mozarts Streichquartett KV 465 und Schuberts *Winterreise* erarbeitet er mit guten analytischen und etwas vorschnellen sozialhistorischen Gründen die Vielschichtigkeit und Ambivalenz der Werke, denen einfühlerisches Interpretieren das Postulat der Widerspruchsfreiheit auf-

oktroiere, und Heinz Klaus Metzger polemisiert mit guten Gründen gegen eine Beethoven-Rezeption, die die Autorität des Komponisten nur da akzeptiere, wo sie im Regulären verbleibe, sie aber dort verleugnet oder dem vermeintlich guten Geschmack opfert, wo sie dem Hergebrachten sich entzieht; manifest macht er dies an der fast einhelligen Verweigerung der originalen Beethovenschen Tempi. Zwei eher werkanalytische Beiträge runden den Band ab: Dieter Schnebel erläutert Schuberts Zeitgestaltung mit den Begriffen „Zeitfluß“ und „Klangfluß“ und belegt dies an Beispielen aus den Klaviersonaten, und Giselher Schubert zeigt an Ives' *Concord-Sonate* die Brüchigkeit formaler Normen bei Werken, in denen die Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen intendiert und die Ambivalenz von Offenheit und Formung vorausgesetzt sind.

So bietet diese Festschrift weniger gesicherte Detailkenntnisse als eine Reihe von Forderungen und Projektbeschreibungen, die gemeinsam auf ein Wichtiges abzielen: auf eine Reflexion und eine Veränderung interpretatorischer Haltung. (Oktober 1981) Wulf Konold

Visitatio Organorum. Festschrift für Maarten Albert Vente zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Albert DUNNING. 2 Bände. Buren: Frits Knuf 1980. XXII, 631 S., Abb., Tab., Notenbeisp.

Der Jubilar, Musikwissenschaftler, Orgelsachverständiger und Verfasser eines umfangreichen Schrifttums, das fast ausnahmslos der Geschichte des niederländischen Orgelbaus gilt, wird in dem vorliegenden stattlichen Werk von zahlreichen europäischen Kollegen und Freunden mit Aufsätzen und Kompositionen geehrt. Je zehn Artikel in flämischer und deutscher und je sechs Beiträge in englischer und französischer Sprache geben ein Spiegelbild von der Geschichte und dem Bau der Orgel, dem Orgelspiel und der Orgelliteratur in einem Rahmen, der weit über das eigentliche Interessengebiet Ventes, die niederländische Orgel, hinausreicht, ja große Territorien des europäischen Raums erfaßt und sich sogar bis nach Übersee erstreckt. Nicht alle Arbeiten haben Festschrift-Format. Neben Wesentlichem steht viel Unbedeutendes. Zudem stören häufig die Lektüre belastende orthographische und grammatikalische Sprachverstöße. Auch im Text angeführte Fußnoten werden gelegentlich im Anmerkungsapparat vermißt.

Zunächst die Aufsätze holländischer Autoren, die Vente wohl am nächsten stehen. Da analysiert Jan van Biezen den Orgelbestand der *St. Jan Baptist-Kirche zu Wijk bei Duurstede* von 1717 bis zur Restaurierung im Jahre 1979 hinsichtlich Laden, Tonhöhe und Mensuren. Jan Boogarts bespricht die *Orgeln in der Pfarrkirche von St. Elisabeth zu Grave* unter neuen Gesichtspunkten, die sich bei der Auswertung kirchlicher Archivalien ergeben haben. Lucas van Dijk mißt 's-Hertogenbosch als *Orgelstadt im 16. Jahrhundert* meines Erachtens doch zu große Bedeutung bei. *Der Orgelbau für die Remonstranten-Kirche in Amsterdam* in den Jahren 1718 bis 1724 beschäftigt Arend Jan Gierveld, *der Orgelumbau in der Kathedrale von St. Jan zu 's-Hertogenbosch*, den der gebürtige Hesse Anton Gottlieb Friedrich Heynemann zwischen 1784 und 1787 durchgeführt hat, wird von Hans van der Harst untersucht. *Die Zeemans-Orgel in der reformierten Kirche zu Voorschoten*, die als besonderes Kennzeichen die Trennung des Hauptmanuals in Baß- und Diskantregister aufweist, zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, beschreibt Hans van Nieuwkoop. Den Kreis der Arbeiten über niederländische Instrumente beschließt eine Untersuchung von Onno B. Wiersma über die *Orgel der Liebfrauenkirche zu Kampen*.

Henricus Liberti, *Organist an der Liebfrauenkirche in Amsterdam* (1628–1669), der sich durch beachtenswerte geistliche Vokalmusik einen Namen gemacht hat, wird von Rudolf Rasch vorgestellt. Christiaan Cornelis Vlam unternimmt eine Inventarbeschreibung der Musikinstrumente, Bücher und Manuskripte der holländischen *Organisten Jacob Wilhelm Lustig* (1706–1796) und *Juriaan Spruyt* (1701–1779).

Die intensive Beschäftigung Ventes mit der iberischen Orgelkultur nimmt Dirk Andries Flentrop zum Anlaß, die Orgeln der 1524 von Cortez erbauten *Kathedrale von Mexico-City* in einem reich bebilderten Beitrag zu untersuchen. Auf 23(!) Seiten werden nur Mensuren der Evangelien- und Epistelorgeln abgedruckt.

Das von Doron Nagan entdeckte *deutsche Orgeltabulatur-Manuskript aus dem Den Haager Stadtmuseum* kann inhaltlich und stilistisch in etwa mit anderen Orgelmusiksammlungen des späten 16. Jahrhunderts verglichen werden. Es erfaßt sowohl Werke bekannter Tonsetzer (Giovanni Croce, Hans Leo Hassler) als auch der Forschung bislang kaum bekannter Komponisten (Morsolini). Frank L. Harrison setzt sich mit *Fauxbourdon-Kompositionen der frühen Tudor-*

Orgelmusik auseinander, James Boeringer mit dem 1747 in London veröffentlichten Buch *Justice Triumphant* bzw. den *Orgeln der alten Chelsea Kirche* (London). Die Orgeln des im heutigen Stadtgebiet von Schmollenberg gelegenen *Klosters Grafschaft*, die für den Orgelbau Westfalens eine wichtige Rolle spielen, beschreibt mit Akribie Rudolf Reuter.

Besonderes Interesse kommt dem Aufsatz *Der Hausorgelbau in der Schweiz* von Friedrich Jakob zu. Dieser Instrumentenbauzweig, mit profanen Hausorgeln vor 1600 bezeugt, kommt im 17. Jahrhundert zur Blüte. Allein in Zürich sind zu eben jener Zeit mindestens sieben Instrumente nachweisbar. Der Toggenburger und Appenzeller Hausorgelbau hat weit über hundert derartige Instrumente hervorgebracht, wovon immerhin noch etwa 60 bis 70 erhalten sind. Ein weiterer Beitrag aus der Schweiz von Rudolf Bruhin gilt den *Historischen Kapellenorgeln im Oberwallis*. Die ausgesprochen kirchentreue Bevölkerung des entlegenen Alpenlandes hat ihre Gotteshäuser nicht zuletzt mit Orgeln, die alle auf eigenem Boden entstanden sind, reich ausgestattet, in einer Dichte wie nirgendwo in der Schweiz. Unter Kapelle versteht der Autor ein gottesdienstliches Gebäude jeder Größe, das nicht den Rechtstitel einer Kirche trägt. *Orgeln der Renaissancezeit in Tirol*, darunter jene denkwürdige Ebert-Orgel (1555–1561) in der Innsbrucker Hofkirche und die italienische Orgel (ca. 1570) in der Silbernen Kapelle der Tiroler Landeshauptstadt, stellt, auf eigene Vorarbeiten (vgl. *Mf* 33, 1980, S. 384 f.) bzw. auf den Tagungsbericht über das Innsbrucker Symposium vom Juni 1977 (vgl. *Mf* 32, 1979, S. 85 f.) zurückgreifend, Egon Krauss dar.

Myrosław Antonowycz gibt einige *Bemerkungen über die Orgel in Osteuropa im 17. Jahrhundert*. Demnach haben die griechisch-katholischen wie auch die orthodoxen Ukrainer die Orgel als Kirchenmusikinstrument gekannt und benützt. Die russische Kirche, an die byzantinische Tradition gebunden, steht der Orgel negativ gegenüber. Zarenhof und Adel dagegen haben stets Interesse an der Orgel bekundet. Der russischen Bevölkerung ist das Instrument erst nach 1917 bekannt geworden, als es in Konservatorien und Konzertsälen Einzug gehalten hat.

Weitere Beiträge können aus Platzgründen nur mehr angezeigt werden. *Die nordfranzösische Registrierkunst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und die Orgeldisposition Gottfried Silber-*

manns von 1710 für die Leipziger Paulinerkirche von Hans Klotz (†), *Hardenberg, Zelter und Orgelbauer Buchholz* von Franz Gerhard Bullmann, Fenner Douglass' *Cavaillé-Coll-Aufsatz*, die interessante Abhandlung von Barbara Owen über den *Nachweis von Trompeten in der englischen Orgel des 16. Jahrhunderts*, *Die Stimmung der Orgeln in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert* von Henri Legros, Gert Oosts mit Musikbeispielen angereicherte Bemerkungen zu *Improvisation oder die Kunst der Bearbeitung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Marc Schaefer's *Die Emporenorgel der Kathedrale zu Straßburg* (1660–1681) und Peter Williams geistreiche Ausführungen *Wie die Orgel zum Kirchen(musik)instrument wurde*.

Verwiesen sei schließlich noch auf die Studie *Ein Laie als Orgeldenkmalpfleger*, in der Axel Unnerbäck das Lebenswerk des Arztes, Kunsthistorikers, Photographen und Musikers Einar Erics (1885–1965) bzw. dessen wichtigen Einsatz für eine bessere Orgeldenkmalpflege in Schweden schildert, und ganz besonders auf Jan Huisman's umfassende Zitatensammlung über und um die Orgel (*Die Orgel im übertragenen Sprachgebrauch und in der Namengebung*).

Mit tonal gebundenen, manualiter spielbaren Orgelkompositionen bringen Marius Flothuis (*Andante maestoso*), Albert de Klerk (*Variationen über die Sequenz ‚Laudes Organi‘*) und Hermann Stratigier (*Priamel e Ricercare*) ihre Geburtstagsglückwünsche dar. (Dezember 1981) Raimund W. Sterl

Die Süddeutsch-Österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht. Hrsg. von Walter SALMEN. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1980). 240 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band VI.)

Im Anschluß an die Innsbrucker Fachtagung im Juni 1977, die der restaurierten Ebert-Orgel in der Hofkirche sowie der Orgelspielpraxis im 16. Jahrhundert gewidmet war (vgl. hierzu die Besprechung des Tagungsberichts in *Mf* 32, 1979, S. 85 f.), standen beim zweiten Innsbrucker Symposium vom 26. bis 28. August 1979 (siehe Bericht von Johannes Blaas in *Mf* 33, 1980, S. 46) spezifisch organologische Probleme des 17. und 18. Jahrhunderts zur Erörterung durch Wissenschaftler und ausübende Musiker an. Sie wur-

den reduziert auf die süddeutsch-österreichischen Werke und Praktiken, die im Gegensatz zum nord- und mitteldeutschen, wie zum italienischen Raum bislang hinsichtlich ihrer stilistischen Merkmale nur geringe Analysen erfahren haben.

Ein erster Abschnitt befaßt sich mit den Quellen und den Räumen, die die Bezeichnung süddeutsch-österreichisch tragen. Otto Biba widmet sein Referat den *Gedruckten und handschriftlichen Quellen zum Repertoire österreichischer Organisten im 18. und 19. Jahrhundert*, die im allgemeinen für alle Gattungen zahlreich überkommen sind, obwohl die Musikbibliotheken und Musiksammlungen der österreichischen Stifte beispielsweise keine wesentlichen Quellen überliefern. Orgelnoten sind ja immer im Privatbesitz der Organisten gewesen. In ungarischen und Berliner Bibliotheken haben sich dennoch wichtige Manuskripte erhalten. Und seit dem blühenden Aufschwung des Wiener Musikverlagswesens 1778 ist Orgelmusik in fast alle Verlagsprogramme aufgenommen worden. Dazu kommen zahlreiche Abschriften und Orgelmusikkopien durch Kopierbüros bzw. durch die Organisten selbst. Die *Bayerische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, die Eberhard Kraus betrachtet, bezieht sich, wie der Autor ausführt, nur auf den ostbayerischen, nicht auf den altoder gar gesamt-bayerischen Raum. An die Spieltechnik stellt sie etwa in den Werken von Marianus Königsperger hohe Anforderungen.

Besonders interessieren die Aufsätze von Jiří Sehnal (*Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert*) und von Richard Rybarič (*Orgel und Orgelspiel in der Slowakei bis 1800*). In Mähren hat die Orgel hauptsächlich Generalbaßaufgaben. Das Instrument unterscheidet sich wenig vom österreichischen, aber noch zu Beginn der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts wird es mit kurzer Oktave und 12tönigem Pedal gebaut. Von mährischen Organisten sind keine Orgelkompositionen erhalten. Offenbar haben sie ihre Improvisationen für nicht wichtig genug gehalten, sie der Nachwelt zu überliefern. Lediglich eine Sammlung anonymer Orgelkompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in italienischer Orgelnotation aufgezeichnet, ist erhalten. In der Slowakei erfüllt die Orgel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchweg die Funktion des Kirchenmusikinstrumentes. Sie begleitet den Gesang der Kirchenlieder und dient als Generalbaßinstrument. Im Repertoire überwiegen kürzere Solokompositionen als Musikeinla-

gen im Gottesdienst beider Konfessionen. Anspruchsvolle Orgelmusik ist erst durch die Arbeiten von Jozef Pantaleon Roškovský, Anton Zimmermann (1741–1780) und Franz Paul Rigler († 1757) nach 1750 dokumentiert. Die enge Verbindung von geistlicher und Volksmusik demonstriert Karl Horak mit seinen Zeilen über *Dorforganist und Dorfmusikant*.

Den zweiten Abschnitt über die Spielpraxis eröffnet Josef Mertin mit seinen Ausführungen *Vom Colla-parte-Spielen zum Continuo*. Die Beschäftigung mit dem Generalbaß zwingt den Continuospieler zur Improvisation in „höchststrukturierter musikalischer Substanz“. Die Arbeit am Basso continuo sei ein Aufruf zu mit-schöpferischer Arbeit. Rupert Gottfried Frieberger (*Gregorianik in der Verwendung für Orgelmusik im 17. Jahrhundert*) nimmt an Beispielen des ihm bekannten Umkreises zum Thema Stellung, wobei – wie er anmerkt – keine Schlüsse für die Pflege im allgemeinen abzuleiten sind. Über die *Weltliche Orgelmusik im frühen 17. Jahrhundert*, die vor allem von heimischen Organisten erfolgreich wahrgenommen wird, während die liturgischen Aufgaben der Orgel doch mehr Nicht-Österreichern zufallen, referiert Peter Widentsky. *Stile di durezza e ligature* betrachtet Hans Musch. Über die *Zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger* berichtet Friedrich Wilhelm Riedel. Dem herausragenden Werk Muffats sind zwei Referate gewidmet: *Die 12 Toccaten von Georg Muffat* durch Michael Radulescu und *Die Originalnotation des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat und ihr aufführungspraktischer Informationswert* durch Karl Friedrich Wagner. Den Abschluß bildet der neue Daten und Erkenntnisse vermittelnde Aufsatz Rudolf Walters (*Der Kaiserliche Hoforganist Johann Baptist Peyer [Bayer] und seine Preambule e Fughe*).

Im Anhang wird die *Orgel in Ried*, die bei der Tagung in einem Konzert gespielt worden ist, durch Egon Krauss vorgestellt.

(Oktober 1981)

Raimund W. Sterl

Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Freiburg–Basel–Wien: Herder. Band 1: A bis Byzantinischer Gesang (1978). XXIV, 408 S.; Band 2: C bis Elmendorff (1979). XVI, 424 S.; Band 3: Elsbeth bis Haitink (1980).

XVI, 416 S.; Band 4: *Halbe Note bis Kostelanetz* (1981). XVI, 460 S.; Band 5: *Köth bis Mystischer Akkord* (1981). XVI, 448 S.; pro Band zahlr. Abb., Taf. und Notenbeisp.

Am Anfang stehe die Anerkennung für den Mut. Für den Mut des Verlages und des Herausgebers, dieses Projekt in dieser Zeit bei dieser Konkurrenz in Angriff zu nehmen. Jeder, der an Lexika gearbeitet hat oder arbeitet, weiß um die unzähligen Imponderabilien, die jäh zu Hürden werden können, beginnend mit der Stichwortauswahl bis zur Druckqualität der Vierfarbtafeln, von der Länge oder Kürze eines Beitrags bis zu dessen mehr oder minder geschliffenem, mehr oder minder allgemeinverständlichem Stil. Er weiß auch: Es bedeutet durchaus keine Erleichterung, wenn ein fremdsprachiges Lexikon vorgegeben ist wie hier Marc Honeggers *Dictionnaire de la Musique*, das 1970 in Paris erschien. Im Gegenteil, erfahrungsgemäß wird die Vorgabe oft, zu oft zur Fessel, deren Abstreifen, wenn überhaupt möglich, zwangsläufig zusätzliche Kosten verursacht.

Am Herder-Musiklexikon wird das sichtbar an der Auswahl der Stichworte, die ursprünglich französischen Ansprüchen genügen mußte, nun aber durch Ausscheiden der einen, durch Hinzunahme anderer Sachbegriffe, Komponisten und Interpreten den Erwartungen des deutschsprachigen Benutzers und Klassik-, Jazz- oder Pop-Interessenten entsprechen soll. Hier vor allem zeigt sich, wie schwer die Arbeit eines jeden ist, der sich zum Lexikographen berufen fühlt. Es fehlt, mit anderen Worten, nicht an Namen, seltener an Begriffen, die mühelos gegen andere auszutauschen wären, ohne den Anspruch eines „Standardwerkes für alle Freunde der Musik“ in Frage zu stellen.

Beispiele? Querbeet durch fünf Bände seien einige genannt, die fehlen: Agnes Baltsa, Alban-Berg-Quartett, Gary Bertini, José Carreras, Kyung-Wha Chung, Eric Ericson, Günter Haußwald (dessen *Mozarts Serenaden* noch immer das Standardwerk der Gattung ist), Josef Hofmann, Alicia de Larrocha, Edward McDowell, Alma Moodie. Fehlende Begriffe wie „Komplementär-Intervall“ oder „Matrize“ sind leider nicht durch Querverweis, etwa auf den Begriff „Intervall“, ausgewiesen. Bedenkt man, daß dafür aber Francis Lai, Udo Lindenberg, Mireille Mathieu oder die 18jährige Anne-Sophie Mutter aufgeführt wurden, wird die ganze Crux der Namens-Auswahl deutlich.

Verglichen damit erscheinen die Lücken in einzelnen Werkregistern oder Literatur-Verzeichnissen gering, selbst wenn kaum verständlich ist, warum etwa die Liste der Kompositionen Rafael Kubeliks mit 1972 abbricht. Und was die Literatur betrifft: So subjektiv jede Auswahl sein mag, das Fehlen der *Kleinen Schriften* von Karl Amadeus Hartmann (Mainz 1965) oder des Rudolf Kolisch expressis verbis gewidmeten Hefes 8 der *Musik-Konzepte* mit dem Titel *Beethoven. Das Problem der Interpretation* (München 1979) ist schlicht unverständlich. Unverständlich ist vollends das Fehlen jeglicher diskographischer Angaben, die durchaus möglich, ja bei Künstlern wie Leopold Godowsky unumgänglich nötig gewesen wären. Die wenigsten von uns haben von Godowskys Klavierspiel noch eine Vorstellung, es sei denn dank der Schallplatte, die dieses Spiel dokumentiert. Gleiches gilt etwa für Sir John Barbirolli, Vladimir Horowitz etc.

Nicht genug damit. Es fehlt fast jede Charakterisierung der Kunst eines Interpreten, man beschränkt sich weithin auf Vita und Repertoire. Dieser Verzicht ist einerseits klug und durchaus zu rechtfertigen, andererseits für den Leserkreis, an den sich dieses Herder-Musiklexikon wendet, jedoch keine Hilfe, sondern eine Enttäuschung. Sie wiegt allerdings weniger schwer als jene schlimme Hermeneutik, die sich etwa im Artikel „Beethoven“ findet. Da heißt es: „Mit der 9. Symphonie hat B. über sich selbst gesiegt, sich durch Nacht und Elend durchgerungen...“ Schließlich fehlt auch die Metapher vom „Sieg des Lichts über die Mächte der Finsternis“ nicht.

Derlei Peinlichkeiten hätten sich eigentlich von selbst verbieten, andernfalls dem Rotstift des verantwortlichen Redakteurs zum Opfer fallen müssen. Daneben wirken falsche oder mißverständliche Formulierungen wie die Behauptung, Bartók „mußte den 1. Preis [im Rubinstein-Klavierwettbewerb] an den jungen Wilhelm Backhaus abtreten“, lediglich gedankenlos. Denn von „abtreten“ konnte keine Rede sein. Bartók bekam den Ersten Preis nicht zugesprochen.

Kein Lexikon ist selbst bei einem weniger illustren Mitarbeiterkreis als dem des Herder-Musiklexikons gegen ein gewisses Stil- und Niveaufälle seiner Beiträge gefeit. So steht auch hier Hervorragendes neben Belanglosem, ja Dürftigem, wozu leider die Ausführungen über Dallapiccola, Flesch, Granados, Cristóbal Halffter und Jascha Heifetz zählen, um nur einige zu

nennen. Das ist nicht nur eine Folge mangelnder Recherchen, das ist eine Frage des Maßstabs. Dem widersprechen auch so glänzende Artikel wie „Kirchenlied“, „Kirchenmusik“, „Klassik“, „Messe“ oder „Musikästhetik“ keineswegs, im Gegenteil. Es geht auch nicht, daß die Besetzungswechsel einzelner Quartettvereinigungen minuziös, anderer überhaupt nicht erwähnt werden wie etwa beim Busch- oder beim Juilliard-Quartett, dessen Primarius noch immer R.(obert) Mann, nicht N. Mann heißt. Im übrigen aber haben Druckfehler erfreulichen Seltenheitswert.

Zwischenbilanz: Wer gehofft hatte, *Das Große Lexikon der Musik* wende sich wirklich an „alle Freunde der Musik“, muß enttäuscht sein. Der Fachmann, der Wissenschaftler, der Leser dieser Zeitschrift kann es mühelos entbehren. Mit *Riemann*, *MGG* und *Grove* ist er besser bedient. Der Laie und interessierte Musikfreund (nicht: Schallplattenfreund) hingegen, gleich welcher couleur, wird alles Wesentliche finden, soweit das fragliche Stichwort nicht fehlt oder der fragliche Band nicht bereits – Schicksal jedes Lexikons – von der Zeit überholt wurde. Allein die Liste der seit Erscheinen des ersten Bandes 1978 verstorbenen Künstler ist erschütternd groß und reicht von Tadeusz Baird bis Karl Böhm, von Carl Ebert bis Kirill Kondraschin.

Der Name des russischen Dirigenten steht nicht grundlos am Ende. Er bringt nämlich ein weiteres Manko des Herder-Musiklexikons in Erinnerung, dem an sich mühelos abzuhelpfen gewesen wäre. Es verzichtet leider, im Gegensatz zu Duden und Riemann, auf jeden Betonungsakzent, von der phonetischen Umschrift ganz zu schweigen. Wie schade, denn gerade das wäre für den interessierten Kenner und Liebhaber gleichermaßen eine echte Hilfe gewesen.

(November 1981)

Ekkehart Kroher

Dansk Årbog for Musikforskning XI, 1980. Under redaktion af Niels Martin JENSEN. Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning. København: Dan Fog Musikforlag 1981. 98 S., (4 S.)

Das dänische Jahrbuch spiegelt in mehrfacher Hinsicht die schwierige Lage der Musikwissenschaft in kleinen Ländern. Obwohl es das einzige Periodikum seines Fachs in Dänemark ist, läßt sich regelmäßiges Erscheinen offensichtlich nicht immer durchführen, und der Inhalt der einzelnen

Jahrgänge ist nur bedingt reichhaltig zu nennen, obwohl weder Themen noch Mitarbeiter auf Dänemark beschränkt sind, so wenig wie Aufsätze auf Dänisch geschrieben sein müssen. In gewisser Hinsicht ist die redaktionelle Grundtendenz also international; hierbei bleibt jedoch zu bedauern, daß Rezensionen überwiegend in nordischen Sprachen geschrieben sind, was zur Folge hat, daß Arbeiten, die thematisch oder methodisch ein übernationales Interesse besitzen, außernordischen Lesern nicht in wünschenswerter Weise vorgestellt werden.

Von den vier Aufsätzen des Jahrgangs 1980 ist nur einer (von Jens Peter Keld) direkt auf Dänemark bezogen. Es handelt sich um eine – gut dokumentierte – „Skizze“ der Tätigkeit des bedeutenden italienischen Sängers Giuseppe Siboni in Dänemark von 1819 bis zu seinem Tod 1839 als ausübender Künstler, Opernleiter und Pädagoge (er leitete das erste dänische Konservatorium). Das auch für nichtdänische Leser Interessante hierbei ist die Schilderung des – zeittypischen – Streits zwischen der von Siboni vertretenen italienischen Opernlinie und dänischem oder auch französischem Singspiel sowie der deutschen romantischen Oper.

Ein zweiter Beitrag konkret historischer Art betrifft *Tor Aulin und das schwedische Musikleben*. Der Verfasser, der Schwede Bo Wallner, ist ein namhafter Kenner der neueren nordischen Musik. Ein spezielles Anliegen bildet für ihn Wilhelm Stenhammar, einer der führenden schwedischen Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aulin, bedeutender Geiger und Komponist für sein Instrument, war mit dem Pianisten Stenhammar eng befreundet, und beide – Aulin vor allem als Primarius eines Quartettensembles – zusammen übten eine landesumfassende Konzerttätigkeit aus, die Wallner als „eines der ersten Kapitel in der Geschichte der musikalischen Volksbildungsarbeit in Schweden“ bezeichnet. Ziel seiner (einigermaßen summarischen) Ausführungen ist, eine kulturhistorisch bedeutsame Gestalt ins rechte Licht zu rücken, die im allgemeinen etwas zu sehr im Schatten der „eigentlichen“ Komponisten ihres Zeitalters steht.

Der Dresdener Forscher Gerd Schönfelder gibt *Bemerkungen zur Struktur musikalischer Urteilsbildung*. Er geht hierbei von Überlegungen Kants in der *Kritik der Urteilskraft* über das Zustandekommen ästhetischer Urteile aus, stellt fest, daß „die Objektivierung von Subjektiv-

verm . . . bis auf den heutigen Tag das Kernproblem ästhetischer Urteilsfindung geblieben [ist]“ und sucht dann, zugleich analytisch und normativ, das Wesen der musikalischen Kritik zu bestimmen. Sie geht (bzw. gehe) von der „Feststellung und . . . Charakterisierung der musikalisch-klanglichen Erscheinung selbst“ aus, schreitet zur „subjektiven Wertung und Bedeutung“ weiter und gelangt zuletzt auf eine dritte, „sozialhistorische“ Ebene, auf der „ausgeführt wird, wie ‚man‘ sich zum Musikwerk verhält“ und in welchen Beziehungen dieses zu außermusikalischen Gegebenheiten steht. Zwischen der ersten und der zweiten Ebene vermittelt der gemeinsame Faktor „wichtig“, zwischen zweiter und dritter der Faktor „wesentlich“, beide ihrerseits untrennbar miteinander zusammenhängend. Mit diesem Strukturaufriß, der hier nur unvollständig referiert werden kann, „findet nicht bloß die Frage . . . Kants eine gerechtfertigte Antwort, sondern gleichzeitig ist damit ein Lehransatz zur systematischen Ausbildung musikkritischer Befähigung gewonnen“. An sich erscheint dies alles gut durchdacht, doch läßt sich die gegebene Staffelung der drei Ebenen ebensowenig als unbedingt hinnehmen – die zweite und die dritte könnten auch ihre Plätze tauschen – wie Schönfelders Postulat, daß das eigentliche „Beurteilen“ erst der sozialhistorischen Ebene zukomme, nur bedingt akzeptabel wirkt.

Der vierte Beitrag schließlich (von Erik A. Nielsen), *Urelementets musik. Litterære præciserings af musikkens væsen* ist ein Versuch, die Entwicklung der neueren Musik im Licht allgemeiner Ideenströmungen zu sehen, wobei u. a. eine Reihe von dänischen literarischen Texten herangezogen werden. Ausgangspunkt ist die Befreiung des „dämonischen“ (Kierkegaard) Elementes im Zeichen der Auflösung der christlich-bürgerlichen Lebensnorm. Das Vertrauen zur Wissenschaft, das vielfach an die Stelle des Gottesglaubens trat, löste einen „biologischen Lebenswillen“ aus, wie er z. B. in Carl Niensens Symphonik zu starkem Ausdruck kommt (ohne daß Nielsen allerdings für die genannte Auflösungsstendenz in Anspruch genommen werden kann). Indessen ist „das Verhältnis zwischen dem biologischen Menschen mit seiner ekstatischen Forderung nach Glück und [intellektuellem] menschlichen Bewußtsein in sich selbst dissonantisch“, und aus dieser Spannung folgt das prinzipiell „Dissonantische“ der neueren Musik. Interessante Gedankengänge, doch fragt sich der

Leser nicht ohne Unruhe, ob ein so umfassender geschichtlicher Komplex eine so summarische Darstellung verträgt.

(Januar 1982)

Hans Eppstein

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 24. Band 1980. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ †, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1980. XVI, 236 S.

Der hymnologische Teil des bewährten Jahrbuchs enthält eine Reihe musikwissenschaftlich wichtiger Beiträge. Johannes Janota untersucht die Crailsheimer Schulordnung von 1480, die 1875 von Wilhelm Crecelius erstmals veröffentlicht wurde. Die Handschrift ist heute im Besitz des Staatsarchivs Ludwigsburg (B 70 S Bü 41). Obgleich Blatt 1–23 fehlen, gibt ein vor Blatt 24 eingeklebttes Inhaltsverzeichnis Auskunft über den Verlust. Janota gibt dieses Verzeichnis wieder, erläutert die Ordnung im Zusammenhang mit der im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts gegründeten Crailsheimer Lateinschule und untersucht dann das Repertoire. Dabei wird deutlich, daß neben Responsorien und Antiphonen auch deutsche und lateinische Lieder gesungen wurden, deren Texte in der Ordnung enthalten und in dem Beitrag publiziert wurden.

Markus Jennys Aufsatz *Die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch* geht dieses Problem von vielen Gesichtspunkten aus an. Nach ausführlichen philologischen Problemen kann es in diesem Bereich nur in den seltensten Fällen um einfache Namensnennung von Dichter und Komponist gehen, sind doch Veränderungen, Überformungen, Parodien, unbekannte Autorschaft beim Kirchenlied weit häufiger. Die Angabe der ersten Quelle besagt etwas über die Verbreitung, nicht aber über die Entstehung, und die Angabe „vorreformatorisch“ besagt, daß der Autor des Textes oder der Melodie nicht bekannt ist. Sie verschleiert aber auch den katholischen Ursprung, dem Jenny sich bewußt und auch mit Blick auf die Gegenwart stellt. Ein weiteres Problem sind die Verbindungen von Texten und Melodien, wenn sie dem Metrum nach zwischen verschiedenen Liedern austauschbar sind.

Unter den kleineren Beiträgen zur Liturgik ist der von Heinz Henche erwähnenswert: *Das liturgische Vermächtnis Albert Lortzings* (ein westfälischer Pfarrer, der mit dem Komponisten nicht

identisch ist) besteht in der Wiederbelebung der Kirchenmusik durch Chor- und Gemeindegesang und der Ausdehnung der Liturgie nach den Schrumpfung unter dem Einfluß des Rationalismus. Andreas Heinz macht aufgrund des Kalendariums der Handschrift 2363/2304 der Stadtbibliothek Trier wahrscheinlich, daß diese zwischen 1582 und 1588 in Trier entstandene Handschrift die älteste Quelle für das Lied *Es ist ein Ros' entsprungen* ist.

Matthias Werner untersucht Wanderungen und deren Hintergründe von Liedern des Angelus Silesius in Zinzendorfs *Christ-Catholischem Singe- und Bet-Büchlein* (DKL 1727¹²). Obgleich Lieder des Silesius trotz dessen Konversion und Abkehr von jeglichem reformatorischen Gedankengut immer wieder in evangelische Gesangbücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgenommen wurden, sind die 79(!) Lieder aus der *Heiligen Seelen-Lust* (DKL 1657¹²) in dem Brüder-Gesangbuch auffällig. Zinzendorf widmete sein Gesangbuch einem katholischen Prinzipalkommissar. Im Aufsatz wird dargestellt, daß gerade die (Konfessions-)Grenzen überschreitende Schäferlyrik und Jesusminne Zinzendorf nahestand, wodurch auch der Titel zu erklären ist. Solche Lieder wurden dann über die Haus-Andacht auch im Gemeindegesang heimisch.

Hans-Bernhard Schönborn untersucht Paul-Gerhardt-Lieder nach Bestand und Kürzungen in Textsammlungen und heutigen Gesangbüchern einschließlich der Überformungen und Veränderungen. Danach wurden Strophen weggelassen oder umgedichtet, deren Bilder, Metaphern oder auch Theologie heute offenbar nicht mehr als trag- und aussagefähig angesehen werden. Alexander Völker und Waldtraut Ingeborg Sauer-Gepfert berichten über Eberhard Schmidts Referat zur Revision des *EKG* für die Kirchen der DDR (das Referat ist noch ungedruckt). Wie in jedem Band sind auch hier Literaturberichte ausführlich gegliedert und teilweise kommentiert.

(Januar 1982)

Gerhard Schuhmacher

Jahrbuch Peters 1979. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Leipzig: Edition Peters (1980). 259 S., Anhang (Tafeln.)

Der zweite Band des wieder unter seinem ursprünglichen Titel erscheinenden Jahrbuchs bietet gegenüber dem in der *Vorbemerkung* des

ersten Jahrgangs dargelegten Plan, „möglichst mehrere Aufsätze zu bringen, die sich dem gleichen Gegenstand widmen“, sechs Beiträge durchaus unterschiedlicher Thematik. Der Leser wird diese Abweichung vom Programm allerdings kaum bedauern, wenn er sich den an Dokumenten reichen oder auch sorgfältig interpretierenden Aufsätzen zuwendet. Eberhardt Klemm gibt, an einen im *DJbMw* 1970 gestarteten Versuch, wichtige Verlagskorrespondenz zu edieren anknüpfend, unter dem Titel *Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler den Briefwechsel zwischen Mahler und dem Verlag C. F. Peters* heraus, wobei ergänzende Korrespondenz sowie frühe Aufführungs-Kritiken ebenfalls mitgeteilt werden und hilfreiche Anmerkungen das Ganze erläutern (S. 9–116). Inna Barsova (Moskau) erörtert das *Frühwerk von Aleksandr Mosolov* (S. 117–169). Miroslav Barvík (Brno) *Interpretationsprobleme der Musik von Leoš Janáček* stellt eine „autorisierte Neufassung von Reiner Zimmermann nach einer Übersetzung aus dem Tschechischen“ dar und befaßt sich sowohl mit Janáčeks Ästhetik als auch mit Fragen der praktischen Interpretation. Peter Benarys Beitrag *Zum Personalstil Franz Schuberts in seinen Instrumentalwerken* gewinnt seine Resultate aus der Betrachtung vornehmlich des Streichquartetts G-dur, D 887. Einen in diesem Jahrbuch seltener berührten Bereich spricht Lukas Richter mit dem Thema an: *Spruch und Lied. Zum Melodiestil des Wilden Alexander*. Herbert Heyde und Peter Liersch widmen sich in ihren *Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts* den *Geigen- und Lautenmachern von Randeck und Helbigsdorf* sowie den *Musikinstrumenten von etwa 1590 in der Begräbniskapelle des Freiburger Doms*, wobei zahlreiche Tafeln und Zeichnungen die Ausführungen veranschaulichen.

Muzikološki Zbornik – Musicological Annual Vol. XVI/1980. Hrsg. von Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo filozofske fakultete Ljubljana. Ljubljana 1980. 110 S.

Der sechzehnte Band des musikologischen Jahrbuchs, herausgegeben von Dragotin Cvetko, enthält sieben Beiträge, die vorzugsweise dem südosteuropäischen Raum näherliegende Themen behandeln und doch den Zusammenhang mit den üblicherweise als zentral angesehenen musikhistorischen Räumen und Ereignissen erkennen lassen. Diese Tendenz wird von der

sprachlichen Darstellung widergespiegelt; denn einmal sind die vier Aufsätze in slowenischer Sprache dem Westeuropäer durch eine *Summary* zugänglich gemacht: Jože Sivec, *Daniel Lagkner's Collection „Soboles musica“* (Nürnberg 1602); Manica Špental, *Josip Pavčič's Lieder*; Katarina Bedina, *An Example of Franc Šturm's Treatment of Baroque Form*; Mira Omerzel-Terlep, *Oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) in Slovenia*. Zum andern widmen sich Volker Kalisch (*Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern*) und Josef Bek (*Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem*) ihren Themen in deutscher, Jaroslav Jiránek (*Janáček's Aesthetics*) seiner Aufgabe in englischer Sprache. Dankbar dürfen wir die Bemühungen begrüßen, Forschungsergebnisse den ausländischen Kollegen zu erschließen, auch wenn gelegentlich der Leser von grammatischen oder idiomatischen Kuriositäten überrascht wird. Ein Dissertations-Abstract (Danica Petrović, *Octoechos in the Musical Tradition of the Southern Slavs*) und ein Namensregister beschließen den Band.

(Dezember 1981)

Die Schriftleitung

BRIAN RUST: Brian Rust's Guide to Discography. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press (1980). X, 133 S. (Discographies. Number 4.)

Brian Rust zählt zu den aktivsten Vertretern der U- und Jazz-Musik-Diskographie. Dieses Buch ist ein Nebenprodukt seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als professioneller Schallplattensammler auf diesen Gebieten. In sieben Kapiteln und drei Anhängen erfährt der Leser etwas über die Funktion der Diskographie, deren geschichtliche Entwicklung und verschiedene Methoden. Außerdem enthält das Buch annotierte Bibliographien monographischer Diskographien und wichtiger Schallplattenzeitschriften, einen kurzen Abriss einiger Labels, eine Terminologie und ein Verzeichnis diskographischer Institutionen. Ziemlich viel für ein nur 133seitiges Buch, zu viel. Ursprünglich war sogar noch ein Verzeichnis spezialisierter Schallplattenhändler geplant, das sicherlich aus Gründen des schnellen Aktualitätsschwundes herausgenommen wurde. Lediglich ein – nun fehlerhafter – Nachweis auf S. 5 ist davon stehengeblieben.

Fehler lassen sich in einer solchen Veröffentlichung schwerlich vermeiden. Doch verrät die

Fehlerliste eine generelle Laxheit hinsichtlich der Genauigkeit und mangelnde Kompetenz jenseits Rusts eigentlicher Domäne: Verlagsort des *Schwann catalog* ist Boston, nicht New York (S. 4). Die *Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music* erschien 1936, nicht 1931 und nicht unter dem Titel *Gramophone Shop Book* (S. 17). Die ‚Bibel‘ der E-Musik-Diskographen ist *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*, nicht die *World Encyclopaedia . . .* (S. 17 und passim). Das British Institute of Recorded Sound wurde offiziell am 2. Juni 1951 gegründet, nicht 1948 (S. 19). Music Library Association ist die Vereinigung, die die Zeitschrift *Notes* herausgibt und kein Zeitschriftentitel. Ihr Verlagsort ist Ann Arbor, nicht New York (S. 48). Das *Decca*-Label verschwand keineswegs 1980 vom Markt (S. 67). *Deutsche Grammophon* hat heute keine Filialen im westlichen Europa, denn es ist nichts anderes als ein Label und eine westdeutsche Vertriebsgesellschaft. Vielmehr hat der PolyGram Konzern, dem das Label gehört, Niederlassungen in der gesamten kapitalistischen Welt (S. 69). *Telefunken* wird als ein eingestelltes Label geschildert (S. 83). *USSR* ist kein russisches Label, das vielmehr *Melodija* heißt (S. 84). *Creightons Discopaedia of the Violin* gibt nicht nur „no exact recording dates“ an, sondern überhaupt keine Aufnahmedaten (S. 92). Die Zeitschrift *Phono* erschien erst ab 1954, nicht bereits 1950 (S. 125). *Phonoprisma* erschien 1962 bis 1967, nicht bis 1969 (S. 125). *The Record Collector* gibt es seit 1946, nicht erst seit 1950 (S. 125). *Stereo Review* erscheint seit 1958, nicht erst seit 1967 (S. 126). Und dies sind nur die sofort ins Auge fallenden faktischen Fehler bzw. Ungenauigkeiten. Wesentlich zuverlässiger sind Rusts Ausführungen zur Jazzmusik. Hier erfährt man nebenher einige Kuriositäten aus der Welt der Schallplatte und gewinnt durchaus wissenswerte Erkenntnisse über diskographisches Arbeiten.

Aber nicht nur seine Fehler stören das Vertrauen dem Buch gegenüber, sondern ebenso die willkürliche, nur wenig plausible Auswahl an Information: Unbefriedigend ist die Label-Sektion. Zum einen vermischt Rust Labels mit Firmen, zum andern ist die präsentierte Auswahl sehr einseitig und behandelt hauptsächlich Labels der Schellack-Ära. Dies überrascht um so mehr, als vom selben Autor ein spezielles Label-Buch (*The American Record Label Book*, New York 1978) vorliegt. Gleichermäßen unbefriedigende Eindrücke hinterlassen die 35 Definitionen der

Terminologie. Hier fehlen etliche Termini, mindestens einhundert weitere hätten aufgenommen werden sollen, um dem Anspruch eines Glossars gerecht zu werden. Die Auswahl diskographischer Institutionen beschränkt sich auf sechs(!) Schallplattenarchive und eine Vereinigung – trotz der Einschränkung auf die „principal organizations“ ist dies eine dürftige Aufstellung, deren Zufälligkeit allein daran zu erkennen ist, daß die Anschriften mit unterschiedlicher Genauigkeit angegeben werden. Der letzte Anhang gilt den Schallplattenzeitschriften; hier sind lediglich 55 aufgeführt. Tatsächlich jedoch wären mindestens 250 erwähnenswert.

Also: Ein Buch, das sich in erster Linie an den Jazz-Diskographen wendet, ohne dies zuzugeben. Darin liegt sein entscheidendes Handikap. (September 1981) Martin Elste

Diskographie der deutschen proletarischen Schallplatten aus der Zeit vor 1933. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1980). 103 S. (Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Sektion Musik – Arbeiterliedarchiv.)

Was sind „proletarische Schallplatten“? Einer These Walter Gronostays zufolge entstammt die Schallplatte dem Wunsche des Proletariats nach Belustigung. Demnach wäre die Schallplatte per se proletarisch, zumindest aber proletarischen Ursprungs. Dies ist hier nicht gemeint: Als „proletarische Schallplatten“ gelten „vor allem die von den Parteien und Organisationen der Arbeiterklasse herausgegebenen Platten . . . sowie auch die, welche inhaltlich den sozialen Lebensbedingungen des Proletariats entsprechen“ (S. 7). Natürlich wurde mit dieser Bestimmung die Auswahl in Grenzbereichen weniger nach inhaltlichen, sondern sozialgeschichtlichen Kriterien getroffen. So ist z. B. eine Haydn-Platte (Auszüge aus der *Schöpfung*) aufgenommen, weil auf ihr der der Arbeiterbewegung nahestehende Berliner Volkschor singt.

Das Stück Schallplattengeschichte, zu dem diese Diskographie die Quellen verzeichnet, ist weder interpreten- noch komponistenorientiert. Nur siebzehn Mal taucht der Name Eisler auf, zehn Mal Weill. Die *Internationale* ist hingegen mit 33 Aufnahmen vertreten, die *Marseillaise* mit 21. Hier sind einst aktuelle Platten dokumentiert, Ephemeriden des politischen Tageskampfes.

Dementsprechend hoch ist die Anzahl der politischen Reden. Insgesamt sind 329 Schallplatten verzeichnet, worunter allerdings mehrere Wiederveröffentlichungen fallen. Leider verzichteten die Herausgeberinnen Elfriede Berger und Inge Lammel auf Standortnachweise. Dies ist um so schmerzlicher, als nur ein Bruchteil der Platten in den einschlägigen Diskographien nachgewiesen ist. Bei einer Neuauflage sollten die im Katalog *Musik zum Zeitgeschehen* des Lautarchivs des Deutschen Rundfunks (jetzt: DRA) unter den Nummern 222, 231 und 233 aufgeführten Platten mit aufgenommen werden.

Die editorische Gestaltung ist nachahmenswert und sehr gewissenhaft. Mit mehreren Registern kann jede Platte schnell erschlossen werden. Dieses Verzeichnis ist um so nützlicher und wichtiger, als inhaltlich ausgerichtete Diskographien sehr selten sind. Und noch etwas erfreut den Rezensenten: Trotz Broschur wurde auf Fadenheftung nicht verzichtet. (Oktober 1981) Martin Elste

LEONARD G. RATNER: Classic Music. Expression, Form and Style. New York: Schirmer Books-Macmillan Publishers / London: Collier Macmillan 1980. XVII und 475 S.

Wer hätte nicht schon gewünscht zu erfahren, wie die großen Meister des ausgehenden 18. Jahrhunderts das Komponieren gelernt haben? Das allgemeine didaktische Prinzip ist uns ja bekannt: die Methode der Stil-Kopie, der Gesellen-Nachahmung von des Meisters Art. Aber über die Einzelheiten sind wir doch nur in Einzelfällen unterrichtet. So muß man es sehr begrüßen, daß uns Leonard G. Ratner in seinem neuen Buch *Classic Music* ein veritables Handbuch der Komposition im 18. Jahrhundert in die Hand gegeben hat, gegründet auf alten Quellen, aber auf eigenem Denken.

Die rationalen Prinzipien, die ja in jenem Jahrhundert des Rationalismus für die Musik und nicht zuletzt für die Komposition maßgebend waren, werden überaus klar beschrieben und mit einer Fülle ausgezeichneter Beispiele belegt, wie ich sie noch nirgends vorher gefunden habe. Mit Recht bemerkt der Verfasser in seinem Vorwort: „[Trotz der gewaltigen Literatur über die klassische Musik] entgeht uns immer etwas in der Literatur: es ist eine genaue, vollständige Erklärung der stilistischen Prämissen der klassischen

Musik; eine Einführung in die Prinzipien, nach denen diese Musik komponiert war.“ Für den Verfasser ist die Musik von etwa 1760 bis 1800 zentral, wobei er sich auf den thematischen Katalog von Breitkopf (1761–1787) und die analogen Kataloge der Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, der Söhne Bachs, von Boccherini, Viotti u. a. m. stützt. Wie man sieht, hat er ein enormes Feld durchpflügt. Es wurde in vier große Sektoren geteilt: I. Ausdruck, II. Rhetorik, III. Form, IV. Stilistische Perspektiven. Man mag diese Einteilung als horizontal-morphologisch ansehen; außerdem wird jeder Hauptteil in verschiedene, sehr ins Detail gehende Kapitel vertikal untergeteilt, d. h. historisch und musiktheoretisch durchmessen.

Um ein besonders gutes Beispiel zu geben, sei die Unterteilung des Sektors II. Rhetorik zitiert. Die Kapitel heißen: „Periodizität“: Kadenz, Symmetrie, Störungen der Symmetrie; Ausweitungen; Störungen innerhalb des „Normalen Modells“; Unregelmäßige Phrasenlänge; Verschiedene Ausweitungen. „Harmonie“: Das Tonalitätssystem; Harmonie-Funktionen; Kadenzformeln; Definitionen; Modulation; Das Dur-geschlecht; Wechsel der Genera; Konjunktive Baß-Fortschreitungen; Sequenzen; Behandlung der Dissonanz. „Melodie“: Ideen und Begriffe der Melodie; Definitionen; Einfache Melodien; Figuralmelodik; Rhetorik der Melodie-Verteilung; Melodische Figuration; Melodie: ars combinatoria; Melodie: Thema und Subjekt (im Sinne des Fugen-Kontrapunkts). „Textur I“: (Allgemein) Sechs Unterteilungen, darunter die verschiedenen Arten des Kontrapunkts. „Textur II“: (Kammermusik) Zehn Unterteilungen. „Textur III“: (Orchestermusik) Sechs Unterteilungen. „Textur IV“: (Vokalmusik) Sechs Unterteilungen. „Aufführungspraxis“: Notation, Tempo, Artikulation, (Mechanische Klarheit), Emphase, Verbindungen, Kohärenz, Ornamentik.

Schon diese trockene Liste bezeugt die Gründlichkeit und den Reichtum des herangezogenen und interpretierten Materials. Es scheint mir kaum möglich, dieses Buch, schon wegen seiner Fülle, bibliothekswissenschaftlich zu klassifizieren; es bietet Historie, Analyse, Formgeschichte, Musiktheorie, vor allem aber Kompositionslehre – soweit man Komposition lehren kann (anders als z. B. Hugo Riemann). Am ehesten könnte man es eine enzyklopädisch-historische Kompositionslehre der klassischen Musik nennen. Es bedient sich einer ausgezeichneten Didaktik, ist

aber beileibe kein Buch für Anfänger, denn es setzt ziemlich viel an musikgeschichtlichem Wissen und ein gutes Niveau von Kompositionstechnik voraus. Von besonderem Interesse sind die Ausführungen des Verfassers im Teilkapitel Nr. 20 (im Sektor „Stilistische Perspektiven“). Darin werden die damaligen Ansichten, Urteile und Vorurteile über die angeblich „italienischen, französischen und deutschen“ Stile einer historisch-kritischen Untersuchung unterzogen, die mit vierzehn Beispielen und 46 Quellenhinweisen eine nahezu erschöpfende Darstellung der Stile (oder Dialekte), die damals als „national“ galten, bietet. Dieser Ausblick ist darum so wertvoll, weil er einen Vergleich mit den sogenannten „Nationalistischen“ Schulen des 19. Jahrhunderts ermöglicht und die gewaltige Änderung der Vorstellungen von nationaler Musik veranschaulicht.

Ebenso wertvoll wie originell scheint mir im Sektor II. (Rhetorik) das Kapitel über die Ars combinatoria. Hier wären vielleicht noch Beispiele aus einigen Finales von Haydns Symphonien heranzuziehen, in deren Autographen Haydn seine Themen sogar numeriert. Angesichts dieser Fülle von Themen und Ideen erscheinen dem kritischen Leser Auslassungen kaum vorstellbar; allein sie kommen vor. Im Teilkapitel „Sequenz“ wird der wichtige Unterschied zwischen „tonaler“ und „realer“ Sequenz nicht erwähnt; im Teilkapitel „Textur“ wird der Unterschied von Obligat-Stimmen und „freien“, d. h. Füll- oder Begleitstimmen übersehen. Der Begriff der Symmetrie in der Musik ist sehr umstritten, schon aus Gründen einer unmöglichen Symmetrie innerhalb des Zeit-Kontinuums. Es wäre wünschenswert gewesen, wenigstens das Problem aufzuzeigen. Indessen handelt es sich bei diesen Auslassungen nur um Lakunen der Erklärung, die dem Verfasser zu selbstverständlich erschienen, als daß er viel Worte damit verloren hätte. Hier aber liegt auch die einzige Schwäche des Buches: durch seine konzentrierte Beschäftigung mit den alten Autoren hat es der Verfasser manchmal unterlassen, fundamentale Begriffe de novo durchzudenken. Da er seinen eigenen Quellen nahezu unkritisch gegenübersteht, mag so der Eindruck entstehen, daß die Dialektik der Begriffe merkwürdig „altmodisch“ anmutet, obgleich der Eindruck täuscht, wenn man dem Denken des Verfassers wirklich aufmerksam folgt. Es ist wahr: er hat die neueste Literatur nicht berücksichtigt – ob das ein so

großer Nachteil ist? Ein Vergleich mit Charles Rosens *The Classical Style* (New York 1971), einer ziemlich geschwätigen Kompilation, fällt durchaus zu Ratners Vorteil aus.

So sorgfältig der Text und die vielen Musikbeispiele gestaltet und gewählt sind, so miserabel aber war die editorische und verlegerische Arbeit – sie hat ihr Schlimmstes getan, um das schöne Buch geradewegs zu verhunzen – ja, ich weiß keinen anderen Ausdruck, der der Sachlage gemäß wäre. Die Musikbeispiele aus älteren Quellen wurden einfach phototechnisch aus den alten Drucken herausgenommen, wie schlecht oder klein auch der Druck gewesen sein mag; so sind manche Beispiele kaum lesbar, Verleger unrichtig angegeben, Zeilen sind nicht voll ausgedruckt (z. B. auf S. 250), ja sogar eine oder die andere sprachliche Nachlässigkeit kommt vor, alles, was ein guter Editor mit leichter Mühe hätte vermeiden können. Und der Verleger? Es ist das altberühmte Haus Macmillan-Schirmer, dem offenbar mehr daran lag, Geld zu sparen, als ein ausgezeichnetes Buch seinem Rang entsprechend herauszubringen! Trotz dieser unentschuldbaren und bedauerlichen Schönheitsfehler bleibt das Werk ein hochbedeutendes Buch, sehr nützlich dem fortgeschrittenen Studenten, als Nachschlagewerk unentbehrlich für den Wissenschaftler. Für jede Musik-Bibliothek aber ist es ein Muß! (März 1982) Eric Werner

Musik in Darmstadt zwischen den beiden Weltkriegen. Mit Beiträgen von Oswald BILL, Philipp SCHWEITZER, Hans Martin BALZ und Ludwig NÖLL. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT und Kurt OEHL. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1980). 162 S., 39 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 18.)

Der Hang, Musikgeschichte einer Stadt als Personengeschichte zu schreiben, scheint schwer überwindbar. Jedenfalls geben ihm hier drei Autoren nach, deren dominant biographische Darstellungen fast zwei Drittel des Textteils beanspruchen. Schweitzer, der schon das *Darmstädter Musikleben im 19. Jahrhundert* (Darmstadt 1975) durch „ausgesuchte Lebensbilder“ zu charakterisieren versuchte, stellt den 1897 in Darmstadt geborenen Komponisten Hans Simon samt Werkverzeichnis und Literatur vor. Nach einem Biogramm folgen Angaben zur Aufführungsgeschichte einiger Werke; über deren Be-

schaffenheit erfährt man nichts. Interessant, daß auch Simon eine Büchner-Oper schrieb: 1931 *Valerio* nach *Leonce und Lena*.

Überaus ausführlich der Beitrag von Nöll, Pfarrer und Vorsitzender der Wilhelm-Petersen-Gesellschaft. Petersen (1890–1957), Anthroposoph, vor 1910/11 dem George-Kreis verbunden, zeigt mit Formeln wie „sterile Intellektualität“ (S. 123) oder der Phrase von der „Atomzertrümmerung“ (S. 101) der Musik durch die Zwölftontechnik, daß er aus konservativ-neoromantischer Haltung mit Fortschritt und Vernunft nicht allzuviel im Sinne hatte. Bemerkungen zum Werk und Selbstkommentare klingen aber doch so, daß man diese Musik gerne einmal hören würde – ungeachtet der durch Lokalpatriotismus und Vereinszugehörigkeit bedingten Überschätzung. Ähnlichen Geistes Kind wie sein Held ist auch Nöll selbst, der etwa Musikgeschichte mit der Formulierung parteiisch umwertet: „die Wiener Schule, deren Einführung des von Matthias Hauer entwickelten Zwölftonsystems einen breiten Niederschlag vor allem in Arnold Schönbergs Werk gefunden hat“ (S. 101). Neu auch die Information über Kriegsende und Novemberrevolution – „Deutschland ging seinem Untergang entgegen“ (S. 99) – und über die „wissenschaftliche Astrologie“ (S. 100), eine kühne *contradictio in adjecto*.

Die Verflechtung der Person in ein Segment der Musikkultur stellt Balz in *Arnold Mendelssohn und die evangelische Kirchenmusik* stärker heraus. Der als Komponist, Organisator und Lehrer tätige Arnold (1855–1933) war Sohn eines Vetters von Felix Mendelssohn Bartholdy. Mit seiner Tendenz zu nationalistischer Überassimilation und Bedienung des Bündnisses von Thron und Altar ist Arnold Mendelssohn keine rundum erfreuliche Gestalt. Eines der vier *Chorhefte* des evangelischen Kirchengesangsvereins Hessen (Nr. IV, 1915) ist, so Balz, „prekären Inhalts, es war gedacht als ‚Kriegschorheft‘, das auch nach dem Krieg seine Bedeutung behalten sollte für ‚vaterländische und kirchliche Feiern mannigfaltigster Art“ (S. 77); und das Heft *Deutsche Lieder für frohe und ernste Stunden* (Darmstadt 1913) enthält von Arnold Mendelssohn u. a. *Deutsche Wehr* („Des preisen wir den Herrn der Welt“) und *Deutsches Flottenlied* („Michel horch, der Seewind pfeift“) (S. 77).

Gedrängte Informationen bringt Bills Beitrag *Konzertleben in Darmstadt 1919–1939*. Aus der Fülle der Aktivitäten wählte er einige für den

gehobenen Bedarf aus. Der 1889 gegründete Richard-Wagner-Verein war eine Zeitlang mit über 1000 Mitgliedern der größte Europas (S. 15). Die Inflation ruinierte auch ihn, so daß die sehr rege und aufwendige Konzerttätigkeit nach 1923 erlosch; 1928 wurde er aufgelöst. Breitgefächert die Formen der Sinfoniekonzerte des Theaterorchesters, deren Geschichte 1853 mit einer eigenen Konzertreihe der Großherzoglichen Hofkapelle begann. Nach der Machtübergabe an die Nazis verengte sich wie überall das Repertoire; 1934/35 standen die Sinfoniekonzerte „erstmalig unter einem Gesamtaspekt: Deutsche Musik“ (S. 32). Als wäre die Bewahrung einer kulturellen Fassade für die staatliche Barbarei ein Verdienst, erscheint dann der Topos: „Doch konnten trotz Kriegsnot die Sinfoniekonzerte aufrecht erhalten werden“ (S. 34). Der 1832 gegründete Musikverein trat in der Regel mit vier Oratorienkonzerten pro Jahr auf; auch hier ging es „mit gewohnter Regelmäßigkeit“ weiter bis zum Juli 1944. Mit einem Akzent auf neuer Musik bot die Freie Gesellschaft für Musik (1922–26) eine Alternative zum „üblichen Konzertbetrieb“ (S. 43). Diese Gesellschaft erscheint noch zwei weitere Male im Buch – S. 155f. und S. 55ff. in Schweitzers *Kammermusik in Darmstadt. Ein Überblick* –, so daß der geneigte Leser als aktiver Lektor und Redakteur an der Gestaltung mitwirken kann. Besagter Überblick reiht im wesentlichen nur Interpretationen und Repertoireangaben.

Das Buch, eine „Ergänzung“ zur Ausstellung gleichen Titels anlässlich des 650jährigen Stadtjubiläums, bedarf selber stofflich – etwa durch Berücksichtigung der vielen Gesang-, Kirchengesang- und Instrumentalvereine (S. 9f.) – wie methodisch noch erheblicher Ergänzungen, bis sich so etwas wie eine Musikgeschichte Darmstadts in der Zwischenkriegszeit ergibt.

(Oktober 1981) Hanns-Werner Heister

Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart. Jahrbuch. Band 1. Hrsg. von Herbert HENCK. Köln: Neuland Musikverlag Herbert Henck 1980. V, 167 S.

Ein junger Musiker (Jahrgang 1948) mit dem Namen Herbert Henck gründete mit viel Enthusiasmus im Jahre 1980 den Neuland Musikverlag, ein Non-Profit-Unternehmen, wie der Herausgeber sagt. Nun brachte dieser Verlag das

erste Jahrbuch einer geplanten Reihe mit dem programmatischen Titel *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* heraus. Der erste Band – Auflage vorläufig 500 Exemplare – erschien in dem für Jahrbücher ungewohnten (und für Bibliotheken ungünstigen) Format 21 x 29,5 (was man früher DIN A 4 nannte), zweispaltig mit einer ausgezeichneten Schreibmaschine getippt und dann in der Art mancher Dissertationen reproduziert. Er enthält auf seinen 167 Seiten erfreulich viele und teilweise gut leserliche Notenbeispiele, Diagramme und Abbildungen.

Wie der Spiritus rector betont, soll der Titel hinreichen, um etwas über die Aufgaben und den thematischen Einziehungsbereich auszusagen. Keiner der Autoren (immerhin sind es zwanzig; Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler) erhielt für sein Manuskript das geringste Entgelt. Inhaltlich ist der Band in drei Sektionen gegliedert, von denen sich eine ausschließlich mit Charles Ives, die zweite mit der deutschen und die dritte mit der amerikanischen Musik der Gegenwart befaßt.

Charles Ives, dessen Leben und Werk und dessen Haltung als Mensch und Künstler nach den Worten von Henck in vieler Hinsicht als vorbildlich betrachtet werden darf, wird hier aus den verschiedensten Blickwinkeln durchleuchtet. So zeichnet Hartmut Lück ein Portrait des amerikanischen Komponisten und stellt außerdem eine Diskographie zusammen, Renate Hüsken schreibt über die *Robert Browning Overture*, Herbert Henck stellt Literatur zusammen, verfaßt Randbemerkungen zum Gesamten Klavierwerk, Hermann Conen analysiert die zweite Klaviersonate, Ursula Henrietta Euteneuer-Rohrer bringt eine Werkanalyse des Liedes *The Cage* und schließlich äußert sich Walter Zimmermann über die Eigenständigkeit in Charakter und Werk.

Im zweiten Teil verfaßt Carla Henius eine Studie über die Beziehungen zwischen Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Arnold Schönberg, Helmut Lachenmann diskutiert vier Grundbestimmungen des Musikhörens, Herbert Henck stellt Literatur zu Helmut Lachenmann zusammen, Walter Zimmermann schreibt einen Essay *Nische oder das Lokale ist das Universale* und verfaßt außerdem eine Projektbeschreibung über Lokale Musik, eine Ländler-Topographie für Großes Orchester, Robert HP Platz berichtet über sein Orchesterwerk *Schwelle*, Christoph von Blumröder glossiert es als „Nicht einfach, aber

neu . . .“, Hermann Beyer schreibt über Erfahrungen mit einem neuen elektronischen Metronom, Herbert Henck bespricht Walter Zimmermanns *Beginner's Mind*, Reinhard Febel referiert über Teilaspekte der Neuen Musik, Elisabeth Schmierer äußert sich zu Wolfgang Rihms *Klavierstück* Nr. 5, Klarentz Barlow kommentiert eine Busreise nach Parametron und schließlich verkündet Tilo Medek etwas von der Unschärfe heutigen Komponierens.

In der der amerikanischen Musik der Gegenwart gewidmeten Sektion berichten Gordon Numma und Tim Souster über Conlon Nancarrow und Herbert Henck steuert Materialien zu dessen Arbeit bei, Nicolaus A. Huber nimmt sich die *Cheap Imitation* von John Cage vor, John McGuire bringt Werkkommentare zu Steve Reichs *Drumming* und *Octet* und Candace Natvig *Eine Einführung in vom Interpreten realisierbare Musik am Beispiel von Christian Wolffs 'For 1, 2 or 3 People'*.

(November 1981)

Werner Reiners

LEO SCHRADE: Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee. Ins Deutsche übertragen von Els SCHRADE und Petra LEONARDS. Bern und München: Verlag A. Francke AG (1980). 272 S.

Der vorliegenden Übersetzung der 1942 in den USA publizierten Schrift wünscht man einen großen Leserkreis; denn es gibt wenig Fachliteratur, die sich trotz einer gründlichen Quellenarbeit so spannend und gut liest, und die derart umfassende inhaltliche Aussagen – unter einem Rahmenthema – enthält. Fachwissenschaft hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten häufig als fachlich isolierte Forschung von Spezialisten für Spezialisten dargestellt – unter Verzicht auf einen geistes- oder kulturgeschichtlichen Kontext. Diese Detailforschungen fördern zweifellos eine Fülle präziser und wichtiger Fakten an den Tag. Aber Komponisten und ihre Werke sind immer auch im geistigen Leben ihrer Zeit und späterer Zeiten lebendig und unterliegen Entwicklungsprozessen.

Außer der musikhistorischen Neugier, die im vorliegenden Buch auf Leben, Werk und Wirken von Beethoven gerichtet war, besaß der Verfasser eine große Sensibilität für verschiedenste Erscheinungen im geistigen Leben – hier: speziell in Frankreich. Den vielen Kräften, die am

Leben in Frankreich und der Entwicklung des Beethoven-Bildes von ca. 1800 bis 1936 beteiligt waren, spürte Leo Schrade nach; er zeichnete „das Wachsen einer Idee“, wobei „Wachsen“ sich als lebendiger, vielschichtig zu beeinflussender, nicht immer voraussehbarer Prozeß darstellt.

Aus verschiedenen Gründen – nicht zuletzt aus Interesse am geistigen Werk des Verfassers – erscheint es sehr empfehlenswert, sich mit der Publikation nach vier Jahrzehnten noch einmal zu beschäftigen; eine große Veränderung durch den Zweiten Weltkrieg kündigt sich am Ende des Buches bereits an: „Frankreich trug Beethoven einst auf den Schwingen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Wenn diese Schwingen erlahmen, verliert Frankreich sein Beethoven-Bild“ (S. 254). Eine Epoche – auch der französischen Musik – ging mit Abschluß der Arbeiten an der Publikation zu Ende. Der Verfasser verfolgte Beethovens Spuren in Frankreich nicht einseitig, sondern deckte Zusammenhänge auf, gab Erklärungen aus dem jeweiligen Kontext, in dem er Beethoven sah, und es gelang ihm, z. B. die Schwierigkeiten der französischen Musik im 20. Jahrhundert und ihre z. T. geringen Erfolge in ihrem Bemühen um Eigenständigkeit durchschaubar zu machen.

Vom „Erscheinen des Genius“ Beethoven in Frankreich in engster Verbindung mit der Romantik bis zur Reduktion seines Werkes auf eine Anzahl von Regeln, die d'Indy zu lehren vorgab, breitet sich das Buch wie ein geistiges Panorama aus: Beethoven ein Romantiker – ein Klassiker – ein Übermensch? Es kommt auf den Standort des Betrachters an. Das Buch gibt Anregungen, diesen Standort vielfältig zu überdenken.

(Dezember 1981)

Ursula Eckart-Bäcker

KAROL MUSIOŁ: Wagner und Polen (Wagner a Polska). Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr (1980). 111 S., 32 Taf., Notenbeisp. (Edition Musica Bayreuth.)

In Richard Wagners prägende Jugendzeit fiel der polnische Aufstand 1830, die deutsche Intelligenz zu Sympathien aufrührend und eine ganze Welle von Polendichtung inspirierend – Musioł nennt (S. 10) Chamisso, Uhland, Lenau, Kerner, Grün, Platen, Grillparzer, Hebbel, Freiligrath und Herwegh – Bettina von Arnim und E. T. A. Hoffmann wären hinzuzufügen. Wagners Heimatstadt Leipzig war Zentrum der polnischen

Emigration und Sitz eines deutschen Polenkomitees, an dessen Spitze Wagners Schwager Friedrich Brockhaus stand, durch den Wagner den Grafen Tyszkiewicz kennenlernte, den er bewunderte. Neben Brockhaus war der Student Wagner der einzige deutsche Teilnehmer eines polnischen Festgelages anlässlich des polnischen Nationalfeiertages, das sich in seiner Erinnerung tief eingrub: „eine aus der Stadt bestellte Blechmusik spielte unausgesetzt die polnischen Volkslieder, an welchen sich unter dem Vorgesang eines Litauers die Gesellschaft jubelnd und klagend beteiligte. Namentlich erweckte das schöne ‚Dritte-Mai‘-Lied einen erschütternden Enthusiasmus. Weinen und Jauchzen steigerten sich zu einem unerhörten Tumulte, bis sich die Gruppen auf die Rasenplätze des Gartens lagerten und dort zerstreute Liebespaare bildeten, in deren schwelgerischem Liebesgespräch das unerschöpfliche Wort ‚ojczyzna‘ (Vaterland) die Losung war, bis endlich der Schleier eines großartigen Rausches alles in Nacht hüllte. Der Traum dieser Nacht bildete sich später in mir zu einer Orchesterkomposition in Ouvertürenform, mit dem Titel ‚Polonia‘ aus.“ Musioł, dies (S. 18) aus Wagners Autobiographie zitierend, verfolgt die polnischen und litauischen Themen aus dieser 1836 komponierten Ouvertüre, deren Aufführung in Frankreich trotz verschiedener Bemühungen nicht zustande kam (erst 1881 erfolgte eine Privataufführung, erst 1905 die erste öffentliche Aufführung in London; Bemühungen um eine Aufführung von polnischer Seite wurden von der Wagner-Familie inzwischen abgelehnt, und nicht einmal die Wagner-Monographie Zdzisław Jachimeckis durfte die Reproduktion einer Partiturseite enthalten.) Musioł sieht Einflüsse von Themen dieser Ouvertüre in verschiedenen Werken Wagners: Im *Parsifal*, im *Holländer* und im *Tannhäuser* (S. 20–25), und auch in anderen Werken Wagners findet er polnische Motive, so der Polonaise *D-dur* op. 2 und im 2. Satz der *Sinfonie* in *C-dur*. Gleichwohl erfuhr auch bei Wagner selbst die Polen-Begeisterung seiner Studentenjahre eine gewisse Abkühlung: mit dem Vorschlag seines Freundes Heinrich Laube, auf dessen Libretto eine Kościuszko-Oper zu komponieren, mochte er sich nicht befreunden, und verärgerte andere polenbegeisterte Freunde, indem er eine Einladung nach Petersburg 1863 (nach dem zweiten polnischen Aufstand) nicht ausschlug. Dies änderte nichts an der Bewunderung polnischer Komponisten wie

Stanisław Moniuszko, Mieczysław Karłowicz und Ludomir Różycki sowie polnischer Dichter, besonders Stanisław Wyspiański, für Richard Wagner, dessen Werke im Polen der Zwischenkriegszeit ausführlich aufgeführt und beachtet wurden – Zentrum der Wagnerpflege war besonders Posen. Dagegen nahm Karol Szymanowski (ähnlich wie Satie) eine gegenüber den deutschen und wagnerschen Einflüssen eher kritische Position ein (S. 38). Polnische Einflüsse, und zwar von Chopin her, sieht Musioł (sich auf die 1976 veröffentlichten Tagebücher Wagners stützend) schließlich in Wagners *Tristan*. Es ist erwiesen, daß Wagner ein großer Teil der Werke Chopins bekannt war und daß er manche selbst spielte (S. 44). Einflüsse Chopins im *Tristan* hatte auch Lunačarskij bemerkt (S. 42).

Im polnischen Schrifttum genießt Wagner nach wie vor ein starkes Interesse, wobei der „fortschrittliche“ Wagner gesehen und geliebt wird. Musioł belegt diese auf deutsch und polnisch vorgelegten Untersuchungen mit einer reichhaltigen Bibliographie, insbesondere des polnischen Wagnerschrifttums, und reichhaltigem Bildmaterial.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

RUBENS TEDESCHI: Żdanov l'immortale. Sessant' anni di musica Sovietica. Fiesole: discanti edizioni (1980). 154 S. (Contrappunti 7.)

Der Autor spricht an einer Stelle (S. 116) davon, wie er als *Unità*-Journalist Anfang der 60er Jahre in Moskau war, und dies erklärt schon vieles an seinem Buch: die gute Kenntnis und Einfühlung, aus der er die Ära Chruščev und Brežnev der sowjetischen Musikpolitik beschreibt (S. 113 ff.), und sein Bestreben, in kritisch-objektiver Weise bestimmte Grundtatsachen und die Entwicklung dieser Politik für einen Leserkreis darzustellen, der sich über sie augenscheinlich in der glücklichsten Unwissenheit befindet.

Für die 60er Jahre entsteht so ein scharfes Bild: Tedeschi schildert die ungeklärte Situation hinsichtlich der Buch-, Film- und Musikzensur, in der seither vieles vom Zufall abzuhängen scheint, die psychologische Situation der sowjetischen Geisteswelt, die in ihrem seit der Żdanov-Politik noch immer bestehenden Nachholbedarf (der Vergleich mit der italienischen Nachkriegssituation wird auf S. 125 gezogen) auch in der Gefahr

steht, Westliches zu vergöttern, er umreißt die Rolle des Künstlers mit den Worten des Bildhauers E. Neizvestnyj in einem Interview mit dem *Corriere della Sera* (30. November 1975, hier S. 123): „Unter Stalin und Chruščev hatte das Leben eines Künstlers den Charakter eines Abenteurers: es konnte gut ausgehen, und es konnte auch sehr schlecht ausgehen. Heute tendiert die Macht dazu, den Künstler in einen Funktionär zu verwandeln. Unter Brežnev fungieren die Künstler nicht mehr als Individuen, sondern als integrierte Subjekte.“

Tedeschi berichtet von den großen Hoffnungen, die sich unter den russischen Intellektuellen Anfang der 60er Jahre mit dem Wirken Chruščevs verbunden hatten (S. 115) – nur so ist wohl das parteipolitische Engagement von Schostakowitsch in dieser Zeit erklärbar, und gleichzeitig die Komposition seiner 13. Sinfonie auf kritische Texte, die sich dann doch als zu kritisch erwiesen. Als Relikt der Stalin-Ždanovschen Ära bewahrt sieht Tedeschi den offiziellen, verordneten Optimismus (S. 130), gegen den Schostakowitschs 14. Sinfonie verstieß. Er erwähnt Komponisten der jüngeren Generation wie Denisov, Schnittke, Volkonskij, Slonimskij, Tiščenko, Grabovskij, Silvestrov, Godziackij, Zagorcev, Mansurjan und Kančeli (S. 133) und geht auf die Emigration von Musikern am Beispiel von Rostropovič, Baršaj, Kondrašin, Jurij Aronovič und Tänzern wie Nureev ein (S. 136) – die von Volkonskij scheint ihm entgangen.

Weniger scharf fällt das Geschichtsbild hinsichtlich der zurückliegenden Epochen aus, besonders der 20er Jahre: bei aller Bemühung um noch so kritische Objektivität stößt er hier bereits auf gefilterte, um unerwünschte Tatsachen im Sinne der Ždanovschen Musikpolitik bereinigte Darstellungen. Als „Dioskuren“ dieser Epoche sieht er Strawinsky und Prokof'ev (S. 14), die aber damals gar nicht in der Sowjetunion lebten, während die Namen von Komponisten wie Lourié oder Roslavec, die seinerzeit die Ereignisse der Neuen Musik steuerten oder maßgeblich beeinflussten, fehlen, wie auch die anderer damals im sowjetischen Staatsverlag publizierter Modernisten (ich denke an Feinberg, Veprik, Gnesin oder Sergej Protopopov). Hier hat sich Ždanov wirklich als unsterblich erwiesen, was wohl auch daran liegt, daß dem Autor mangels russischer Sprachkenntnisse sowjetische Quellen verschlossen bleiben. Dieser Mangel äußert sich in ärgerlichen Fehlzitierungen wie „Berja“ an-

statt Berija (S. 116), „Arteme“ statt Artemev (S. 133) oder der mißverstehend zitierten Abkürzung der „Russischen Assoziation Proletarischer Musiker“, die in Wirklichkeit RAPM lautet und deren Angehörige als Rapmovec, Plural Rapmovcy, bezeichnet werden, die hier aber ständig als „RAMP“ (S. 27, 78) bzw. „Rampovski“ (S. 27, 44) angeführt sind, was nun gar keinen Sinn mehr gibt. Über die bekannten Darstellungen von Vladimir Karbusický und Boris Schwarz hinaus, die zitiert werden, leistet diese Arbeit in diesem Bereich keinen Vorstoß in informatorisches Neuland.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

MERCEDES VIALE FERRERO: La Scenografia dalle Origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino, coordinatore Alberto BASSO, volume III. Torino: Cassa di Risparmio (1980). 652 S., 96 farbige Tafeln.

Von den vier angekündigten Bänden dieses Projekts über die Geschichte des Teatro Regio in Turin (vgl. die Besprechung in *Mf* 33, 1980, S. 68 ff.) liegt nun der dritte vor: Die Geschichte der Theaterdekoration, der szenischen Gestaltung von Opern (hauptsächlich) und Balletten von ihren Anfängen bis 1936 an diesem Haus. Ebenso luxuriös ausgestattet wie die ersten beiden Bände, auch dies eine vorbildliche Dokumentation. Die Autorin, die u. a. schon mit Arbeiten über szenische Gestaltung bei den Galliaris und bei Filippo Juvara hervorgetreten ist, liefert nicht nur das szenisch-bildhafte Gegenstück zu Bouquet-Bassos minuziöser, archivalisch fundierter Chronologie dieses bedeutenden Theaters, sondern bietet überhaupt einen wertvollen Beispielband für die szenische Kunst der Bühnenarchitekten und Regisseure des 17. bis 20. Jahrhunderts, die hier die Textbücher und Anweisungen in die Wirklichkeit der Illusion umsetzten, d. h. also, mit den in der genannten Besprechung erwähnten Ausnahmen für ein Repertoire, in dem die wichtigsten Opernkomponisten und -librettisten mit wesentlichen Werken vertreten waren. Die Ausstattungen werden gründlich besprochen und mit Abbildungen (von 1667 bis 1933 [*Manon Lescauf*]) vors Auge gestellt, sie werden zugleich in ihrem materiellen, finanziellen und technischen Aufwand beleuchtet und dadurch untereinander, in verschiedenen Inszenierungen, vergleichbar; verglichen aber

werden sie auch mit Inszenierungen anderer italienischer Theater.

Eingeleitet wird der Band mit einem großen Kapitel über Dekoration und Kostüm im 17. Jahrhundert. Das Ganze ergibt für die Geschichte der szenischen Gestaltung und ihrer Möglichkeiten ein sehr umfassendes, verlässliches Material. Diese Darstellung erscheint um so lehrreicher, als sie sich um ein nunmehr prägnant umrissenes Opernhaus mit wechselvoller Geschichte, die bis in seine Organisationsform eingriff, zentriert und so Wandlungen im Zeitgeschmack und in den technischen Mitteln und Anforderungen viel klarer herausstellt, als allgemeine Theatergeschichten das vermögen, die ihre stilistischen Beispiele von verschiedenartigen Bühnen nehmen und damit subjektiver Akzentuierung unterliegen. Und das Regio war zudem ein zwar „modernes“ Theater, aber keine Experimentierbühne. Vom Winkelrahmen über das Telarisystem, Kulissenbühne und Galli-Bibienas Winkelperspektive lassen sich an einem Ort alle Entwicklungsphasen ablesen bis hin zum historischen Realismus (den fehlenden Expressionismus wird man ohnehin in romanischen Ländern nicht suchen).

Neben den reichhaltigen Anmerkungen, die belegen und erläutern, sind es vor allem – wie in den vorangehenden Bänden – die wertvollen Anhänge, die weitere Grundlagen bekannt machen und als Vergleichsmaterial dienlich sind: Briefe, Dokumente, Rechnungen, Anweisungen, Spesenabrechnungen, Kostümaufstellungen, Kontrakte, Magazin-Inventare, Inszenierungs- und Aufführungskosten, also Unterlagen für Einzelpersonen, für einzelne Inszenierungen und Aufführungen sowohl wie für bestimmte Zeiträume. Allein die Abbildungen und diese Dokumente sind eine wichtige Quelle für die Szenographie; Frau Ferreros wissenschaftliche Arbeit ist überdies von immenser Gründlichkeit und Sachkenntnis getragen und reiht sich würdig ein in die Reihe der bisherigen Bände über das Teatro Regio. Die Sparkasse Turin, die sich und ihre Stadt mit dieser spektakulären Publikation feiert, hat mit dem Thema und mit diesen Musik- und Theaterwissenschaftlern einen guten Griff getan und der Musikhistorie ein großartiges Geschenk gemacht.

(Oktober 1981)

Horst Leuchtman

Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit. Beiträge von Manfred WAGNER, Johannes-Leopold MAYER, Elisabeth MAIER und Leopold M. KANTNER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 291 S. (Anton-Bruckner-Institut Linz. Anton Bruckner, Dokumente und Studien. 2.)

ELISABETH MAIER – FRANZ ZAMAZAL: Anton Bruckner und Leopold von Zenetti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 264 S. (Anton-Bruckner-Institut Linz. Anton Bruckner Dokumente und Studien. 3.)

Die neue, vom Anton-Bruckner-Institut Linz herausgegebene Reihe *Dokumente und Studien* scheint die bereits mit Erscheinen des ersten Bandes auf sie gesetzte Erwartung (vgl. Mf 34, 1981, S. 376) zu erfüllen. Auch die nunmehr vorgelegten Bände 2 und 3 dürften zu den wichtigsten Bruckner-Publikationen der letzten Jahre gehören. Der zum Teil sehr kritische Ansatz einiger in ihnen enthaltenen Beiträge wird der Bruckner-Forschung mit Sicherheit neue Impulse geben. Die nahezu durchweg gründliche philologische Arbeitsweise der Autoren schafft zudem ein hinreichend seriöses Fundament für eine längst fällige neue Interpretation des Phänomens Bruckner und seiner Zeit. Schon jetzt zeigt sich, daß der Generaltitel der Reihe nicht nur äußerlich Verschiedenartiges zusammenfassen soll, sondern zugleich ein methodologisch fruchtbar zu machendes Programm fixiert: Erst die einwandfreie Aufbereitung gesicherter *Dokumente* vermag weiteren *Studien* – und seien sie auch noch so spekulativ – Relevanz für ein inzwischen von vielen gefordertes neues Bruckner-Bild zu verleihen.

Die der Forschung gestellte Aufgabe, Bruckners Persönlichkeit neu zu definieren, läßt sich nur auf der Basis eines detailliert analysierten kulturhistorischen Kontextes lösen. So sind auch offensichtlich Titel (*Anton Bruckner in Wien*) und Untertitel (*Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit*) des zweiten Bandes der genannten Reihe zu verstehen. Elisabeth Maier beschreibt *Anton Bruckners Arbeitswelt*, d. h. Bruckners Beziehungen zu Institutionen, Vorgesetzten, Freunden, Gönnern und anderen Zeitgenossen, von seinen ersten Wien-Kontakten im Jahre 1851 an. Mit ihrer diesbezüglichen Aufarbeitung älterer und neuerer Literatur erstellt die Autorin gleichsam eine kleine Spezialbiographie des lernenden, lehrenden und schaffenden Bruckner. Diese Materialaufbereitung wird für

künftige Exegeten sicher nützlich sein, bedarf aber im einzelnen sicher noch weiterer kritischer Differenzierung. Trotz ihrer durchweg sachlichen, ganz am dokumentierten Material orientierten Ausführungen gelingt es der Verfasserin, bereits ein revidiertes Bild des Komponisten zu entwerfen: „Es ist ein ganz anderer Bruckner, der mit den vielen ärgerlichen und grotesken Verzeichnungen seiner Person nichts mehr gemein hat . . .“ (S. 223).

Leopold M. Kantner bezieht mit seiner Untersuchung zur *Frömmigkeit Anton Bruckners* eine zwar vielleicht etwas schockierende, aber nicht unsympathische Gegenposition zu den in der Literatur der vierziger und fünfziger Jahre fixierten Anschauungen zu diesem Thema. Der Verfasser geht von der *Frömmigkeit Bruckners in der Literatur* aus und konfrontiert die Erscheinungsformen Brucknerscher Frömmigkeit mit deren unmittelbaren Umweltfaktoren und mit der Typik der Frömmigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: „. . . so klärt sich manches in Bruckners Frömmigkeit, was zunächst als persönliche Eigentümlichkeit erscheint, als Zeitererscheinung auf“ (S. 241). So spiegele auch Bruckner als „Skrupulant“ nur eine spezifische Geisteshaltung („transzendente und innerweltliche Egozentrik“; „Beichtspiegelfrömmigkeit“) seiner Zeit wider. Die „charakterlichen Schwächen“ Bruckners (seine „Empfindlichkeit“, sein „Karrieredenken“, seine „Doppelzüngigkeit“, sein „Ruh- und Geldhunger“, das „vordergründige Zurschaustellen seiner Frömmigkeit“; S. 259) sowie sein Verhältnis zur Kirche und zum Klerus werden von Kantner in einen geschichtlichen Zusammenhang gestellt und damit neu definiert und redimensioniert. Hierbei bezieht sich der Autor nicht nur auf die Wiener Zeit des Komponisten, wenn er auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen wichtigen politischen und historischen Einschnitt konstatiert („nach der glücklichen Überwindung des Josephinismus erhielt die Kirche nur allzu bald im Liberalismus einen neuen, viel gefährlicheren Gegner . . .“), der die Lage völlig verändert habe („Die Ablehnung alles ‚Weltlichen‘ wird zur Dominante der Frömmigkeit“; S. 233).

Kantner bietet eine theologische Detailanalyse, die z. B. sowohl den Einfluß der Jesuitenfrömmigkeit der Zeit wie den des Beichtvaters Bruckners oder auch des von Bruckner verwendeten Katechismus auf die Frömmigkeit des Komponisten berücksichtigt. Was dabei heraus-

kommt, mag dem unbefangenen Bruckner-Verehrer nahezu als ein Sakrileg erscheinen. Jedoch sollte man dem Theologen Kantner nicht anlasten, was eigentlich der Musikwissenschaftler Kantner mit Recht unternimmt, wenn er den Komponisten vor seinen Verehrern, vor den „vielen literarischen Heiligsprechungen“ (S. 269) in Schutz nimmt. Das heikle Kapitel „Bruckner und die Frömmigkeit seiner Werke“ (das kürzlich erst Walter Wiora bezüglich der Symphonien eingehend behandelte; *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 51) berührt Kantner am Schluß seines Beitrages nur cursorisch und nur im Hinblick auf die kirchenmusikalischen Werke Bruckners. Dabei wird vor allem die Frage angegangen, warum Bruckner nach 1869 nur noch gelegentlich Kirchenmusik geschrieben hat. Eine schlüssige Antwort bleibt auch Kantner schuldig: „zunächst bleibt das kirchenmusikalische vacuum ohne befriedigende Erklärung“ (S. 268). Und schließlich wird auch hier wieder zwischen Persönlichkeit und Werk Bruckners eine Diskrepanz fixiert, mit der man sich eigentlich nicht abfinden sollte: „Die Beurteilung von Bruckners Werken sowie das religiöse Erlebnis, welches sie vermitteln können: das steht in keinem Zusammenhang mit der Frömmigkeit Anton Bruckners“ (S. 269); warum dann das alles?

Auf das Feld der frühen Bruckner-Rezeptionsgeschichte stürzen sich mit Vehemenz Manfred Wagner und Johannes-Leopold Mayer. Die in ihren Aufsätzen entwickelte, z. T. radikal neue Sicht der Brucknerschen Persönlichkeit im gesellschaftlichen Kontext Wiens ist zunächst faszinierend. Wagners *Beitrag zur Apperzeption und Rezeption des oberösterreichischen Komponisten in der Hauptstadt der k. k. Monarchie* definiert Bruckner in Wien als einen „sozialen Aufsteiger“, der „mit Zähigkeit, Sturheit, unter Entbehrungen und Opfern, aber auch durch Gerissenheit und Schlaueit die höchsten Stufen bürgerlicher Weihe, Öffentlichkeit sowie gesicherten Sozial Einkommens erfuhr“ (S. 66). Er bietet weiterhin eine plausible Revision der „sprichwörtlichen Geschichte von der Ablehnung eines Genies“ durch die Wiener Universität wie auch der „Buhmannfigur Hanslick“ (S. 26 ff.). Wagners Ausführungen zum Bruckner-Bild der Wiener Presse ergeben eine neue Sicht „der publizistischen Einschätzung“ des Komponisten. Nur gelegentlich verfällt der Autor ins unangebracht peinliche Spekulieren; so etwa, wenn er die

Frage aufwirft (ohne sie natürlich direkt zu beantworten), ob unter Bruckners zahlreichen „Migräneanfällen nicht auch gelegentlich die Folgen eines übermäßigen Alkoholgenußes gesehen werden können“ (S. 25).

In einem eigenen Kapitel entwirft Wagner eine Sozialgeschichte von Bruckners Dritter Symphonie, u. a. „weil sie ein Musterbeispiel großen Aufwandes darstellt“ (S. 44). Bruckners Versuche, für die Zeit seiner Arbeit an dieser Symphonie eine Art Arbeitsstipendium zu erhalten sowie die gesamte frühe Wiener Rezeption der Dritten erhellt der Autor anhand zahlreicher Dokumente und Rezensionen und beschreibt damit die Entwicklung Bruckners „vom zwar bekannten, aber nicht etablierten Orgelkünstler zum Heros einer ihn vereinnahmenden Gesellschaft“ (S. 66). Aus dem gesamten Text spricht ein soziologisch orientierter Musikologe von beträchtlicher Originalität; und das Ergebnis ist demzufolge höchst beachtlich.

Aus der Arbeit Johannes-Leopold Mayers (*Musik als gesellschaftliches Ärgernis – Oder: Anton Bruckner, der Anti-Bürger*) scheint dagegen ein musikwissenschaftlich orientierter Soziologe zu sprechen. Auch dieser Autor betrachtet mit Recht das Phänomen Bruckner als historisches Problem, geht es jedoch genau von der entgegengesetzten (der gesellschaftlichen) Seite an; und das geht in vielen Details nicht ohne Gewaltamkeiten an der Person und an der Musik Bruckners ab. Mayer reißt die kulturelle und politische Zeitgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts noch sehr viel tiefer auf. Er sieht das Leben Bruckners vor dem Hintergrund eines „uralten Staatswesens“, dessen Neuanfänge und dessen nahendes Ende der Komponist wie den Aufbau und den Niedergang einer Welt erlebte. Der kulturelle Führungsanspruch des Bürgers sei in einer Epoche der raschen Wandlungsfähigkeit erfolgt, die sich in einem „permanenten Wechsel ihrer Grundstrukturen“ zeige, d. h. in einer Zeit, die „das Dauernde wollte“, aber „eben die dauernde Unsicherheit“ erfuhr.

Bruckner erscheint hier als der „Antibürger“, Bruckners Musik als eine „Provokation des Bürgertums“. Für Bruckner war kein Platz im „liberal-bürgerlichen Musikbetrieb“. Auch später (nach 1879) sei sein auf Bildung abgestelltes musikalisches Werk schließlich zum „Stein des Anstoßes“ geworden. Und dann die Quintessenz: „Anton Bruckners Forderungen für ein künstlerisches Werk beinhalten . . . nichts ge-

ringeres als eine Überschreitung des bisherigen gesellschaftlichen Klassendenkens“ (S. 151). Nun, Bruckner der klassenlose Komponist – das ist fürwahr ein kühner Gedanke, etwas allzu kühn, wie uns scheint, und aus einem modernen sozialideologischen Wunschenken hervorgegangen.

Schade, daß die erste größere Arbeit, die das Problem Bruckner von der sozialwissenschaftlichen Seite angeht und so viele diskussionswürdige, für künftige Überlegungen wichtige neue Aspekte entwickelt, zu einer streckenweise recht verfangenen und verspannten Interpretation der Sachverhalte kommt. So scheint z. B. die Bedeutung, die Mayer dem sich in dieser Zeit entwickelnden Männerchorwesen und speziell dem 1843 gegründeten Wiener Männergesangverein immer wieder zuschreibt, maßlos übertrieben. Auch historisch-musikalische Sachverhalte (wie etwa Bruckners Verhältnis zum Männerchor, oder das Fehlen der *Gloria*- und *Credo*-Intonation in der *f-moll-Messe*) werden verschiedentlich schief belichtet, primär musikrezeptive soziologisch verbogen (vgl. die Passagen über den Liederkomponisten Schubert oder über die „Ausbeutung“ der jungen österreichischen Schulgehilfen; S. 104).

Fragliche biographische Begebenheiten (wie Bruckners angeblich dem Kaiser gegenüber geäußelter Wunsch, dieser möge doch gegen Hanslick etwas unternehmen) werden mitunter als wichtige Argumentationsstützen benutzt (S. 100). Andere werden offensichtlich überbewertet (etwa die Auslassungen des Windhaager Schulgehilfen Bruckner zur Astronomie, aus denen gefolgert wird, Bruckner habe damit „kühn eine Vorschrift seines kaiserlichen Herrn . . . und der katholischen Kirche“ mißachtet; S. 101). Der Verfasser geht mit seinen Schlußfolgerungen nicht selten ein Stück zu weit, so, wenn er aus dem äußerlich etwas gebrochenen, im Grunde aber höchst subtilen Verhältnis der Brucknerschen Kirchenmusik zur Liturgie schließt: „Bruckner reduzierte die Kirche damit auf den persönlichen religiösen Bereich, ohne sie ausschalten zu wollen“ (S. 103) – immerhin!

An anderer Stelle wird mit den musikologisch ohnehin fragwürdigen Epochenbegriffen (Barock, Renaissance) recht großzügig operiert (S. 110). Eine gelegentliche Anmerkung Bruckners in einem Brief an Felix Weingartner, notwendig gewordene Kürzungen an seiner Achten betreffend, bezieht Mayer an einer Stelle großzügig auf

das Gesamtwerk („Er sagte selbst, sein Werk gelte nur ‚für spätere Zeiten‘ und dann nur für ‚Freunde und Kenner‘“; S. 111) mit weitreichenden Folgerungen bezüglich der gesellschaftlichen Stellung Bruckners. Die Frage der Bearbeitungen Brucknerscher Werke durch die Zeitgenossen reduziert der Verfasser mehrfach auf den gesellschaftlichen Aspekt, die diffizilen Komponenten dieser Angelegenheit ungemein vergrößert (z. B. S. 143). Der von Mayer breit ausgeführte Vergleich dieser formalen und instrumentalen Retuschen mit den Arrangements Schubertscher Musik (sowie mit der Rezeption der Schubert-Biographie) bringt völlig verschiedene Sachverhalte durcheinander.

Manche gute, auch musikologisch weiterzuführende neue Denkansätze gehen zudem in der opulenten, viele Reprisen schaffenden und einen vulgärsoziologischen Jargon leider nicht immer vermeidenden Diktion des Autors unter, in der sich nicht selten selbst die Gestalt Bruckners verliert: „Dies sind ja letztlich auch die Ziele des bürgerlichen Kulturrengagements: der Adel soll von seinem hohen Roß, das ja ohnehin längst ein alter Schindgaul geworden ist, heruntersteigen . . .“ (S. 78). So „zogen sich viele Bürger aus der aktiven Politik zurück und arbeiteten nur mehr für die eigene Briefftasche“ (S. 85); „... sowohl Musiker als auch Förderer protegierten das Männerchorwesen oder suchten sich dort ihr politisches oder gesellschaftlich-ständisches Süppchen zu kochen“ (S. 116); „... zur Zeit Herbecks und seiner Konsorten . . .“ (S. 115).

Von ganz anderer Natur ist der dritte Band der *Dokumente und Studien*. Mit ihm legen Elisabeth Maier und Franz Zamazal eine umfassende, sehr informative Arbeit über *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti* vor, in der dargelegt wird, daß die Rolle des Ennsener Organisten und Regenschori „über die Vermittlung einfachster Grundbegriffe der Harmonielehre weit hinaus“ ging und „erwiesenermaßen auch länger gedauert hat als die bisher immer wieder zitierten zwei Jahre“. Die Autoren haben hier versucht, „alle noch erreichbaren Materialien zu Leben und Werk Zenettis zusammenzutragen und sie mit dem Leben und Ausbildungsgang Bruckners neu in Verbindung zu setzen“. Danach kommt Bruckners „Begegnung mit Zenetti . . . ähnlich auslösende Funktion zu wie später Otto Kitzler in der Linzer Zeit“ (S. 110). Zenetti kann als der frühe „Vermittler der klassischen Tradition und als auslösender Faktor für das Erwachen des eigenen

Schöpferischen“ bei Bruckner betrachtet werden (S. 161). Das Kapitel „Anton Bruckners Frühwerk – Einflüsse und Vorbilder“ bietet interessante, über die musikalische Entwicklung Bruckners in der eigentlichen Kronstorfer Zeit (1843–1845) hinausweisende Aspekte für die Frühzeit des Komponisten. Die philologisch muster-gültige Arbeit bietet darüber hinaus die erste größere Bio- und Monographie über Zenetti sowie ein umfangreiches Kapitel über die kultur- und musikgeschichtliche Situation in Enns, d. h. eine erste Milieustudie des Kulturlebens einer oberösterreichischen Kleinstadt im 19. Jahrhundert.

Zur begrüßenswerten und nützlichen Einrichtung der *Dokumente und Studien* gehört jeweils ein ausführlicher, Namen- und Werkregister einschließender Anhang.

(Dezember 1981)

Winfried Kirsch

CLAUDE DEBUSSY: Lettres 1884–1918. Réunies et présentées par François LESURE. Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts (1980). XV, 294 S.

Dieser Briefband gehört zu jener raren Sorte von Büchern, deren kostbare Ausstattung fast mehr zum Blättern und Anschauen animiert als zum Lesen. Er enthält reiches, in vorzüglichen Reproduktionen gebotenes Bildmaterial, das über den engeren Lebenskreis Debussys hinausreichend auch den weiten Umkreis außermusikalischer Anregungen und Einflüsse einbezieht. So findet man neben aufwendigen Farbdrucken von Bildern Turners, Rodins, Odilon Redons und Moreaus – um nur einige zu nennen – Faksimilia von Briefen Debussys, d'Annunzios und Pierre Louys', Bilder bzw. Fotos von Poe, Mallarmé, Baudelaire und Maeterlinck, aber auch von vielen Komponisten, die in Beziehung zu Debussy standen: Satie, Chausson, Dukas, Strawinsky, Varèse und zahlreichen anderen namhaften Musikern.

Durch chronologische Ordnung sowie sorgfältige Auswahl und Kommentierung der Briefe entsteht aus der Verbindung von Bild und Text ein einprägsames Bild von Debussys Leben, das als Autobiographie in Briefen dokumentarischen Wert gewinnt.

Weniger erfreulich steht es um die für eine wissenschaftliche Verwendung des Bandes unentbehrlichen bibliographischen Angaben. Dies

ist um so beklagenswerter, als ein erheblicher Teil der Briefe hier erstmals publiziert wird und die Mehrzahl der früher an anderer Stelle veröffentlichten Briefe anhand der Autographen revidiert werden konnte. Von den rund 1200 erhaltenen Briefen Debussys hat François Lesure 252 für diese Sammlung ausgewählt. Warum er davon absah, die Erstveröffentlichungen als solche zu kennzeichnen, bleibt ebenso unerfindlich wie der Grund für seinen Verzicht auf Drucknachweise für die bereits anderweitig veröffentlichten Briefe. Der Leser findet lediglich eine Aufzählung der bekannten, zwischen 1927 und 1957 in Buchform erschienenen Sammlungen von Debussy-Briefen; auf die schwer zu überblickende Streuung separater Briefpublikationen in Zeitschriften, Biographien usw. wird mit keinem Wort eingegangen. Aber wo, wenn nicht in dieser bislang umfangreichsten Sammlung von Briefen Debussys, dürfte man eine bibliographische Erschließung gerade dieser Quellen erwarten? Wer wäre kompetenter, sie zu erstellen, als der Herausgeber? Bleibt zu hoffen, daß eine bescheidener Ausgabe nachholt, was dem vorliegenden Prachtband fehlt.

(Oktober 1981)

Peter Cahn

IGOR STRAVINSKY: Le Sacre du Printemps. Press-Book réuni par François LESURE. Genève: Editions Minkoff (1980). 178 S. (Anthologie de la Critique musicale. Dossiers de Presse. Tome I.)

In einer Reihe, die zu wichtigen Marksteinen der neueren Musikgeschichte die zeitgenössischen Pressestimmen zu sammeln (oder aufzuspießen?) sich anschickt, erscheint dieses Buch als erstes – geplant sind Sammlungen zu Schönbergs *Pierrot Lunaire*, Debussys *Pelléas et Mélisande*, Verdis *Otello*, Bergs *Wozzeck* und Musorgskis *Boris Godunov*.

Das Material ist nach Ländern aufgeschlüsselt, und neben den Erscheinungsdaten sind Informationen zu den Autoren nach Möglichkeit gegeben. Über den *Sacre du Printemps* gaben u. a. in Frankreich Louis Laloy und Roland Manuel, in Rußland Vjačeslav Karatygin und Nikolaj Mjasovskij, in Deutschland Adolf Weismann und Alfred Heuss, in Italien Alfredo Casella, in Österreich Julius Korngold und Paul Stefan ihr zeitgenössisches Urteil ab.

Ganz abwegig und dem Gegenstand unange-

messen waren diese Urteile auch in der Ablehnung und Feindschaft selten. Die Bedeutung des Werkes wurde erkannt. Aus Wien sind Revolten des Publikums bei der Generalprobe dokumentiert. Ein „J. B.“ beim *Neuen Wiener Journal* fand dagegen: „Man muß sich nur in die russische Psyche hineinleben, um die künstlerischen Absichten des Tondichters zu erfassen. Ich selbst höre dabei das geknechtete russische Volk, für das nie ein Frühling anbricht, auch dann nicht, wenn es seine Freiheit in staatlich beglaubigter Form zugemessen erhält. In die Töne Strawinskys ist immerfort der Schrei nach Erlösung eingehüllt, der durch die geschlossenen Zähne mit unglaublicher Kraft in die Welt hinausgebrüllt wird . . .“ (S. 149). Nach den Tumulten bei der Generalprobe wurden bei der Aufführung dann „ . . . die aufreizendsten Stellen gestrichen“, verbrieft Julius Korngold (S. 153) in der *Neuen Freien Presse* vom 21. Februar 1925. Bedauerlich die schlechte Reproduktionsqualität bei den russischen Kritiken: die von Karatygin (S. 81 ff.) ist kaum zu entziffern – war die Vorlage wirklich so schlecht?

Das Vorhaben, im Grenzbereich zwischen Musikgeschichte und Publizistik angesiedelt, verdient Beachtung. Kinderkrankheiten sind unausbleiblich. Ich finde, der Herausgeber sollte noch ein bißchen mehr aus der philologischen Zurückhaltung hervortreten, als dies im Vorwort geschieht, oder ein anderer, spezialisierter Autor sollte das gesammelte Material in den Zusammenhang seiner Kenntnisse bringen.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

CLAUDIA MAURER-ZENCK: Ernst Krenek – ein Komponist im Exil. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1980). 347 S., zahlr. Notenbeisp.

Kreneks Werk läßt sich nicht mehr überblicken: Er ist 1980 bei der Opuszahl 232 angelangt, hat unzählige musiktheoretische, ästhetische, (kultur-)politische oder feuilletonistische Arbeiten publiziert, Opernlibretti, Prosatexte und Gedichte, Tagebücher und Memoiren verfaßt, einen extensiven Briefwechsel geführt. Zudem kann dieses singuläre Schaffen nur sehr schwer bewertet werden. Krenek hat nicht nur seinen musikalischen Stil häufig gewechselt, sondern auch seine theoretischen Positionen manchmal innerhalb einer Jahresfrist revidiert; er hat selbstbewußt die Prozesse seiner Urteilsfindung stets in die Öff-

fentlichkeit hineingetragen, ohne sich von der mangelnden Beständigkeit seiner Resultate beirren zu lassen. Die Verbindlichkeit seiner oft widersprüchlichen Äußerungen ist nicht immer abschätzbar. Weiter dürfen – folgt man den Analysen von Claudia Maurer-Zenck – Kreneks Reflexionen seiner Musik häufig als abwegig gelten, und das Geschichtsbewußtsein etwa, auf das ein Libretto Kreneks schließen läßt, muß nicht unbedingt dem von der Musik bezeugten entsprechen. Allerdings ist ihre entsprechende Analyse des Schlusses von *Karl V.* (S. 72ff.) fragwürdig, denn Krenek komponiert hier doch wohl eher den Sinn der Worte.

Mit immensem Fleiß hat sich Claudia Maurer-Zenck in dieses von Widersprüchen zerfurchte Werk eingearbeitet und ein streitbares, also sehr lebendig geschriebenes, journalistisches Temperament bezeugendes Buch vorgelegt, das über die Jahre von 1928, dem Umzug Kreneks nach Wien, bis 1961, dem Fiasko der Darmstädter Aufführung von *Das Leben des Orest* berichtet. Sie stützt sich auf reiches authentisches Material bis hin zu unveröffentlichten Tagebüchern Kreneks oder seine Briefe an die Mutter, die – auch das ist singulär an Krenek – bereits in Bibliotheken eingesehen werden können. Es mag vielleicht eher eine Frage des Taktgefühls oder Geschmacks als der Informationspflicht sein, schon zu diesem Zeitpunkt Tagebucheintragungen aus wohl primär polemischen Absichten zu zitieren, die nun nach der Publikation weiterer Dokumente, um die sich Claudia Maurer-Zenck nicht gekümmert hat, Kreneks Integrität ungewollt zwielichtig erscheinen lassen. Man vergleiche die Tagebucheintragungen vom 11. August 1938 (zitiert S. 116) mit der Darstellung, die Peter Sulzer gibt (*Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Band I, Winterthur 1979, S. 175f.).

Wohl versucht Claudia Maurer-Zenck mit einer Vielzahl unterschiedlicher Methoden und Darstellungsarten das Werk und die Entwicklung Kreneks in den Griff zu bekommen; doch ist ihr das Buch – auch bei Abwägung all ihrer Verdienste, die nicht geschmälert werden dürfen – aus zwei Gründen nicht gelungen. Einerseits kann sie nie Distanz zur Person Kreneks und zu seinem Werk gewinnen. Sie verharmlost allzu souverän den äußerst ambivalenten Komplex des Austrofaschismus, dem Krenek intensiver zuneigte, als sie wahrhaben will. Liest man etwa den ersten Beitrittsaufruf zur *Vaterländischen Front* (aus dem sie nie zitiert), so erscheint es heute gerade-

zu unfaßbar, daß Krenek sich dieser sogleich anschloß; der paradoxe Tenor ihrer Darstellung lautet: Krenek befand sich schon abseits des offiziellen Regierungskurses, bevor er ihn publizistisch unterstützte. Sie mißversteh absichtsvoll Eislers Krenek-Kritik, verschüttet die ausgesprochen antidemokratische Haltung Kreneks in jener Zeit, überschätzt erheblich Kreneks „Einfluß auf das moderne Musikleben in den USA“ – ihr Kronzeuge Erickson ist ein Krenek-Schüler, dessen Werke Krenek Anfang der 50er Jahre in Deutschland dirigierte –, bekümmert sich nicht um einigermaßen repräsentative Rezeptionszeugnisse Krenekscher Musik aus der Nachkriegszeit.

Andererseits spürt man ständig die Eile heraus, mit der das Buch offenbar rechtzeitig zu Kreneks 80. Geburtstag vollendet werden sollte. Die Mängel reichen von der Disposition der Darstellung bis zu drucktechnischen Äußerlichkeiten. Es gibt überflüssige, belanglose Darstellungen zu Adorno, Schönberg und Webern, kommt zu irritierenden Doppeldarstellungen, die bei überlegterer Disposition hätten vermieden werden können. Manche Ausführungen sind geeignet, den Leser zu verwirren, wenn etwa nicht weniger als fünf weit entfernt liegende Gründe angeführt werden, aus denen Krenek 1928 nach Wien zurückkehrte (Wunsch nach konzentrierter Arbeit; instinktive Rückkehr angesichts der Lage in Deutschland; innere Affinität seiner „rückständigen“ Haltung mit dem konservativen Wiener Klima; Rückzug in die private Sphäre; Suche nach Widerständen, die zu intensiver publizistischer Tätigkeit führt) oder wenn Kreneks pädagogisches Wirken in den USA mal als „Illoyalität“ gegenüber seinen Studenten (S. 257), mal als „Solidarisierung“ mit seinen Studenten (S. 266) erscheint. Man findet zahllose leichtfertige Formulierungen (Schramms Brief an Krenek vom 13. Mai 1938 ist vielleicht weniger „grob“ als verzweifelt), das bequeme Stilmittel der rhetorischen Frage an kritischen Stellen (z. B. S. 280), bedenkliche stilistische Entgleisungen („Die Abstinenz vom Erfolg, die Kraus forderte, damit die moralische Position nicht aufs Spiel gesetzt würde, blieb durch die geringe Wirkung der kulturkritischen und politischen Publikationen ungefährdet“; S. 64). Die Seitenzahlen im Inhaltsverzeichnis S. 4 stimmen teilweise nicht, die Anmerkungen S. 98 mit Nr. 216ff. gehen ebenso nicht auf wie einige Seitenverweise in den Anmerkungen. Die *Kleine Suite* op. 28, als „Ms“ im

Werkverzeichnis angeführt, ist seit 1969 (Copyright) publiziert, die Schallplatte ORS 78295 enthält noch das *Flötenstück, neunphasig*.

Fast nur der über die Exilforschung in der Literaturwissenschaft referierenden Einleitung läßt sich entnehmen, daß diese Arbeit auch als Beitrag zur Exilforschung konzipiert ist. Die Unterscheidung zwischen Exil und Emigration, für die Claudia Maurer-Zenck plädiert, ist vor allem auch dann wenig hilfreich, wenn man erfährt, daß Krenek nicht nur sein Wirken in St. Paul als Exil im Exil empfindet (S. 251 – auch seinen Aufenthalt in Kassel 1925 etwa hat Krenek bereits als „erniedrigendes Exil“ bezeichnet), sondern auch noch den modernen Künstler als den Exilierten schlechthin charakterisiert (S. 181). Vor allem aber wirkt dieser Literaturbericht, der mit Seitenhieben nicht knausert, unerträglich selbstgerecht, weil die Umstände, in denen diese Arbeit geschrieben wurde, nicht mehr (gar politisch) mitreflektiert werden. Dem Vorwort kann entnommen werden, daß Claudia Maurer-Zenck sich mit einem Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft zunächst nur zufällig mit Krenek befaßt hat. Mit den wertvollen Verzeichnissen (Werk- und Schriftenverzeichnis Kreneks) sowie dem reichen authentischen Material wird diese Arbeit gleichwohl für die zukünftige Krenek-Forschung unentbehrlich sein.

(Januar 1982)

Giselher Schubert

Pro und Kontra ‚Jesu Hochzeit‘. Dokumentation eines Opernskandals. Hrsg. von Margret DIETRICH und Wolfgang GREISENEGGER. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1980. 412 S.

Am 18. Mai 1980 fand im Theater an der Wien als Auftragswerk der Wiener Festwochen und zu deren Eröffnung die Uraufführung der Mysterienoper *Jesu Hochzeit* von Gottfried von Einem statt; das Libretto schrieb des Komponisten Gattin Lotte Ingrisch. Die Aufführung, die vom ORF und ZDF direkt ausgestrahlt wurde, war insofern eine außergewöhnliche, als sowohl vor dem Theater wie auch in diesem lautstarke und übelriechende Mißfallenskundgebungen abliefen. Diese bildeten den Höhepunkt und vorläufigen Abschluß einer seit geraumer Zeit sich im Gange befindlichen Kampagne, die, so vermuten die Herausgeber der vorliegenden Publi-

kation mit guten Gründen, mindestens zum Teil zentral gesteuert war. Ein handfester Opernskandal also? Nur zum Teil, denn all die Aktivitäten und deren wenig erfreuliche Begleiterscheinungen richteten sich ausschließlich gegen das Textbuch, die Musik blieb unangetastet, wurde vom Publikum gar wohlwollend aufgenommen.

Noch im gleichen Jahr erschien, herausgegeben von Margret Dietrich, Ordinaria für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, und von Wolfgang Greisenegger, Dozent für Theaterwissenschaft, die vorliegende, gut 400 Seiten starke Dokumentation zu diesem Ereignis. Das Buch ist somit nicht nur Zeugnis einer kleinen lokalen kulturgeschichtlichen Eruption, sondern auch solches einer extrem flinken publizistischen Aufarbeitung. Der solcherart gewährte Aktualitätsbezug scheint allerdings notwendig, denn allzu sehr ist der Inhalt des Bandes an das spezielle Ereignis gebunden, als daß er über dieses hinaus von langdauerndem Interesse sein könnte. Diese Feststellung berührt nicht die Qualität des Vorgelegten, sondern dessen spezielle Ausrichtung.

Der erste Teil umfaßt vierzehn Beiträge unter der Überschrift „Analysen und Grundsatzartikel“. Schwerpunkt ist dabei die ethisch-religiöse Problematik des Librettos, seine stellenweise mit der Person Christi verbundenen sexuellen Allusionen („die Herabwürdigung religiöser Lehren gemäß § 188 StGB“, wie es in einer Anzeige an die Staatsanwaltschaft Wien formuliert war). So erinnert beispielsweise Fritz Fuhrich an das alte Sponsus-Motiv (*‚Jesu Hochzeit‘ auf der Bühne – Vom Mittelalter bis zum Barock*) und auch Josef Blanks kürzerer Artikel *Hure und Braut* wirkt klärend durch historische Rückbesinnung. Wolfgang Beilner seinerseits unternimmt es, die textlichen Bezüge des Librettos zur Bibel aufzuzeigen, und auch er findet zu einer gesamthaft positiven Beurteilung des Textbuches. Der Psychiater Erwin Ringel versteht die massenhysterische Ablehnungsreaktion in der Tatsache, daß Sexualität mindestens in neuerer Zeit mit der Person Jesu in keiner Weise in Verbindung gebracht wird. Zwei Artikel sind dem Problemfeld Kirche und Kunst gewidmet (Herbert Schade und Paulus Bergauer), zwei weitere befassen sich mit der Freiheit der Kunst und deren verfassungsrechtlichen Verankerung in der Bundesrepublik (Ingo von Münch) und in Österreich (Raoul Kneucker). Zur Musik selbst findet sich in diesem ersten Teil lediglich der Aufsatz von Friedrich Saathen (*Struktur, Thematik und Symbolik der Jesus-*

Oper. Musikdramaturgische Analyse). Margret Dietrich selbst legt eine *Analyse des Librettos* vor.

Im zweiten Teil findet sich die eigentliche „Dokumentation“. Eröffnet wird sie durch die Wiedergabe des Programmheftes der Uraufführung. An zweiter Stelle steht die im Heft 4/5 der *Österreichischen Musikzeitschrift* 1980 veröffentlichte Analyse der Oper von Rudolf Klein. Es folgen die Aktivitäten der Printmedien (Vorbesprechungen, Aufführungsbesprechungen, Pamphlete, Protestartikel u. a.). Hier kommt auch die Musik zu vermehrter Beachtung, wenn sie auch gesamthaft eher negativ beurteilt ist (Ausnahmen: H. H. Stuckenschmidt in der *Frankfurter Allgemeinen* und Rudolf Klein in der *Neuen Zürcher Zeitung*). Während allerdings die lange Reihung der Besprechungen mit ihren unvermeidlichen Wiederholungen einer kontinuierlichen Lektüre entgegensteht, wirkt die „Auswahl aus Briefen“ an die Librettistin nachdenklich und bedrückend in der immer wieder aufscheinenden verbalen Befriedigung niedrigster Instinkte (es geht dies bis zu Morddrohungen).

Gesamthaft allerdings vermittelt die Publikation einen lebendigen Einblick in die besondere Situation dieser Oper und die Schwierigkeiten ihrer erstmaligen Aufführung. Ob dazu ganze 400 Seiten notwendig waren, bleibe dahingestellt. Unverständlich allerdings, daß das „corpus delicti“, das Libretto, um das sich alles dreht, nicht mit abgedruckt wurde.

(September 1981)

Victor Ravizza

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter. Teil I: Edition der Texte mit deutschen Übersetzungen und mit Abbildungen aus den Quellen im beigefügten Ergänzungsheft. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1970. 225 S. und 27 Abb. Teil II: Studien zur Tradition und Kommentar der Texte. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1980. 406 S., zahlr. Tab. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Band I/II.)

In zwei stattlichen Bänden mit zusammen rund 650 Seiten legt Klaus-Jürgen Sachs erstmalig eine Edition aller erreichbaren Quellen zur Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter vor. Gegenüber Christhard Mahrenholz, der sich in

seiner *Berechnung der Orgelpfeifenmessungen* (Kassel 1938) – der bis dahin gründlichsten einschlägigen Veröffentlichung – auf 29 im Druck zugängliche Quellentexte bezog, stellt Sachs im ersten Band 87 Quellen, weitere fünf in einem Nachtrag im zweiten Band vor. Aus diesem kaum noch zu erweiternden Fundus ergab sich die Übertragung von 49 Mensurtexten (mit synoptisch dargestellten unterschiedlichen Lesarten), die – auf Wunsch des Verlages und zum Vorteil des Benutzers – in einem Beiheft innerhalb des gleichen Bandes auch in deutscher Übersetzung vorliegen. Philologische Akribie der Übertragung und vorbildliche sprachliche Rücksicht auf den Urtext in der Übersetzung kennzeichnen die verdienstvolle Quellenedition und zugleich den Verfasser des Standardwerkes, der offensichtlich keine Mühe gescheut hat. Die bei Erscheinen des ersten Bandes von McKinnon geäußerte Skepsis (*The Quarterly Journal of the Music Library Association*, 1972, S. 241) gegenüber der Trennung von Quellentext und wissenschaftlicher Bearbeitung kann ich nicht teilen. Gerade diese Trennung bietet arbeitstechnische Vorteile und gibt dem häufiger benutzten Textband handliches Format.

In der Edition wurden die Texte, die ausschließlich Längenmaße für Intervallgrößen (S. 7), für Skalen abwärts (S. 14) oder aufwärts (S. 17) angeben, jeweils gruppenweise zusammengefaßt, ebenso die elf Texte, in denen auch Weitenmessungen eine Rolle spielen. Verzeichnisse der Quellen und der speziell mit ihnen befaßten Literatur, Register der Incipit, der Termini und der genannten Personen sowie 27 Abbildungen von Textvorlagen (davon vierzehn in originaler Größe) runden den Band ab, mit dem sich trotz der manchmal irritierenden Fülle von Lesarten bequem arbeiten läßt.

Der umfangreichere zweite Band geht von dem „Leitgedanken“ aus, daß die in den Mensur-Traktaten niedergelegte Maßordnung in den Bereich der „musica scientia“ gehört, also nicht primär für das Handwerk des Orgelbauers bestimmt ist. Dieser immer wieder aufgegriffenen These kann nicht widersprochen werden. In einem Einleitungskapitel kritisiert Sachs zunächst das bisherige Verständnis der Quellen als handwerkliche Anweisung zum Orgelbau und die Art ihrer Auswertung in der instrumentengeschichtlichen Literatur. M. E. haben weder Buhle (1903) noch Mahrenholz (1938) oder Perrot (1965) – deren Publikationen ich gerade zur Hand habe –

darán gezwéifelt, daß die Mensura-Texte in das Lehrgebäude der von Boethius tradierten Lehre der Pythagoreer gehören und Teil einer letztlich mathematisch fundierten, später auch theologisch untermauerten Mensurlehre sind. Trotz der erkannten Fehler, die sich – ähnlich wie schon in der Schmiedelegende – aus der oft recht unkritischen Übertragung der Saitenlängen des Monochords auf Maße der Orgelpfeifen oder Gewichte der Glocken etc. ergeben, haben die genannten Autoren Aufschlüsse über die Gestalt der Orgel des Mittelalters erhóft, dabei allerdings aus Detailangaben Konsequenzen gezogen, die z. T. heute nicht mehr vertretbar sind. Ihre Äußerungen zur Mensura fistularum – meist in einem größeren Zusammenhang stehend und ziemlich knapp gehalten – erfolgten ohne intensivere Quellenforschung. Man sollte nicht vergessen, daß sie auch bleibende Erkenntnisse vermittelt haben.

Im ersten Hauptteil behandelt Sachs in sechs (mit je einer knappen Zusammenfassung abgeschlossenen) Kapiteln Quellen und Überlieferung, Methoden der Ableitung der (fast ausschließlich) pythagoreischen Skalen, Terminologie, das Verhältnis von Theorie und Empirie, überlieferte absolute Maßangaben und schließlich die ideengeschichtliche Einbindung der Mensurlehre. Ein weiterer Hauptteil erfaßt die Vorgeschichte und die Entwicklung der Mensurlehre von den Pythagoreern über Boethius, die „naiven“ Frühformen, die Einbeziehung der Pfeifendurchmesser und die aufwärts gerichteten Skalen. Die besonders aufschlußreichen Mensurlehren des Wilhelm von Hirsau und des Aribo werden ausführlich bearbeitet.

Ein letzter Hauptteil bietet einen Kommentar zu den Texten der Edition, in dem auch die Abhängigkeit der Quellen voneinander verdeutlicht wird. Der vom üblichen Apparat abgeschlossene Band vermittelt eine Fülle von teilweise neuen Erkenntnissen. Durch klare Gliederung und mit Hilfe zahlreicher Tabellen bleibt er übersichtlich, obwohl der Verfasser keine Gelegenheit versäumte, alle in sinnvoller Beziehung zum Generalthema stehenden Randgebiete in die Betrachtung einzubeziehen.

(März 1982)

Rudolf Reuter

ALBERT ERHARD: *Jean Rousseau's „Traité de la viole“*. Faksimile der Ausgabe Paris 1687. Mit Einführung, Übersetzung und Kommentar.

München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1980. 107 S., VII Bildtaf. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 6.)

Jean Rousseau's *Traité de la viole*, 1687 in Paris erschienen, ist wohl eine der am häufigsten herangezogenen Quellen zum Gambenspiel. Zum einen werden darin wesentliche technische Grundlagen und zum anderen musikalische und aufführungspraktische Aspekte wie die verschiedenen Arten des Gambenspiels und die damals üblichen Verzierungen diskutiert. Zudem sind entsprechend informationsreiche Quellen in diesem Bereich eher spärlich. Aus dieser Tatsache erklärt sich das Bedürfnis nach einer deutschen Übersetzung, nachdem das Buch bereits zweimal in Faksimile veröffentlicht (Amsterdam 1965 und Genève 1975) und zur Zeit der Drucklegung der vorliegenden Arbeit eine englische Übersetzung durch Nathalie Dolmetsch vorbereitet wurde (in: *The Consort* 33 [1977], S. 225–236; 34 [1978], S. 302–311; 36 [1980], S. 365–370, und 37 [1981], S. 402–411).

Albert Erhard hat die hier vorgelegte und sehr sorgfältige Übersetzung besorgt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen. In verdienstvoller Weise ist jeweils neben dem deutschen Text der entsprechende französische Text als Faksimile wiedergegeben, so daß der Leser mühelos Original und Übersetzung gleichzeitig benützen kann. Vor allem für den Praktiker wird der Kommentar hilfreiche Dienste leisten, auch wenn manchmal ein gewisses Unbehagen hinsichtlich des auffallend zurechtweisenden Charakters einiger Anmerkungen entsteht, so etwa auf Seite 32 und bei der dazugehörigen Anmerkung 77, wenn Rousseau im 2. Kapitel, „Die Handhaltung“, schreibt: „Feststeht, daß das Gambenspiel keineswegs seinen Ursprung in den Zupfinstrumenten hat⁷⁷, denn von diesen unterscheidet sich die Gambe ganz wesentlich und hat den Vorteil, daß sie mittels des Bogens die Töne aushalten kann.“ Der Kommentar dazu lautet: „Hier irrt Rousseau. Die Herkunft der Gambe aus der Laute hat u. a. Einstein . . . dargestellt, der geradezu von einer ‚Homöousie‘ dieser beiden Instrumente spricht. Stimmung, Bünde und Tabulatur der Gambe, z. T. auch ihre Applikatur sind unverkennbar Erbeile der Laute. Die Gemeinsamkeiten sind so groß, daß Gerle, Ganassi . . . u. a. beide Instrumente im gleichen Lehrwerk abhandeln . . .“

Rousseau geht es jedoch gerade um den Unterschied, um das besondere Hervorheben des

hier zur Diskussion stehenden gestrichenen Instruments, um die Abgrenzung gegenüber der altbekannten und gezupften Laute. Anstatt ihn mittels Argumenten, die aus Untersuchungen unseres Jahrhunderts hervorgehen, des Irrtums zu bezichtigen, wäre es interessanter, einen Versuch zu wagen, die Gedankengänge und Voraussetzungen Rousseaus dazu zu verdeutlichen. Ein ähnlicher Sachverhalt liegt in der Anmerkung 28 (S. 15) im Kommentar zu Rousseaus „Abhandlung über die Herkunft der Gambe“ vor. Hier werden Rousseau Unzulänglichkeiten in bezug auf die Gliederung der Instrumente unterstellt, doch wäre eher eine Darstellung des Standpunkts von Rousseau und der auf die Antike wie auf die Zeit des Alten Testaments zurückgreifenden Tradition in der Instrumentengeschichtsschreibung wünschenswert gewesen.

Eine Frage zur Übersetzung stellt sich auf Seite 18, wo „Basse de Violon“ mit „Violone“, und auf Seite 24, wo derselbe Terminus mit „Violoncello“ übersetzt wird; zu diesen zweifellos problematischen Stellen wäre eine entsprechende Anmerkung angebracht gewesen.

Die Studie wird mit einer Einführung und einem anregenden Anhang mit ergänzenden Texten aus anderen Quellen zu diesem Thema sowie einigen Illustrationen sinnvoll abgerundet. Ein Sach- und Namenregister leistet leider nicht immer die gewünschten Dienste: Zum einen finden sich bei den Namen keine oder falsche Initialen des Vornamens (Roger North wird zu „Rob. North“, Agazzari erhält die Initiale „J.“ etc.), und zum andern fehlen wichtige Namen (z. B. Antoine Forqueray), oder es stimmt die Angabe nicht („Tiret“ findet sich auf Seite, nicht in Anmerkung 95). In ähnlich unsorgfältiger Weise präsentiert sich das Verzeichnis der „Abkürzungen zur verwendeten Literatur“ (S. 7f.) mit fehlenden und falschen Jahreszahlen, fehlenden Erscheinungsorten, fehlenden Herausgebern u. a. m. Ganz allgemein scheint die Genauigkeit mit den Jahreszahlen nicht vorrangig gewesen zu sein, Mersennes *Harmonie universelle* wird meist 1635 anstatt 1636 datiert (die Vorlage zur zitierten Faksimile-Ausgabe ist 1636 erschienen), Jambe de Fers *Epitôme musical* gar nicht oder 1557 (z. B. S. 4 und 47) oder sogar richtig mit 1556 (S. 24), und das ist nicht nur in „musikwissenschaftlichen Schriften“ ärgerlich.

(November 1981) Veronika Gutmann

GERHARD ALBERSHEIM: *Die Tonsprache. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XIII, 388 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Musik als eine Sprache aufzufassen, ist gewiß lohnend und reizvoll. Aber gleich das erste Kapitel enttäuscht Erwartungen, die der Buchtitel weckt. Der Autor definiert seine „Tonsprache“ nur mit syntaktischen Kategorien, eine musikalische Semantik leugnet er ausdrücklich. Sein Argument: Da Einzeltöne nichts „bezeichnen“, kann Musik – als aus Einzeltönen zusammengesetzt – insgesamt keine Zeichenfunktion haben. Die Annahme ist falsch: Auch in der Wortsprache haben die Elemente – Buchstaben bzw. Phoneme – keine eigene Bedeutung, Sinn entsteht erst im Zusammenhang, bei Gebilden höherer Ordnung. Mit einem derart reduzierten Sprachbegriff mißt nun der Autor die Aussagen anderer zum Sprachcharakter von Musik – da sind Mißverständnisse unvermeidlich. Statt die vielschichtige Problematik dieses Denkmodells zu diskutieren, kanzelt Albersheim schulmeisterlich andere Meinungen ab, indem er einfach seine eigenen Definitionen als Maßstab nimmt.

Die folgenden Kapitel entfalten, was Albersheim unter musikalischer Syntax versteht, sie bieten ein ausgearbeitetes System musikalischer Harmonik und Metrik. Grundlage der Harmonik ist nicht die Kadenz mit den drei Hauptfunktionen, sondern die Folge Tonika – Nichttonika – Tonika (die zweite Position kann von verschiedenen Akkorden repräsentiert werden, im Vordergrund steht jedoch die Dominante). Hier wird allerdings nur die Einseitigkeit der herkömmlichen Harmonielehre durch eine andere Einseitigkeit ersetzt: Die funktional-tonale Musik benutzt mehrere wesentlich voneinander verschiedene Harmoniemodelle.

Für die Metrik nimmt Albersheim die Gleichberechtigung von Zwei- und Dreigliedrigkeit an. Damit ist sein System flexibler als das Riemannsche, wo der Primat der Zweigliedrigkeit dauernd zur Annahme ausgelassener oder verdoppelter Einheiten zwingt. Er hält jedoch fest an der Vorstellung, daß die Akzentstufen, die innerhalb eines Taktes gelten, ebenso auf die Verhältnisse zwischen Takten, Taktgruppen und Formteilen anzuwenden sind – eine in ihrer Konsequenz bestehende, aber musikalisch und psychologisch durch nichts gerechtfertigte Annahme.

Harmonik und Metrik werden nun einander eindeutig zugeordnet nach dem Schema: Tonika

– schwer, Nicht-Tonika – leicht. Nun gibt es zweifellos häufig Harmoniefolgen mit dieser metrischen Position, und auch auf den Tonartenverlauf ganzer Sätze ließe sich der Gedanke anwenden; aber hier eine Norm aufzustellen und alle anderen Fälle als Abweichungen zu entlarven, ist ebenso willkürlich wie analytisch fruchtlos. Die abschließenden Analysen einer Bachschen Fuge und eines Beethovenschen Sonatensatzes demonstrieren die syntaktischen Systeme des Autors in Verbindung mit einer Stimmführungsanalyse nach dem Vorbild der Schenkerschen Reduktionstechnik.

In diesem ersten Teil ist das Buch nur überflüssig: Es kombiniert sattem bekannte Elemente aus verschiedenen musiktheoretischen Systemen neu; gerade diese Zuordnung aber schafft eine Fülle von Widersprüchen, ohne daß sich ein musikalischer Erkenntnisgewinn ergäbe. Der zweite Teil bringt eine „Stellungnahme zur musikalischen Theorie und Praxis unseres Jahrhunderts“, und nun wird es zunehmend ärgerlich. Zunächst beackert der Autor seine geistigen Väter Riemann und Schenker in oberlehrerhafter Manier – manchen Einwänden kann man immerhin noch zustimmen. Dann werden Hindemith und Schönberg als Theoretiker vorgenommen, ihre „Gesinnung“ an Albersheims Syntax gemessen. Danach ist ein vollkommen wirres Kapitel „Musiksoziologische Ideen“ eingeschoben, wo der Autor vor allem marxistische Ansätze mit seinen musiktheoretischen Vorstellungen zu widerlegen versucht, was zu völlig absurden Fragestellungen führen muß. In den letzten beiden Kapiteln kommt Albersheim schließlich zu einer Generalabrechnung mit der atonalen Musik überhaupt. Da ist die Rede vom „Nihilismus der atonalen Gesinnung“, von ihrem „Zerstörungstrieb“, sogar von „Nekrophilie“. Hier ist endgültig der Boden einer ernsthaften Auseinandersetzung mit musikalischen Sachverhalten verlassen. Das Reizwort Atonalität verselbständigt sich derart, daß unklar bleibt, welche Musik überhaupt konkret gemeint ist. Die Wiener Schule sicherlich; aber auch Bartók und Strawinsky? Oder Messiaen? Längst hat doch die Musikgeschichte gezeigt, daß Tonalität-Atonalität nicht zur Schicksalsfrage der Entwicklung wurde, daß die Fronten zwischen guter und schlechter Musik – nur darum sollte es gehen – ganz woanders verlaufen.

Der Rezensent zweifelte zunächst daran, ob man auf ein solches Buch überhaupt durch eine

Besprechung aufmerksam machen soll. Inhalt, Methode und Stil der Schlußkapitel bewegen ihn aber schließlich doch zu empörtem Widerspruch. (September 1981) Christian Möllers

HANS PETER HALLER: Frequenzumsetzung. Das Experimentalstudio in Freiburg im Breisgau, Technische Einrichtung und Werkverzeichnis 1972–1976. Kassel: Bärenreiter (1978). 40 S., 26 Abb., zahlr. Tab.

PETER VOGEL: Musik und Kybernetik. Mit Anhang: Das Experimentalstudio Freiburg im Breisgau: Technische Einrichtung Stand 1978 und Werkverzeichnisnachtrag 1977. Kassel: Bärenreiter (1978). 76 S., 7 Abb., 51 Schaltbilder, Zeichnungen und Notenbeisp.

Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik Baden-Baden/Freiburg im Breisgau 11.–13. 9. 1976. Referat und Beiträge. In Zusammenarbeit mit der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks hrsg. von Wilfried SCHEIB. Internationales Musikzentrum, Wien. Red. Gerhard RINDAUER. Kassel: Bärenreiter (1980). 96 S., 2 Schallplatten. (Teilton. Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. 1–3.)

Drei Hefte einer neuen Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks sind erschienen. Sie tragen den Namen *Teilton*. Das erste Heft wird mit den programmatischen Hinweisen eröffnet, daß diese neue Schriftenreihe die Erkenntnisse dokumentieren soll, die aus der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit „neuer Musik“ hervorgegangen sind. Hans Peter Haller steuert dazu einen klugen und didaktisch geschickt angelegten Beitrag zu Frequenzumsetzung bei (durch Veränderung der Lautstärke, der Tonhöhe und der Klangfarbe mithilfe eines neuen Gerätes, des Produktionsmodulators). Die Arbeit des (in einer alten Schwarzwaldmühle angesiedelten) Studios ist mit Fotos der technischen Einrichtungen und einem Werkverzeichnis dort realisierter Musik dokumentiert.

Im Band 2 wird ein musikalisch-kybernetisches Objekt von Peter Vogel vorgestellt, ein klingendes Environment (Plexiglassäulen, die je nach der Bewegung der Zuschauer verschiedene Klangereignisse ausstrahlen). Die dazu formulierten theoretischen Begleittexte gehören in den Umkreis der Begriffe Informationsästhetik, Fortschritt, offenes Kunstwerk, Kommunikation, experimentelle Musik.

Obwohl im dritten Band, der die Ergebnisse einer Arbeitstagung enthält, Pierre Boulez das zusammenfassende Stichwort dafür liefert, nämlich Materialerforschung in der Musik von heute, zeigt sich, daß nicht die Neue Musik der Avantgarde im Zentrum steht. Die Aktivitäten des Studios kommen grundsätzlich allen Musikern zugute, die mit elektronischen Mitteln arbeiten. Der Pop-Sektor gewinnt damit erhebliches Gewicht für die Arbeit des Studios, weil die Bedeutung des Synthesizers heute dort am größten ist. Bezeichnenderweise lautet ein Referattitel im 3. Band: *Die Rolle des Synthesizers in der Neuen Musik (unter Einschluß der Popmusik)*. Hatte also Hans Oesch nicht, wie man zunächst meint, das Wort „neu“ kleingeschrieben in Hinblick auf die Philosophie der neuen Musik, sondern hatte er die Schreibweise gewählt, um keine Schranken zu errichten gegen irgendeine Form zeitgenössischer Musikäußerung? Wenn diese Vermutung stimmt, steht das Studio im Dienst eines Experimentes mit unbestimmtem Ausgang.

(März 1982) Helga de la Motte-Haber

ÁGNES LOSONCZI: *Bedarf, Funktion, Wertewechsel in der Musik. Musiksoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945. Ins Deutsche übertragen von Tilda und Paul ALPÁRI. Budapest: Akadémiai Kiadó 1980. 185 S. (Musicologia Hungarica, Neue Folge, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts Budapest. Band 7.)*

Ausgehend vom „gesellschaftlichen Leben der Musik“ (S. 22) versucht die Autorin, in umfassendere Systemzusammenhänge einzudringen, wobei sie bekannte theoretische Ansätze neu ordnet und durch eine Fülle empirischen Materials anreichert. Freilich erscheint die Publikation eher als eine auf Sozialstrukturen bezogene Rezeptionsstudie denn als eine konzeptionell fundierte „Untersuchung des Musiklebens“, wie sie Paul Bekker bereits 1916 vornahm. Seither ist die Komplexität der gesellschaftlichen Bedingungen von Musik noch erheblich gewachsen, was sich auch in den musiksoziologischen Anstrengungen der letzten drei Jahrzehnte spiegelt. So ist es erfreulich, daß die vorliegende Studie – wenn auch unter anderem Gesichtspunkt – kein bloß resümierender Nachzügler ist, sondern zur Weiterentwicklung grundsätzlicher Fragen beiträgt.

Die Verfasserin „sucht nicht vom ästhetischen Standpunkt die ‚objektive‘ Struktur des Kunstwerks, sondern in der wirklich objektiven Struktur der Gesellschaft die Gründe für das subjektive Leben der Werke“ (S. 11), „in den Gewohnheiten und Ansprüchen der Gesellschaft das Bedürfnis, das die Funktion der Kunst begründet, die Funktion, die das Ästhetische auslöst, aufrechterhält und bewahrt sowie jenes Wert- und Normensystem, nach dem unter den zur Verfügung stehenden Werken gewählt wird, und ob diese Wahl der sozialen Klasse, Schicht, Lage und Persönlichkeit des Individuums entspricht“ (S. 13). Die Verbindung der Sphären Gesellschaft und Ästhetik zeigt den ehrgeizigen Anspruch der Autorin, die empiristischen Erkenntnisschwellen vieler musiksoziologischer Arbeiten durch die Verschränkung theoretischer und empirischer Befunde zu überschreiten. Dabei lassen sich drei Schwerpunkte herauskristallisieren. Einmal mehr wird nicht nur die musikalische Produktion, sondern gleichgewichtig die Rezeption berücksichtigt; die Struktur des Publikums, seine Geschmacksbildung und die darin aufgehenden ideologischen Muster werden mit einbezogen in die Bestimmung von musikalischer Wirkung. Hinzukommt zum anderen der Versuch, übergreifende Bestimmungen von „U“- und „E“-Musik zu finden wie etwa grundsätzlich gleiche Determinanten in den Bedürfnisstrukturen der Rezipienten. Damit korrespondiert schließlich die weitergehende Frage, wie das gesellschaftliche Bedürfnis nach Musik, wie sein Niveau und seine Dynamik im ganzen beschaffen seien.

Untersucht werden im ersten Teil die im Alltagsleben mehrerer Dörfer über einen längeren Zeitraum beobachteten Gehalte der elementaren musikalischen Bedürfnisse. Diese werden Resultaten einer Inhaltsanalyse des dort beliebten Liedrepertoires korreliert (hierfür wurden Interviews, Fall-Studien und Gruppendiskussionen statistisch-mathematisch ausgewertet). Zwar werden dabei, wie auch in den folgenden Teilen, in einer Art Zwischenresümee Merkmale typologisiert, aber am Schluß dieser Publikation nicht mehr zu einer übergreifenden Typologie zusammengefaßt. Der zweite Teil zielt auf Inhalt und Qualität des Musikanspruchs: Erfahrungen aus einem Budapester Großbetrieb werden ausgewertet, um Geschmackspräferenzen gegenüber Kunst- und Volkslied, Jazz und Tanzmusik zu prüfen. Im dritten Teil werden Serien von Kon-

zertprogrammen aus über fünfzehn Jahren analysiert, um Veränderungen der Programme mit Veränderungen der Bedürfnisse vergleichen zu können.

Allerdings wäre es nun wünschenswert gewesen, die Ergebnisse der Erhebungen am Ende so zu systematisieren, daß der theoretischen Diskussion über die angeschnittenen Fragen wirklich gleich Komprimiertes an die Hand gegeben wäre. Zudem wird im Verhältnis von „U“- und „E“-Musik die „E“-Musik zu eng gefaßt und unter dem Titel des „ästhetisch Wertvollen“ ohne Diskussion des Werts und ohne gesellschaftliche Ableitung des Anspruchs eingeführt. Damit verschränkt sind Unschärfen in der Bedürfnisbestimmung selbst, obwohl doch in freilich etwas abstrakter Form ein Bildungsprozeß folgender Art avisiert ist: „Die Funktion der Musik wird von dem Bedürfnis zur Gewohnheit gemacht und die Gewohnheit verwandelt sie in ein Bedürfnis – den Prozeß des Lebens entsprechend korrigierend“ (S. 63). Insgesamt aber ergeben sich manche neuen Gedankengänge für das Aufdecken des Netzwerks von Anspruch, Funktion, Inhalt, Code, Aufnahme und Reichweite der Musik, an die weitere musiksoziologische Untersuchungen des Musiklebens anknüpfen können.

(Oktober 1981)

Jochem Wolff

HELGA DE LA MOTTE-HABER – HANS EMONS: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Carl Hanser Verlag 1980. 230 S.

Wenngleich das Buch keine Geschichte der Filmmusik ist und auch nicht sein will, werden doch viele Merkmale der geschichtlichen Entwicklung implizit gegeben. Jeder der Autoren hat einige Kapitel bzw. Abschnitte verfaßt, die sich gut aneinanderfügen. Am Anfang stehen Auseinandersetzungen mit den Theorien Siegfried Kraucers, dessen Vorstellung von „kontrapunktischer“ und „paralleler“ Musik zum Film kritisch referiert wird. Ebenso werden der Realismus-Begriff Zofia Lissas und die Vorstellungen von Adorno und Eisler untersucht, wobei der Widerspruch zwischen Adornos Kunstwerkbegriff und Eislers Gebrauchswertvorstellung aufgedeckt wird. Desgleichen werden Eisensteins Ausführungen und seine Filme befragt. Seine Vorstellungen von kontrapunktischer Musik als Konflikt zwischen Musik und Bild und von der Konflikt-

montage, sein Manifest von 1928 wurden von seinen Filmen überholt. Auch die Theorien von Walter Benjamin und Rudolf Arnheim werden diskutiert. Eine Schlüsselrolle für die weiteren Untersuchungen kommt dem abstrakten und absoluten Film zu, besonders bei Hans Richter. Die frühe Zeit des Films wird ausführlich erörtert, so Richters Filmtheorie, die in Analogie zur Musik den Film-Rhythmus kennt. Dazu tragen die Autoren viele Details bei, und wo Filme fehlen, wird mit Rekonstruktionen gearbeitet.

Verständlicherweise ist in einer solchen Untersuchung die Zusammenarbeit von Prokofieff und Eisenstein in *Alexander Newski* von besonderem Interesse, und die Analyse, Beschreibung und Bewertung der berühmten *Schlacht auf dem Eis* gewinnt noch dadurch, daß aus Eisensteins Buch dessen aufgestellte Beziehung zwischen Bild und Musik reproduziert ist. Die Geschichte der Filmmusik wird auch diskutiert als autonome und als auf das Bild bezogene Musik (Schönberg, Korngold). Hinzu kommt echte „dramaturgisch ausgerichtete Film-Musik“ von Hindemith, Honegger, Satie, Schostakowitsch u. a. Solche Darstellungen, die auch von der Partitur und nicht nur von der Begleitung des Bildes ausgehen, gewinnen Bedeutung für die weiteren Untersuchungen. So kommt die von Adorno aufgestellte Forderung, Filmmusik müsse, um ernst genommen zu werden, mit neuer Musik koinzidieren, nicht zum Tragen. In der Art der Beschreibung der Autoren spielt diese Frage und die Unterscheidung zwischen U- und E-Musik keine Rolle. Wesentlicher sind die Beschreibungen von Tonmalerei und Tonsymbolik in Tonfilmen, die in Stummfilmen als Klangmuster ebenso angebracht gewesen wären wie die „Übernahmen“ aus bekannten Werken von Oper und Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Solche Klangmuster aber sind für Genre-Szenen immer wieder anzutreffen. Auch die Darstellung der Gefühlswelt mit traditionellen Mitteln gehört dazu: Tonalität steht generell fürs Normale. Das Leitmotiv als Ankündigung und Ausdeutung findet eine ausführliche Darstellung im Hinblick auf die Charakterisierung durch Klang und Instrumentation, doch ist motivische Arbeit im Film nur bedingt angemessen, denn „je eindeutiger ein Motiv umschreibt, desto weniger gut fügt es sich in motivisch-thematische Arbeit ein“ (S. 181). Am Schluß stehen Überlegungen zur Rolle der Musik.

Das Buch wendet sich an den Filmliebhaber – verständlich, da auf eine Reihe kaum oder nur

noch selten zu sehener Filme bezug genommen wird. Aber gerade wegen der Beschreibungen und Notenbeispiele ist dieses Buch auch eines, das Fachleuten viel Informationen bietet.
(Januar 1982) Gerhard Schuhmacher

International Music Education. ISME Yearbook Vol. VIII – 1980. Edited by Bernhard BINKOWSKI and Egon KRAUS. New Trends in School Music Education and in Teacher Training. Papers of the ISME Seminar in Innsbruck 1980. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne (1980). 184 S.

Das ISME Jahrbuch gibt in seinem Hauptteil die Referate des 1980 in Innsbruck gehaltenen Seminars wieder über neue Tendenzen in Schulmusikerziehung und Lehrerausbildung. Der Trend geht in Richtung auf eine neuerlich zu verstärkende Öffnung der schulischen Musikerziehung nach außen, d.h. einer Ausrichtung des Unterrichtes ebenso wie der Lehrerausbildung auf das öffentliche Musikleben, auf die Bedürfnisse der gegenwärtigen Musikkultur und die Teilhabe an ihr, ebenso wie auf die pädagogische und didaktische Bewältigung der Probleme, die aus einer solchen Zielsetzung resultieren.

In diesem Sinne reflektiert Bernhard Binkowski (Bundesrepublik) in seinem Grundsatzreferat den engen Zusammenhang zwischen Schule und Gesellschaft, stellt einen Katalog von Forderungen an den Musikerzieher auf, der seine Arbeit stärker als bisher auf das öffentliche Musikleben beziehen soll. Die mit der Ausweitung des Aufgabenfeldes einhergehende Gefahr des Dilettantismus für die Lehrerausbildung wird gesehen; überdies erörtert Binkowski Motivationsprobleme der Musikstudenten für ihren pädagogischen Beruf aus hochschuldidaktischer Sicht. Ein ähnliches Problem beschäftigt Robert J. Werner (USA). Stärkere Befriedigung und Selbstbestätigung für den zukünftigen Musiklehrer und seine berufliche Tätigkeit erwartet er sich durch die Entwicklung einer „persönlichen Philosophie“ in bezug auf Grundfragen der Musikerziehung.

Schweden und Finnland kommen mit je einem Beitrag zu Wort: auf die veränderten Bedingungen in Schule und Gesellschaft Schwedens führt Inge Lindholm neue pädagogische Ziele und Methoden zurück. Ähnlich betont Ellen Urko die Notwendigkeit einer angemessenen und originellen Berücksichtigung der besonderen Situation ihres Landes. Für Finnland (mit seiner geringen

Bevölkerungsdichte und Siedlungen in abgelegenen Gebieten) bedeutet das eine verstärkte außerschulische Aktivität des Schulmusikerziehers.

Eine Wirksamkeit über den engeren schulischen Rahmen hinaus für die Gesellschaft fordern auch Dieter Zimmerschied und Hermann Rauhe und zeigen Konsequenzen für die Lehrerausbildung in der Bundesrepublik Deutschland auf. Karl Heinrich Ehrenforth (Bundesrepublik) stellt in den Mittelpunkt seines Referates den Aspekt der Ganzheit einer allgemeinen Musikkultur, als dessen Reflex auch die schulische Musikerziehung zu sehen ist. Einen durch zahlreiche Diagramme anschaulich-informativen Bericht über die verschiedenen Möglichkeiten der Musiklehrerausbildung in England gibt das Referat von Marjorie Glynn-Jones. Mit einem stärkeren Akzent auf dem Inhalt ihres Bildes von Musikerziehung und vom Musikerzieher arbeiten Walter Baer (Schweiz) und Violeta Hemsy de Gainza (Argentinien) in ihren Referaten mit den Gegensatzpaaren Rationalität – Emotionalität (Baer) und Geist und Technik (Hemsy de Gainza).

Dem zentralen Problem einer gegenwartsbezogenen Medienpädagogik widmen sich Günther Batel und Volkhard Simons mit Günther Weiss (Bundesrepublik). Christoph Richter (Bundesrepublik) wägt ästhetische und soziologische Aspekte in der musikalischen Werkbetrachtung gegeneinander ab. Eugen Mayer-Rosa (Bundesrepublik) befaßt sich gleichfalls mit Problemen der Werkbetrachtung in einem Vergleich unterschiedlicher Vertonungen des „Schöpfungsstoffes“ aus drei Jahrhunderten.

Die musikalischen und pädagogischen Aspekte der Tradition bodenständigen Musizierens stellt Josef Sulz (Österreich) dar und schneidet damit eine ebenso traditionsgebundene wie aktuelle Thematik an. Den Kongreßbericht beschließen eine Untersuchung über musikalische Entwicklung und kindliches Spiel von Arnold E. Burkart (USA), ein Résumé der musiktherapeutischen Aktivitäten Portugals zwischen 1970 und 1980 von Graziela Cintra-Comes sowie eine Rückschau von Edmund A. Cykler auf das Yale-Seminar von 1963 und seine Bedeutung für die Entwicklung der Musikpädagogik in den USA.

Die den Innsbrucker Vorträgen angefügten Referate aus verschiedenen Quellen greifen unterschiedliche Fragestellungen auf. In ihrer Gesamtheit bestätigen sie die Tendenz des Sammelbandes, der die Aufgaben der Musikerziehung und der Musiklehrerausbildung als Bestandteil

der jeweiligen Umwelt und Gesellschaft sieht. So wenig neu diese Forderung gesellschaftlicher Nähe für die Musikpädagogik sein mag, so aktuell und notwendig ist sie für eine Wissenschaft, deren Selbstverständnis Lebensnähe einschließt. (November 1981) Gudrun Henneberg

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Der sprachhafte Charakter der Musik. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH (1980). 64 S. (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge. G 244.)

Es soll eine Spezial-Bibliographie existieren, die sich mit dem Verhältnis von Sprache und Musik, Wort und Ton und allem Schrifttum ähnlicher Thematik befaßt: eine Möglichkeit, die ständig anschwellende Flut des Schriftguts zu überschauen. Es wird nämlich langsam diffizil. Mit einem – doch zeitlich sehr begrenzten, aber dennoch respektablen – Vortrag, dessen schriftliche und mit vielen Anmerkungen und Literaturhinweisen versehene Fassung hier als schmales Bändchen vorgelegt wird, reiht sich nun auch Niemöller ein. Er sieht seine Aufgabe vor allem darin, die verschiedenen Aspekte in einen Zusammenhang zu bringen und ihre Implikationen zu verdeutlichen; aber auch darin, etwas von der vielfältigen, teilweise kontroversen Diskussion im Fach aufzuzeigen. Es mag nun an dieser Darstellungsform liegen, daß so manches Problem nur kurz angetippt werden konnte.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts trat die Auffassung vom sprachhaften Charakter der Musik schärfer hervor, obwohl sie eigentlich schon seit der Antike vorhanden war. Etwa von Mattheson führte der Weg über Krause zu Hiller und auch für die französische Nachahmungsästhetik spielte er eine bedeutende Rolle. Als dann die Auffassung von der Musik als Tonsprache die Auffassung, Musik muß mit Sprache verbunden sein verdrängte, konnte sich die Instrumentalmusik vom Odium der Minderwertigkeit befreien und die Richtung zur absoluten Musik war quasi vorgezeichnet. Auf der Grundlage der Vokalmusik erwuchs der Instrumentalmusik die Funktion eines eigenständigen, aussagefähigen Sinnträgers, und es entwickelte sich eine Art musikalischer Logik. Die substantiell und strukturell sprachhafte Fähigkeit der Musik ist von nun an praktisch nicht mehr aus der Diskussion verschwunden.

Mit den Wiener Klassikern verbindet sich auch

die Feststellung, daß sie allgemeinverbindliche Konventionen musikalischer Sprachstrukturen geschaffen haben. Es wurden unter anderem Elemente aufgegriffen, die ihrer Bedeutung nach aus Opern, der Volksmusik oder aus Redewendungen mit ihrem besonderen Tonfall bekannt waren, ihnen aber ein neuer, individueller Ausdruck mitgegeben. Diese Elemente vermittelten ohne hinweisende Überschrift eindeutig Sinn und Gehalt. Seit der frühen Romantik datiert dann der Topos von der Musik als einer vollkommenen Sprache. Einzelne Worte, die Anlehnung an Lieder und Liedtexte, überhaupt Anregungen aus Dichtung und Literatur, haben immer wieder die Melodiebildung und den Gehalt von Instrumentalmusik geprägt. Schließlich wird das musikalische Thema zum Träger eines ganz bestimmten Sinnes. Allgemein reichen jetzt die Sprachmittel der Musik bis in die feinste Satzstruktur hinein und in den symphonischen Dichtungen werden sie sogar in einem konkret programmatischen Sinn angewandt.

Der Prozeß der Versprachlichung der Musik wurde in der Neuen Musik unseres Jahrhunderts zwar unterbrochen, auf neue Art aber auch wieder akzentuiert. Die Komponisten haben die Sprache von ihrer Lauthaftigkeit her als musikalisches Material neu entdeckt. Die Erforschung der semantischen Dimension in der sprachhaften Wesenseite der Musik ist äußerst komplex. Der Bedeutung nach Bekanntes verschmilzt hier im prozessualen Kontext mit Neuem zu einem semantischen Textzusammenhang, der rationale und emotionale Elemente vereinigt. Und noch vielschichtiger wird es, wenn man die Semiotik mit einbezieht. Im wortsprachlichen Sinne ist Musik zwar eine begrifflose Kunst, gleichwohl gibt sie aber Begriffliches zu verstehen und kann so am ehesten als konnotativer Sinnträger gelten. (November 1981) Werner Reiners

Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München. Hrsg. von Theodor GÖLLNER. Tutzing: Hans Schneider (1980). 162 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 30.)

Rein äußerlich gesehen bereitet es schon Freude, diesen Band zur Hand zu nehmen, aber er erweist sich auch als recht ordentlich redigiert und gestaltet. Ist eine bestimmte Musik an die ihr

eigene Schrift gebunden oder darf das Gemeinte der einen, als perfekt und absolut betrachteten Schrift anvertraut werden? Man muß zumindest in europäische und außereuropäische Musik scheiden, denn der Gegenstand der einen kann nur durch etwas Graphisches „dingfest“ gemacht werden, während der der anderen primär die erklingende Musik selbst bleibt und erst nach einem adäquaten Schriftbild gesucht werden muß. Auch das Verhältnis von Satz und Aufführung läßt sich nur für einen eng begrenzten Bereich erkennen, denn die jeweiligen Gepflogenheiten der Schrift und das geltende musiktheoretische Wissen spielen eine wesentliche Rolle. So etwa versucht Theodor Göllner die Thematik des Symposiums einzukreisen.

Transkriptionen als die Methode der außereuropäischen Musik erfüllen nach der Ansicht von Josef Kuckertz in vollem Umfang ihren Zweck, denn sie schärfen das Ohr des nicht-einheimischen Zuhörers mit Hilfe des Auges. Als Schutz vor eventuellen Neigungen des Transkriptors, dessen Vorkenntnisse erheblichen Einfluß haben, muß man allerdings verlangen, das klingende Musikstück mit zur Hand zu haben. Reicht denn unsere Schrift mit allen ihren Modifikationen überhaupt aus, die musikalische Wirklichkeit adäquat zu erfassen? Kuckertz bezweifelt das und weist auf das Problem der Klangtradition hin. Die Notenschrift bleibt in jedem Falle eine Gedächtnisstütze, die die Analyse des Stückes zwar erleichtert, aber Kenntnisse voraussetzt.

Zu den noch wenig aufgehellten Problemen in der Entstehungsgeschichte der abendländischen Notation rechnet Frieder Zamminer das Verhältnis von Musiktheorie und Musikaufzeichnung. Hier begrenzt er seine Ausführungen auf die frühmittelalterliche Epoche, um auf weniger offenkundige Zusammenhänge hinweisen zu können. Und er sieht strukturelle Merkmale in der Tendenz, den Einzelton für sich zu hören – ein analytisches Element – und im Steigen und Sinken der Stimme – ein räumlich-vertikales Element –, was jeweils einem Grundzug der abendländischen Musikaufzeichnung entspricht.

Da es „den“ musikalischen Satz als den Inbegriff der Verfahrensweisen nicht gibt, will Rudolf Bockholdt keine allgemeinen Feststellungen treffen, sondern sich ganz auf Notenschrift und musikalischen Satz Beethovens und dessen Aufführung konzentrieren. Und er benennt als wesentliche Merkmale jenes Satzes den hohen Grad an Situationsbewußtsein, die Dirigiernotwendig-

keit, den Spontaneitätscharakter von Satz und Aufführung und schließlich die Eindeutigkeit der Partitur.

John Henry van der Meer beschäftigt sich mit den instrumentalen Besetzungsvorschriften und den Instrumentengattungen, also mit dem authentischen Klangbild und damit, wie ein solches Klangbild in einer heutigen Aufführung zu erreichen ist. Zeitgenössische Literatur, Ikonographie und erhaltene Instrumente führen da schon zu allgemeinen Richtlinien. Außerdem hält er eine richtige Interpretation der Besetzungsvorschriften, gut spielbare historische Instrumente und auf diese Instrumente eingespielte Künstler für erforderlich.

Mit der Rolle der Musikverlage setzt sich Wolfgang Rehm auseinander. Er weist darauf hin, daß für einen Verlag kommerzielle Aspekte im Vordergrund stehen, denn sie müssen aus ihrer gewerblichen Tätigkeit Gewinne erzielen. Aber mit zu den wesentlichsten Aufgaben gehört es dennoch, das von den Quellen schriftlich Fixierte für den praktischen Musiker aufzubereiten.

Manfred Hermann Schmid untersucht Notation und Aufführung zur Zeit der Wiener Klassik. Obwohl sich das Notenbild dieser Zeit durch einen Zuwachs an Details auszeichnet, bestand doch noch ein spezieller Aufführungssus, den die Schrift nicht einfängt. Außerdem hat es sich anhand von authentischem Stimmenmaterial, zeitgenössischen Berichten und Zeugnissen der Musiktheorie herausgestellt, daß die erhaltenen Partituren unvollkommen sind. Ihr Text folgt den Zufälligkeiten einer bestimmten Aufführung.

Zum Schluß erläutert Erhard Karkoschka eine musikalische Graphik und wählt als Beispiel Leon Schidlowskys *DADYmasONG*. Und er weist besonders darauf hin: der Spielraum der Auslegung ist hier in Wirklichkeit gar nicht so groß, denn viele Zeichen entpuppen sich als ganz präzise Angaben. Es sind zwar manche Eulen, die da nach Athen getragen werden, aber wahrscheinlich liegt das mit an der doch recht weit gespannten Thematik.

(November 1981)

Werner Reiners

GEORG RHAU: Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe. Vol. VI: Bicinia gallica, latina, germanica, Tomus I, II 1545. Hrsg. von Bruce BELLINGHAM. Kassel–

Basel–London: *Bärenreiter / Saint Louis–London: Concordia Publishing House (1980). XVI, 401 S.*

Mit der hier vorliegenden Veröffentlichung wird in der Ausgabe der Musikdrucke Georg Rhau aus den Jahren 1538–1545 eine seit langem bestehende Lücke geschlossen. Der Herausgeber dieses sechsten Bandes, der kanadische Musikwissenschaftler Bruce Bellingham, kann im Vorwort und kritischen Bericht an die Ergebnisse seiner 1971 in Toronto vorgelegten Dissertation anknüpfen: *The „Bicinium“ in the Lutheran Latin Schools during the Reformation Period.* Hierdurch ergibt sich die Möglichkeit, die Kompositionen der Rhau-Sammlung in den größeren Zusammenhang der Musikpädagogik des 16. Jahrhunderts zu stellen (Nikolaus Listenius, Sebald Heyden, Heinrich Faber). Georg Rhau, Drucker und Verleger in Wittenberg, stand in enger Verbindung zu den lutherischen Kantoren dieses Zentrums der Reformation. In seinen Bicinien spiegelt sich die „Sorge der Wittenberger Reformatoren um die geistige und sittliche Heranbildung der Lateinschüler, denen ja die Ausführung des mehrstimmigen, traditionsgemäß lateinischen liturgischen Gesangs oblag“ (Martin Geck, Artikel *Rhau* in *MGG*). Die Bestimmung für die Lateinschulen ist ersichtlich aus der lateinischen Sprache des Titels und der Widmungsvorrede sowie insbesondere aus der Anordnung der Sammlung nach Kirchentönen („*secundum seriem tonorum disposita*“). In die gleiche Richtung deutet die Widmung des II. Bandes an den jungen Kaspar Hemel. Widmungen an Kinder von Freunden oder Mäzenen begegnen auch in der italienischen „*Musica a due voci*“ des 16. Jahrhunderts, z. B. in Agostino Licinos *Duo cromatici* 1545/46. Dagegen wird die Möglichkeit instrumentaler Ausführung, die in den italienischen Duos große Bedeutung hatte, hier nur beiläufig erwähnt: „*Sunt praeterea ad omnia instrumenta valde accomoda*“. Zur Herkunft der von Rhau zusammengetragenen Bicinien gibt das Vorwort einige kenntnisreiche Hinweise, wenngleich der Forschung hier noch viele unbeantwortete Fragen aufgegeben sind. Die zahlreichen schon von Hans Albrecht nachgewiesenen „*contrafacta*“ aus den Messen der Josquin-Zeit legen einen Vergleich zu der großen Wiener Bicinien-Handschrift ÖNB Ms. 18832 nahe, die denn auch in dem sehr verdienstvollen Konkordanz-Verzeichnis des Anhangs mehrfach erwähnt wird. Daß der Terminus „*bicinium*“ kei-

neswegs von Rhau neu in die Musik eingeführt wurde, sondern dort schon vorher geläufig war, geht aus der Tabulatur des Jan von Lublin (1540) eindeutig hervor. Der kritische Bericht legt Rechenschaft ab über die wenigen Eingriffe des Herausgebers in den Originaltext, die stets sehr behutsam und erst nach sorgfältiger Abwägung vorgenommen wurden. Die große Zahl der herangezogenen musikalischen und musiktheoretischen Quellen erlaubt aufschlußreiche Lesartenvergleiche und ermöglicht in einigen Fällen die Identifizierung des (bei Rhau oft nicht genannten) Komponisten. Trotz aller wissenschaftlichen Akribie ist ein klares, übersichtliches Notenbild entstanden, so daß die Publikation dem im Reihentitel erhobenen Anspruch einer „praktischen Neuausgabe“ gerecht wird.
(Oktober 1981) Dietrich Kämper

VINCENZO RUFFO: *Seven Masses. Part I: Three Early Masses. Part II: Four Later Masses.* Edited by Lewis LOCKWOOD. Madison: A-R Editions, Inc. (1979). XIV, 125, 118 S. (*Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. XXXII–XXXIII.*)

Seiner grundlegenden Studie über *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (1970) läßt Lockwood hier eine Auswahl von Ruffo-Messen folgen, die einerseits die ganze Entwicklung des Komponisten von der ersten gedruckten Messe 1542 bis zu seinem letzten Messendruck 1574 umspannt, andererseits aber frühere Editionen von Messen Ruffos dankenswerterweise nicht dupliziert, sondern ergänzt. Insgesamt haben wir nun einen guten Überblick über Ruffos Schaffen in der für ihn sicherlich wichtigsten Gattung und über die Art und Weise, wie er die Ideen Kardinal Borromeos zur Reform der Kirchenmusik verwirklichte. Zugleich gibt uns Lockwoods Edition auf bequeme Weise Gelegenheit, die in seinem Buch vorgetragene These – Ruffos zentrale Bedeutung für die borromeischen Reformen – zu überprüfen. Sie zeigt uns außerdem (und dies ist wenigstens für den Rezensenten eine große Überraschung) einen Komponisten nicht nur von besonderer historischer Bedeutung, sondern von hohem Rang.

Dieser Rang zeigt sich weniger in den frühen, vor-reformerischen Werken, obwohl auch sie schon bemerkenswert sind, vor allem die Messe *Alma redemptoris mater* von 1542, die mit außer-

ordentlichem motivkombinatorischem „Witz“ nach Art einer Parodiemesse komponiert ist, für die sich aber bisher kein Parodiemodell hat finden lassen. Um so deutlicher wird er in den radikalen Reformwerken, den Messen *Quarti toni* und *Octavi toni* aus dem Druck von 1570, in denen einem aufs Äußerste reduzierten kompositorischen Vokabular eine verblüffende Fülle von Nuancen abgewonnen wird; dabei fügt es sich glücklich, daß die beiden ausgewählten Werke (die beiden anderen Messen des Druckes wurden 1963 von Giuseppe Vecchi publiziert), auf den ersten Blick einander zum Verwechseln ähnlich, im Detail erstaunlich verschieden sind, gerade in der – doch im Mittelpunkt der Reformbemühungen stehenden – Behandlung des Textes: fast so, als habe sich Ruffos kompositorische Phantasie am Widerstand jener extremen Reformvorstellungen erst eigentlich entzündet. Die nur wenige Jahre jüngeren Messen *De profundis* (wahrscheinlich um 1572) und *Sanctissimae Trinitatis* (gedruckt 1574) zeigen den Komponisten dann schon auf der Suche nach Kompromissen (oder Vermittlungen) zwischen der kontrapunktischen Tradition und den „Missae . . . concinate ad ritum Concilii Mediolani“ von 1570: die Werke, besonders die sechsstimmige *Missa Sanctissimae Trinitatis*, sind eindrucksvoll genug, aber doch nicht mehr so eindrucksvoll wie die asketischglühenden Meisterwerke von 1570.

Die Edition ist sorgfältig gearbeitet und sehr schön gedruckt; die Einleitung des Herausgebers informiert knapp, aber insgesamt ausreichend über historische Bedeutung und kompositorische Faktur der Werke. Daß der Benutzer daneben auch Lockwoods Buch von 1970 zu Rate ziehen sollte, versteht sich von selbst; viele kompositorische Details, aber auch historische Zusammenhänge (z. B. die auch bei Ruffo deutliche Tendenz, nur noch das erste *Agnus Dei* zu komponieren) werden verständlicherweise nur dort ausführlicher diskutiert. Der Notentext ist offenbar so gut wie fehlerfrei (Part II, S. 98, T. 73 Baß A, nicht G). Den Schlußakkord Part II, S. 9, T. 103 halte ich für einen Überlieferungs- oder Druckfehler: die *Missa quarti toni* hat zwar bemerkenswert viele Schluß- bzw. Zielakkorde (auf A) mit Terz ohne Quint, aber keinen zweiten ohne Quint mit Terzverdoppelung.
(September 1981)

Ludwig Finscher

HERMAN HOLLANDERS: Concerti Ecclesiastici. Hrsg. von Frits NOSKE und Annette VERHOEVEN. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1979. Band I: XXII, 171 S., Band II: VIII, 147 S. (Monumenta Musica Neerlandica. XII – 1. XII – 2.)

Man weiß nur sehr wenig über den Kirchenmusiker und Komponisten Herman Hollanders. Da er erstmals 1626 als Schulmeister und Organist in Ekeren (nördlich von Antwerpen) nachzuweisen ist, darf man davon ausgehen, daß er um oder vor 1600 geboren wurde, möglicherweise, wie sein Name vermuten läßt, in den südlichen Provinzen der Niederlande. 1628 wurde er als „Zangmeester“ (phonascus) an der Grote Kerk zu Breda angestellt, was ein gewaltiger Aufstieg in seiner Laufbahn gewesen ist. In dem achtzig Jahre dauernden Spanischen Erbfolgekrieg hat Breda mehrfach die Partei gewechselt. Drei Jahre vor dem Amtsantritt Hollanders' war die Stadt von den Spaniern wiedererobert worden, was für ihn bedeutete, daß er während neun Jahren ungehindert dem Beruf eines katholischen Kirchenmusikers nachgehen konnte – eine vergleichsweise lange Friedenszeit in unruhigen Jahren. Nach der endgültigen Einnahme von Breda im Jahre 1637 durch die vereinigten niederländischen Truppen wird Hollanders zusammen mit den katholischen Geistlichen aus der Stadt vertrieben worden sein. Wie sein weiterer Lebensweg verlief, ist unbekannt.

Von Hollanders sind nur zwei Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik überliefert. Die erste ist 1631 bei Phalèse in Antwerpen unter dem Titel *Parnassus ecclesiasticus* im Druck erschienen. Sie besteht aus fünf Stimmbüchern (C, A, T, B, Bc), die sämtlich erhalten sind. Die zweite, ebenfalls bei Phalèse publiziert und mit *Jubilus filiorum Dei* überschrieben, stammt aus dem Jahre 1634. Im Gegensatz zum *Parnassus* sind vom *Jubilus* zwei der ursprünglich ebenfalls fünf Stimmbücher (C, A) nicht überliefert. Auf diese Weise sind nur einige wenige der dort enthaltenen Stücke vollständig tradiert, nämlich acht Motetten a voce sola, deren Vokalpart sich im Stimmbuch des Tenors gedruckt findet. Zwölf Motetten zu zwei, vierzehn zu drei und siebzehn zu vier Stimmen sind leider inkomplett und daher nicht publizierbar. Frits Noske und Annette Verhoeven haben die vollständig erhaltenen Kompositionen der beiden Sammlungen unter dem bei Lodovico Viadana entlehnten Titel *Concerti Ecclesiastici* zusammengefaßt; sie vermitteln mit

dieser Bezeichnung eine gute gattungsmäßige wie stilistische Vorstellung vom Inhalt der beiden Bände.

Die veröffentlichten Kompositionen – es sind vierzehn lateinische Motetten zu einer, zehn zu zwei, elf zu drei und 24 zu vier Stimmen mit Generalbaßbegleitung – sind in dem damals neuen konzertierenden Stil geschrieben, den Hollanders offenbar als erster in den Niederlanden praktiziert hat. Sein Vorbild dafür fand er zweifellos in Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* von 1602, deren Stile concertato sich durch einen meist gänzlich von den Vokalstimmen unabhängigen Verlauf des Generalbasses auszeichnet. Darüber hinaus ist für diesen Stil Außenstimmensatz, eine affektbetonte Textdarstellung sowie eine vergleichsweise freie Dissonanzbehandlung charakteristisch. Dennoch erweist sich Hollanders nicht nur als bloßer Epigone des Viadanaschen Stils. Insbesondere seine Kompositionen a voce sola zeigen, wie die Herausgeber im Vorwort darlegen, sehr viel mehr Abwechslung im Ausdruck, als dies bei seinem italienischen Vorgänger der Fall ist. Neben Relikten des traditionellen motettischen Stils finden sich auch tänzerische Abschnitte in der Art der Gastoldischen *Balletti*, die sich damals in den Niederlanden einer großen Beliebtheit erfreuten und sowohl in katholischen als auch protestantischen Kreisen in Form von geistlichen Kontrafakturen gesungen wurden. In einigen Werken verwendet Hollanders solche tänzerischen Abschnitte sogar als Refrain und schafft somit Stücke mit einer Art „Rondoform“.

Die beiden Herausgeber sind bei der Edition mit sehr viel Sorgfalt und sachkundiger Zurückhaltung vorgegangen. Besonders bemerkenswert ist, daß sie, im Gegensatz zu dem sonst auch bei historisch-kritischen Ausgaben zu beobachtenden Usus, auf eine Aussetzung des Generalbasses verzichten, da sie der Meinung sind, daß das Generalbaßspiel (sowohl im 17. Jahrhundert als auch heute) eine dem Wesen nach improvisatorische Angelegenheit sei, deren Resultat von vielen unterschiedlichen Faktoren abhängt, wie etwa von der Wahl der Instrumente, der Klangfarbe der Stimmen, der solistischen oder choralen Besetzung, dem Aufführungsort und vielem mehr. Der knappen Bezifferung, die sich im originalen Bassus generalis findet, sind in eckigen Klammern zusätzliche Ziffern beigefügt worden, mit denen die Editoren vermeiden wollen, daß Generalbaßspieler, die nur in der Harmonik des

18. Jahrhunderts bewandert sind, zu der Musik einer früheren Epoche „anachronistische Akkorde“ spielen. Die editorischen Kriterien orientieren sich dabei nicht nur am Verlauf der Singstimmen, sondern sie machen sich auch Beobachtungen zunutze, die sich bei den *Concerti* zu drei und mehr Stimmen anstellen lassen. Gut beraten waren die Herausgeber auch darin, daß sie in ihrer Edition den inkonsequent gebrauchten originalen Taktbezeichnungen weniger Gewicht beimaßen als dem jeweiligen Noten- und Satzbild, zeigt doch die Erfahrung, daß in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie schon Praetorius 1619 sich beklagt hat, oftmals „die signa Tactus Aequalis C & C untereinander . . . vermenget seyn“.

Mit Sicherheit werden insbesondere die geringstimmigen *Concerti* unter den Liebhabern der Musik des 17. Jahrhunderts begeisterte Anhänger finden. Sie sind nicht nur gesangs- und spieltechnisch leicht auszuführen, sondern sie begeistern auch durch ihre ebenso schlichte wie ausdrucksvolle Frische.

(Februar 1982)

Siegfried Schmalzriedt

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Band 10: Verschiedene Zyklische Werke II, hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1980. XX, 175 S., 1 Faks.

Beim ersten Durchblättern des zehnten Bandes der Serie I der Neuen Liszt-Ausgabe (NLA) mag man sich wundern. Im Gegensatz zur Geschlossenheit früherer Bände (Band 1, 2: *Etüden*; Band 3, 4: *Ungarische Rhapsodien*; Band 6–8: *Années de Pèlerinage*) scheint die Auswahl hier eher zufällig, ist ein Zusammenhang der einzelnen Werke untereinander zunächst nicht ersichtlich. Im einzelnen werden folgende Kompositionen mitgeteilt: (2) *Légendes* (St. François d'Assise, St. François de Paule „*marchant sur les flots*“) – Fünf Klavierstücke – (2) *Elegien* – *Weihnachtsbaum* – (11) *Choräle* – *Historische ungarische Bildnisse* – *Via crucis* – Anhang: *Légendes*, Nr. 2. St. François de Paule „*marchant sur les flots*“ (version facilitée). Schon die alte Liszt-Gesamtausgabe (1907–1936) tat sich gelegentlich schwer mit der Fülle des Materials und der Problematik des „Einordnens“ bei Liszt.

Man behalt sich dort mit vagen Titelangaben bei einzelnen Bänden (z. B. Serie II, Band 8 und 9: *Verschiedene Werke*). Die *NLA* versucht es besser zu machen – und gerät prompt in Schwierigkeiten. Denn ob die drei ersten angeführten Titel wirklich zyklisch gemeint sind, ist zu bezweifeln. Die Legenden beanspruchen jede für sich eine eigene Geschichte, sind also getrennt aufführbar, die *Fünf Klavierstücke* haben lediglich die Widmungsträgerin (Olga von Meyendorff) und die beiden *Elegien* nichts als den Titel gemeinsam.

Ein Vorzug des Bandes scheint eigentlich zu sein, bewußt Verschiedenes (zeitlich, stilistisch, gattungsmäßig) gebündelt anzubieten und dadurch zum Verschwinden (noch) verbreiteter Liszt-Klischees beizutragen (man bedenke: bei der *NLA* handelt es sich – so die Intention der Herausgeber – um eine wissenschaftliche und praktische Ausgabe). Die beiden bekannten Franziskus-Legenden bilden dabei die einzigen ausgesprochenen Virtuosenstücke in der Sammlung. (Dankenswert: das im Vergleich zu früheren Ausgaben übersichtlichere Notenbild und die zum Teil auf Liszt selbst zurückgehenden differenzierten Vortragsbezeichnungen. Dankenswert auch: die im Anhang wiedergegebene erleichterte Fassung der zweiten Legende, die allerdings etwas akademisch geriet und im Grunde immer noch recht schwer ist, so daß man sich als Pianist doch lieber an die bekannte Fassung halten oder es ganz bleiben lassen sollte.)

Kompositionen von höchster Intimität sind dagegen die *Fünf Klavierstücke* (1865–1879) und die beiden *Elegien* (1844/1877). In ihrer Abkehr vom Virtuositentum, in ihrer fragmentarischen Kürze und in ihrem bis aufs Skelett abgemagerten musikalischen Satz (in ihrer „Struktur an sich“), weisen sie auf Liszts Altersstil hin, wie er sich beispielsweise in den berühmten Klavierkompositionen *Nuages gris* (1881) und *Unstern* (1886) oder auch in einigen sakralen Werken wie *Via crucis* (s. u.) manifestiert. Zur Ausgabe: die ersten vier der *Fünf Klavierstücke* finden sich in der alten Liszt-Gesamtausgabe (II, 10) unter der Bezeichnung *Vier kleine Klavierstücke*. Das fünfte, *Sospiri*, erschien 1969 erstmals im Druck, zusammen mit zwei weiteren unbekanntem Klavierstücken aus der Liszt-Sammlung Olga von Meyendorffs, herausgegeben von Ch. Lee. Warum wurden nicht alle drei von Lee edierten Stücke an die vier bekannten Klavierstücke angekopelt?

Die beiden Zyklen *Weihnachtsbaum* (1882 abgeschlossen) und *Historische ungarische Bildnisse* (1885 abgeschlossen) sind – ebensowenig wie die vorgenannten Stücke – nicht für ein großes Publikum geschrieben worden. Sätze wie *Carillon* oder *Ladislaus Teleki* beispielsweise beleuchten als Einzelstationen Liszts Weg auf der Suche nach Neuem, und sie verweisen gleichsam auf eine doppelte Zukunft: Debussy und Bartók sind hier vorgezeichnet. Liszts Universalität in dem Sinne zu beweisen, daß die verschiedensten Strömungen der Neuen Musik sich auf ihn berufen können, dies ist möglich allein auf Grund des in diesem Band angebotenen Materials. Eine verborgene Konzeption der Herausgeber wird somit deutlich; sie läßt den Band wesentlich sympathischer erscheinen, als er sich zunächst gibt. Hinzu kommt, daß verlegerisch ausgezeichnet gearbeitet wurde. Aus dem (umfangreichen) wissenschaftlichen Apparat (Vorwort und Critical Notes) geht hervor, daß sehr viele Quellen herangezogen wurden (obwohl sich die Ausgabe des *Weihnachtsbaum* in der alten Gesamtausgabe, wo weniger Material zur Verfügung stand, von der vorliegenden nur unwesentlich unterscheidet). Zweitens konnte man auf gute Vorarbeiten zurückgreifen: István Szélenyi, der (bereits verstorbene) Mitherausgeber der *NLA*, veröffentlichte die *Historischen ungarischen Bildnisse* 1956 erstmals im Druck.

Die *NLA* hat es sich mit zur Aufgabe gemacht, auch wenig Bekanntes zu veröffentlichen. Und so kommt man auch in diesem Band auf seine Kosten, denn vier der elf wiedergegebenen *Choräle* für Klavier waren bis jetzt unediert: eine Fassung des Kirchenliedes *Crux ave benedicta* (verblüffend und in der Sammlung einmalig: die Taktausdehnungen an den Zeilenschlüssen – so als wollte Liszt der Trägheit einer singenden Gemeinde Tribut zollen); ein harmonisch reicher Satz über die Weise *Jesu Christe, pro nobis crucifixe* (unverständlich die Bemerkung im Vorwort: „Seine Melodie hat Liszt vor allem in der 5. Strophe sehr frei bearbeitet“; die Melodie einschließlich des Satzes ist in allen 5 Strophen gleich!); eine einfache (homophone und homorhythmische) Fassung des Liedes *Nun danket alle Gott* und des Hymnus *Vexilla regis*.

Es bleibt die Frage, ob eine Aufnahme der *Choräle* in einen Band mit ausschließlich originalen Klavierkompositionen überhaupt gerechtfertigt ist. Im Vorwort selbst ist Unsicherheit zu spüren („Zusätzlich bereitete die gattungsmäßige

Einordnung der Stücke Schwierigkeiten“). Vielleicht hätte sich die geplante Serie II der *NLA* (*Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen*) eher angeboten. Dies gilt noch mehr für Liszts Passionsmusik *Via crucis* in der Fassung für Klavier (Original: gemischter Chor, Soli und Orgel oder Klavier). Wie problematisch eine Übertragung gerade hier aussehen kann, zeigen die abschließenden Bemerkungen. Für die 3., 7. und 9. Station ist ein zweitöniges Motiv in den Männerstimmen von Bedeutung (*Jesus cadit*). In der Übertragung wird es zwar über den Klaviernoten mitgeteilt, doch bei einer Aufführung bleibt es (wohl) unberücksichtigt (genaue Aufführungsanweisungen fehlen). Das Wichtigste fehlt hiermit: die Verdeutlichung des Falls Jesu, der zugleich Aufstieg bedeutet (das Motiv *es¹-fis* wird nach *e¹-g* und *g¹-b* transponiert; gleichzeitig können die Anfangstöne der drei Motive, *es-e-g*, in Beziehung gebracht werden zu den strukturell wichtigen Tönen *f-g-b* von *Vexilla regis*, der Einleitung von *Via crucis*). In einer der genannten Quellen für die Klavierfassung von *Via crucis* wird bezeichnenderweise von „Clavierarrangement“ gesprochen (s. Critical Notes, S. 171, Quelle D). Mehr ist es auch nicht. (Dezember 1981) Dieter Torkewitz

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Lauten- und Klavierwerke, Band 7: Die sechs Englischen Suiten BWV 806–811. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. XII, 127 S., 7 Faks.*

Dazu: *Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Anhang 1: Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5 von Marianne HELMS. Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 244 S., Notenbeisp.*

Die sogenannten Englischen Suiten BWV 806–811 sind im Gegensatz zu Bachs übrigen Suitenwerken für Klavier weder autograph noch in vom Komponisten überwachtem Druck erhalten. Eine wissenschaftliche Neuausgabe ist also auf – die sehr zahlreichen – Abschriften hingewiesen, die teilweise (J. G. Walther, „Anonymus 5“, J. N. Gerber, J. T. Krebs) noch in Bachs unmittelbarer Nähe entstanden sind. Ihre kritische Auswertung stellt eine umfassende und mühsame Arbeit dar, deren praktischer Ertrag – worin natürlich keinerlei Wertmesser zu sehen ist – indessen verhältnismäßig gering ist: Der hier

vorgelegte Notentext unterscheidet sich nur in Einzelheiten von bisherigen Ausgaben. Hinzugekommen ist allerdings (als Anhang) eine ältere, sowohl in Einzelheiten – interessanterweise ist das Präludium hier zwei Takte kürzer – wie in der Satzfolge – Courante II mit nur einem Double, Bourrée ohne Alternativo – abweichende Fassung der ersten Suite. Die Reihenfolge der Suiten ist im Anschluß an die Mehrzahl der Quellen die gleiche geblieben; für die Bezeichnung „englische“ liegen weiterhin nur Mutmaßungen vor (in den Quellen selbst findet sie sich nur ausnahmsweise), aber der Herausgeber hat sie aus leichtverständlichen Gründen für den Bandtitel beibehalten, auf dem Vorsatzblatt des eigentlichen Notentextes dagegen durch das auf zwei Hauptquellen zurückgehende *Six Suites avec leurs Préludes pour le Clavecin . . .* ersetzt.

Diese Titelformulierung ist indessen leicht irreführend (was nicht unbedingt ausschließt, daß sie auf Bach selbst zurückgeht). Sieht man nämlich von der ersten Suite ab, die auch in anderer Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt, so hat Bach – mit einer einzigen Ausnahme, wohl einem Versehen – konsequent Töne unterhalb von C vermieden, was vermutlich im Hinblick auf Spielbarkeit auf dem Clavichord geschehen ist. Vielleicht deutet die Markierung des *avec leurs Préludes* auf den sozusagen separaten Charakter der in Nr. 2–6 sehr langen und concertomäßig gestalteten Einleitungssätze hin, die bei Ausführung auf dem Clavichord besser wegfielen. (Kompositionstechnisch sind sie allerdings dem Ganzen integriert, da sie in mehreren Fällen in motivischen Beziehungen zu den jeweiligen Giguen stehen.) Dagegen braucht damit kein Gegensatz zu den *Französischen Suiten* gemeint zu sein, da diese mutmaßlich später als die *Englischen* entstanden sind; vergleiche hierzu weiter unten.

Damit sind wir bei den entstehungsgeschichtlichen Fragen angelangt. Dürr beschränkt sich bei seinen Überlegungen hierzu (wenn auch nicht ganz konsequent) auf quellenmäßige Kriterien, wie dies am gegebenen Ort ja auch das Angemessene ist. Zu wesentlich neuen oder eindeutigen Ergebnissen kommt er hierbei nicht, wenn auch z. B. die von Marianne Helms erarbeitete Chronologie der Abschriften des Anonymus 5, von dem die früheste vollständige Abschrift der *Englischen Suiten* stammt, wertvolle Präzisierungen ergibt. Die Suiten Nr. 2–6 sind „spätestens 1725, vermutlich aber schon wesentlich früher komponiert“. Hypothetisch läßt sich „die Frage aufwer-

fen, ob die Frühfassung BWV 806a der A-dur-Suite, da sie als einzige der sechs Suiten in Johann Gottfried Walthers Handschrift überliefert ist, nicht vielleicht schon in Bachs Weimarer Zeit zu datieren ist, ja, ob diese Suite wirklich von allem Anfang an mit den übrigen eine Einheit zu bilden bestimmt war“. Die Sonderstellung dieser Suite leitet Dürr nicht nur aus dem Quellenbefund ab (vgl. hierzu S. 86 des Kritischen Berichts), sondern auch aus der „abweichenden Form des Präludiums“ und aus ihrer tonalen Sonderstellung außerhalb der geordneten Folge der übrigen (a–g–F–e–d), explizit musikalischen Momenten also. Mit ebendiesen Argumenten (und weiteren, die übrigen Sätze sowie den Ambitus betreffend) hatte ich selbst schon im *Bach-Jahrbuch* 1976 die Sonderstellung und frühere Entstehung der A-dur-Suite darzutun versucht, was Dürr indessen nicht erwähnt. Aber da er, wenn auch sozusagen nur am Rande, sich auch auf kompositionelle Fragen einläßt, hätte er noch ein weiteres meiner Argumente heranziehen können: nämlich daß die *Französische Suite* Nr. 1 (und nur diese) eine Art Englische Suite en miniature darstellt, was die Entstehung der *Englischen Suiten* vor 1722 (in welchem Jahr die *Französischen Suiten* Nr. 1–5 in Anna Magdalena Bachs älterem Notenbüchlein erscheinen) sehr wahrscheinlich macht.

Es ist mir indessen nicht um einen Präferenzstreit zu tun, sondern um einen positiven Gesichtspunkt: Dürr kommt mit (überwiegend) quellenkritischen Argumenten zu ähnlichen Annahmen wie ich mit Hilfe von Stilanalyse. Die genaue Entstehungszeit der *Englischen Suiten* läßt sich nicht bestimmen, aber vieles spricht dafür, daß sie Bachs frühesten Suitenzyklus darstellen. Sie dürften nicht nur vor den *Französischen Suiten*, sondern – aus Gründen, die ich am obengenannten Ort diskutiert habe – sogar vor den Suiten für Solovioloncell entstanden sein, also schon vor (etwa) 1720. Dies harmoniert mit Dürres Konstatierung, daß Anonymus 5 mit seiner Niederschrift „etwa um das Jahr 1719“ (Helms: „1720 oder früher“) begonnen haben mag. Im Hinblick hierauf erscheint auch sein Gedanke, daß die Frühfassung von BWV 806 schon in Weimar komponiert sein könne, keineswegs zu weit ausgreifend, besonders da seine Vermutung, daß Bach bei ihrer Entstehung noch nicht an einen Werkzyklus gedacht habe, das Richtige treffen dürfte.

(März 1982)

Hans Eppstein

GIACOMO MEYERBEER: *Robert le Diable*. Libretto by Eugène Scribe and Germain Delavigne. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 367, 828 S. (*Early Romantic Opera*. 19.)

GIACOMO MEYERBEER: *Les Huguenots*. Libretto by Eugène Scribe and Émile Deschamps. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 890 S. (*Early Romantic Opera*. 20.)

GIACOMO MEYERBEER: *L'Étoile du Nord*. Libretto by Eugène Scribe. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 785, 52, 12 S. (*Early Romantic Opera*. 22.)

GIACOMO MEYERBEER: *L'Africaine*. Libretto by Eugène Scribe. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 862, 72 S. (*Early Romantic Opera*. 24.)

Meyerbeers Partituren sind heute kaum zu erhalten, selbst die einst weit verbreiteten Klavierauszüge sind selten geworden. Um so mehr ist die Initiative des Verlages Garland zu begrüßen, die sieben wichtigsten Titel dieses renommierten deutschen Opernkomponisten im Rahmen seiner Serie *Early Romantic Opera* durch den photomechanischen Nachdruck wieder zugänglich zu machen. Jeder Titel wird angekündigt „with an introduction by Charles Rosen“, und hier stellt sich die erste Enttäuschung ein: Charles Rosen hat keinesfalls „Introductions“ geschrieben, wie in großen Lettern werbeträftig versprochen wird, sondern nur wenige Zeilen, belanglose Informationen, geliefert. Die „Introduction“ zu *Robert le Diable* umfaßt 11 Zeilen, zu *Les Huguenots* immerhin 29, für *L'Étoile du Nord* beließ man es bei 26 Zeilen und für *L'Africaine* wurden nur 9 Zeilen aufgewendet. Der übrige Raum der Blätter blieb leer!

Man wird bei einem photomechanischen Nachdruck keine kritische Erschließung der Werke erwarten, aber zu einigen substanziellen Hinweisen, die erkennen lassen, daß man sich mit seinem Gegenstand ernsthaft befaßt hat, hätte man sich schon aufrufen sollen, wenn man die „Introduction“ sogar auf dem Serientitel in großen Lettern herausstellt.

Zunächst sollte man bei Herausgabe einer Partitur die Frage aufwerfen, ob die gedruckte Fassung wirklich die Fassung letzter Hand darstellt und den unbeeinflussten Willen des Komponisten repräsentiert, oder ob dieser nicht durch Umstände der Zeit veranlaßt wurde, Kompromisse zu schließen? Immerhin weiß man, daß Meyerbeer wegen Einspruchs der Zensur und aus Gründen der Werkdauer (Zeitverlust durch die Entreacts) gegen seinen Willen in letzter Minute noch viele Musikstücke streichen mußte, die z. T. heute noch in den Pariser Bibliotheken zugänglich sind. Bei *Les Huguenots* mußten wenige Tage vor der Premiere nicht weniger als 45 Minuten Musik gestrichen werden, die Joachim Herz für seine Leipziger Neuinszenierung (1975) zu nutzen wußte und die teilweise auch in den neuen Klavierauszug der Edition Peters (Hrsg. Reiner Zimmermann) eingegangen sind. Schließlich darf man die Information erwarten, daß Meyerbeer seine Partituren später ergänzte. Auch der Editor eines photomechanischen Nachdrucks kann an solchen Fakten nicht schweigend vorübergehen.

In der Einleitung zu *Robert le Diable* fehlt der Hinweis auf die für Giuseppe Marios Debüt am 7. August 1839 nachkomponierte *Scène et prière*; in der Introduction zu *Les Huguenots* fehlt die Erwähnung der 1848 für Marietta Alboni nachkomponierten Rondo-Arie *Non, non, non, non*, mit der Meyerbeer die Pagen-Rolle für das Londoner Debüt der Primadonna attraktiver gestalten wollte; kein Wort findet sich in der Einleitung zu *L'Étoile du Nord*, Meyerbeers erster Comique, daß er 1859 für die italienische Truppe Gyes im Covent Garden Theater Rezitative nachkomponierte, gleiches gilt übrigens auch für *Le Pardon de Ploërmel*. In der Einleitung zu *L'Africaine* stimmen nicht einmal die Entstehungsdaten, obwohl von Christhard Frese (*Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970) und John H. Roberts (*The Genesis of Meyerbeer's 'L'Africaine'*, Berkeley 1977) hierzu Untersuchungen neueren Datums vorliegen. In der Einleitung zu *Robert le Diable* verweist Charles Rosen zur weiteren Information auf die Memoiren von Louis Véron aus dem Jahre 1856. Wem sind diese heute noch verfügbar? Wäre es dem Leser nicht dienlicher gewesen, statt dessen auf die authentischen Briefe des Komponisten selber gelenkt zu werden?

Zur Einstimmung auf *Les Huguenots* wird wiederum Schumanns nun wirklich unqualifizierte „Hugenotten-Kritik“ herangezogen, mit

der der sechszwanzigjährige, in Bühnensachen unkundige Rezensent den arrivierten Meyerbeer anrempelte. Weiß Rosen im Jahre 1980 wirklich nicht mehr zu bieten? Hier hätte der Kommentar von Eduard Hanslick zu Schumanns Besprechung ein differenzierteres Urteil ermöglicht. Obwohl heute jedes seriöse Musiklexikon Hinweise auf weiterführende Literatur bietet, nimmt der Autor der „Introductions“ von dieser keine Notiz.

Im Druckbild der Nachdrucke macht sich störend bemerkbar, daß die Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Balken sehr häufig zu einem einzigen breiten schwarzen Strich zusammenfließen. Ob hier zu hart kopiert wurde, oder durch welche technischen Hilfsmittel und Verfahrensweisen sich solches verhindern ließe, weiß der Laie nicht zu beurteilen. Tatsächlich ist die Lektüre der Partituren durch diesen Mangel streckenweise etwas mühselig. Hier verdiente erwähnt zu werden, daß der italienische Verleger Giovanni Gualberto Guidi (Florenz) 1861 mit *Robert le Diable*, *Les Huguenots* und Gounods *Faust* die ersten Opern-Taschenpartituren auf den Markt brachte, die hervorragend gestochen sind und die Pariser Partituren in der Qualität des Druckbildes erheblich übertreffen. Die sorgfältig gearbeiteten Inhalts-Synopsen in englischer Sprache von Laura DeMarco haben ihren eigentlichen Wert wohl nur für denjenigen Benutzer, der des Französischen nicht mächtig ist.

So verdientvoll der Nachdruck dieser einst so erfolgreichen Partituren ist, und hierfür wird man den Initiatoren dankbar sein, so sehr ist zu bedauern, daß der Wert dieser Neuherausgabe durch die teilweise unzureichende Druckqualität und vor allem die nichtssagenden „Introductions“ geschmälert wird.

(Januar 1982)

Heinz Becker

GIUSEPPE VERDI: Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula GÜNTHER). Riduzione per canto e pianoforte con testo francese e italiano. Revisione secondo le fonti a cura di Ursula GÜNTHER e Luciano PETAZZONI. Milano: G. Ricordi & C. Editori 1980. Vol. I e II. XLIV, 669 S.

Der *Don Carlos* ist hinsichtlich seiner Entstehung und der daraus folgenden Fassungsprobleme eines der kompliziertesten Werke Verdis.

Drei autorisierte Versionen erschienen im Druck: erstens diejenige der Pariser Uraufführung von 1867 in fünf Akten in französischer Sprache; zweitens eine 1882/83 entstandene vieraktige Fassung, in der große Teile der Erstfassung einschließlich dem Ballett eliminiert und fast ein Drittel neukomponiert ist – sie erschien zunächst in französischer Sprache, wurde aber zuerst 1884 in italienischer Übersetzung an der Mailänder Scala aufgeführt; drittens eine auf wiederum fünf Akte erweiterte italienische Fassung von 1886, die den zuvor gestrichenen ersten Akt des Originals wiederaufnimmt. Auf der Bühne durchgesetzt hat sich die zweite Fassung in Italienisch, zumindest den Schallplattenfreunden ist auch die dritte, oft fälschlich als die originale angesehene Version vertraut. Weithin unbekannt jedoch ist die Erstfassung, die dem Pariser Publikum zu langatmig erschien und deshalb ab der zweiten Aufführung ohne das Finale des vierten Akts gegeben wurde.

Verdi lastete die Längen einer inadäquaten Aufführung an, unterzog dennoch Jahre danach die ausgedehnte Partitur einer durchgreifenden Umarbeitung, und dies nicht nur, um eigenmächtigen Strichen der Bühnen entgegenzuarbeiten, sondern vor allem, um die Oper seinem gewandelten Kompositionsstil anzugleichen und sie zudem stärker der Konzeption des Schillerschen Dramas anzunähern. Der Komponist war mit seiner radikalen Revision gleichwohl nicht ganz glücklich und korrigierte sie später durch den teilweisen Rückgriff auf die Fassung der Premiere. Letztere wiederum war lediglich eine reduzierte Version einer Urfassung von 1866, die während der Proben rigoros gestrafft werden mußte, weil die Aufführungsdauer den strengen Gebräuchen der Opéra widersprach. Verdi hatte diesen außerkünstlerisch begründeten Eingriff, der, wie wir jetzt wissen, den dramatischen Zusammenhang erheblich tangierte, nur widerwillig vollzogen. Aus der Vertracktheit dieser Entstehungsgeschichte des *Don Carlos* resultiert das bedauernde Manko, daß eines der bedeutendsten Werke Verdis nicht in der Fassung, die dem Willen des Komponisten trotz mancher einbekannter Schwächen am meisten entsprach, und nicht in der Originalsprache, die allein den Bezug von Text und Musik klar macht, gespielt wird.

Der von Ursula Günther und Luciano Petazoni vorgelegte Klavierauszug darf mit Recht als die „vollständige Ausgabe“ bezeichnet werden.

Er kanonisiert nicht einen bestimmten Text als den einzig „richtigen“, den es beim *Don Carlos* ohnehin nicht gibt, sondern vereinigt alle Versionen einschließlich der Probenfassung von 1866 und zweier für eine Aufführung in Neapel 1872 nachkomponierter Varianten. In der Veröffentlichung der Probenfassung, die die Verdi-Spezialistin Ursula Günther aus dem erst seit dem Jahre 1969 nach und nach bekannt gewordenen und teilweise von der Herausgeberin selbst zutage geförderten Aufführungsmaterial der Opéra rekonstruiert hat, ist das eine entscheidende Verdienst dieser Ausgabe zu sehen. Das andere besteht darin, daß mit der Probenfassung zugleich die um acht wesentliche Passagen gekürzte französische Uraufführungsversion, die seit langem nicht mehr greifbar ist, wieder verfügbar gemacht wird. Damit läßt sich Verdis Arbeit am *Don Carlos* lückenlos von den Pariser Proben bis zur Letztfassung verfolgen.

Die zu gewinnenden Einblicke in Verdis künstlerische Intentionen sind aufschlußreich. Wir erfahren beispielsweise, daß dem Eingangsakt der Erstfassung ursprünglich zwei eindrucksvolle Szenen, eine Chorszene der kriegsmüden Holzfäller mit einem Auftritt der Elisabeth, vorangestellt waren, die in ihrer düsteren Stimmung dem Ernst des Sujets eher entsprechen als die Fanfareneröffnung mit Jagdszene und die auch den Verzicht Elisabeths auf *Don Carlos* aus Gründen des Volkswohls einleuchtend machen. Andererseits passen sie dramaturgisch nicht recht zur nachfolgenden Begegnung des Infanten mit der Verlobten, weshalb sie Verdi in der erweiterten Endfassung nicht mehr berücksichtigt haben dürfte. Hingegen hat er eine andere, vielleicht Anstandsrücksichten zum Opfer gefallene Passage, die Selbstbeichtigung der Eboli, Mätresse des Königs zu sein, später textlich wieder aufgegriffen und neu vertont, weil sie für die Charakterisierung der Antagonistin notwendig ist und die Reaktion der verleumdeten Königin erklärt. Daß der Komponist bei seinen Revisionen stets danach strebte, die dramatische Stringenz und Wirkung zu erhöhen, ließe sich bis ins Detail anhand der verschiedenen Varianten des Duets Philipp-Rodrigo im zweiten Akt oder des Quartetts im vierten Akt belegen.

Dieser Klavierauszug, zweifellos eine musikphilologische Tat von Rang, befriedigt nicht allein das auf genaueste Kenntnis der Werkgenese gerichtete wissenschaftliche Interesse. Er erfüllt durch seine zweckmäßige Anlage alle Vorausset-

zungen, Grundlage praktischer Theaterarbeit zu werden. Die Anordnung folgt der umfassendsten Fassung von 1866, die einzelnen Nummernversionen sind in chronologischer Folge eingefügt. Bei Teiländerungen wird in der Regel der bequemer Lesbarkeit halber ohne Rücksicht auf Verdopplungen großzügig der volle Zusammenhang der Nummer wiedergegeben. Fußnoten im Notentext ermöglichen ein leichtes Verfolgen der jeweiligen Fassung. Unkorrektheiten früherer Editionen wurden verbessert und dort nicht mehr eingeflossene Letztänderungen des Originals berücksichtigt, unzureichende Regieanweisungen sind nach den Erstausgaben der französischen Libretti vervollständigt. Der Notenteil wird ergänzt durch ein umfangreiches, italienisch und deutsch abgefaßtes Vorwort Ursula Günthers, das die verwickelte Werkgeschichte darlegt und die einzelnen Fassungen und Striche beschreibt und erklärt. Hilfreiche, vielfach auf Verdis eigene Ratschläge sich stützende Empfehlungen zur Aufführungspraxis mit einem begründeten Plädoyer für die fünftaktigen Versionen von 1866 oder 1886, zahlreiche Fotos zum einführenden Text und ein synoptisch angelegtes Inhaltsverzeichnis runden diese außergewöhnliche Edition ab. Sie ist für die Verdiforschung und für die Verdipflege ein unschätzbare Gewinn.
(Januar 1982) Wolfgang Ruf

Diskussionen

Die Besprechung meines Buches: *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung* durch Carl Dahlhaus (Mf 1981/4, S. 483f.) bedarf der folgenden Erwiderung:

1. Rezensionen, wenn sie die Funktion erfüllen sollen, den Leser zu informieren, hätten zunächst einmal den Aufbau und die Kerngedanken der betreffenden Arbeit darzustellen und erst in einem zweiten Schritt das Konzept als Ganzes zu bewerten. Dem wird hier, wie bereits Dahlhaus' Einleitungssatz beweist, nicht entsprochen. Statt dessen wird ein Kapitel herausgegriffen, an ihm Hauptsächliches nicht aufgezeigt, dann aber bewertet. Nicht ist es nämlich meine Absicht gewesen, „einen Überblick über nahezu sämtliche musikhistorischen Periodisierungsversuche zu geben“, sondern ich habe versucht, die den Gliederungsschemata zugrunde liegenden Anschauungen über den Verlauf von Musikge-

schichte aufzudecken. Dabei ist der Begriff der Entwicklung, den Dahlhaus überhaupt nicht erwähnt, als zentraler Terminus aufgetreten. Das Bewußtsein, daß sich Entwicklung fortwährend vollzieht, hat sich in der Geschichte allmählich herausgebildet und ist an bestimmte Voraussetzungen wie Veränderbarkeit, Chronologie und Wissenserweiterung gebunden. Die Darstellung des Verlaufs von Musikgeschichte ist ferner geprägt von Aspekten, denen sich keine Periodisierung entziehen kann. Diese umfassen 1. die philosophisch oder historisch orientierte Musikgeschichtsschreibung, 2. die räumlich-zeitliche Abgrenzung des historischen Stoffes, 3. die substantielle Abgrenzung des historischen Stoffes, 4. die wertende oder wertfreie Musikgeschichtsschreibung, 5. die Epoche als natürliche oder künstliche Kategorie. Diese Aspekte bestimmen dann auch die prinzipiell unterschiedenen Gliederungsversuche.

Die kurze Darstellung des Kerngedankens erhellt, daß in meiner Arbeit Periodisierungsversuche keineswegs einfach aneinander gereiht werden, ohne zu beachten, daß „von manchen Autoren die Schemata . . . lediglich als unentbehrliche Fiktionen, von anderen dagegen als evidente Sachverhalte betrachtet“ (werden), wie Dahlhaus es mir unterstellt. Vielmehr ist es das Ziel des einleitenden Kapitels, diejenigen „Niveaudifferenzen“ herauszuarbeiten, die Dahlhaus vermißt.

Der Kerngedanke der Arbeit wird sodann durch das abschließende Kapitel untermauert, das sich mit den Epochenbezeichnungen auseinandersetzt und dem Dahlhaus ebenfalls keine Zeile widmet. Auch wenn eine kausale Ableitung solcher Bezeichnungen aus den Prinzipien der Periodisierung kaum möglich erscheint, so gibt es dennoch aufschlußreiche Zusammenhänge, die es in einer Rezension darzustellen gälte und die einen zusätzlichen Einblick in die Anschauungen über den Verlauf von Geschichte gewährten.

2. An zwei Details glaubt Dahlhaus dann nachweisen zu können, daß in meiner Arbeit „die Behauptungen . . . allzu oft so vage und pauschal bleiben, daß die Grenze zwischen Wahrheit und Irrtum verschwimmt“. So kritisiert Dahlhaus eine Passage, in der ich die Anschauungen des Mittelalters über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von denen der Neuzeit unterschieden hatte. Zwar hatte ich beiden Zeitaltern die gemeinsame „Anschauung von der inneren Einheit des Menschengeschlechts“ attestiert, dann aber