
BESPRECHUNGEN

Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1978. 262 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. 1.)

Der als erster Band der *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* vorgelegte *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* (vgl. *Mf* 28, 1975, S. 53f.) veröffentlicht 30 der 33 dort gehaltenen Referate: Außer den beiden Beiträgen von Friedrich Heller und Robert Schollum fehlt auch das erste Referat von Leonard Stein (*Aims and Intentions of the Schoenberg Archive*); zudem läßt Richard Hoffmann anstelle des im „*Wissenschaftlichen Programm*“ Seite 10 angezeigten Referates *Symbol und Wortlosigkeit in den religiösen Werken Schönbergs* eines über *Concerning Row Deviations in the Music of Schoenberg* abdrucken. Publiziert werden schließlich noch *Bemerkungen zu Hanns Eislers Schönberg-Bild* von Hans Grüß (Leipzig), dem offenbar nicht erlaubt wurde, am Wiener Kongreß teilzunehmen.

In seinem Vorwort betont der Herausgeber Rudolf Stephan zu Recht, daß Schönbergs Werk zunächst durch ein ästhetisches, geschichtsphilosophisches und zeitkritisches Schrifttum selbst in dem Musikleben ferner stehenden Kreisen beträchtliche Beachtung gefunden habe (László Somfai skizziert die Grundzüge dieser Arbeiten unter dem Titel *Warum ist Schönbergs Musik so leicht verabsolutierbar?*, ohne den Kontext zu beachten), die Schönberg-Forschung im engeren Sinne unternahme demgegenüber erst ihre ersten Schritte. Tatsächlich scheint dieser Schönberg-Forschung der Sinn seines Werkes, so wie er ästhetisch, geschichtsphilosophisch und zeitkritisch bestimmt worden ist, immer ungewisser und fragwürdiger. Allenfalls in der Analyse von Aporien einiger Vorstellungen Schönbergs lebt noch etwas

von der Intensität dieses nun schon älteren Schrifttums nach: Reinhold Brinkmann beschreibt den Widerspruch zwischen Schönbergs Theorem des unmittelbaren Ausdrucks und der Rationalität seines Komponierens; Reinhard Gerlach geht dem Paradox nach, daß der Schönbergsche „*Ton*“ als Verlautbarung des Geistes das Stoffliche zwar negiere, seiner gleichwohl aber bedürfe, um sich zu manifestieren.

Kontrovers diskutiert wird in den Kongreß-Beiträgen vor allem die Bedeutung der Zwölftontechnik. Während Josef Rufer darauf hinweist, daß in einer Zwölftonkomposition die „*Grundreihe*“ nicht mit der „*Grundgestalt*“ verwechselt werden darf und Leonard Stein u. a. mit Hilfe von Skizzen zu bestimmen versucht, wann im Kompositionsprozeß die Zwölftonreihe erscheint, auf die hin erste Entwürfe dann z. T. umgeschrieben werden, untersucht Richard Hoffmann die häufigen Abweichungen von den Reihen in den Werken, die eben nicht nur Druck- oder Schreibfehler sind, sondern offenbar aus dem dodekaphonen Prinzip übergeordneten, bislang aber nicht immer schlüssig beschreibbaren Kriterien abgeleitet sein müssen. Christian Möllers weist sogar nach, daß sich Reihentechnik und komponierter Sinn widersprechen können, und Kenneth L. Hickens unzulängliches Referat hat wenigstens noch das Verdienst, auf das ungelöste Problem der Harmonik in Zwölftonkompositionen hinzuweisen. Nach Jan Maegaard schließlich empfand es Schönberg nicht als einen Kompromiß, noch nach der Wendung zur Zwölftontechnik tonal zu komponieren. Das Verhältnis von Tonalität-Atonalität – es wird auch von Rudolf Klein thematisiert – ist ebenfalls besonders strittig.

Unaufhebbare Widersprüche in der Schönbergschen Konzeption der „*Sprechstimme*“ decken Friedrich Cerha und vor

allem Peter Stadlen auf. Peter Horst Neumann konstatiert, daß der in seinem literarischen Geschmack erstaunlich unsichere Schönberg gleichwohl in den entscheidenden Momenten seiner Entwicklung zu „konsistenter“ und „beständiger“ Poesie gegriffen habe. Schönbergs geradezu alttestamentarischen Gesetzesbegriff beschreibt Alexander L. Ringer. Walter Pass interpretiert die Beweggründe der Schönbergschen „Stilwandlung“, wie er sie Julius Bahle gegenüber artikuliert hatte.

Monographische Studien steuern Ernst Ludwig Waeltner (zu op. 10), Claus Ganter (zu op. 11), Gösta Neuwirth (zu op. 15) und Carl Dahlhaus (zu op. 17) bei, formale und satztechnische Aspekte diskutieren Peter Gradenwitz, Christian Schmidt und Rudolf Stephan. Elmar Budde behandelt Schönbergs Verhältnis zu Brahms, Hellmut Kühn jenes zu Bach. Über die Schönberg-Rezeption in Rußland berichtet Boris Schwarz.

Ausschnitte aus vorbereiteten bzw. mittlerweile erschienenen größeren Arbeiten tragen Hans Heinz Stuckenschmidt, Walter Szmolyan und Klaus Kropfinger vor. Persönliche Erinnerungen steuert Hans Swarowsky bei.

Ein Werkregister hätte die Nützlichkeit dieser ebenso anregenden wie imponierenden Publikation erhöht, sie dokumentiert darüberhinaus ein mittlerweile gewandeltes Selbstverständnis der Schönberg-Forschung.

(September 1980) Giselher Schubert

GÜNTER SCHÖNE *Porträt-Katalog des Theatermuseums München (früher Clara-Ziegler-Stiftung). Die graphischen Einzelblätter. 2 Bände. Wilhelmshaven Heinrichshofen's Verlag 1978. 404 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 11 und 12.)*

Der Katalog verzeichnet die knapp 2500 im Münchner Theatrumuseum, der bedeutendsten einschlägigen Sammlung in Deutschland, aufbewahrten graphischen Abbildungen von Sängern und Schauspielern (Porträt- und Rollendarstellungen), Kapellmeistern, Autoren und anderen

Theaterleuten. Schwerpunkt 19. Jahrhundert. Neben Zeichnungen und Aquarellen erscheinen als Hauptgruppe Lithographien, Stiche und Blätter in anderen graphischen Techniken (mit Ausnahme der Autotypie, einem schon eher photographischen Verfahren). Register nennen die erwähnten Stücke und Rollen. Somit wird eine reiche Fundgrube zur Opern- und Theatergeschichte erschlossen, deren Bedeutung weit über München hinausgeht. Besonders als Quelle für Illustrationen zur Gestaltung von Programmheften u.ä. dürfte der Katalog willkommen sein.

(September 1979) Volker Scherliess

The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection. Hrsg. von John A. KIMMEY, Jr Detroit Information Coordinators 1979. 119, 230 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 41.)

Die *Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection*, eine Sammlung von Briefen und musikalischen Jugendwerken, gehört zu den wertvollsten Beständen aus Schönbergs – unabsehbar reicher – Hinterlassenschaft. Sie umfaßt außer Briefen und Postkarten Schönbergs an Nachod einige Briefe Nachods an Schönberg und neben einer Reihe von Tonsatzübungen, Solo- oder Chorliedern und Instrumentalstücken, die zu Schönbergs frühesten Kompositionsversuchen zählen, einen Teil des Klavierauszugs der *Gurrelieder* mit handschriftlichen Vortragsanweisungen Schönbergs für die Partie des Waldemar, die bei der Uraufführung von Hans Nachod gesungen wurde.

Der *Alliance-Walzer*, die *Sonnenschein-Polka* und das *Fiakerlied* erfüllen genau die Erwartungen, die durch die Titel hervorgerufen werden; und das einzig Überraschende an den Stücken ist der Name des Komponisten, der darüber steht. Von einem eigenen Ton kann nirgends die Rede sein, und in Klavierliedern wie *Nur das tut mir so bitter weh* oder *Ich grüne wie die Weide grünt* ist der Einfluß von Brahms so deutlich fühlbar, daß die Kennzeichnung als Stilkopie keine

Übertreibung wäre. (Wagner scheint für den jungen Schönberg kaum existiert zu haben.)

Den Hauptteil des Buches bildet eine Photokopie der Sammlung; voraus gehen eine Beschreibung der Autographe sowie eine Übertragung der sprachlichen (nicht der musikalischen) Texte. Über die Ansprüche, die an eine Edition gestellt werden dürfen, kann man streiten, und ob es verzeihlich oder unverzeihlich ist, wenn ein Herausgeber weder die Namen erläutert, die in den Briefen vorkommen, noch die Texte identifiziert, die den Kompositionen zugrundeliegen, mag offen gelassen werden. Unzweifelhaft aber steht fest, daß man Texte, die man nicht lesen kann, nicht edieren sollte, und von John A. Kimmey muß leider gesagt werden, daß Schönbergs Handschrift für ihn ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist. Die Edition der *Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* ist, um es unverhohlen auszusprechen, eine philologische Katastrophe.

Eine Rezension ist nicht der Ort, um sämtliche Lesefehler und Auslassungen, deren sich ein Editor schuldig gemacht hat, zu korrigieren oder zu ergänzen (und von Nebensachen wie der Interpunktion und der Groß- oder Kleinschreibung soll überhaupt nicht die Rede sein). Die größten Irrtümer aber müssen erwähnt werden, wenn das Urteil, daß die Edition mißglückt sei, keine leere Behauptung bleiben soll.

Nr 5, Z. 6: „hier“ statt „sein“; Nr 6, Z. 1. „Schreker“ statt „Schrecker“; Nr. 7, recto, Z. 4. „Honorar“ statt „Honora“; Nr. 7, verso, Z. 1. „in“ statt „an“; Z. 2. „bewältigst“ statt „lernst(?)“; Z. 7. „einen“ statt Auslassung, Z. 9. „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“, Z. 11. „unbekannter Weise deiner Frau“ statt Auslassung; Nr 9, Z. 1. „Bürstenabzug“ statt Auslassung, Nr. 11, Z. 4. „müßtest“ statt „möchtest“; Nr 20, Z. 2. „wurde“ statt „werde“ und „angesetzt“ statt „umgesetzt“; Nr 20, Z. 7. „Garantiefonds“ statt Auslassung; Nr. 21, Z. 2. „mich“ statt „auch“; Nr. 22, Z. 1: „Honorar“ statt „Honora“, Z. 4. „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“ und „Aber“ statt „Allein“; Nr 23, verso, Z. 2. „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“;

Nr 25, verso, Z. 2: „nicht“ statt „nich“; Nr. 27, Z. 7. „geschehen“ statt Auslassung; Nr. 29, Z. 2. „bedungen“ statt „bedingen“, Z. 3–4: „die kleineren Gesangspartien repetiere und Donnerstag auch so viel“ statt Auslassung, Z. 6: „protegiert“ statt „geriegt(?)“; Nr. 30, Z. 3. „Sei ihr bitte behilflich beim“ statt Auslassung und „Zügewahl“ statt Auslassung; Nr 31, Z. 2: „nun zwischen“ statt Auslassung, Z. 4: „leider“ statt Auslassung und „Entschädigung“ statt „Entschuldigung“, Z. 6: „Puccini etc“ statt Auslassung; Nr. 62, Z. 3 von unten: „dies“ statt „die“; Nr 63 h, T 7: „freundlich“ statt Auslassung; Nr. 63 l, T 3: „widerhallen“ statt „widerhalen“; Nr. 63 bb, T. 11: „kurz“ statt Auslassung; Nr. 63 dd, T. 2. „Ironisch“ statt Auslassung; Nr. 63 rr, T. 9: „gedeckt“ statt „gedeck“; Nr 78: Z. 2: „Tröpflein Thau, will niemand ihrer achten. Viel Herzen auf der Welt vergehn im“ statt Auslassung, Z. 4: „stehn“ statt Auslassung und „neig“ statt „bring“; Nr 80, Z. 7: „spricht“ statt „sch“; Nr 85, Z. 3. „sacht“ statt „sanft“ und „Husch“ statt „Hupf“; Nr. 86, Z. 1. „mir“ statt Auslassung; Nr 87, Z. 2. „Trauerweide“ statt Auslassung, Z. 7. „auch“ statt „auf“ und „der“ statt „die“, Nr 90, Z. 1. „wohl“ statt Auslassung; Nr. 91, Z. 1. „Sterne“ statt Auslassung; Nr. 92, Z. 3. „Säkel“ statt „Säcke“, Z. 4: „fings“ statt „fing“; Nr 93, Z. 1. „Brunnen“ statt Auslassung, Z. 3: „verließ mich über Nacht“ statt Auslassung, Z. 5. „zum Brunnen“ statt Auslassung und „einer werben“ statt Auslassung, Z. 6: „möcht' sterben“ statt Auslassung; Nr 94: „keine“ statt Auslassung und „ein Ei mir färben“ statt Auslassung; Nr 95, Z. 2. „zarte“ statt „zarter“, Z. 7. „er“ statt „es“

(Februar 1980)

Carl Dahlhaus

WOLFRAM STEUDE: Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert. Leipzig: Edition Peters 1978. 156 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung.)

Anstoß zu dieser Studie war die Erarbeitung des 1974 in Leipzig und Wilhelmshaven erschienenen Kataloges *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf Zusammenhänge einzelner mitteldeutscher Handschriften der Reformationszeit und die Hintergründe ihrer Entstehung. Die Ergebnisse dieser Beobachtungen faßte der Verfasser in der Rostocker Dissertation von 1973 zusammen, überarbeitete sie anschließend für die fünf Jahre später erfolgte Drucklegung noch einmal gründlich unter Einbeziehung neuester Literatur. Das nunmehr vorliegende Buch präsentiert sich in seiner gegenüber der Dissertation gestrafften Gesamtkonzeption sehr vorteilhaft und bietet neben einer Fülle von Fakten Anregungen, über zahlreiche hier aufgeworfene Fragen weiter zu diskutieren. Gerade dieser Umstand macht die Arbeit so wertvoll.

Worum geht es? Steude konnte die schon früher geäußerte und durch Rhaus Musikdrucke teilweise bestätigte Vermutung, daß die Universität Wittenberg zwischen 1540 und 1560 Zentrum der Verbreitung von Werken älterer deutscher (Heinrich Finck, Thomas Stoltzer) und jüngerer Komponisten war, durch zahlreiche Fakten erhärten. Getragen wurde dieses „Neue Wittenberger Repertoire“ (im Gegensatz zum „alten“, das der vorreformatorischen Wittenberger (= Torgauer) Hofkapelle zugehörte und heute noch durch die in Jena aufbewahrten Chorbücher repräsentiert wird) von jener nationalen Tendenz, die in dieser Zeit bei den reformatorischen Bemühungen immer deutlicher hervortrat. Stoltzer, dessen musikalischer Nachlaß zusammen mit vielen Werken Heinrich Fincks den Grundstock des Wittenberger Fundus bildete, wurde 15 Jahre nach seinem Tode „entdeckt“, sein Schaffen, vor allem die vier Psalmotetten in deutscher Sprache nach Luthers Übersetzung, erhielt neue Aktualität und diente nunmehr den jungen Musikern als Vorbild für eigene deutschsprachige Figuralkompositionen. Intensiver noch als durch Drucke wird dieses Repertoire durch Abschriften verbreitet. Von den zahlreichen Kopisten,

die aus ihm geschöpft haben, wie Steude durch biographische Ermittlungen, vor allem aber durch den Nachweis ihres Wittenberger Studiums belegen kann, verdient der besonders eifrige, namentlich leider noch unbekannte Schreiber (Lazarus Enderlein?) der Dresdner Handschriften 1/D/3 und 1/D/4, der Zwickauer Manuskripte 81,2, 100,4 und 106,5 sowie der Budapester Bartfá-Handschriften 22 und 23 hervorgehoben zu werden. Steudes Feststellung, daß diese sieben leider heute z. T. inkompletten Quellen von einem Kopisten stammen, assistiert von mindestens fünf Textschreibern, gehört zu den wichtigen gesicherten Ergebnissen seiner Nachforschungen. Wie sich dieses „Neue Wittenberger Repertoire“ ausbreitete, hat der Verfasser im 5. Kapitel dargestellt. Nicht nur im näheren Umkreis der Lutherstadt, bei W. Figulus in Grimma, C. Freundt in Zwickau und A. Weißenberger in Pirna fand es Verwendung, sondern ebenso in Breslau, Rostock und in vielen anderen Orten.

Die Wirkung der deutschen Motetten Stoltzers auf das Schaffen der Reformationszeit behandelt das dritte Kapitel. Es deckt sich in den Ergebnissen mit der vom Unterzeichneten betreuten Frankfurter Dissertation W. Dehnhards (*Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971), die Steude erst nach Abschluß seiner Arbeit zugänglich wurde. Die völlig unabhängig voneinander betriebenen Forschungen und der Nachweis von konkreten Anlässen zur Komposition deutscher Psalmotetten, bei Dehnhard auf eine breitere und systematische Grundlage gestellt, bestätigen und ergänzen sich gegenseitig, vor allem durch die biographischen Hinweise auf mitteldeutsche Komponisten vor und nach 1550, die Dehnhard nur auf die für sein Thema bedeutsamen beschränkt, von Steude hingegen im 2. Kapitel auf 26 Personen ausgeweitet sind. Gerade sie sind eine Fundgrube für jeden, der sich mit der Musik der Reformationszeit beschäftigt.

Eine quellenkundliche Studie dieser Art, deren Vielschichtigkeit hier nur angedeutet werden kann, arbeitet notgedrungen häufig mit Hypothesen. Manche von ihnen bedür-

fen sicher noch der Diskussion. Daß in den sieben Manuskripten des bereits genannten Wittenberger Hauptkopisten Druckvorlagen für Rhau's Offizin zu sehen sein sollen (S. 98), erscheint wegen ihrer sehr unsystematischen Zusammenstellung anfechtbar, ja kaum glaubhaft, ebenso, daß ausgerechnet „Anshelmus de Brunn“, der in dem Zwickauer Manuskript 81,2 als Schüler Stoltzers bezeichnet wird (der einzige übrigens, dessen Namen wir kennen), seines Lehrers musikalischen Nachlaß nach Wittenberg mitgenommen haben soll (S. 64). Nach Stoltzers frühem Tode im März 1526 in der Taja bei Znaim konnte doch in den vier Monaten bis zur Schlacht bei Mohács praktisch jeder Interessierte die Noten aus Ofen herausgebracht haben. Warum wird also gerade dieser Anshelmus des Diebstahls bezichtigt (für den wir Heutigen ihm allerdings nur dankbar sein können), wenn wir das Kind beim richtigen Namen nennen? Solche Hypothesen, auch über Personen, die Werke von Wittenberg in andere Städte und zu fremden Verlegern vermittelt haben sollen, sind bei Steude recht häufig. Probleme dieser Handschriftenstreuung ließen sich in vielen Fällen sicherer mit Hilfe der philologisch-musikalischen Textkritik klären. Darauf verwies der Unterzeichnete bereits in seinem Aufsatz *Stoltzeriana* in dieser Zeitschrift, Jahrgang 27/1974, Seite 29.

Unbeschadet solcher kritischen Reflexionen, die nur als Anmerkungen verstanden sein wollen, ist Steudes Arbeit als wissenschaftlich bedeutsamer, ergebnisreicher und in vieler Hinsicht mutig Neuland beschreitender Versuch zu werten, das akademische und bürgerliche Wittenberg und den Verleger Rhau als Zentrum der frühreformatorischen Musikpflege und -verbreitung zu würdigen. Die Fülle neuaufgefundener biographischer Details von mitteldeutschen Musikern dieser Zeit macht darüberhinaus das Buch zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts.

(August 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DOROTHEE EBERLEIN: Russische Musikanschauung um 1900 / von neun russischen Komponisten, dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1978. 207 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 52.)

In Anbetracht dessen, wie sehr dieser Gesellschaft an ihren Vorurteilen über Osteuropa gelegen ist und wie wenig an exakteren Informationen, wie alle darüber begegnenden Nachrichten etwas Unscharfes und Exotisches behalten müssen, wenn sie toleriert werden wollen, muß man das Vorhaben, aus authentischen Quellen russische Musikanschauungen zu erschließen, schon als solches begrüßen. Das ost-westliche Mißverständnis, das dem zugrundeliegt, wird schlüsselartig in einer hier zitierten Äußerung Nikolaj Rimskij-Korsakovs umrissen: „*und was für ein Entzücken die Franzosen über unser ‚Skythisches‘ äußern. Wir schätzen die neuen Errungenschaften der Weltkultur, aber nicht irgendetwas ‚Skythisches‘*“ (S. 45), oder in einer anderen von Igor Stravinskij: „*Warum hören wir von russischer Musik meist eher in Worten reden, die sich auf ihr russisches Wesen beziehen, als einfach in Fachausdrücken?*“ (S. 142). Beide Standpunkte – der des Künstlers im „Randgebiet“ der abendländischen, mitteleuropäischen Musikkultur (das kann auch Brasilien sein, Nordamerika oder Finnland), der sich fraglos als deren Partizipant fühlt, und der des mitteleuropäischen Rezipienten, der gerade dessen exotisches Anderssein als reiz- und wertvoll empfindet und es konservieren will (die ganze UNESCO-Musikpolitik läßt sich auf diesen Nenner bringen!) – beide Standpunkte sind verstehbar und miteinander unvereinbar.

Dorothee Eberleins Untersuchungen machen deutlich, wie auch im musikalischen Bereich jene Feststellung D. Čiževskijs gilt, nach der in Rußland westliche Strömungen „*verspätet*“ und zugleich „*potenziert*“, „*durch außerkünstlerische Ursachen radikalisiert*“ Eingang fanden (S. 17), und das „*gleich so gründlich und originell. ., daß Rußland gegenüber dem Westen gebender Teil wurde*“ (S. 140). Dorothee Eberlein

verfolgt und belegt im einzelnen, was man ahnen konnte: daß die Dogmen des sogenannten „sozialistischen Realismus“ tief in den Denkweisen des 19. Jahrhunderts wurzeln, in religiös geprägten Weltanschauungen, die Rußland als „drittes Rom“ als einen Ort heiler Christlichkeit gegenüber einer rationalistisch zersetzten westlichen Welt in Anspruch nahmen, als Ort einer erhaltenen Ganzheit von Fühlen und Denken, einer intuitiven, vom Volk ausgehenden Weisheit. Nicht erst seit den Pravda-Artikeln von 1936 und den Parteibeschlüssen von 1948 gab es im russischen Musikdenken kräftige antiwestliche Ressentiments für den Balakirev-Kreis war die italienische Opernmusik der Hauptfeind, für die russischen Komponisten um 1900 wurden es Wagner und Richard Strauss, später auch Debussy (S. 41f.), zu einer Zeit, da andererseits Nietzsche und Schopenhauer zu Abgöttern russischen Denkens wurden (S. 79). Soviel wird deutlich, daß es – nicht erst seit der Oktoberrevolution – ein irritiertes, vernunftmäßig kaum erfaßbares Wechselverhältnis von Anziehung und Abstoßung gewesen ist, das Rußland mit dem europäischen Westen verband. Es hatte an Strömungen wie Symbolismus und Futurismus intensiven Anteil, der Widerstreit zwischen Klassizisten und Neutönern im 19. Jahrhundert wurde hier miterlebt. Wen wunderte es da noch, daß ein Begriff, der derzeit so im Schwange ist wie der der „neuen Einfachheit“, schon nachzuweisen ist bei – Prokof'ev (S. 164)?

Dorothee Eberlein hat sich in ihren Untersuchungen auf die Schriften von neun Komponisten konzentriert: Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, Aleksandr K. Glazunov, Anatolij K. Ljadov (über den sie anschließend ihre Doktorarbeit schrieb), Aleksandr Skrjabin, Nikolaj K. Medtner, Sergej V. Rachmaninov, Igor Stravinskij, Sergej Prokof'ev und Nikolaj Mjaskovskij. Das so entstehende Spektrum fällt einigermaßen konservativ, „slawophil“ aus – weniger erfährt man über die Vorgeschichte jener Ideen, die später die Überzeugungen der *Assoziation für Zeitgenössische Musik* bestimmen sollten – allenfalls werden sie am

Beispiel Skrjamins deutlich. Und Stravinskij hat über die Antriebe seines Komponierens offenbar zu wenig (und zu wenig Entscheidendes) in Worten geäußert – umso mehr seine feindliche Mitwelt, die ihm in schauerlichem Mißverstehen ausgerechnet Oberflächlichkeit vorwarf (S. 153).

Das Buch fesselt hauptsächlich dadurch, daß es sich mit Problemen befaßt, die noch nicht aufgehört haben, Probleme zu sein.
(Dezember 1978) Detlef Gojowy

FRANK LABHARDT: *Das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß. Ein Denkmal der spätmittelalterlichen Musikgeschichte Basels. Mit einem Anhang von 12 Abb. und 60 Notenbeisp. Bern und Stuttgart. Verlag Paul Haupt 1978. 424 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 20.)*

Mit dem ausführlich und weitreichend kommentierten Inventar der Handschrift A N II 46 der Basler Universitätsbibliothek ist ein Werk erschienen, das für die Beschäftigung mit dem spätmittelalterlichen Choral unentbehrlich werden dürfte. Frank Labhardt, der diese noch von Jacques Handschin angeregte Arbeit 1974 abschließen konnte, hatte nicht nur die ungünstigen äußerlichen Bedingungen einer trotz Restaurierung nur schwer lesbaren Handschrift zu überwinden, er mußte sich auch den Problemen stellen, die von der in den außerliturgischen Bereich privater Devotion hineinreichenden Handschriftengattung „Cationale“ aufgeworfen werden, und er sah sich schließlich vor die Aufgabe gestellt, für eine der nüchternen und strengen Kartäusertradition widersprechende Sammlung von jüngeren Gesängen mit poetischen Texten eine Erklärung zu finden, die eine Einordnung in die lokale und zeitgeschichtliche Bedingtheit des Ordens ermöglichte. Das Inventar ist deshalb wohl Kern der Veröffentlichung, es ist jedoch umgeben von eingehenden Untersuchungen zur Geschichte der Basler Kartause und zur Choralrezeption im späten Mittelalter, wobei die Verbindung Basels mit dem geschichtsträchti-

gen Bodenseeraum, der Einfluß Frankreichs und die frühe Blüte der Basler Offizinen von Bedeutung werden.

Thomas Kreß, der Sammler und Schreiber des Cationals, starb 1564 als letzter Kartäusermönch Basels, nachdem das Kloster schon einige Jahrzehnte von städtischen Pflegern überwacht und seit 1536 ohne Prior geblieben war. Das Cationale datiert Labhardt in die Jahre 1517/1518, sein Hauptargument ist ein von Kreß als Vorlage benutzter handschriftlicher Sequenzenanhang in einem 1517 in Basel erschienenen Druck, geschrieben von dem Bibliothekar Georg Carpentarius und begründet aus dem gleichen Geist heraus, der auch Kreß zur Erweiterung des monoton gewordenen Kartäuser-Repertoires bewegt haben wird: die weltkirchlichen Gesänge sollten Geist und Gemüt erwecken und aufmuntern und in einer Zeit der Anfechtungen die Andacht fördern und den Glauben stärken. Es zeigt sich, daß besonders in Krisenzeiten die neben- und außerliturgischen Formen der geistlichen Vokalmusik unentbehrlich sind, dies betrifft die ambrosianischen Hymnen des 4. Jahrhunderts ebenso wie die Lieder der Christus- und Marienminne und der Heiligenmystik in der Nachfolge der *Devotio moderna* im 14. und 15. Jahrhundert.

Das Cationale besteht, von bedeutsamen Nachträgen abgesehen, aus drei Abschnitten. am Anfang stehen Gesänge des Weihnachtskreises und der Feste des Herrn und der Heiligen bis Fronleichnam, es folgen Marienlieder unterschiedlicher Form und Herkunft, den Abschluß bilden Offizien, Sequenzen und Hymnen. Die Handschrift ist Fragment geblieben, die Urfassung des Cationals wird aus einem Register ersichtlich, das wertvolle Aufschlüsse über die Quellen, die Entstehungsgeschichte und die Bewertung der Gesänge ermöglicht. So sind in diesem Register zwar die Marienlieder, nicht aber die Heiligensequenzen angeführt, die man offensichtlich zu den zweit-rangigen volkstümlichen Formen zählte. Labhardt erklärt dies mit dem Anachoretentum der Kartäuser, die bekanntlich auch der Mehrstimmigkeit ablehnend gegenüberstanden.

In einer Repertoire-Gliederung unterscheidet Labhardt zwei verschiedene Schichten. den „fränkisch-römischen“ Gesang überwiegend im Temporale und den jüngeren Bestand von Gesängen mit poetischen Texten überwiegend im Sanctorale. Mit Hilfe von Vergleichsquellen versucht der Autor eine Einordnung des Cationals in einen größeren Überlieferungsbereich und kommt nicht unerwartet zu einer „alemannisch-benediktinischen Traditions-komponente“, die sich bis in die jüngeren Gesänge fortsetzt. Sekundär bestätigt sich auch die Abhängigkeit von den frühen Basler Choraldrucken, die nach Meinung des Autors auch für die 60 Unica herangezogen werden müßten, die als „unbekannt oder wenig verbreitet“ im Notenanhang vollständig veröffentlicht sind.

Wenn Frank Labhardt abschließend die Handschrift in das weite Spannungsfeld zwischen gallikanischem Gesang und „frühestem Zeugen des Lutherliedes“ stellt und – konkreter – den von St. Gallen und der Reichenau ausgehenden Festschmuck in Form von Reimoffizien, Tropen und Sequenzen, volkstümlich-geistliche Liedkunst auf dem Boden der Mystik, der *Devotio moderna* und des Humanismus und Basler Eigentradition in diesem Cationale zusammengefaßt sieht, so wird daraus auch noch einmal die Spannweite seiner mit Tabellen und Registern gut erschlossenen Arbeit deutlich. Die Bewertung dieses umfangreichen Fragments, das aus Geschichtsinteresse angelegt wurde, der *Devotion* dienen sollte und bis zum vorreformatorischen deutschen Kirchenlied vordrang, um schließlich wieder in eine „Gregorianisierung“ zu münden, die als Echo der Auseinandersetzung mit der Reformation den großzügigen Ansatz der Sammlung einholte, dürfte beispielhafte Gesichtspunkte für die Beurteilung spätmittelalterlicher Cationale enthalten, wenn auch dieses Dokument einer erlöschenden Klostergemeinschaft ein Extremfall sein wird.

(April 1979)

Karlheinz Schlager

Kontakte österreichischer Musik nach Osten und Südosten, hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1978. 91 S. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 3.)

Die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft hat in den wenigen Jahren ihres Bestehens bereits einige markante Leistungen aufzuweisen. Dazu zählt auch die Rahmenveranstaltung zu deren Generalversammlung von 1977 in Graz mit dem Thema: *Die musikalischen Beziehungen des heutigen Österreich zu den Nachbarländern Ungarn, Kroatien und Slowenien in der neueren Geschichte*. Die Texte der sieben hierzu gehaltenen Referate liegen nun in einem Sammelband vor. Mehrheitlich weisen diese auf Kontakte hin, die vor 1918 zwischen den Städten Wien – Graz – Budapest – Zagreb und Ljubljana durch Reisen und den Austausch von Musikern wie Komponisten mehr oder weniger rege unterhalten wurden. Der Bereich der Unterhaltungs- und Volksmusik, der Operette und des Folklorismus wird nicht angesprochen. Vielmehr wird nachgewiesen, wie häufig und mit welchem Repertoire deutsch-österreichische Theatergesellschaften um 1800 in Ljubljana aufgetreten sind, wie das Werk des Slowenen Joannes Baptista Dolar stilistisch einzuordnen ist, oder wieviele Musiker aus dem südlichen Innerösterreich in Graz ausgebildet wurden und dort gewirkt haben. Koraljka Kos weist eine stattliche Reihe kroatischer Musiker nach, die sich in Wien vor 1918 ihr Rüstzeug holten; damit möchte sie einen Beitrag zu einem zu entwickelnden übernationalen Forschungsprojekt „Musikkultur im Donauraum“ anbieten. Lovro Županović erweitert diese Liste um einige Namen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Dezső Legány hat Fakten zusammengetragen, die belegen, wie häufig Franz Liszt in seinen letzten Lebensjahren vermittelnd zwischen Wien und Budapest tätig gewesen ist. József Ujfalussy sucht herauszustellen, daß Beethoven Episoden „all'ungherese“ mit bedeutungsvollem Gehalt nicht nur ins Eroica-Finale eingeflochten habe, selbst das Thema zum 2. Satz soll die ins Lugubre gewendete Adaption eines

aus einem türkisch-ungarisch getönten Melodietopos stammenden Gedankens sein. Die dazu abgedruckten Melodiebeispiele vermögen freilich nicht sonderlich zu überzeugen, vornehmlich fehlt der Beleg für jenen „bestimmten Typ damals volkstümlicher, auch in Ungarn verbreiteter Tanzmelodien“, auf den angeblich Mozart sowohl wie Beethoven zurückgegriffen haben. Dieser gewiß ausstehende Beweis könnte die Anregung geben für eine spätere, ähnlich besetzte internationale Tagung über den Vorrat und die Nutzung national getönter Melodietypen und rhythmischer Klischees im „Donauraum“ von Haydn über Schubert, Strauß bis hin zu Léhar, Robert Stolz und Anderen. (Juni 1978) Walter Salmen

EDUARD BIRNBAUM *Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes (1542–1628)*. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 52 S. (Documentation and Studies. 1.)

HANOCH AVENARY *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant Between 1500 and 1900. Documentation and Musical Analysis*. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 87 S. (Documentation and Studies. 2.)

AMNON SHILOAH *The Epistle on Music of the Ikhwan al-Şafa'*. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 73 S. (Documentation and Studies. 3.)

Für den Weltkongreß Jüdische Musik (1978 in Jerusalem) hat Hanoach Avenary als Herausgeber die ersten drei Hefte einer neuen Reihe *Documentation and Studies* in englischer Ausgabe bereitgestellt.

Es handelt sich bei Heft 1 um eine von Judith Cohen bearbeitete Neuauflage der berühmten Studie Birnbaums *Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1542–1628* (Wien 1893). Die Herausgeberin hat, der italienischen Ausgabe von Vittore Colorni folgend (Eduard Birnbaum: *Musici ebrei alla corte di Mantova dal 1542 al 1628*, in: *Civiltà Mantovana* 2, Mantova 1967, S. 185–216), den gegenwärtigen Forschungsstand in die Anmerkungen und Literaturangaben eingearbeitet. So ist z.B. im letzten Teil von Birnbaums Studie das Verzeichnis

der Werke Salomone Rossis ergänzt und chronologisch neu geordnet. Hinzugefügt wurden die Genealogie der Familie Rossi, eine Auswahlliste neuer Ausgaben der Werke Rossis, ein Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von Rossis jüdischen Zeitgenossen in Mantua und schließlich eine liebenswerte Kuriosität: Birnbaums Bearbeitung eines ursprünglich achtstimmigen Satzes von Rossi für vierstimmigen Chor (mit deutschem Text „Wenn Gott, der Herr, das Haus nicht bauet“) zur Feier der Grundsteinlegung der neuen Königsberger Synagoge im Jahre 1894.

Die Untersuchung Avenarys fragt nach den Beziehungen zwischen den im 16. Jahrhundert geläufigen biblischen Singweisen und den gegenwärtig gesungenen Fassungen, nach den Konstanten und nach den Eigentümlichkeiten der eingetretenen Veränderungen. Es wird also zunächst eine Dokumentation geboten, die die erste Hälfte des Heftes beansprucht; es folgt die Auswertung: im musikalischen Vergleich, im Aufzeigen von Entwicklungslinien und in dem Versuch, die historischen Ursprünge zu rekonstruieren. Avenary kommt u. a. zu folgenden Erkenntnissen. westliche askenasische Gemeinden haben die Singweisen des 16. Jahrhunderts deutlicher bewahrt als östliche, die ursprünglich pentatonisch geprägten Motive haben sich der Durleiter angenähert, ohne ihren modalen Charakter völlig aufzugeben; die heute in Israel offiziell unterrichtete Version ist von der authentischen Tradition am weitesten entfernt (so wird das Ergebnis musikwissenschaftlicher Forschung zur Anfrage an die geltenden Lehrpläne und Unterrichtswerke).

Der Einleitung zu Heft 3 (S. 5–11) folgt die mit erläuternden Anmerkungen versehene Übersetzung eines altarabischen Musiktraktats (S. 12–73), den Shiloah bereits in hebräischer und in französischer Fassung zugänglich gemacht hatte (letzte Ausgabe *L'épître sur la musique des Ikhwan al-Safa*, in: *Revue des Etudes Islamiques* 32/1965, S. 125–162, 34/1967, S. 159–193). Der Brief entstammt dem enzyklopädischen Sammelwerk der „Lauteren Brüder“ (ein Gelehrtenbund in Bagdad, 2. Hälfte des 10. Jahr-

hunderts): *Rasā' il Ikhwān al-Şāfā'*, das in 52 Briefen und einer Zusammenfassung alle Wissens- und Wissenschaftsbereiche umfaßt. Inhaltlich berührt sich der Traktat mit ähnlichen Texten jener Zeit, z. B. in den Ausführungen über die Wirkung von Musik auf Mensch und Tier oder über die therapeutische Kraft der Musik. Dabei wird Musik als Brennpunkt verstanden, in dem die Erscheinungen der Natur und die Hervorbringungen des menschlichen Geistes eine gemeinsame Deutung als Wunder der Schöpfung finden. Dieser übergeordnete Aspekt bindet das aus verschiedenen Quellen geschöpfte Material und macht die spezifische Eigenart des Traktats aus, die er nach dem Urteil des Herausgebers nicht nur im Vergleich mit der zeitgenössischen arabischen, sondern im Rahmen der mittelalterlichen Musikliteratur überhaupt besitzt.

(Dezember 1979) Dieter Wohlenberg

SERGE GUT – DANIELE PISTON: La Musique de chambre en France de 1870 à 1918. Paris Honoré Champion 1978. 239 S. (Musique – Musicologie. 5.)

Das mit tabellarischen Übersichten, Bibliographien und Registern reichlich versehene Buch gewährt einen Überblick über die in Frankreich von Franzosen geschriebene Musik für kleine Ensembles von zwei bis zehn Musikern. Auch die Werke für eine vokale Stimme mit Begleitung von verschiedenen Instrumenten werden behandelt. Die Zeit zwischen dem deutsch-französischen Krieg von 1870–1871 bis zum Ersten Weltkrieg wurde geprägt von kulturellen und sozialen Aktivitäten, die nach der Demütigung der Niederlage gegen Bismarcks Preußen und seine Verbündeten Frankreich das selbstbewußte Gefühl für seine Eigenart zurückgaben. Das Buch gibt in knappen Sätzen Auskunft über das politische und soziale Leben, über die Konzertorganisationen, die Musikausbildung am Conservatoire national supérieur, der École Niedermeyer und der Schola cantorum, über die Fortschritte im Instrumentenbau (der z. T. Unterschiede gegenüber den deutschen

Verhältnissen aufweist) und über das Leben und die Werke der Komponisten: Franck und seine Schüler, Saint-Saëns, Fauré und seine Schüler und Debussy, um schließlich noch eine Liste der Gewinner des Kammermusikpreises, des sogenannten Prix Chartier, von 1861 bis 1918 aufzuführen. Die Arbeit eignet sich gut für Studenten höherer Semester und Wissenschaftler, die hier Hinweise auf Quellen zusammengestellt finden, welche die Forschung, eine tiefer lotende Forschung als sie dieses Buch bietet, begünstigen können. Man stoße sich nicht an manchen eleganten, aber nichtssagenden Phrasen, wenn von Leben oder vom Stil der Komponisten die Rede ist, das Buch ist vor allem von seinen Fußnoten und Anmerkungen her zu lesen, die eine überaus gründliche und umfassende Arbeit verraten. (September 1979) Theo Hirsbrunner

KLAUS HEINRICH KOHRS: Die ap-parallelen Sequenzen. Repertoire, liturgische Ordnung, musikalischer Stil. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 160 S., zahlr. Notenbeisp. (Beiträge zur Musikforschung. Band 6.)

Eigentlich ist der Untertitel dieser 1972 bei Jammers in Heidelberg abgeschlossenen Dissertation etwas mißverständlich, überflüssig. Er entspricht nicht voll dem Aufbau des Buches (der bereits mit seinem ersten Kapitel *Sachliche und methodische Voraussetzungen* die Entstehungszeit um 1970 erkennen läßt), auch nicht seinem Ziel, sondern den üblichen Schritten zur Klärung einer entwicklungsgeschichtlichen Frage – wie die nicht repetierenden oder ap-parallelen Sequenzen in der Frühgeschichte der Gattung zu verstehen, ob sie tatsächlich nur als unvollkommene Vorformen der „klassischen“ parallelen anzusehen seien. Das Ergebnis wird bald vorausgenommen: von einem durchgehenden oder gar zwingenden Charakteristikum Doppelversikel kann keine Rede sein (beide Formen sind nicht nur „gleichursprünglich“, S. 21, sondern umgekehrt sind die parallelen als Vorbild und Anstoß für die ap-parallelen zu sehen, S. 90),

damit erledigen sich entsprechende Wertungen (zwei Arten nebeneinander sind jedoch von Vorteil, S. 41); die Aparallelität ist einerseits Folge der in jedem Fall präexistenten Melodie (was von vornherein ihr Repertoire begrenzt, während die parallelen Sequenzen als Neukompositionen bessere Entfaltungsmöglichkeiten besaßen), andererseits kann die Gruppe somit eine doppelte Vermittlungsfunktion erfüllen, die der Rechtfertigung in bezug auf ihre liturgische Funktion und eine gattungsmäßige in bezug auf die Überlieferung. Kohrs geht bei seiner Darstellung sehr behutsam vor, bleibt auch für den nicht unmittelbaren Fachmann stets plausibel, enthält sich bei Referaten wie Berichtigungen und Kontroversen unnötiger Polemik gegenüber älteren wie jüngeren Autoren (was damals wie heute nicht selbstverständlich ist). Manchmal allerdings ist er auch etwas weitschweifig (z. B. die als „typisch nach 1968“ einzustufenden „*Voraussetzungen der Stilbeschreibung und der musikalischen Analyse*“, S. 23 ff.). Einzelne Wiederholungen scheinen nicht unbedingt nur methodisch bedingt, sondern didaktisch gemeint zu sein. Ob der Druckfehler auf S. 72 „122“ statt „92“ (einer der wenigen) bereits auf eine Kürzung des ursprünglichen Textes zurückgeht? Jedenfalls ist ein vernünftiges Buch übriggeblieben, ein gelungenes Gesellenstück endlich vorgelegt worden. (September 1980) Rudolf Flotzinger

CHRISTOPH PETZSCH: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag 1978. 272 S.

Nachdem der Autor dieses Buches 1967 in einer Publikation über *Das Lochamer-Liederbuch* einige Aufsätze zur Herkunft und Weitergabe einer der bekanntesten spätmittelalterlichen Liedquellen zusammengefaßt hat, setzt er diese Art der Nachprüfung von Denkmälern fort mit einer Reihe von Einzeluntersuchungen zum Münchener *cgm 4997*, der *Kolmarer Liederhandschrift*. Einige davon (im zweiten Teil des Bandes enthalten) waren bereits veröf-

fentlicht und werden hier unverändert im Nachdruck angeboten. Christoph Petzsch unternimmt den Versuch sowohl anhand primären, neu erschlossenen Quellenmaterials als auch mittels weitgehender Begründung von Arbeitshypothesen, die Entstehung sowie die Geschichte dieses bedeutenden, aus 853 Blatt bestehenden Buches zu erhellen. Wie andernorts so auch hier bietet der Autor mit Akribie eine Fülle kulturhistorischer und philologischer Indize dafür auf, daß der *cgm* um 1470 in Mainz entstanden sei und vor allem, daß es sich nicht um eine Gebrauchshandschrift handelt, sondern um ein Dokument aus dem von Glaubensfragen aufgerüttelten 15. Jahrhundert, in dem sich die geistliche Obrigkeit u. a. auch dazu genötigt sah, volkssprachige Texte durch deren Kodifizierung zu überwachen. Der *cgm* würde demnach gefordert worden sein seitens einer geistlichen Behörde – hier des Erzbischofs von Mainz –, um eine Bestandsaufnahme von Singstücken mit z. T. geistlich-dogmatischem Gehalt zum Zwecke der Zensurierung zur Verfügung zu haben. Petzsch versteht diesen Erklärungsversuch selbst „prinzipiell als Arbeitshypothese“ (S. 49), nachdem er nach umsichtigem Suchen zu dem Schluß gekommen war, daß es in Mainz – wie häufig angenommen – eine organisierte Singergemeinschaft nach Art der Nürnberger Meistersinger vor 1562 nicht gegeben hat, eine solche also auch nicht Besteller oder direkter Abnehmer des *cgm* gewesen sein kann. Minutiös stellt der Autor anhand der Singtexte alle Merkmale fest, die die Nähe zur erzbischöflichen Kanzlei in der Notierungsweise zu belegen vermögen, um diese Hypothese so weit als möglich annehmbar zu machen. Spezifisch musikhistorische Aspekte werden dabei nur selten angerührt, wenngleich man selbstverständlich in Frage stellen muß, warum die Singstücke mit ihren Melodien notiert wurden, an denen es seitens einer geistlichen Behörde wohl kaum etwas zu überwachen gab. Von einer das Musikalische betreffenden Stilzensur ist außerhalb des meistersingerlichen Gemerks nichts bekannt.

Im zweiten Teil des Buches wird die Geschichte der *Kolmarer Liederhandschrift*

vom Erwerb durch Jörg Wickram 1546, von deren Gebrauch durch Meistersinger bis hin zum Ankauf durch die Bayerische Staatsbibliothek in München im Jahre 1857 nachgezeichnet. Diese aus drei Aufsätzen bestehenden Feststellungen sind bedeutsam für die Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Lieder und Sprüche und deren Sicherung für die historischen Wissenschaften.

(September 1978)

Walter Salmen

ADELHEID COY: Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 207 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 13.)

Félix Clément schrieb in seiner *Histoire de la musique* (Paris 1885, S. 659) nach einer Aufzählung von Opern mit republikanischen Sujets: „*Rien de tout cela n'a survécu, et fort heureusement pour la dignité de l'art.*“ Julien Tiersot und Constant Pierre stellten in ihren grundlegenden Arbeiten ebenso Werke in den Mittelpunkt. Der Untertitel von Adelheid Coys Arbeit verrät einen wesentlich anderen Ansatz, jenen, der es alleine erlaubt, das Entscheidende dieser Musikausübung in den Griff zu bekommen: „*Zum ersten Mal in der Geschichte bezieht während der Französischen Revolution die Musik ihre Legitimation und damit ihr Selbstverständnis explizit aus politischen Prozessen. Das bedeutet, daß sie sich einerseits selbst als von einer gesellschaftlichen Entwicklung abhängig betrachtet, und daß sie sich andererseits in den Dienst des gesellschaftlichen Prozesses stellen will. Sie soll nicht Selbstzweck, nicht Wert an sich sein, sondern will vielmehr als ein Mittel unter anderen dazu beitragen, Prozesse der Bewußtseinsbildung, der Solidarisierung und Selbstdarstellung voranzutreiben*“ (S. 6).

Das riesige Material, das insbesondere in Form von Zeitungsartikeln vorliegt, ist nur durch gezielte Einschränkungen auf bloß hundert Seiten darstellbar: örtlich weitge-

hend beschränkt auf Paris, zeitlich auf die Jahre 1789 bis 1794 und mit besonderer Konzentration auf das spezifisch Neue des Musikverständnisses und musikalischer Funktionalität. So widmet die Verfasserin dem revolutionären Lied (allen voran dem *Ah! Ça ira* und der *Marseillaise*) und den Hymnen Gossecs die beiden Hauptabschnitte ihrer Studie und gibt in einem 92seitigen Anhang Liedertexte und Reprints der in der Darstellung behandelten Stücke, letztere werden dadurch leichter zugänglich als in den gesuchten Publikationen von C. Pierre, die als Nachdruckvorlage ungenannt bleiben, oder in den Einzeldrucken von A. Doyens *Répertoire des „Fêtes du Peuple“*

Die Darstellung der Funktionalität von Lied und Hymne erfolgt aufgrund einer Sichtung der vier wesentlichsten Zeitungen *Mercure de France* und *Chronique de Paris*, des *Orateur du Peuple* und Marats *Ami du Peuple*. Dieses Material erlaubt es dann, die Verbreitung des revolutionären Liedes, seine Interpreten und die jeweiligen Kontexte (bei steter Berücksichtigung des politischen Standorts jedes Zeitungsartikels!) darzustellen. Solcherart wird „das Lied als Träger politischer Ideen in der revolutionären Auseinandersetzung“ (S. 33ff.) sichtbar gemacht.

Wie beim Lied geht auch bei den Revolutionshymnen die Verfasserin nicht von der Faktur der Komposition aus (diese wird im Laufe der Darstellung durchaus miteinbezogen), sondern Ausgangspunkte sind die jeweiligen historischen Situationen, innerhalb derer die neue Gattung entstand, die dann in die Revolutionsfeste immer stärker integriert wurde. Gerade bei der Darstellung des Festes für die Soldaten von Châteaueux (April 1792) gelingt es Adelheid Coy überzeugend zu zeigen, wie hier die von der Pariser Basis ausgegangene Festidee zu einem Volksfest wurde, in dem sich Organisation und Planung mit Spontaneität in einer Selbstdarstellung des revolutionären Bewußtseins durchdrangen. Dabei ist es wesentlich, daß, neben den (auffallend spärlichen) Presseberichten auch die Pläne, wie sie innerhalb des Comité d'instruction beraten wurden, in die Darstellung einfließen.

Eine verschüttete Aktualität bekommen die Einsichten in die Stellung des Berufsmusikers und die Institutionen. Adelheid Coy erkennt genau das revolutionär Neue in Sarrettes Musikverständnis, wenn sie ausführt: „Hier gibt zum ersten Mal eine musikalische Institution wie auch die ihr angehörenden Musiker von sich aus ein ideologisches Bekenntnis zu einer Staatsform ab und baut dadurch ein theoretisch reflektiertes und damit politisch bewußtes Verhältnis zum Staat als Institution auf. Das bedeutet eine klare politische Aussage“ (S. 79). Der ergänzende Hinweis sei erlaubt, daß gerade in jener Zeit in Deutschland bei Wackenroder und Tieck, später bei E. T. A. Hoffmann das genaue Gegenteil, eine Metaphysik der reinen, vor allem von Politik reinen Instrumentalmusik entworfen wird. Insofern ergänzt Adelheid Coys vorzügliche Arbeit die jüngste Schrift von Carl Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*, München-Kassel 1978). Daß die französische Revolutionsmusik (unter direkter Verwendung von Gossecs *Hymne à l'Être suprême*) fast gleichzeitig mit diesem Buch in heutiger kompositorischer Praxis aufgegriffen wurde in Giacomo Manzoni's *Per Massimiliano Robespierre*, sollte darauf hinweisen, daß die erwähnte „verschüttete Aktualität“ des Themas nicht verschüttet zu bleiben braucht (vgl. Manzoni/Pestalozza/Puecher: *Per Massimiliano Robespierre. Testi e materiali per le scene musicali*, Bari, De Donato 1975).

(August 1978)

Jürg Stenzl

MICHAEL JARCZYK. *Die Chorballeade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung. München--Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1978. 189 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 16.)*

In dankenswerter Weise hat der Autor in seiner Berliner Dissertation ein undankbares Thema aufgegriffen. Undankbar, weil die Chorballeaden zu dem Teil des Erbes des 19. Jahrhunderts gehören, über das zu urteilen nach wie vor schwierig ist. Mit Recht konzentriert sich der Autor deshalb auf die

vier Chorballaden Robert Schumanns aus den Jahren 1851 bis 1853, die er als die frühesten repräsentativen Beispiele der Gattung anspricht. So ist denn auch die umfangreiche Analyse von Schumanns op. 139 *Des Sängers Fluch* das Kernstück der Arbeit. Einleitend wird der Nährboden beschrieben, auf dem die Chorballade als dramatische Gattung für den Konzertsaal gewachsen ist: konzertante Aufführungen von Opern, szenische Darbietungen von Oratorien, die Diskussion um die Gattung Oratorium bei A. B. Marx, Robert Schumann u. a. Überzeugend wird dann geschildert, wie zielbewußt sich Schumann die Ballade Ludwig Uhlands durch den Bearbeiter Richard Pohl für eine dramatische Behandlung zu richten ließ. Anhand der musikalischen Gestaltung dieser Ballade erläutert dann Jarczyk die wichtigsten Merkmale eines „Balladentones“, wie er sich in Besonderheiten der Deklamation und Instrumentation zeigt. Hier wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit Susanne Popp's *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen* (Phil. Diss. Bonn 1971), vor allem in Hinblick auf die „musikalische Prosa“ bei Schumann am Platz gewesen. Den Schumannschen Balladen stellt Jarczyk dann die noch erfolgreichere, weil noch pointierter auf Wirkung angelegte Ballade *Schön Ellen* op. 24 von Max Bruch gegenüber. Die zur weltlichen Chormusik des 19. Jahrhunderts gehörende gewollte Einfachheit erklärt der Autor vielleicht etwas zu ausschließlich aus der geringen Leistungsfähigkeit der Liedertafeln. Man vergleiche hierzu die Ausführungen von Popp zur „Simplizität“ (a. a. O., S. 41 ff.). Die Breite der Chorballadenkomposition des 19. Jahrhunderts ist nur in den beiden Tabellen des Anhangs präsent. Die erste Tabelle ist eine Liste der 113 vom Autor nach Hofmeister ermittelten Balladen für Soli, Chor und Orchester. Die Lebensdaten vieler Komponisten fehlen hier, könnten aber mühelos, z. B. nach der achten Auflage des Riemann-Lexikons, ergänzt werden. Dann würde noch deutlicher hervortreten, daß die meisten der hier genannten Komponisten erst nach Schumanns Tod geboren wurden. Die zweite Tabelle,

eine interessante Zusammenstellung von Aufführungsdaten, erhellt die überragende Beliebtheit bestimmter Stücke, z. B. von Bruch und Gade. Mit Einsatz aller bibliographischen Hilfsmittel (z. B. der Kataloge Challiers!) hätten beide Tabellen noch beträchtlich erweitert werden können, der Rahmen dieser Arbeit wäre dann aber wohl gesprengt worden.

(Juni 1979)

Magda Marx-Weber

50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgesichte und Auswirkungen in der Opernästhetik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCHE. Universal Edition Wien. für Institut für Wertungsforschung, Graz 1978. 146 S. (Studien zur Wertungsforschung. 10.)

So fragwürdig Jubiläen scheinen müssen, wenn sie nur einen äußeren Vorwand zum Feiern liefern, so sinnvoll können sie sein, wenn sachliche Gründe eine umfassende Bestandsaufnahme und Besinnung rechtfertigen. Alban Bergs *Wozzeck* ist in der Tat ein Thema, dessen verschiedene Aspekte immer wieder Beschäftigung verdienen. Daher bot die 50. Wiederkehr der Berliner Uraufführung willkommenen Anlaß zu einem Symposium des Grazer Institutes für Wertungsforschung (1975), auf dem mehrere Fachleute „Einblick in die historische und künstlerische Bedeutung“ dieses epochemachenden Werkes suchten und damit einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der Musik unseres Jahrhunderts leisteten.

Rudolf Stephan beleuchtet *Aspekte der Wozzeck-Musik* ausgehend von der Frage, welchen jeweiligen Stellenwert ein Thema oder Leit- bzw. Erinnerungsmotiv bei seinem originalen oder variierten (meist augmentierten oder diminuierten) Auftreten habe. Neben so gewonnenen Beobachtungen über Bergs musiktheatralische Prinzipien führt Stephan den Begriff „*musikalischer Außenhalt*“ ein – eine für die Beschreibung des vielschichtigen Bergschen Stils hilfreiche Kategorie, da sie sowohl die alten Formen und Anlehnungen an traditionelle Satztypen als auch eigene thematische Bildungen erfaßt.

Ernst Hilmar verfolgt, ausgehend von seiner Monographie *Wozzeck von Alban Berg* (Wien 1975) „die verschiedenen Entwicklungsstadien in den Kompositionsskizzen“ Dabei wird nicht nur die langwierige und komplizierte Entstehung dieses Werkes weitgehend geklärt, sondern es fallen auch allgemeine Hinweise auf Bergs Arbeitsweise (Skizzenbücher) sowie spezielle Mitteilungen (Plan einer Faust-Oper) ab, die weitere ebenso gründliche Nachlaß-Studien immer wünschenswerter erscheinen lassen.

Rosemary Hilmar gibt aufgrund von Bergs neu aufgefundenem Handexemplar des Büchnerschen Dramas einen Überblick über „die von Berg in der Textvorlage festgelegten musikalischen Formen“

Zur Frage der Tonalität in Alban Bergs *Wozzeck* trägt Rudolf Klein einige interessante Beobachtungen bei, angesichts derer freilich sein eigenwilliges und, wie mir scheint, fragwürdiges Analyse-System recht monströs wirkt. Angemessen und methodisch voll überzeugend beschreibt dagegen Gösta Neuwirth die Anfangsszene der Oper (*Wozzeck I, 1 – Formdisposition und musikalisches Material*). Er bringt, indem er in den komplexen Strukturen der berühmten „Suite“ sowohl Variations- als auch Sonatenelemente erkennt, das Verständnis der Bergschen Kompositionsprinzipien einen guten Schritt weiter.

Josef-Horst Lederer setzt sich in seinem Beitrag *Zu Alban Bergs Invention über den Ton H* mit den heiklen Fragen der Tonsymbolik auseinander, wobei die herangezogenen historischen Beispiele im Zusammenhang mit Berg fehl am Platze wirken, während die konkreten Belege aus *Wozzeck* durchaus überzeugen. Demnach hat der Ton *H* als Symbol für die Bedeutungssphäre „Tod“ eine wesentliche dramaturgisch-musikalische Funktion.

Den Zusammenhängen zwischen *Natur, Tod und Unendlichkeit in Woyzeck und Wozzeck* widmet Gernot Gruber eine psychologisch und analytisch feinfühliges Studie. Dem bei Büchner vorgegebenen engen Konnex von geheimnisvoller Naturstimmung, Todesvision und banger Ewigkeitserwartung entsprechen die ständige Tendenz

zum Düsternen, Bedrohenden und die „Nervosität des Ablaufs“ in Bergs Musik. Ihre zwar geradezu klassizistisch gebauten, aber immer wieder von musikalisch-psychogramatischen Einbrüchen aufgehobenen Formen bewirken eben das Charakteristische dieser Oper: „überwältigend, undurchhörbar und doch strukturiert“

Dieter Schnebel versucht in seinem Beitrag *Wozzeck, ein Gesamtkunstwerk? Notizen zu einer Frage* Zusammenhänge zwischen der Partitur einerseits und den szenischen Komponenten „Raum, Licht (Zeit), Personen (Anzahl), Gestik (Aktionen)“ andererseits herauszufinden, um nach einigem Hin und Her zu resümieren, Bergs op. 7 sei „doch wohl kein Gesamtkunstwerk, in dem sich Multimediales entfaltet, sondern schlicht eine Oper in 3 Akten und 15 Bildern“

(Berg selbst wollte den *Wozzeck* sogar gern als traditionelle „Belcanto-Oper“ verstanden wissen.)

Harald Goertz (*Wozzeck als Lehrstoff und Lehrstück*) berichtet über seine pädagogischen Erfahrungen mit Sängern und betont, diese Oper sei „als Lehrmittel prädestiniert“ sowohl hinsichtlich der „Erarbeitung eines neuen musikalischen Stils“ als auch aus der Verpflichtung, die Diskrepanz zwischen „musikhistorischer Gloriole des *Wozzeck*“ und „seinem praktischen Besitz durch uns alle“ endlich abzubauen.

Zwei Beiträge sind der *Wozzeck*-Rezeption in Österreich gewidmet: Walter Pass verfolgt aufgrund umfangreichen Materials aus der Tagespresse das *Für und Wider um die Wiener Erstaufführung des Wozzeck*. Einmal mehr wird deutlich, in welchem Maße künstlerische, weltanschauliche und tagespolitische Argumente im Urteil der Zeitgenossen durcheinanderliefen. Daß freilich *Wozzeck* tatsächlich „das Lieblingskind dieser Ära Krauss“ gewesen sei, scheint allzu rosig gedeutet. Nachzutragen zum langen Hin und Her vor der Premiere (30. März 1930) wären u. a. Bergs hohe – und nicht erfüllte – Forderungen: „Ein künstlerischer Erfolg ist aber nur möglich, wenn die Staatsoper mein Werk so bringt, als wenn es eines von Strauß wäre“ So verlangte er „doppelte (bis dreifache) Besetzung aller

Partien der Oper; hievon die Hauptrollen erstklassig“, d.h. mit Sängern vom Range Alfred Jerger, Lotte Lehmann, Leo Slezak (Briefe an Hans Heinsheimer 2. August 1928 und 14. Juni 1929, Archiv der UE, Wien). Schließlich zitiert Otto Kolleritsch (*Wozzeck und die Steiermark*) Kritiken der ersten Grazer Berg-Aufführung (im Todesjahr 1935) und bringt Zeugnisse für die Liebe Bergs zu jener Landschaft, die er als seine „seligen Gefilde“ bezeichnete und wo er den *Wozzeck* – „ein richtiges steirisches Erzeugnis“ – 1914–1919 komponiert hatte.

Einige Druckfehler (S. 15 fehlende Beispiele; S. 123 unten: „dementiert“ statt „demonstriert“, „Entstellung“ statt „Einstellung“ u.a.) wiegen angesichts des im allgemeinen sorgfältig redigierten Bandes nicht schwer
(Oktober 1978) Volker Scherliess

Emblem und Emblematikrezeption, Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Hrsg. von Sibylle PENKERT Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. 618 S., Abb.

Embleme sind hintergründig sinnreiche, oft von Wörtern begleitete Bilder, die seit den Hieroglyphen Ägyptens von Dunkelheit umgeben sind und multimediale Aspekte für die deutende Betrachtung anbieten. Ihre Bedeutung wirkt in alle Künste, diese zuweilen geheimnisvoll vereinigend, hinein und reicht bis in die Gegenwart. Es ist ein Verdienst der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt, daß dieser Verlag in gelungenen Auswahlbänden während der letzten Jahre den Stand der Forschung in diversen Spezialgebieten repräsentativ vermittelt. Die hier vorliegende Aufsatzsammlung leistet dies weitgehend für das angesprochene Thema. Wenngleich darin die literatur- und kunsthistorischen Aspekte im Vordergrund stehen, wird dennoch auch für den Musikologen aus fast sämtlichen Beiträgen deutlich, wie bezugreich Embleme insbesondere seit dem 16. Jahrhundert in spe-

zifisch musikgeschichtlich relevante Objektivierungen hineingewirkt haben. Die Musikanschauung, Musikdrucke wie auch die Musizierpraxis sind vielfältig verwoben mit emblematisch Gemeintem. Geht man die hier vorgelegten Aufsätze von zumeist namhaften Autoren durch, so begegnet auf Musikalisches Verweisendes vielfach. Unter den von Albrecht Schöne interpretierten Psalter-Emblemen von 1675 des Wolfgang von Hohberg gibt es beispielsweise etliche mit Bezug zur Musik, ebenfalls in den „Emblemata“ des polnischen Dichters Zbigniew Morsztyn (S. 158f.). Daß das wegen seiner Musikeinlagen bedeutsame emblematische Werk von Michael Maier *Atalanta Fugiens* von 1617 (Faksimile-Ausgabe, Bärenreiter 1964) der interdisziplinären Deutung bedarf, liegt auf der Hand. Selbst der Beitrag von George Levitine *Zu emblematischen Vorlagen bei Goya* wird dann auch für den Musikologen notwendig wissenswert, wenn er Werke zu verstehen sucht wie etwa Enrique Granados *Goyescas* für Klavier oder die Fantasie für Orchester *Los Caprichos* (1967) von Hans Werner Henze, die beide auf Bildvorlagen als programmatische Bezugsquellen verweisen, zu deren Vorverständnis die Entschlüsselung des emblematisch Gemeintem unabdingbar ist. Die Bewandnis dessen im Kontext mit Musik reicht hin bis zu Bert Brecht und Carl Orff. Letzterem widmet Werner Thomas eine historisch tiefeschürfende Studie. Sein Ansatzpunkt ist die Forderung des Komponisten, zur Realisierung der *Carmina Burana* auch „*imagines magicae*“ einzusetzen. Thomas geht diesen „*begleitenden Bildern*“ in der Theatergeschichte bis ins Mittelalter nach und erhellt insbesondere die Repräsentativfigur der Fortuna als zentraler Imago einer umfassenden *pictura*. Freilich plädiert er nicht dafür, emblematisches Theaterspiel historisch treu gegenwärtig nachzuvollziehen; die Musik als signifikantes transzendierendes Medium leistet hinreichend die Vergegenwärtigung des hintergründig Gemeintem, im Bilde zeichenhaft Objektivierten. Zum umgreifenden Verständnis der *Trionfi* Orffs leistet dieser Beitrag viel.

(September 1979) Walter Salmen

PETER RUMMENHÖLLER: *Einführung in die Musiksoziologie*. Wilhelmshaven–Locarno–Amsterdam. Heinrichshofen's Verlag 1978. 280 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 31.)

Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten klingt Peter Rummenhöllers unverdrossen sich über seine *Einführung in die Musiksoziologie* wirksam ausbreitendes Dictum, daß Musik als solche substantiell gesellschaftliches Phänomen sei, Gesellschaft als Sigel derjenigen Synthesis verstanden, ohne deren Erfassung kein menschliches Ding über seine innere Herkunft, Genealogie zu sprechen imstande sein kann. Musik derart genealogisch zu denken (und dieses avancierte Tun nach Kräften zu methodologisieren, um es exoterisch zu machen), die insbesondere Adorno verpflichtete These der Identität von Musikwissenschaft sensu stricto und Musiksoziologie, konturiert sich zur unkriegerischen Front gegen (fast die gesamte) akademische Musikwissenschaft, die auf ihrer verspätet zeitgemäßen Verwissenschaftlichungsreise besonders Sorge dafür tragen muß, Genealogie strikte durch begriffslose Fragmentierung des Musikganzen – wo käme sonst die Wissenschaft hin? – zu substituieren. Eine unkriegerische Solofront, denn Rummenhöllers Opus nennt sich bescheiden und zu Recht „*Einführung*“, gibt sich als musiksoziologische Propädeutik und kann so die unvermeidliche Diskrepanz zwischen solchem musikgenealogischem Großprogramm und seinen Realisierungsmängeln nicht nur nicht ungeschickt legitimieren, vielmehr auch die Aufzehrung der Genealogiekräfte durch Polemik zugunsten der Noblesse, verpöntes Denken souverän zu plausibilisieren, ermäßigen. Da keine unendliche Annäherung von Wissenschaft und Genealogie in Aussicht steht, jene vielmehr die magischen Schutzwälle um Kunst, weniger zeitgemäß denn, auf die Medienrevolution hin gesehen, obsolet, befestigt, bezeugt Rummenhöllers Musiksoziologie-Vorbereitung, daß intellektuelle Autoren in der Musikwissenschaft noch nicht vollends ausgestorben sind.

Rummenhöllers Werk umfaßt drei

Hauptteile (S. 13) „Der erste Teil ist sozusagen der Blaukopfschen These gewidmet. Er umkreist in bezug auf einige Fächer der Musikwissenschaft, was es an ihnen ‚soziologisch zu basieren‘ gäbe. Der zweite Teil will die Adornosche These anwenden, daß am Musikwerk Gesellschaftliches ablesbar ist, weil das Werk als ein (wie immer auch vermitteltes) Produkt der es hervorbringenden Gesellschaft auf diesen seinen Ursprung hin befragbar sein müsse. Der dritte Teil schließlich möchte sich als Synthese daraus verstehen, wenn man den verpflichtenden Begriff der Synthese, angewendet auf ein Konglomerat von Versuchen, nicht als zu hochgegriffen empfindet.“ Insbesondere imponieren die sorgfältige Markierung der Fallstricke, in denen eine Soziologisierung der Musikwissenschaft sich zu verfangen Gefahr läuft (Lückenbüßerfunktion, Lieferung zusätzlichen Materials für das historische Kaleidoskop, Kurzschluß zwischen Gesellschaftsform und Musikfaktor gemäß einer naiven Anwendung des Basis-Überbau-Schemas), die soziologische Öffnung der Musiktheorie, die durchweg sich als Hort der Autarkie von Musik mitsamt ihrer Wissenschaft zu behaupten suchte, und nicht zuletzt die paradigmatischen Werkanalysen, in denen Rummenhöllers, ganz in seinem Element, sich anschickt, das große Vorbild stellenweise fast zu überbieten, indem sie, wengleich von weniger langem Atem, die Exegese des Details präzisieren und dessen Belegvalenzen zu steigern verstehen.

Die einzelnen Beiträge sind nicht immer in gleicher Dichte gearbeitet. Wie sehr auch Gefälle im Theorieniveau – mal angezogener, konturierter, geschlossener, mal lockerer, verschwimmender, offener – den Leser wohlthuend milde in die Pflicht nimmt, so könnte man stellenweise – so insbesondere im letzten Teil – doch argwöhnen, daß die Darstellung an die Grenze ungenutzter Chancen gerate, wenn nicht die Erinnerung an die bloß propädeutische Intention das Opus solchem Kritikansatz wieder enthöbe.

Unvermeidlich hingegen scheint es mir – jedenfalls im Kontext einer solchen Einführung –, daß der theoretische (hegelo-marxi-

stische) Bezugsrahmen, die veranschlagte philosophische Genealogietotalisierung weitestgehend Hintergrund bleibt, dessen Hervortritt in den Text hinein freilich dann mit Evidenzsuggestionen zu operieren nicht umhin kann. Fraglich indessen kommt es mir vor, ob die Evokation „Gesellschaft“ den vollen Gehalt der in ihr gemeinten Synthesis eo ipso noch transportiert, mit einem Blick auf die jüngeren französischen Entwicklungen könnte es sich herausstellen, daß die Kritische Theorie an dieser zentralen Stelle dringend einer genealogischen Fortschreibung bedürfte. Vielleicht würden dann Rummenhöllers sichere Resistenzen gegen den Genealogiemord durch Wissenschaft noch zeitgemäßer und stabiler
(April 1979) Rudolf Heinz

OTTO BRUSATTI *Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform.* Tutzing. Hans Schneider Verlag 1978. 154 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 13.)

„Die Arbeit mit dem Faktor Musik erweiterte sich (sc. im 20. Jahrhundert) im Verband, mit diesem Verband und für diesen Verband der Vergrößerung der Kommunikation, wie auch der Konkretisierung und der Verabsolutierung der Ideen und Prinzipien der Gesellschaft. Die Musik wurde zum Bestandteil des allgemeinen verbindlichen und für alle zutreffenden Lebens, ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit, die Ziele und die historischen Wirkungen dieses Lebens und dieser Musik. Die Musik wurde zum Bestandteil des Alltags mit seinen Notwendigkeiten. Die Musik richtete sich nach diesen Notwendigkeiten, bewußt und abhängig, wertfrei und gleichzeitig ideologisch gebunden, wissenschaftlich und scheinbar nach Belieben sich entwickelnd künstlerisch und verstandesdenkend“ (S. 149). – Der Rest dieser Wiener Dissertation von 1974 ist auch nicht besser als diese schludrig gedachte und formulierte Stilprobe. Soweit sich die Meinungen des Autors aus seinem Text rekonstruieren lassen, geht es ihm darum,

„den Nationalismus“ und „die Ideologie“ so zusammenzubringen, daß diese „zwar nicht als Nachkomme (), aber aufgrund ihrer faktizitären Ergebnisse als Abhängige vom Nationalismus“ (S. 18) erscheint; beide hätten politisch-sozial wie ästhetisch ähnliche Funktionen. Brusatti scheint damit weiter auf die beliebte Gleichsetzung von „Rot“ und „Braun“, von „Sozialismus“ und „Nationalsozialismus“ zu zielen. Sie wird ihm leicht, weil er Nationalismus und Ideologie als solche schlechthin in schöner Unbestimmtheit faßt. Beim „Nationalismus“ beschäftigt er sich fast nur mit dem deutschen; als „Ideologie“ kennt er im wesentlichen nur eine sozialistische – natürlich ohne das so explizit zu sagen. Beide „Integrationsformen“ bringt er auf den abstrakten gemeinsamen Nenner, daß sie Musik direkt politisch funktionalisieren. (Undeutlich mitgedachtes Gegenmodell ist die Funktionsweise von Musik unter den Bedingungen liberaler Formen bürgerlicher Herrschaft, die tatsächlich auf solch offene Indienstnahme weitgehend verzichten; allerdings ist Brusatti hier hinsichtlich der „Ideologie-“ und „Wertfreiheit“ auch etwas skeptisch – nichts Gewisses weiß man nicht.) – Daß sich ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ reimen, dürfte eine schwache Begründung der Totalitarismusthese sein. Viel überzeugender sind Brusattis Gedankengänge auch nicht, bezeichnend, daß er bei der Gruppierung der beiden Phänomene zugehörigen „Wirkungsweisen“ (S. 15) oder „Prinzipien der Integration“ (S. 14; so genau kommt's nicht darauf an) neben „gesellschaftlichen“ und „künstlerisch-kulturellen“ ausgerechnet die „rassischen, weltanschaulich-sprachlichen“ in eine Gruppe zusammenzwingt (S. 15). Wie man von der Totalitarismusthese weit originellere Versionen kennt, so ist hier auch die „Geistesgeschichte“ nicht mehr das, was sie einmal war in ihren besseren Hervorbringungen hat sie denn doch methodisch viel differenzierter und vor allem material- und gedankenreicher argumentiert. Die idealistische Annahme, daß die „Idee der Ausgangspunkt für die Prinzipien und für die Ausbildung der Formen in der Praxis“ sei (S. 17), braucht als Glaubenssache nicht weiter diskutiert zu

werden, zumal durchaus diskutabile Ergebnisse auch damit zu erzielen wären. Brusatti erzielt sie nicht. Wie das verarbeitete Material gerade angesichts der Fülle des für das Thema Verfügbaren dürftig ist, so auch seine Verarbeitung und Strukturierung. Die „(k)leine Typologie der nationalen und ideologischen Funktionsmusik“ etwa unterscheidet die „Formen“ nach den „drei tragende(n) Kategorien“: „A) Die vokale Form (mit und ohne instrumentale Begleitung) / B) Die reinen instrumentalen Formen / C) Sonderfall Filmmusik“ (S. 67). Verständlicherweise hütet sich Brusatti, bei der dieser Rubrizierung folgenden Liste (S. 67–81) auf Werke, historische oder funktionale Spezifik oder gar Musik näher einzugehen. – Für die Dürftigkeit des Inhalts entschädigt das schöne Druckbild kaum; hier hätte der Verlag eher sparen sollen als am Lektorat, das er offensichtlich für eine überholte Einrichtung hält. Das Solideste an dem Buch ist der Leineneinband mit seiner Goldprägung. (Juni 1979) Hanns-Werner Heister

JOSEF ECKHARDT: Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1978. 131 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 49.)

Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit einem Thema, das in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis in die zwanziger Jahre hinein zu den bewegendsten in der Sozialgeschichte des Musikerberufes gehört. Außer in den einschlägigen Fachzeitschriften und in vereinzelt Buchveröffentlichungen hat es bisher wenig Beachtung gefunden. Deshalb ist eine solche Untersuchung von fundamentaler Bedeutung und schließt eine Lücke, die erst in unserer Zeit Aufmerksamkeit findet. Der Autor ordnet sein Material in drei Gruppen: I. Die Zivilmusiker, II. Die Militärmusiker, III. Der Konkurrenzkampf, von dem jede eine eingehende Untersuchung erhält. Die kümmerlichen Rechtsverhältnisse des „freistehenden“ Musikers, der in kleineren Ensembles

sein Brot verdiente, die vagen Bestimmungen der Arbeitsverträge, die Arten der Stellenvermittlung, die Einkommensverhältnisse und beruflichen Organisationen weisen den harten Daseinskampf dieser meist in privaten Diensten stehenden Gelegenheitsmusiker nach. Demgegenüber besaß der Militärmusiker eine günstigere Stellung. Er stand in festem Sold mit steuerlichen Vergünstigungen, war in unkündbarer Anstellung und seine Zukunft war gesichert, selbst nach dem Ausscheiden aus dem Musikkorps. 1911 zählte nach Panoff (*Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938) der Etat für Heer und Marine 491 Musikmeister, 5638 Hoboisten, Trompeter und Hornisten sowie 6364 Hilfsmusiker Eckhardt gliedert nach erhaltenen Dokumenten die Besetzungsverhältnisse auf, wie überhaupt die statistischen Aufstellungen einen aufschlußreichen Teil seiner Untersuchungen bilden. Dabei war die soziale Lage des Militärmusikers nicht gerade rosig, wie die Jahressätze im Jahre 1913 (S. 59) beweisen. Ein gewerbliches Musizieren neben seinem Dienst im Musikkorps blieb daher notwendig und wurde von der Dienststelle geduldet. Hieraus ergab sich die Konkurrenz zum Zivilmusiker, die ein Anlaß zu den schwierigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Gruppen wurde. Die zusammengetragenen Kritiken und Vorwürfe der Zivil- gegen die Militär- und beamteten Musiker zeigen deutlich die aussichtslose Lage, in der sich die ersteren befanden. In den Tanz- und Konzertsälen, auf den Podien der Biergärten besaß die Militärkapelle mehr Gunst beim Publikum als ein ziviles Orchester, ganz abgesehen von den zahlreichen Einsätzen kleinerer Gruppen bei Tanz- und Gelegenheitsveranstaltungen. Besonders bemerkenswert ist ein Anhang (S. 103–128), in dem in listenmäßiger Form die Einkommensverhältnisse der verschiedensten Gruppen behandelt werden. Hier lassen sich die Gehälter in den Orchestern der Städte von Aachen bis Wildungen, die Gehaltstarife der einzelnen Musiker nach ihren Instrumenten, die Bezüge der Konzertmeister in den Kulturorchestern, die Kopffzahl der Militärkapellen ablesen. Anschaulich

auch der Tarif für die Militärkapellen am Beispiel der Garnison Ulm, aufgeschlüsselt nach A: Konzert- und Unterhaltungsmusik, B: Gelegenheitsmusik und C: Ball- und Tanzmusik. Im ganzen eine fleißige und gründliche Arbeit, die volle Anerkennung verdient.

(September 1979)

Georg Karstädt

KLAUS FINKEL. Musik in Unterricht und Erziehung an den gelehrten Schulen im pfälzischen Teil der Kurpfalz, in Leiningen und in der Reichsstadt Landau. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800. Band III. Tutzing Hans Schneider 1978. 410 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Mit dem vorliegenden Band beschließt Klaus Finkel vorläufig seine Quellenstudien zur Geschichte der Schulmusik in der heutigen Pfalz. Damit besitzen wir erstmals eine umfassende geschichtliche Untersuchung schulmusikalischer Verhältnisse innerhalb eines größeren geographischen Raumes bis 1800.

Der dritte Band ist der Geschichte der gelehrten Schulen im kurpfälzischen Neustadt, des Gymnasiums zu Höningen und Grünstadt, der Lateinschule zu Dürkheim sowie der reichsstädtischen Lateinschule zu Landau gewidmet. Was diese Studie besonders auszeichnet, ist das Faktum, daß der Verfasser sich nicht mit Sekundärquellen begnügte, sondern alle noch vorhandenen Primärquellen, soweit er sie ausfindig machen konnte, heranzog und auswertete – ein außerordentlich zeitraubendes und entsagungsvolles Unternehmen. Es gelang ihm auf diesem Weg, ein deutliches Bild, teilweise bis in kleinste Details, von dem schulmusikalischen Tun vergangener Jahrhunderte zu zeichnen. Dabei werden über den regionalen Rahmen hinaus Verbindungen und Einflüsse (in erster Linie von Straßburg her) erkennbar.

Bei allem Lokalpatriotismus, der als Motivation notwendig ist, um eine derartig mühevollen Arbeit zu beginnen und durchzustehen, sollte man indessen geschichtliche

Relationen nicht aus den Augen verlieren. So bedeutend beispielsweise Arnold Schlick zu seiner Zeit gewesen war, so läßt sich doch seine Stellung als Komponist schwerlich mit der J. S. Bachs vergleichen (S. 112). Fragwürdig muß auch der Versuch erscheinen, in die geschichtliche Darstellung aktuelle Fragen der Musikpädagogik einzubringen, jedenfalls dann, wenn man dabei Rezepte für die heutige Situation erwartet. Die total veränderten gesellschaftlichen und soziokulturellen Gegebenheiten verzerren nahezu jede Perspektive.

Um dem Leser diesen Band wie auch die einzelnen Kapitel als geschlossenes Ganzes darbieten zu können, mußte sich der Autor, teilweise auf die beiden früheren Bände zurückgreifend, des öfteren wiederholen. Überflüssig sind allerdings Wiederholungen innerhalb ein und desselben Kapitels.

Alles in allem: eine außerordentlich fleißige Arbeit, die als wichtiger Baustein für eine noch zu schreibende umfassende Geschichte der deutschen Schulmusik gelten darf.

(Juli 1979)

Manfred Schuler

SIGRID ABEL-STRUTH: Ziele des Musik-Lernens. Teil I Beitrag zur Entwicklung ihrer Theorie. Mainz: Schott 1978. 164 S. (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Band 12.)

SIGRID ABEL-STRUTH – ULRICH GROEBEN: Musikalische Hörfähigkeiten des Kindes. Mainz: Schott 1979. 298 S. (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Band 15.)

Die Fragen vieler Musikwissenschaftler, worin denn nun eigentlich die wissenschaftliche Arbeit der Musikpädagogen und Musikdidaktiker bestehe, was denn der Gegenstand der „Wissenschaft“ Musikpädagogik sei, werden durch den üblichen Hinweis auf Rezeptionsforschung und Aufdeckung von Hörpräferenzen (so wurde in den letzten Jahren immer mehr deutlich) nur unzureichend beantwortet. Hingegen hat seit dem Erscheinen ihrer *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft* (1970) Sigrid Abel-Struth in bewunde-

rungswürdiger Hartnäckigkeit versucht, dem durch harte Fragen offenbar werden den Theoriedefizit ihres Faches aufzuhelfen. Dem Wort „Didaktik“ auf den Grund gehend, hat sie im Musik-Lernen den Ansatz und Angelpunkt wissenschaftlicher Erforschung gefunden. In ihrer Veröffentlichung *Ziele des Musik-Lernens* wird dieser Gedanke großzügig entfaltet. In der Wortverbindung „Lern-Ziel“ tritt das Wesentliche in der Begegnung Mensch und Musik allgemeiner und umfassender zutage als in den Begriffen „Lehr-Ziel“, „Unterrichts-Ziel“ oder „Bildungs-Ziel“. Wie im „Lernen“ als dem Sich-Aneignen, Sich-Einverleiben von Musik der grundlegende Vorgang von „Begegnung“ erfaßt wird, so in den „Zielen“ des Musik-Lernens das Wohin eines Musik-Unterrichts *„Eine strukturierte Beschreibung des Ziel-Bereiches für musikalisches Lernen kann als Zusammenhang Akzente und Defizite erkennbar machen und dem Musiklehrer jene Übersicht und Durchsicht erleichtern, die er benötigt, um die ihm empfohlenen Ziele beurteilen zu können“* (S. 10).

Wichtig ist der Verfasserin die genaue terminologische Unterscheidung zwischen Ziel-Angabe und Ziel-Begriff. Ziel-Angaben sind normierende Setzungen, also Wert-Setzungen es wird gesagt, was im Unterricht getan werden soll. Demgegenüber steht der Ziel-Begriff, der nichts anderes ist als theoretische Erörterung von Lernzielen in Musik samt ihren Bedingungen. Die Beschreibung dieser Erörterungen ist der eigentliche Inhalt des vorliegenden Buches. Bei Abel-Struth versteht es sich von selbst, daß sie die Merkmale dieser Ziele zunächst historisch ableitet und sie miteinander vergleicht. Denn Ziele dieser Art sind *„nicht zeitlose Gebilde, sondern Antworten auf jeweilige historische Situationen“*. Erklärlich, daß das auch für uns heute zu gelten hat, nämlich die Einsicht in die Vorläufigkeit und Relativität heutiger didaktischer Modelle und darauf fußender Entscheidungen und Normen. Das zeigt sich besonders, wenn man die sozial bedingten Ziel-Merkmale untersucht. Eine wichtige Erkenntnis hierbei ist nach Abel-Struth die Doppel-

norm, die im Educandus wirksam wird *„als höchst variable Kombination von sozialer und musikalischer Norm“*. Daß solche Normen psychisch einwirken, ist allgemein bekannt, jedoch fehlt (nach Abel-Struth) uns noch viel an konkretem Wissen darüber (auf diesem Teilgebiet hatten und haben Rezeptionsforschung und Erforschung von Hör-Präferenzen ihren Ort). Wenn die Möglichkeiten des musikalischen Lernprozesses zur Voraussetzung der Lernziel-Angabe werden (so die Verfasserin), müßte zuvor der Lernprozeß selbst aufgehellt werden, der aber liegt noch weithin im Dunkeln.

Daß die Verfasserin nicht nur theoretisieren, sondern auch empirisch erforschen will *„was hier der Fall ist“*, zeigt ihre gemeinsame Veröffentlichung mit Ulrich Groeben über *„musikalische Hörfähigkeiten des Kindes“*. Untersucht werden affektive (Höraufmerksamkeit, Hörinteresse, Hörkonzentration) und kognitive Merkmale zur Hörfähigkeit (in bezug auf Parameterhören, auf Hören komplexer Musik und auf musikalisches Gedächtnis). Verbunden mit einem Literaturbericht (aus dem In- und Ausland), der die bisherigen Schwerpunkte und Defizite der Forschung aufzeigt, wird hier praktisch erprobt, wie musikalisches Lernen effektiver werden kann in einer *„optimalen Phase musikalischer Lernfähigkeit“*. Da musikalisches Lernen aber „longlife“ ist, müßten solche empirischen Arbeiten (so der Wunsch des Rezensenten) ausgedehnt werden in andere Altersstufen, über Unterricht und Schule hinausgehend, in dem gleichen Maße, wie Musikpädagogik diese Grenzen überschreitet. Ernst und theoretische Klarheit, Aufgreifen von Denkmodellen und Forschungsergebnissen aus anderen Disziplinen (soweit sie „Lernen“ betreffen), kluge Anwendung auf „Musik“, darin liegt die Stärke Abel-Struths und ihre Bedeutung für das Weiterdenken der aufgegriffenen Probleme. Sigrid Abel-Struth ist eine der wenigen großen theoretischen Begabungen im Bereich der Musikpädagogik, es wird Zeit, daß man ihre *„Beiträge“* nicht nur in Frankfurt, sondern überhaupt aufgreift und weiterführt.

(Oktober 1980)

Walter Gieseler

WALTER GIESELER (Hrsg.). *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht*. München: Wilhelm Fink Verlag 1978. 347 S. (Reihe *Kritische Stichwörter Band 2.*)

Walter Gieseler hat es in seinem Vorwort nicht leicht mit der Bestimmung, was dieses Buch eigentlich sein soll. kein Lexikon, kein Lesebuch, keine Enzyklopädie im Sinne einer Gesamtdarstellung von dauerndem Wert, wohl aber „in der Tendenz“, eine aktuelle Momentaufnahme, ein Handbuch mit dem offen eingestandenem Mut zur Lücke, zur subjektiven Entscheidung über die Auswahl der Stichwörter

55 Stichwörter nennt das Inhaltsverzeichnis. Alle sind auf den Musikunterricht bezogen, wenn auch die wenigsten so unmittelbar auf Unterrichtsinhalte durchschlagen wie z. B. „*Neue Musik*“, „*Popmusik*“, „*Musikleben*“ oder zu unterrichtspraktischen Fragen Stellung beziehen (z. B. „*Übung*“, „*Unterrichtsmethoden*“, „*Improvisation*“). Die weitaus größere Gruppe ist Problemen gewidmet, die sich im Zusammenhang mit der Lehrerausbildung stellen, hat also mit dem Musikunterricht in der Schule nur mittelbar zu tun. Insofern ist das Buch eher ein Studienbuch, weniger eine Praxishilfe. Die 42 Autoren sind ganz überwiegend Hochschullehrer, die ihr spezielles Arbeitsgebiet in sachlich-informativen Artikeln von drei bis fünf Seiten Länge darstellen. Kritik wird hier allenfalls herausgefordert, oder sie ergibt sich durch den Vergleich mehrerer Artikel, z. B. der aufeinanderfolgenden, von grundsätzlich verschiedenen Positionen ausgehenden Stichwörter „*Musik als Leistungsfach*“ und „*Musik als Spiel*“

Nur relativ selten wird im Sinne des Herausgebers „*gestochen*“, d. h. ein kritisch-polemischer Disput ausgetragen. Immerhin erfüllen die Stichwörter „*Aktualität – Historizität*“, „*Curriculum*“, „*Form*“, „*Politik und Musik*“ und einige andere auch diesen Wortsinn.

Gegliedert sind die meisten Artikel in Begriffserörterung, historischen Problemabrisß und aktuelle Überlegungen zum Unterrichtsbezug. Nur wenige (z. B. „*Ästhetik*“, „*Lied*“) verzichten auf Letzteres. Viele Querverweise und gezielte Literaturanga-

ben eröffnen Möglichkeiten zum Weiterarbeiten innerhalb des Buches und darüber hinaus.

(April 1980)

Werner Abegg

WERNER ZEPPENFELD: *Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland. Anatomie eines medialen Massenmarkts*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1978. vi, 249 S., 22 Abb. (*Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*. 18.)

Diese Studie, thematisch in etwa vergleichbar mit den Arbeiten zum Musikverlagswesen, ist eine überwiegend an den siebziger Jahren orientierte kommunikationssoziologische Darstellung der westdeutschen Schallplattenindustrie. Ihre Pluspunkte sind das reiche statistische Material und eine klar aufgebaute Faktenvermittlung. Durchaus kritisch, aber nie polemisch stellt Zeppenfeld die vielfältigen intermediären Vermarktungsstrategien anhand des relativ einfach zu durchschauenden U-Musik-Sektors dar. Eine historisch tiefergreifende Forschung wie auch repertoireanalytische Reflexionen hätten wohl zu interessanterer und intellektuellerer Deutung geführt, im vorliegenden Fall überwiegt die ganz auf Gegenwartsbezogenheit angelegte deskriptive Darstellung. Somit ergänzt die Arbeit die immer noch wichtige Monographie von Robert Reichardt (*Die Schallplatte als kulturelles und ökonomisches Phänomen*, 1962) sowie die unpublizierten Dissertationen von Ulrich Lachmann (*Die Struktur des Deutschen Musikmarkts*, 1960) und Hans Engler (*Der Markt für musikalische Kompositionen*, 1971).

(November 1978)

Martin Elste

URSULA SPAHLINGER-DITZIG: *Neue Musik im Gruppenurteil*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 229 S. (*Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft*. Band 1.)

Diese Dissertation geht von der Prämisse

aus, daß musikalische Urteilsbildung primär ein sozialpsychologisches Problem ist und von Gruppennormen geprägt wird. Genau genommen untersucht sie den Einfluß verbaler Information auf die Einstellungsänderungen von zehn Gruppen bei fünf Beispielen aus dem Bereich der Neuen Musik und macht klar, daß unterschiedliche Gruppen dieselbe Musik unterschiedlich beurteilen. Als gruppenbildendes Merkmal wurde a priori die Zugehörigkeit zu einem Chor, Orchester, zur Schulklasse, zur Jazz-, Pop- oder Folkloregruppe gewählt. Diese Gruppen wurden nachträglich aufgrund eines Fragebogens im Hinblick auf soziale Variablen charakterisiert. Wäre dieser Fragebogen einer Clusteranalyse unterzogen, hätte man näheres darüber erfahren können, wodurch die einzelnen Gruppennormen bedingt sind. Es ist möglich, daß das Urteil bzw. die Gruppennorm nicht primär von der Zugehörigkeit zu einem Chor oder zu einem Instrumentalensemble bestimmt wird, wie die Autorin von vornherein annimmt. Die festgestellten Unterschiede zwischen den Gruppen sowie die unterschiedlichen Effekte der verbalen Information werden anhand von Ladungszahlen der faktorisierten Mittelwerte minutiös beschrieben, ohne daß dabei allgemeinere Trends bei den multidimensionalen Zusammenhängen zwischen Urteil, Musikstück, den sozialen Variablen und den Erlebnisdimensionen gefunden werden konnten. (Bei den Mittelwerten fehlt die für deren Bewertung entscheidende Angabe über ihre Varianz, die Differenzen zwischen den Ladungen konnten auf ihre Signifikanz hin nicht geprüft werden und bei einigen nicht besonders überzeugenden Unterschieden zwischen den Mittelwerten – vgl. S. 171 – fehlt der t-Wert, der den behaupteten Unterschied gegen den Zufall hätte absichern können.) Dennoch macht diese Arbeit deutlich, daß das Urteil – hier ist eher das verbalisierte Erleben als das ästhetische Werturteil gemeint – nicht allein von der Musik abhängt, sondern von der nicht immer leicht erfaßbaren Eigenart der Gruppen und von Gruppennorm geprägt wird.

(März 1979)

Peter Faltin

NORBERT J. SCHNEIDER *Popmusik. Eine Bestimmung anhand bundesdeutscher Presseberichte von 1960 bis 1968. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Die im Druck vorliegende Dissertation von Norbert J. Schneider will durch die systematische Inhaltsanalyse von bundesdeutschen Presseberichten einen Beitrag leisten zur Klärung terminologischer Prozesse im Bereich Popmusik. (Diese Intention hätte vielleicht besser direkt im Haupttitel ihren Ausdruck gefunden. So könnte man beim ersten Hinsehen annehmen, die Arbeit würde entsprechend dem auf dem Einband allein gedruckten Titel *Popmusik* etwa auch eingehendere musikalische Analysen enthalten.)

In der Einleitung wird der Versuch einer Bestandsaufnahme von Popmusik und Popkultur (nach 1970) unternommen, wozu auch eine nicht ganz unproblematische Auflistung von verbindlichen musikalischen Merkmalen gehört. (Die Harmonik der Popmusik besteht z.B. keineswegs nur aus dem Akkordvorrat des Bluesschemas und in besonderen Fällen aus einigen Nebestufen.) Anschließend an die Bestandsaufnahme werden der massenmediale Charakter der Popmusik beschrieben und wissenschaftstheoretische Grundlagen der Popmusikforschung (gesellschaftstheoretischer, kommunikationssoziologischer und zeichentheoretischer Ansatz) erörtert. Gerade letzteres verdient Anerkennung, weil hier einige wichtige Forschungsbedingungen und Forschungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Die Tragfähigkeit des zeichentheoretischen Ansatzes ist dabei allerdings nicht zu überschätzen.

Im Hauptteil der Arbeit werden die Begriffe „Beat“, „Rock“ und besonders „Popmusik“ anhand ihres Vorkommens und ihrer Verwendungsweise in 500 Artikeln der Presseorgane *Der Spiegel*, *Stern*, *Bunte*, *BZ* und *FAZ* in ihrer Entwicklungsgeschichte verfolgt. Von Interesse sind in diesem zentralen Kapitel der Dissertation weiterhin die Ausführungen über den Jazz, die neue Tanzmusik der 60er Jahre sowie über Subkultu-

ren und Gegenkulturen. (Eine Anmerkung ist zu Tabelle VI zu machen, mit der ein Überblick über die Entwicklung der Popmusik in den Jahren 1960 bis 1968 versucht wird: statt „*Greathful Dead*“ muß es „*Grateful Dead*“ heißen.)

Als ein Ergebnis der Untersuchungen wird festgestellt, daß sich der Begriff „Popmusik“ im deutschen Sprachraum in den 60er Jahren (erstmalig aufgefunden im Februar 1964) eingebürgert hat. Nach Schneider ist dabei die musikalische Gattungsbezeichnung „Popmusik“ weit mehr eine Fortentwicklung des Terminus „Pop Art“ als eine Weiterentwicklung des Begriffs „popular music“. „Pop“ löste sich in den Jahren 1963 bis 1968 von der inhaltlichen Bindung an „Pop Art“ und trat in Bezug zu Stilen afro-amerikanischer Musik. Als in vielerlei Hinsicht artverwandter Vorläufer wird der um 1940 geprägte Name „Bop“ bzw. „Be-bop“ angesehen.

Insgesamt betrachtet handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine keineswegs uninteressante, wenn auch thematisch eng begrenzte Studie zur Popmusik.

(Juni 1979)

Winfried Pape

IVAN VANDOR Die Musik des tibetischen Buddhismus. Aus dem Französischen von Wilfried SCEPAN. Wilhelmshaven. Heinrichshofen 1978. 160 S. Mit Notenbeisp. und 33 Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 48.)

Mit Recht darf sich das vorliegende Büchlein als die erste deutschsprachige Einführung in die Musik des tibetischen Buddhismus rühmen. Von Vokalmusik ist jedoch nur hin und wieder die Rede, während die Orchestermusik in den Klöstern der Mönchsorden ausgedehnt beschrieben wird.

Die Darstellung beginnt mit einem Blick auf die geschichtliche Entwicklung des tibetischen Volkes, seiner Religion und der Sakralmusik. In den folgenden Kapiteln sind überwiegend die Ergebnisse von Beobachtungen und Nachfragen zusammengestellt, die der Autor bei seinen Reisen 1971–1973 zu mehreren Klöstern in Nepal und Nordin-

dien gewann. Stets richtet sich sein Augenmerk auf die Musikpraxis und ihre Bedeutung. So hebt er im Kapitel *Der Mönch als Musiker* hervor, daß alle Mönche an Gesang und Rezitation bei den zahlreichen Zeremonien teilnehmen, die Instrumentalmusik aber nur von denjenigen ausgeführt wird, die nicht zur Gruppe der gebildeten Mönche gehören (S. 30). Klangnachahmungen von Tierlauten, heiligen Silben und Götterstimmen auf Instrumenten, ferner die Sinnbildlichkeit der Formen und der Verwendung einiger Musikinstrumente, dazu des Handklatschens, erwähnt er unter dem Stichwort „*Symbolik*“. Nach den Mitteilungen im Kapitel „*Ästhetik*“ fehlt in Tibet eine „*Theorie des musikalisch Schönen*“, doch kennt man den „*Begriff des gut Gemachten*“ (S. 67). Begabung, Können und Freude am Instrumentalspiel werden immer in den Dienst religiöser Konzentration gestellt, denn letztlich ist die Musik einerseits Opfer für die Götter, andererseits ein Beitrag zum Heil der Menschen.

Der wichtigste Abschnitt der Arbeit, mit Bildbeilagen versehen, umfaßt ein Kapitel über die in den Klöstern gebräuchlichen Klangwerkzeuge sowie eine zweiteilige Abhandlung über die Struktur der Instrumentalmusik. Hiervon erörtert der erste Teil die „*melodisch-rhythmischen Formeln des individuellen Repertoires*“ der einzelnen Instrumente (S. 91–118), angefangen mit den Schneckentrompeten (nicht „*Muschelhörnern*“, wie Vandor schreibt), die nur einen, doch vielfach modulierbaren Ton hervorbringen. Es folgen Kurztrompeten, Langtrompeten, Oboen, Rölmo- und Silñen-Becken, dann Trommel, Glocke, Gong und Holzbrett, deren Tonformeln oder Klangfiguren in Notenbeispielen vorgestellt, deren Stimmlage und Artikulationsmöglichkeiten im Text erläutert werden. Der zweite Teil (S. 119ff.) geht auf die „*Beziehungen zwischen den verschiedenen Stimmen*“ beim Zusammenspiel der Instrumente ein. Partiturausschnitte von zwei Musikstücken illustrieren die Beschreibung. Hier finden sich auch Einzelheiten zur Vokalmusik, zunächst zur Rezitation (S. 126f.), dann zum Gesang, der mit Instrumenten begleitet wird (S. 127

bis 132). Je ein Kapitel zur musikalischen Terminologie und zur Notation, ferner ein Verzeichnis der tibetischen Namen in vereinfachter und genauer Transliteration beschließen das zur ersten Information brauchbare Büchlein.

(August 1978)

Josef Kuckertz

Beiträge zur Volksmusik in Tirol. Innsbruck Eigenverlag des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Innsbruck 1978. 204 S.

Dieser Tagungsbericht des 12. Seminars für Volksliedforschung (1976) stellt eine Festgabe an den Innsbrucker Ordinarius für Musikwissenschaft Walter Salmen dar mit folgenden Referaten. Richard Wolfram, *Franz Friedrich Kohl – sein Leben und Wirken*; Franz Eibner, *Die Sing- und Musizierpraxis nach dem Zeugnis von Johann Strolz und Franz Friedrich Kohl*; Helga Thiel, *Zum Begriff „echt“, erläutert an historischen Tiroler Volksliedaufnahmen aus dem Phonogrammarchiv*; Peter Stürz, *Die Wallfahrtslieder von Maria Weißenstein – Ein Beitrag zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*; Karl Horak, *Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus*; Manfred Schneider, *Allgemeine Bemerkungen zu prämusikalischen Schallgeräten bei Arbeit und Brauch in Tirol*; Hildegard Hermann, *„Kinderinstrumente“ – Versuch einer Bestimmung aus (volks-)musikinstrumentenkundlicher Sicht*; Gabriele Busch, *Die Musikinstrumente in Tiroler Krippen*; Adalbert Koch, *Die Tiroler Schützenschwegel* (Zusammenfassung); Florian Pedarnig, *Das Hackbrett in Osttirol*; Gunter Schneider, *Der Stellenwert der Volksmusik im gesamten kulturellen Verhalten im heutigen Tirol* (1976), ferner ein *Schriftenverzeichnis von Walter Salmen*, zusammengestellt von Manfred Schneider. Ohne allzu gönnerhaft zu sein, kann man an dieser Aufsatzsammlung feststellen, daß die deutschsprachige Volksmusikforschung in den letzten Jahren erfreulich an Niveau gewonnen hat. Hat sie sich in früheren Zeiten selbst von der Ethnomusikologie aus eurozentristischer Über-

heblichkeit abgesondert und den methodenkritischen Aspekt, der in der Ethnomusikologie immer ein Schwerpunkt war, vernachlässigt, so zeigen zahlreiche Publikationen in jüngerer Zeit eine Annäherung der Volksmusikforscher an das wissenschaftliche Denken ihrer Kollegen „von den Fremdkulturen“. Dies ist nicht zuletzt ein Verdienst Erich Stockmanns mit seiner IFMC-study group zur Erforschung der europäischen Volksmusikinstrumente und Oskar Elscheks mit der study group für Systematisierung von Volksmelodien. Sie haben Maßstäbe gesetzt, an denen die Volksmusikforscher und -pfleger nicht vorbeikönnen. Auch Ernst Klusen muß hier genannt werden, der vor allem die Gegenwartsvolkskunde in den Vordergrund rückte. So ist es kein Wunder, wenn diese Anregungen in den vorliegenden Beiträgen ihren Niederschlag finden, sei es in den Referaten über Akkulturationsprobleme (Thiel, Horak, G. Schneider) oder über Instrumente (M. Schneider, Busch, Herrmann, Koch, Pedarnig). Daß manche Parallelen aus nichteuropäischen Kulturen etwas gezwungen erscheinen, sollte man nicht überbewerten. Die historisch-literarische Quellenauswertung wurde offensichtlich durch den Widmungsträger und seine Forschungen initiiert (Eibner, Stürz). Daß manches quellenkritisch nicht ausreichend belegt zu sein scheint, muß angesichts der positiven Gesamttendenz des Buches nicht zu tragisch angesehen werden, desgleichen das häufige Auftreten von subjektiven Epiteta, wie „schmalzig“, „süßlich“ etc., die ja das persönliche Engagement des Autors ausdrücken, wobei eine Begründung für die Wertung oft unterbleibt. Hier zeigt sich manchmal die Schwierigkeit einer starken und intimen Verbundenheit mit dem Forschungsgegenstand, die zwar insgesamt sinnvoll ist, aber im einzelnen den Nachvollzug durch den neutralen Leser erschwert. Man sollte wirklich einmal einen außereuropäischen Ethnomusikologen zu einer Arbeit über das deutsche Volkslied auffordern, um vielleicht durch die Distanz einen objektiveren Blick auf das Volkslied und seine Werte zu gewinnen. Doch ändern diese Überlegungen nichts an der Wichtigkeit solcher

Tagungen für das Wissen und die Erforschung regionaler Volksmusiktraditionen – hier gezeigt am Beispiel Tirol.
(April 1978) Rudolf Brandl

THOMAS FREDRIC HARMON *The Registration of J. S. Bach's Organ Works. A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era.* Buren. Verlag Frits Knuf 1978. VI, 372 S.

The Secretly Kept Art of the Scaling of Organ Pipes described by Georg Andreas SORGE, hrsg. von Carl O. BLEYLE. Buren. Verlag Frits Knuf 1978. III, 116 S. (Bibliotheca Organologica. Vol. 33.)

Der rührig tätige holländische Verlag bereichert das in den letzten Jahren stetig wachsende organologische Schrifttum erneut mit wichtigen Arbeiten. Hier ist einmal die Dissertation von Harmon anzuzeigen. Sie setzt sich mit dem deutschen Orgelbau und den Registrierpraktiken des Spätbarocks auseinander. Ausführliche Untersuchungen werden dem deutschen, französischen und italienischen Orgelbau des ausgehenden 17. Jahrhunderts sowie den Orgelbaumeistern Eugen Casparini, Andreas und Gottfried Silbermann und Zacharias Hildebrandt gewidmet. Als Kernstück der Studie können wohl die Darlegungen über Bachs Registrierungen, das organo pleno, das Cantus-firmus- und das Triospiel gelten. Viele, wenn auch nicht die allerneuesten dem Stand der Wissenschaft angepaßten Vorarbeiten (Verf. spricht von „nearly a century of valuable research“) haben Harmon die Arbeit erleichtert. Es schmälert indes nicht sein Verdienst, sich insgesamt recht umfänglich und teilweise tieferschürfend mit dem Problem der Registrierung Bachscher Orgelmusik beschäftigt zu haben.

Orgelpläne bzw. -beschreibungen sind einem Anhang in deutscher Sprache beigegeben, um Fehler und Mißverständnisse zu vermeiden, die sich unweigerlich aus modernisierter Orthographie oder Übersetzung ergeben (S. VI). Schmerzlich vermißt man Orts- und Personenregister. Die Bibliographie kommt über ein mageres Gerüst orga-

nologischer und orgelhistorischer Literatur kaum hinaus.

Unter Mensur wird das Verhältnis der Weite einer Orgelpfeife zu ihrer Länge verstanden. Dabei werden weite (z.B. Hohlflöte), mittlere (Prinzipal-) und enge (Gamben-)Mensuren unterschieden, die entweder einen weichen, scharfen oder streichenden Ton erzeugen. Diese Fakten sind in der Orgelbaukunst schon immer von entscheidender Bedeutung gewesen.

Georg Andreas Sorge (1703–1778), einstmals Hof- und Stadtorganist in Lobenstein, der Musik wie der Arithmetik und Geometrie gleichermaßen verschrieben, plaudert in seiner Arbeit *Die geheim gehaltene Kunst der Mensuration der Orgelpfeifen* freilich allzu Geheimes nicht aus. Er meint zwar: „Die Herren Orgelbaumeister werden uns schwerlich was von dieser Materie schreiben, denn sie halten diese Kunst sehr geheim.“ (Siehe dazu den Aufsatz des Herausgebers auf S. 91–114, hier S. 100). In der Tat haben sich die großen Theoretiker immer wieder zum Thema „Mensur“ geäußert. Der Band wird trotzdem das Interesse der Orgelhistoriker finden, zumal das von Sorge 1764 verfaßte Manuskript bislang unveröffentlicht geblieben ist. C.O. Bleyle hat die 57 Seiten umfassende Arbeit so ediert, daß jeweils einer Faksimileseite Sorges eine Übersetzung ins Englische gegenübersteht.

(September 1979) Raimund W. Sterl

PETER NITSCHKE: *Klangfarbe und Schwingungsform.* München. Musikverlag Emil Katz bichler 1978. 105 S. mit 9 Abb. und 36 Tab. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 13.)

Ausgangsmaterial dieser Anfang bis Mitte der 70er Jahre an der TU Berlin entstandenen Dissertation sind 13 einzelne Klänge von 13 der gebräuchlichsten Musikinstrumente des klassisch-romantischen Orchesters. 25 musikalisch vorgebildete Versuchspersonen hatten die Klänge im Paarvergleich (78 Paare) nach einer sechsstufigen Ähnlichkeitsskala zu beurteilen. Die Aus-

wertung der daraus resultierenden Ähnlichkeitsmatrizes ergibt sieben Faktoren, von denen vier benannt werden: Gattung und Rauigkeitsgrad, Helligkeit, Volumen, Abgeschlossenheit.

Nach einer Analyse jeder der Schwingungsformen als ganzer (nach den Parametern Dauer, Anstieg, Fläche und maximale Auslenkung mit der Hilfe eines Computers IBM 1800, der bei vierfacher Verlangsamung des Ausgangsmaterials etwa 40000 Teile pro Sekunde mit einer Auflösung von 14 bit mißt) und nach einer Faktorenanalyse der erhaltenen Daten zur Schwingungsform versucht Nitsche einen Bezug zwischen den Faktoren zur auditiven Wahrnehmung der 13 Klänge und den Faktoren der Schwingungsformen herzustellen. Seine Ergebnisse sind, gemessen an dem methodischen und rechnerischen Aufwand, relativ karg: der Gattungsfaktor hängt mit größter Wahrscheinlichkeit von der Einschwingdauer ab, der Volumenfaktor von Dauer und maximaler Auslenkung, der Faktor der Abgeschlossenheit von der Verschiedenheit der Zeitsegmente.

In der Arbeit wurde ausgegangen von der Erkenntnis, daß die traditionellen Formen der Schallanalyse unzureichend sind, um Beziehungen zwischen Reiz und Wahrnehmung herzustellen. Gedankliche Grundlage für die Untersuchungen ist ein „Schichtenmodell der Klangfarbe“ mit einer perzeptiven, den unmittelbaren Eigenschaftsbereich umfassenden Schicht und den dazu in einem noch zu klärenden Zusammenhang sich befindenden Schichten des beziehenden Denkens und der Assoziation. Dieses sicher noch weiter zu präzisierende und differenzierende Schichtenmodell kommt allerdings bei der Diskussion der Untersuchungsergebnisse zu kurz. In diesem Punkt demnach gleicht die vorliegende Abhandlung so ziemlich allen schon bekannten Veröffentlichungen zum Themenkomplex Klangfarbe, hinsichtlich des methodischen Vorgehens aber sind neue und sicher zukunftsweisende Möglichkeiten aufgezeigt worden, obwohl wichtige Arbeiten zum Thema, wie die von R. Plomp (1970) und von G. von Bismarck (1972) offensichtlich nicht einge-

sehen worden sind (nach 1972 erschienene Arbeiten sind ohnehin nicht mehr berücksichtigt).

Besonders erfreulich ist die zumindest für vergleichbares musikwissenschaftliches Schrifttum sonst nicht übliche, höchst kritische Methodenreflexion. Die rechnerischen Verfahrensweisen, für die sich der Autor jeweils entscheidet, stellen kein Optimum dar, sondern das notwendige Übel, solange keine besseren Verfahren entwickelt worden sind. Die mit einem umfangreichen tabellarischen Anhang versehene Arbeit vermittelt Anregungen, von denen man hoffen kann, daß sie für eine weiterführende Klangfarbenforschung verwendet werden. (Februar 1980) Helmut Rösing

Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Göppingen Kümmerle Verlag 1978. 562 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr 206.)

Die seit Textausgabe 1962 (ATB, ²1975) breit zunehmenden Bemühungen um Liedschaffen und (politisch/juristische) Person des Wolkensteiners, gelegentlich schon die Grenze der Betriebsamkeit streifend, fanden 1977 einen Höhepunkt anlässlich der 600-Jahrfeier in Südtirol. Um den zweiten Teil (u.a. 12 „Vorträge des Rahmenprogramms und zusätzliche Beiträge“) ergänzt, bringt der erste von 298 Seiten den Eröffnungsvortrag und die Beiträge des wissenschaftlichen Symposions. Umfang und Vielseitigkeit nötigen hier zur Beschränkung, zumal nur sehr wenige Beiträge Liedsätze behandeln, Oswalds noch dominierender, nicht weniger instruktiver Einstimmigkeit nahm sich in Seis am Schlern niemand an.

So muß es teilweise bei Anzeigen bleiben. Georg Fenwick Jones, *Konnte Oswald von Wolkenstein lesen und schreiben?*, Mathias Feldges, *Lyrik und Politik am Konstanzer Konzil – eine neue Interpretation von Oswalds Hussitenlied*, Walter Röhl, *Oswald von Wolkenstein und andere ‚Minnesklaven‘*, Eugen Thurnher, *Die politischen Anschau-*

ungen des Hugo von Montfort und Oswalds von Wolkenstein, Hera König-Seitz, *Das Kreuzigungsbild im Chor der Kapelle von St. Oswald* (Kastelruth). Im Eröffnungsvortrag *Landherr und Landesherr* ging Anton Schwob der Frage nach, wie der zweitgeborene Ministerialensohn höher aufsteigen konnte, womit Schwob seine archivalisch fundierte, endlich soliden Grund legende Biographie (Bozen, 1977 [ad hoc erschienen]), abrundete. Horst Brunner bietet mit *Das deutsche Liebeslied um 1400* ein modellartiges „Gesamtbild“ auf der Folie des hochmittelalterlichen, wobei er auch die Sterzinger Handschrift heranzieht (wie ich zuverlässig erfuhr, nicht verloren). Ob ein Gesamtbild ohne Berücksichtigung Hugo Kuhns tragfähig bleiben wird? Von Interesse ist u. a. die Feststellung, daß sich das Zahlenverhältnis weltlicher und geistlicher Liedautoren gegenüber früher umkehrte. Franz-Viktor Spechtlers Versuch über *Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein* ist, wie anderer Bemühung auch, beeinträchtigt von nicht adaequaten Gruppierungskriterien, wertvoll u. a. das Verdeutlichen der Lösung von Liturgischem. Abschließendes über Maria in Verbindung mit Musik läßt sich weiterführen, da die *meister* neben Gott auch Maria mit dem eigenen *gesanc* zusammensehen. (Zum musikalischen Wortschatz Oswalds vgl. Spechtler in *Modern Language Notes* 1974, S. 367–391.) Ulrich Müller trägt zu den Tageliedern bei, bei welchen ebenfalls Lösung von früherer Funktion Anderem Raum gibt. Er versucht eine am „Normaltyp“ orientierte Gliederung (S. 209; „Norm-Rücksichten“ auf Publikum?). Bei instruktiver Beischaltung von des Mönchs *nachthorn*, *taghorn* u. a., die er als „Variationskette“ (miß?) versteht, verzichtet er auf den Querverweis, daß Ivana Pelnar (S. 273) zufolge solches in Trecento und Ars Nova (ein Beispiel von Machaut S. 281) beliebt war. Spechtler steuerte eine Neutranskription dieser Liedtexte bei mit dem Versuch, dabei deren „musikalische Struktur“ sichtbar zu machen, was sich nun zunehmend einbürgern sollte. Siegfried Beyschlags von eigener Studie (1968) ausgehende *Kritische*

Anmerkungen zu Schallplatteneinspielungen von Fugen und Duetten (sic) . . . bezeugen, wieviel Ausübende vom Fortschreiten der Forschung profitieren könn(t)en. Hier geht es um die Absichten des Autors beim „Zusammenspiel des Gesprächs“, denen übereilte zwei Tempi sehr abträglich sein können (zur Übereilung von Einstimmigem vgl. Mf 1974, S. 485). Cesar Bresgen macht ansprechend mit seinem szenischen Wolkenstein-Oratorium von 1952 bekannt (in Seis Teile von Tonband). Er erläutert Oswalds und eigenen Anteil am Musikalischen, seine Entscheidung gegen „wissenschaftliche bzw. historische ‚Rappresentazione‘“ sowie für Chöre, ebenso die dramaturgische Notwendigkeit eigener „Einschübe“ Ivana Pelnar gelangte bei der Prämisse, Details der Aufzeichnung ernster zu nehmen, zu „*Neue(n) Erkenntnisse(n)*“, gestützt auch auf ihre Dissertation (1977, im Druck; mit Neuauflage aller mehrstimmigen Lieder Oswalds). Notierung von Koller Nr. 102 ergab für den Diskant, daß er nur in Hinblick auf den Tenor richtig gelesen werden kann, Striche leisten Zuordnung (vgl. Mf 1973, S. 457f.). Graphische Orientierungshilfen verschiedener Art sind zu lange übersehen worden, es galt *ne oculus erretur* (vgl. AfMw 1966, S. 257). Da Kaudierung oder Rubrizierung von rhythmischer Relevanz sein können, ist hier wie dort von „*Signalfunktion*“ zu sprechen. Die Tenorbezogenheit des Diskants (in B nur Tenor) erklärt sich von einer „*organalen Zweistimmigkeit*“ her, Ivana Pelnar zufolge sonst mündlich überlieferte hochmittelalterliche Vorstufe der Mehrstimmigkeit. Dürfen wir auch das *übersingen* des Tenors (cod. vind. 2856, fol. 190^v) dazustellen? Gegenüber der Annahme, die Liedweisen führten im Verhältnis zu den Folgestrophen ein „*Eigenleben*“, ist zu erinnern, daß sie dort für Modifizierung ad hoc offen gewesen sein müssen (res non confecta, vgl. ZfdPh 1971, Sonderheft, S. 1ff.). Diese wenigen Seiten bieten noch mehr, so bei Koller Nr. 89 Nachweis italienischer Provenienz, dazu Korrektur Kollers (und Beyschlags 1968); Bestimmung von Nr. 50 als „*einfache Form*“ des *radels*; Gewinn neuer Stimmen zu Nr. 124 aus der Handschrift

sowie Identifizierung des danach Notierten als zu Nr. 120 gehörend mit Nachweis von dessen Vorlage, der Ballade des Niederländers Martinus Fabri, die bisher als *Unicum* galt. Alles in allem ein Beitrag von besonderem Gewicht, in welchem überdies die Zweiteilung der Mehrstimmigkeit Oswalds in Westeuropäisches (Übernahme, Nachahmung) und Bodenständiges auch in Hinsicht der Notation nachgewiesen wird. Ausführlicher dazu und zur Unterscheidung von A (eher privat) und B (mehr repräsentativ) in der Dissertation und jetzt *Mf* 1979, S. 26–33 (*Neuentdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein*).

Dieter Kühn (Autor der bekannten, mit Preis ausgezeichneten Biographie), *Tannhäusers Kreuzlied. Eine Anmerkung*, Helmut Stampfer, *Restaurierung der Ruine Hauenstein 1976/77*, Josef Nössing, *Oswald von Wolkensteins Urbar- und Zinsgüter*, Norbert Mayr, *das Greifensteinlied Oswalds von Wolkenstein in neuer Sicht*; Hans Moser, *Anmerkung zu Klein 27, 61 ff.*; Wolfgang Kersken, *Die Kalendergedichte und der Neumondkalender Oswalds von Wolkenstein*, Alan Robertshaw, *Oswald von Wolkenstein und ‚Sabina Jäger‘ Liebe oder Liebesroman?*, Hans-Dieter Mück, *Oswald von Wolkenstein zwischen Verehrung und Vermarktung. Formen der Rezeption 1835–1976*. Mit einem Anhang. *Dokumentation des Wolkenstein-Jahres 1977* Auf diesen so neuartigen wie reichhaltigen Beitrag (180 Anmerkungen) kann hier nur hingewiesen werden. Wolfgang Härings genealogische Stammtafeln der zeitgenössischen großen Fürstenhäuser schließen den zweiten Teil ab, in welchem Norbert Mayr *Zur Entstehung der Handschrift A* aufarbeitend und auch Neues beiträgt u.a. mit „innerer“ Chronologie, Überlegungen zum Aufzeichnungsort der sieben Schreiber und zur Frage der Ordnungsprinzipien (Chronologie der Entstehung dominiere). Eine Tabelle weist auf kontrastierende Abfolge von biographisch Relevantem und Irrelevantem, was der weiteren Diskussion ebenso bedarf wie Mayrs Plädoyer für eine neue Textausgabe nach A, da B nach Tönen ordne. Hans Moser kommentiert die Infrarotphotogra-

phie (Abb. S. 388) der Vorzeichnung unter Oswalds Porträt in B. Wichtiger noch erscheint sein Ergebnis beim „Ärgernis“ der Oswaldforschung, der weitgehenden Rasur des Liedes *Ain klugen abt*, das nun mit UV-Aufnahmen teilweise zu entziffern ist; er kann es überzeugend auf Vorfälle zwischen dem Brixener Bischof und dessen ‚Stab‘ interpretieren. Wenn es in der etwa 1450–1470 von B abgeschriebenen Texthandschrift c fehlt, muß es vorher in B getilgt sein, was auf Autornähe von B weist, wie das Lied selber auf Nähe blanker Realität. Dieser Beitrag legitimiert auf seine Weise die Prämisse Ivana Pelnars. Die Überlieferung Oswalds in zwei Autorenhandschriften, ein seltener Glücksfall, kann für Fragen mittelalterlicher Überlieferung prinzipiell förderlich sein. Eine nächste Oswaldmonographie wird nicht wenig Zeit zum Ausreifen brauchen. – Last but not least der römische Germanist Francesco Delbono, dem auch eine weitere Faksimileausgabe von A (Graz 1977) zu verdanken ist, mit willkommenem *Zur italienischen Rezeption und zu Biographie und Werk*. Wir erfahren Kritisches zu den bisher wenigen italienischen Arbeiten, Delbono sucht Oswalds Beziehungen zu anderen Kulturen objektiver als jene zu fassen. Er betont die Notwendigkeit, den Südtiroler den Italienern (u.a. auf dem Wege der Komparatistik) näherzubringen, wozu er 1956 mit Bibliographie angesetzt hatte. Hier teilt er Berührung mit berühmten Versen Dantes mit und versucht anschließend, bei ungeklärten „Hauptfragen“ weiterzugelangen, so beim autobiographischen Koller Nr. 19 „*Es füegt sich*“ – Die Vorbereitungen des in Seis beitragenden Augsburger *Ensembles für frühe Musik* führten zur hier folgend angezeigten Veröffentlichung der Leitenden:

Oswald von Wolkenstein. Eine Auswahl von Melodien, hrsg. von HANS GANSER und RAINER HERPICHBÖHM. Göppingen. Kümmerle Verlag 1978. 67 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 240.)

Diese Auswahl von drei ein- und 21 mehrstimmigen Liedern, als „*Synthese praktischer Musizieren und theoretischer Refle-*

xion“ vorgestellt, kann bis auf weiteres gute Dienste leisten, obwohl die Übertragungen zu Taktangabe und -strichen zurückkehren. Indessen sind mehrmals – nicht eben vorzügliche – Faksimiles und deren Transkription beigegeben. Anmerkungen bringen Wichtiges zu jedem Liede. Das Literaturverzeichnis mutet etwas willkürlich an, es fehlt z.B. Beyschlags Studie von 1968 und auch ein Hinweis auf vollständige Bibliographie zu Oswald. Mitgeteilt sind zwei andere Auswahlen und mehrfach Kritisches dazu. Da – z.T. gravierende – Fehler Kollers und anderer Korrektur erfahren, z.B. bei Nr 19 der Contratenor nach Parallelüberlieferung (clm 14274) ergänzt wurde, kann diese Auswahl einer fehlenden neuen Gesamtausgabe ebenfalls förderlich sein.

(September 1978) Christoph Petzsch

OLIVER NEIGHBOUR *The Consort and Keyboard Music of William Byrd. London–Boston. Faber and Faber 1978. 272 S. (The Music of William Byrd. Band 3.)*

Die vorliegende Studie bildet den dritten Band einer dreiteiligen Publikation unter dem Gesamttitel *The Music of William Byrd*. Die Bände 1 und 2 werden von Joseph Kerman (Messen und Motetten) und von Philip Brett (*Songs, Services and Anthems*) vorbereitet.

Die Musik für Consort umfaßt Cantus-firmus-gebundene Stücke, Variationen, Tänze und drei- bis sechsstimmige Fantasien, jene für Orgel Antiphonen- und Hymnenbearbeitungen und jene für Cembalo (Virginal) vor allem *Grounds*, Variationen über Liedweisen, Tänze sowie Fantasien und *Preludes*, dementsprechend ist die Gliederung des vorliegenden Buches: vier Kapitel beschäftigen sich mit der *Consort-Music*, eines mit der Orgelmusik und fünf mit der Musik für ein Tasteninstrument. In jedem Kapitel finden sich zu Beginn ein Verzeichnis der (echten) Stücke und Hinweise auf die Neuausgabe in *The Byrd Edition* (London 1971) beziehungsweise in *Keyboard Music* (London 1969–1971, ²/1976: *Musica Britannica* Band 27–28) sowie, mit zwei

Ausnahmen, je ein Incipit-Verzeichnis. Im einzelnen werden die Stücke analysiert und zeitlich in das Schaffen Byrds eingeordnet, gegebenenfalls wird auf Zusammenhänge mit Stücken anderer Komponisten aufmerksam gemacht.

Dem Einleitungskapitel, in dem die Quellenlage und der Stellenwert der Musik für Consort und für ein Tasteninstrument im Gesamtwerk von Byrd erörtert wird, folgt die Besprechung der *In-Nomine*-Kompositionen. Die zwei vier- und die fünf fünfstimmigen Stücke dürften in den frühen 60er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein, etwa zur selben Zeit wie die Hymnen- und *Miserere*-Bearbeitungen für ein Consort, denen das dritte Kapitel gewidmet ist. – Die über einen Cantus firmus gearbeiteten Stücke gehören meist in die frühe Schaffensperiode Byrds. – Die Kapitel 4 und 5 umfassen die fünf- und sechsstimmige *Consort-Music* (Fantasien, Variationen, Pavanen und Gaillarden) beziehungsweise die drei- und vierstimmigen Fantasien. Von den letzteren sind nur je drei als echt anzusehen. Diejenigen, deren Autorschaft Byrds (mit Recht) angezweifelt wird, werden im Text ausführlich behandelt, entsprechend geht der Autor auch in den übrigen Kapiteln auf diese Probleme ein.

Die Kapitel 6 bis 11 sind der Musik für ein Tasteninstrument gewidmet: Antiphonen- und Hymnenbearbeitungen für Orgel (6), *Grounds* und ähnliche, verwandte Stücke (7), Variationen über volkstümliche Tänze und Liedweisen (8), Tänze, Bearbeitungen (*Arrangements*) und quasi Programmmusik (*Descriptive Music*) (9), Pavanen und Gaillarden (10) und Fantasien und *Preludes* (11). Wohl aus Platzgründen mußten in den Kapiteln 7 und 8 die Incipit-Verzeichnisse entfallen, was leider die Funktion der Untersuchung als Nachschlagewerk und thematisches Verzeichnis empfindlich schmälert.

Besonders wertvoll sind die Hinweise auf Entsprechungen und Parallelen in der Musik für Consort und für Tasteninstrument. Das gesamte instrumentale Oeuvre Byrds wird in umfassender Weise behandelt und in einen weiteren historischen Zusammenhang gestellt. Die vielen Einzelheiten, die der

Text stets in übersichtlicher Weise bietet, werden von einem Verzeichnis aller, auch der zweifelhaften Instrumentalwerke nach Titeln beziehungsweise Gattungen und einem Namenindex ergänzt.

(Mai 1979) Veronika Gutmann

Händel-Handbuch. Band 1 Lebens- und Schaffensdaten, zusammengestellt von Siegfried FLESCHE. Thematisch-systematisches Verzeichnis Bühnenwerke. (Zusammengestellt) von Bernd BASELT Kassel usw. und Leipzig Bärenreiter und VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 540 S. (Händel-Handbuch in vier Bänden. Gleichzeitig Supplement zur Hallischen Händel-Ausgabe.)

In seiner Händel-Biographie betont Paul Henry Lang mehrfach, Händel sei unter den großen Meistern der Musikgeschichte der unbekannteste, und zwar gelte dies besonders für den Opernkomponisten. In der Tat ist dieser von der älteren Forschung und, ihr folgend, auch von der Praxis, gegenüber dem Oratorienkomponisten lange Zeit zurückgesetzt worden, sah man ihn doch hier, nicht zuletzt aufgrund der Texte, allzusehr in den Banden einer fernen Tradition, während das Händelsche Oratorium als deren ganz persönliche Überwindung erscheint. Für die Wiederbelebung der Opern ist, nach der Göttinger Händelbewegung der Zwanziger Jahre, in Händels Geburtsstadt Halle Entscheidendes geschehen. Eine Reihe von ihnen liegt auch bereits in neuen kritischen Editionen der Hallischen Händel-Ausgabe vor, als deren Supplement nunmehr das *Händel-Handbuch* zu erscheinen beginnt. Der hier vorliegende erste von vier geplanten Bänden enthält eine Tabelle der Lebens- und Schaffensdaten und den ersten Teil des thematisch-systematischen Verzeichnisses, der die Bühnenwerke umfaßt. Im zweiten und dritten Band soll das Verzeichnis mit den Oratorien, der vokalen Kammermusik und der Kirchenmusik bzw. der Instrumentalmusik fortgesetzt werden, der vierte Band wird die Reihe dann mit einer ausführlichen Bibliographie beschließen.

Die „*Lebens- und Schaffensdaten*“ sollen nach Aussage des Geleitworts „*nur ein ganz knappes Gerüst zur schnellen Orientierung*“ darstellen. Als solches hätten sie ruhig noch knapper und damit zugleich ihrem Zweck entsprechend übersichtlicher gehalten sein können, wenn man auf die Angaben von Besetzung und Wiederholungen der Opern und Oratorien, die man hier sowieso nicht sucht und die (für die Opern) im anschließenden thematisch-systematischen Verzeichnis noch einmal auftauchen, verzichtet hätte. In diesem erscheinen die Opern in chronologischer Folge, zunächst mit Angabe von Titel, Textautor, genauen Besetzungsangaben, Bandzahlen der alten und neuen Händel-Ausgabe, Entstehungszeit und Ort und Jahr der Uraufführung. Darauf folgen die Incipits sämtlicher Nummern und der dazwischenliegenden (auch Secco-) Rezitative, die ersteren stets so ausgedehnt, daß ein eventuelles Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten dabei zur Geltung kommt, anschließend ausführliche Quellenangaben und eine kurze Entstehungs- und eingehende Aufführungsgeschichte. Daran schließt sich jeweils eine Zusammenstellung der Nummern, die Händel aus früheren eigenen Werken entlehnt bzw. in spätere übernommen hat (besonders reichhaltig bei den Frühopern *Almira*, *Rodrigo* und *Agrippina*). Den Schluß machen Angaben der wichtigsten Literatur zu der betreffenden Oper. Zusammengekommen geben alle diese Bemerkungen in Verbindung mit dem ausführlichen Notentext aufschlußreiche Einblicke in die einzelnen Werke und ihre Stellung im Schaffen Händels und dem ihrer Zeit im allgemeinen. Sie bieten damit der Händel- wie der Opernforschung eine Fülle wertvoller Anregungen zu Spezialarbeiten der verschiedensten Art, von vergleichenden Einzelanalysen über quellenkritische Untersuchungen bis etwa zu einer gründlichen Behandlung des so wichtigen Entlehnungsverfahrens, das ein besonders helles Licht auf die enge Verwandtschaft von Oper und Oratorium wirft. Verzeichnisse der Textanfänge, der Instrumentalsätze und der Rollen erleichtern die Benutzung des umfangreichen Bandes, der

dazu verhelfen möge, die Beschäftigung mit Händel dem Opernkomponisten in Zukunft über Einzelstudien hinweg auf eine breitere Basis zu stellen.

(Juli 1980)

Anna Amalie Abert

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge, Composition lessons. Hrsg./Ed. by Alfred MANN. Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik (1978) – Kassel usw. Bärenreiter (1979). 99 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Supplement. Band 1.)

In Fortsetzung einer im *Händel-Jahrbuch* 1964/65 erschienenen Vorstudie rekonstruiert Alfred Mann den Lehrgang Händels, der sich als musikalische Unterweisung der Prinzessin Anna in einer über J. Chr. Smith d. J. in das Fitzwilliam Museum Cambridge gelangten Handschriftensammlung inmitten von Aufzeichnungen und Skizzen zu eigenen Werken erhalten hat. Sorgfältig werden aus dem fragmentarischen Bestand jene Teile herausgeschält, deren didaktische Bestimmung sicher oder doch sehr wahrscheinlich ist. Es wird der Plan einer Meisterlehre des Generalbaßzeitalters erkennbar, die von Anfangsstudien mit kurzen Cembalostücken über Generalbaßaufgaben bis zur Fugenlehre als dem bedeutendsten Teil dieser Aufzeichnungen reicht. Entlehnungen aus zeitgenössischen Schriften und eigene Erklärungen fehlen in der Niederschrift. Jedoch läßt der Notentext Händels Lehrziel mühelos erkennen. Da die herangezogenen Autographe kaum Leseschwierigkeiten bereiten, lag es nahe, diese zur Gänze im Faksimiledruck wiederzugeben und den begleitenden kritischen Kommentar zu ihnen, der parallelaufend in deutscher und englischer Sprache erfolgt, den jeweiligen Abbildungen folgen zu lassen.

Mit großer Sachkenntnis wird deren Inhalt erläutert, und die einheitliche Konzeption des Lehrplans nachgewiesen. Als wesentliches Moment der Generalbaßlehre wird die aus der jeweiligen Situation der Stimmführung sich ergebende lineare Ge-

staltung erkannt (S. 24); bezeichnend, daß 2 sowie $\frac{3}{2}$ getrennte Behandlung finden und der Septimenakkord zunächst als Vorhaltsauflösung in den Sextakkord aufscheint. Dem Akkord als Einzelphänomen fällt keine Bedeutung zu. „*Die Bewunderung, die Händel (nach der Aussage von Hawkins) Rameau gezollt hat, muß dem Dramatiker, nicht dem Theoretiker gegolten haben. In dieser prinzipiellen Einstellung der Akkordlehre gegenüber deckt sich die Händelsche Generalbaßschulung deutlich mit der Bachs*“ (S. 29), dessen „*antirameauische*“ Grundsätze durch C.Ph.E. Bach bezeugt sind. Anschließend an die bis zur Auflösung des Nonenintervalls und den Orgelpunkt reichende Generalbaßlehre, in der – im Gegensatz zu jener Georg Muffats – ausgesetzte Beispiele fehlen, werden zwei bisher unveröffentlichte, thematisch verwandte geistliche Arien mitgeteilt, die als Einführung in Form und Stil der Bel-canto-Komposition pädagogische Absicht erkennen lassen. Die stärkste Berührung mit dem eigenen Schaffen zugleich mit der Wendung des Meisters zum Oratorium läßt die aus der Generalbaßpraxis erwachsende Fugenlehre erkennen, die alle wesentlichen Fragen, wie reale und tonale Beantwortung, Engführung und kanonischen Satz, Augmentation und Diminution, melodische Umkehrung, doppelten Kontrapunkt und das Problem der Doppelthematik berührt.

Alfred Mann weist in diesem Zusammenhang auf die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des zweiten Themas in Händels Fugenstil hin. Obwohl die Beispiele zur Fugenlehre vorwiegend in Partiturform aufgezeichnet sind, geht aus dem letzten, das in fertiger Komposition in der 2. Klaviersuite steht, eindeutig hervor, daß es sich um Sätze handelt, die am Tasteninstrument ausgeführt wurden. Neue Aspekte ergeben sich auch in Hinblick auf Händels Verhältnis zum Choral und zur deutschen Orgeltabulatur. Insgesamt bildet die Veröffentlichung eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis musiktheoretischer Praxis im Spätbarock und hinsichtlich Originalität und Spontaneität der von Meisterhand entworfenen Beispiele eine Parallele zu den Attwood-Stu-

dien, an deren Herausgabe Alfred Mann hervorragend mitbeteiligt war
(April 1980) Hellmut Federhofer

OTTO BRUSATTI *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente 1829–1848.* Graz. Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978. 238 S.

Im Zusammenhang mit dem Schubert-Jahr 1978 läßt sich ein beträchtliches Anwachsen der einschlägigen Veröffentlichungen zu dem schon ohnehin reich bedachten Komponisten feststellen. Leider vermißt man gerade im durchweg gut bearbeiteten Bereich der Dokumentationen noch eine Menge wenig erschlossener Themen, von denen die Ausstrahlung des Künstlers und seiner Werke nach seinem Tod sicherlich zu den reizvolleren gehört. Das vorliegende Buch, ansprechend gedruckt und schlichtgeschmackvoll ausgestattet, will den kurzen Zeitraum vom Tode Schuberts bis zur Revolution 1848 dokumentarisch belegen, d. h. die Pflege und Verbreitung der Musik, das Echo von Musikern und Journalisten (im weitesten Sinne) in der Zeit des Wiener Vormärz einfangen. Daß diese Epoche der Wiener Musikgeschichte, wie der Autor behauptet (zutreffender wäre im Buchtitel die Bezeichnung „Herausgeber“, da es sich nicht um eine Verfasserschrift, sondern um eine Ausgabe ausgewählter und kommentierter Dokumente handelt), von der Musikforschung „ziemlich vernachlässigt“ sei, läßt sich weder für die Vergangenheit noch für die Gegenwart bestätigen (die Fülle einschlägiger Veröffentlichungen vor allem im Literaturverzeichnis von H. Kier, *R. G. Kiesewetter*, Regensburg 1968, sowie mehrere Wiener Dissertationen). Gerade der Wiener Vormärz im Bereich der Musik interessiert seit Jahrzehnten nicht nur die Schubert-Forschung!

Untersucht wurden „die Musik-, Kunst- und Kulturzeitungen aus Wien mit allen darin erschienenen Stellungnahmen und Werkrezensionen zu Franz Schubert sowie die bedeutendsten Veröffentlichungen und belletristischen Versuche über den Komponi-

sten, einschließlich aller in diesen Blättern erschienenen diesbezüglichen Berichte und Rezensionen über Schubert-Aufführungen außerhalb Wiens und außerhalb der Donaumonarchie.“ Ergebnis dieser aufwendigen Quellendurchsicht ist der Abdruck von zahlreichen einschlägigen Quellentexten mit anschließendem Kommentar. Als Beitrag zur Schubert-Rezeption gibt die Materialsammlung der Forschung Aufschlüsse vor allem über die einseitige Pflege des Liedes sowie über die Schubert-Interpretationen von Franz Liszt, dessen Bedeutung für die Verbreitung Schuberts in dieser Zeit besonders deutlich wird. So nimmt es nicht wunder, daß nach den ersten Auftritten Liszts in Wien (ab 1839) Schubert-Verehrung und literarische Auseinandersetzung mit seinem Werk einen ersten Höhepunkt erreichen, wie der Bearbeiter in seiner Einleitung ausführt. Mehrere Register schlüsseln den Inhalt der Quellen vielseitig auf und verleihen dem Buch den Charakter eines nützlichen Nachschlagewerkes, dessen mühsam zusammengetragener Inhalt sachlich kenntnisreich präsentiert erscheint.

(November 1978) Richard Schaal

JOHN REED *Schubert.* London Faber and Faber 1978. 106 S. (*The Great Composers.*)

John Reed, Autor der bedeutenden Monographie *Schubert The Final Years* (London 1972), legt hier eine knappgefaßte Biographie Schuberts vor. Sie ist Teil einer Serie von Biographien (*The Great Composers*), die sich an ein weiteres Publikum wendet. Reed schildert Schuberts Leben in acht Etappen, von den „Early Years“ bis „Schubert at Thirty“ und fügt dabei die Biographie des Komponisten, die immer auch Biographie seiner Musik ist, in den historischen Rahmen, „in the social and political setting of Beethoven's (and Metternich's) Vienna“ ein (so die Verlagsangaben zu dem Buch). Merkwürdigerweise bleibt dabei jedoch Schuberts Verhältnis zu Kirche und Religion gänzlich außer Betracht.

Es ist nicht Reeds Absicht, neue Thesen, neue Gesichtspunkte zu entwickeln. Er zieht sich auf Gesichertes zurück; Rückgrat seiner Biographie sind Otto Erich Deutschs Dokumentensammlungen. Mit einem Wort, es handelt sich um eine gediegene Darstellung von Schuberts Leben und Schaffen – ein Eindruck, der auch durch gelegentliche Ungenauigkeiten, die sich bei einer Neuauflage des Büchleins leicht berichtigen ließen, kaum getrübt wird (z.B. Das Nonett in es Franz Schuberts Begräbnis-Feyer D 79 ist, das dürfte seit Fritz Raceks Untersuchungen hierzu feststehen, nicht auf den Tod Theodor Körners geschrieben, sondern wahrscheinlich scherzhaft gemeint; Spaun bittet Goethe in seinem Brief vom 17. April 1816 keineswegs um die Erlaubnis, daß Schubert dem Dichter die geplanten Goethe-Hefte widmen dürfe – er stellt nur Schuberts Publikationsplan im Ganzen vor; Otto Hatwigs Liebhaberorchester ist nicht aus Leopold von Sonnleithners Kammermusikabenden hervorgegangen, sondern letztlich aus denen in Schuberts eigenem Familienkreis; Beethoven und Schubert liegen nicht heute noch „side by side“ auf dem Währinger Friedhof – sie wurden 1888 umgebettet, nur ihre Grabsteine stehen noch dort, vgl. Reed, S. 16, 20, 31, 92).

Es liegt an der Bestimmung der Biographie für ein weiteres Publikum, dem Reed kompliziertere Analysen nicht zumuten mochte, daß von Schuberts Musik nur sehr allgemein die Rede ist – dafür aber entschädigen die für eine so knappe Biographie ungewöhnlich umfangreichen Notenbeispiele. Kürzere Lieder (wie *An die Musik* und *Morgengruß*) oder Tänze (wie der *Trauer-Walzer*) sind ganz abgedruckt, von anderen Kompositionen wesentliche Abschnitte (so T 1–31 aus dem zweiten der *Drei Klavierstücke* D 946). Gegen Schluß seines Buches versucht Reed dann jedoch eine allgemeine Charakterisierung der Schubertschen Musik: Es scheint, sie habe allezeit „a bitter-sweet quality“, Ausdruck des romantischen Bewußtseins vom verlorenen Paradies. Die Charakterisierung bewirkt Unbehagen. Was dieses „bitter-sweet“ wirklich bedeutet, beschreibt Schubert selbst in seinem Tagebuch

von 1824: „Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden“ (27. März) und „Schmerz schärfet den Verstand und stärket das Gemüth“ (25. März).
(August 1979) Walther Dürr

FRIEDHELM KRUMMACHER *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher. München. Wilhelm Fink Verlag 1978. 612 S.*

Fast bedauert man es ein wenig, daß dieses Standardwerk der Mendelssohn-Forschung derart umfangreich geraten ist. Denn was Friedhelm Krummacher in seiner Erlanger Habilitationsschrift an neuen Erkenntnissen, an einer neuen Einschätzung von Mendelssohns Oeuvre zu bieten hat, ist zu gewichtig, als daß es denen vorenthalten werden sollte, die aus einsichtigen Gründen die Auseinandersetzung mit einem so dickleibigen Werk scheuen. Nicht nur beim Vergleich verschiedener Fassungen eines Werkes hätte man getrost darauf verzichten können, gleichsam die eigenen Arbeitsprotokolle in extenso mitzuteilen.

Friedhelm Krummacher geht von einer kritischen Bestandsaufnahme der bisherigen Mendelssohn-Literatur aus, die mit kaum ausrottbaren Vorurteilen und der Widersprüchlichkeit ihrer oft allzu vagen Aussagen (wobei die Uneinheitlichkeit des Oeuvres keineswegs verschwiegen werden soll) zu einer Auseinandersetzung geradezu herausfordert. Bei einer Arbeit, die ein offenkundiges Versäumnis auf rein analytischem Gebiet einholt, die primär der Kompositionsweise Mendelssohns gilt, widmet sich der Autor allein der Kammermusik für Streicher. Doch die Beschränkung auf ein Teilgebiet verengt keineswegs die allgemeine Problematik. Da sich Mendelssohn in allen Phasen seines künstlerischen Schaffens der Kammermusik zuwandte, ist sie durchaus ein taugliches Objekt, Einsichten in die Problematik seiner kompositorischen Arbeit zu vermitteln.

Zu Recht räumt der Autor zunächst mit einer Legende auf, die einen Zusammen-

hang zwischen der materiellen Sorglosigkeit des „Glückskindes“ und einer vermeintlich unbefangenen Kompositionsweise konstruiert. Nach den Studien von Donald Mintz und Reinhard Gerlach vermittelt Krummacher erstmals einen gründlichen Einblick in die Werkstatt des Kammermusik-Komponisten. Und gerade die Erhellung des Kompositionsprozesses scheint geeignet, mit verbreiteten Vorurteilen aufzuräumen. Mitnichten sind Mendelssohns Kompositionsautographe ein Muster der Kalligraphie. In vielen Fällen dokumentieren sie vielmehr einen Arbeitsprozeß, der zumal bei den Autographen der Streichquartette op. 44 mit ihren zahlreichen Korrekturen, Ausstreichungen, Überklebungen und Nachträgen keineswegs auf ein unbefangenes Schaffen weist. Mendelssohns Mitteilung, ein Werk sei „im Kopf“ fast fertig, bezieht sich primär auf die „Ideen“ und die Thematik. Gerade sie erweist sich im Arbeitsprozeß (ganz anders als etwa bei Beethoven) im allgemeinen als „fest“, während „am Kontext“ noch oft einschneidende Änderungen vorgenommen werden. Besonders die „scheinbar unbeschwert virtuoson Schlußsätze“ weisen die „gravierendsten Eingriffe“ auf; vermutlich war es hier die Verbindung rondo- und sonatenhafter Züge, die spezifische Probleme aufwarf. Leicht hatte Mendelssohn die kompositorische Arbeit zu keiner Zeit genommen. Der Eindruck „müheloser Harmonie“, den seine Musik heute erweckt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß in ihr immer wieder „Konflikte“ ausgetragen werden.

Auch mit dem Werk Beethovens hatte sich Mendelssohn (wie Krummacher sogar an den Scherzi nachweist) intensiv auseinandergesetzt. Meist jedoch handelte es sich hier (ähnlich wie bei den Korrespondenzen zwischen Beethovens VII. Sinfonie und der *Italienischen Sinfonie*) um die schöpferische Aneignung vorliegender Modelle, während andererseits „Übereinstimmungen“ in „Einzelheiten“ sich im „jeweiligen Kontext“ durchaus als „Unterschiede“ erweisen können (S. 222).

Geht Krummacher im 1. Teil seines Buches (*Der Werkbestand und seine Vorausset-*

zungen) Mendelssohns Reflexionen über das eigene Komponieren nach, untersucht er hier die Autographen als Dokumente des Arbeitsprozesses, so analysiert er im 2. Teil die *Thematik und ihre Funktion*, bevor im abschließenden 3. Teil exemplarische Satzmodelle im Zusammenhang ihrer Struktur interpretiert werden. Nur stellvertretend sei hier auf Krummachers Ausführungen zum Scherzotyp Mendelssohns aufmerksam gemacht, bei dem nach den Worten des Autors „das Fluoreszieren ihres Klangs ein fast paradoxes Korrelat zur Dignität ihrer Struktur bildet“ (S. 423). Kritik ist nach Ansicht Krummachers anzumelden, wenn dabei immer wieder auf Stücke unterschiedlichster Struktur das zum geläufigen Epitheton gewordene Schlagwort „Elfenmusik“ angewendet wurde. Ihm jedenfalls erscheint es nur dann als legitim, sofern es „als Metapher für eine imaginäre Welt außerhalb der geläufigen Ordnungen“ verstanden wird (S. 441). Mehr noch als an den bloß „hörbaren Klangwirkungen“ gründet seiner Meinung nach die „Irrealität“ der Scherzi „im Verhältnis der Themensubstanz und Satzstruktur zur Position und Funktion der Formteile“ (S. 441).

An Friedhelm Krummachers auch methodisch beispielhaftem Buch, einer wissenschaftlichen Leistung hohen Ranges, wird die künftige Mendelssohn-Forschung nicht vorübergehen können. Nicht ganz glücklich scheint es mir lediglich, wenn der Autor den etwa auf die drei Streichquartette op. 44, die *Schottische* oder die *Italienische Sinfonie* gemünzten Begriff des „reifen“ Werks etwas überstrapaziert. Gerade weil dieser Begriff selbstverständlich ein eindeutiges Werturteil impliziert, sollte er doch angesichts zahlreicher Meisterwerke aus Mendelssohns früher Schaffensperiode mit äußerster Zurückhaltung angewendet werden. Konkret auf die Streichquartette op. 44 bezogen: Auch wenn an der Aufgabe, kompositorische Qualitäten in satztechnischer Analyse zu prüfen, kein Zweifel bestehen kann, auch wenn das Geschmacksurteil des soliden Rückhalts im Sachurteil bedarf, bleibt doch die Einsicht, daß kompositorische Qualität nur bis zu einem gewissen Grade rational

dingfest gemacht werden kann. Streiten ließe sich jedenfalls, ob die auch übrigen von Ludwig Finscher als Gipfelwerk der Gattung herausgestellten Streichquartette op. 44 wirklich den frühen Opera op. 12 und op. 13 so weit überlegen sind.
(Mai 1980) Hans Christoph Worbs

DIETER TORKEWITZ. *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*. München-Salzburg: Katzbichler 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Dieter Torkewitz' Buch setzt die Würdigung Liszts als eines fortschrittlichen Musikers gleichsam nach rückwärts fort. Nach der allgemeinen wohlfeilen Verachtung Liszts als Salonmusiker entdeckte man vor ein paar Jahrzehnten plötzlich mit Staunen das Alterswerk dieses wahrhaft universalen Künstlers, Stücke, die in ihrer ausgedörrten Expressivität weit ins 20. Jahrhundert hineinwiesen. Nach dem „alten“ Liszt entdeckte dann die nur zögernd in Gang kommende Liszt-Renaissance den „mittleren“, d. h. jenen, der auf Kosten der Virtuosenlaufbahn sich der Orchesterkomposition zuwandte: in den Symphonischen Dichtungen hatte die Musiktheorie eine Fundgrube harmonischer Kühnheiten vor sich, die aus dem üblichen Repertoire „romantischer Harmonik“ kaum zu erklären war

Das Verdienst von Torkewitz besteht nun darin, bereits im Frühwerk von Liszt jene harmonischen Tendenzen aufzuspüren (unter Zuhilfenahme z. T. unveröffentlichter Skizzen und Entwürfe), zu beschreiben und zu analysieren. Die Untersuchungen Torkewitz', seine Darstellungsweise und seine Argumentationsführungen hätten es verdient, daß man sich ausführlicher mit ihnen auseinandersetzte als es hier überhaupt je geschehen kann. Deshalb jetzt nur so viel: die hohe Qualität des Buches von Dieter Torkewitz resultiert nicht zuletzt daraus, daß, indem Torkewitz allein über den Teilaspekt der Harmonik zu neuer Einschätzung einer ganzen Etappe im Schaffen eines Komponisten kommt, er der Musiktheorie und der

musiktheoretischen Argumentation den umfassenden Anspruch zurückgibt, beim Urteil über historische und strukturelle Situationen von Musik ein gewichtiges Wort mitzureden.

(Mai 1979)

Peter Rummenhüller

EGON VOSS: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag 1977 205 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 12.)

Wagner gehört, ebenso wie Chopin, Bruckner und Wolf, zu denjenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die sich weitgehend auf eine Gattung spezialisierten, außerhalb deren es (von zwar gewichtigen, aber nicht zahlreichen Ausnahmen abgesehen) nur Parerga gibt. Die Betrachtung der „Nebenwerke“, die den Analytiker nicht von vornherein durch ihre ästhetische Gelungenheit bestechen, braucht wissenschaftlich durchaus keine Nebenarbeit zu sein; denn gerade die Inkongruenz zwischen dem Eigenwillen der Gattung und dem schöpferischen Vermögen des Komponisten kann wesentliche Erkenntnisse – auch im Blick auf die „Hauptwerke“ – vermitteln. Daß Egon Voss neben Einzeluntersuchungen und editorischen Arbeiten innerhalb der Wagner-Gesamtausgabe in leicht zugänglicher Form das Thema *Wagner und die Instrumentalmusik* als ganzes überblickbar macht, ist deshalb zu begrüßen.

Im umfangreichsten Kapitel des Buches, *Wagners Instrumentalkompositionen. Werke und Pläne*, gibt der Verfasser mit souveräner Detailkenntnis, zugleich aber auch wertend, akzentuierend und interpretierend einen Überblick über das instrumentale Oeuvre Wagners, angefangen bei den Jugendwerken (das Instrumentalschaffen kulminiert in den Jahren 1829 bis 1832, für die 22 – größtenteils verschollene – Werke nachweisbar sind) bis hin zu den „gedachten“ Symphonien der letzten Lebensjahre, die in Äußerungen zu Cosima und in skizzierten Themen dokumentiert sind. Im Mittelpunkt stehen die sowohl komponierten als auch er-

haltenen Werke von der *Faust-Ouvertüre* bis zum *Siegfried-Idyll* und dem *amerikanischen Festmarsch*. Daß die instrumentalen Teile der musikdramatischen Werke (auch die in sich abgeschlossenen Ouvertüren) ausgespart bleiben, ist eine Abgrenzungs-Entscheidung, die verständlich ist, die aber andererseits für übergreifende Interpretationen die Materialbasis schmälert. Von den Einzelergebnissen dieses Kapitels sei z. B. der überzeugende Nachweis hervorgehoben, daß die *Faust-Ouvertüre* nicht, wie von Wagner in seiner Autobiographie behauptet, unter dem Eindruck einer Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie durch das Conservatoire-Orchester, sondern unter dem Eindruck von Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* entstand.

Das anschließende Kapitel *Charakteristische Merkmale der Instrumentalkompositionen – Wagners literarisch-dramatisches Verständnis der Instrumentalmusik* ergänzt die Einzeluntersuchungen durch übergeordnete Aspekte. Überzeugend ist hier das Verhältnis zwischen Thema und Form charakterisiert durch das „*Unterlaufen der formalen Funktion*“ (S. 139) mit dem Ziel, „*die Bedeutungs- und Ausdrucksqualität der Themen und Motive stärker in den Vordergrund treten zu lassen*“ (S. 142f.). Wichtig für die Erhellung des Verhältnisses zwischen Musikdrama und reiner Instrumentalmusik dürfte die Beobachtung sein, daß das *Siegfried-Idyll* dem Komponisten deshalb so leicht von der Hand ging, „*weil dessen Themen und Motive durch ihren unübersehbaren Bezug zum dritten Akt des ‚Siegfried‘ und ihren Kreis von Assoziationen aus der Privatsphäre in Tribschen deutlich und bestimmt genug waren, um ein den Musikdramen verwandtes Beziehungssystem sich entfalten zu lassen*“ (S. 145).

Neben diesen vorwiegend werkimmanenten Interpretationen, teilweise aber auch sie durchdringend, stehen diejenigen Passagen des Buches, die mit dem Untertitel *Wagners symphonischer Ehrgeiz* zusammenhängen. Die Grundthese des Verfassers dazu wird im Vorwort exponiert. Danach „*hatte Wagner nahezu während seines gesamten Lebens und Schaffens die Ambition, ein großer und be-*

deutender Symphoniker zu werden oder doch bedeutende und allgemein anerkannte symphonische Werke zu komponieren“ (S. 8). Dem öffentlichen Eingeständnis dieses Wunsches habe die eigene Theorie von der historischen Rolle der Symphonie als Vorläufer des Musikdramas entgegengestanden, seine Verwirklichung sei durch Wagners „*literarisch-dramatische Auffassung der Instrumentalmusik*“ (S. 8) und in ihrem Gefolge durch „*Schwierigkeiten, denen er sich kompositionstechnisch nicht gewachsen gefühlt zu haben scheint*“ (S. 8f.) verhindert worden. Für Wagner, der „*nicht, wie Brahms und Bruckner, durch hartnäckige Auseinandersetzung mit dem Symphonieschreiben einen direkten Weg zur Befriedigung seines symphonischen Ehrgeizes suchte und fand*“ (S. 9), sei das „*Musikdrama zum kompositorischen Ausweg*“ geworden (S. 9).

Der Versuch, diese These durchgehend zu belegen, dürfte für manche Einseitigkeiten der Argumentation verantwortlich sein, die im Laufe des Buches begegnen. Ob man z. B. der *Album-Sonate* für Mathilde Wesendonck von 1853 den Charakter der Gelegenheitskomposition abspricht, wie Voss es tut (S. 87 ff.), hängt davon ab, wie eng man den Begriff der Gelegenheitskomposition faßt; daß die Sonate ohne den Kontext der finanziellen Beziehungen zu Otto Wesendonck und der emotionalen zu Mathilde nicht entstanden wäre, dürfte feststehen. Und daß eine Dreitongruppe des ersten Themas mit der Diskantmelodie des Schicksalskunde-Motivs aus der Todesverkündigungs-Szene der *Walküre* übereinstimmt, begründet ebensowenig „*Pathos*“ wie die als Motto über das Manuskript gesetzte Normenfrage: „*Wißt ihr, wie das wird?*“, die weniger eine Parallelität zum *Ring* als Kunstwerk als vielmehr eine ahnungsvolle private Anspielung ist.

Ob sich überhaupt das schaffenspsychologische Moment des Ehrgeizes als leitender Gesichtspunkt für die Darstellung von Wagners Instrumentalschaffen ideal eignet, ist vielleicht nicht über jeden Zweifel erhaben. Läßt man sich auf die „*Ehrgeiz*“-Thematik ein, so erscheint folgender Gegenentwurf als

möglich: Ungebrochener Ehrgeiz in der instrumentalen Komposition kennzeichnet nur die Phase der Jugendwerke um 1830; ein Nachklang dazu ist die Pariser *Faust-Ouvertüre* von 1839. Mit dem Einsetzen des musikdramatischen Schaffens „aus innerer Anschauung“, das Wagner später vom *Fliegenden Holländer* an datiert, wird Ehrgeiz, wenn überhaupt, von der Gelegenheit hervorgerufen (das gilt auch für die Revision der *Faust-Ouvertüre* von 1855). Für die Symphoniepläne der Spätzeit ist es schwer, sie überhaupt unter dem Aspekt des Ehrgeizes zu sehen. Aus ihnen spricht eher die Erschöpfung an den musikdramatischen Arbeiten, die Wagner einen Grad von psychischem Engagement abverlangten, von dem er sich bei den undramatisch gedachten Instrumentalwerken (zu Liszt am 17. Dezember 1882: „Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellungen von Themen, nur nichts von Drama“) erholen zu können glaubte. Und schließlich: das musikdramatische Werk als Betätigungsfeld symphonischen Ehrgeizes? Wenn hier ein Ehrgeiz waltet, der zu ihrem Verständnis hilft, dann wohl doch eher jener verwandelte, entpersönlichte, den Thomas Mann in seinem Zürcher *Ring*-Vortrag von 1937 beschrieben hat: „Der bleiche Ehrgeiz des Ich steht nicht am Anfang der großen Werke, er ist nicht ihre Quelle. Der Ehrgeiz ist nicht des Künstlers, er ist des Werkes, das sich selber viel größer will, als jener glaubte hoffen zu dürfen und fürchten zu müssen, und das ihm seinen Willen auferlegt.“

Den Beziehungen von Symphonik und Musikdrama, wie sie sich für den Theoretiker Wagner darstellten, ist ein eigenes Kapitel am Schluß (*Legitimation des Musikdramas durch die Symphonie*) gewidmet, wobei freilich charakteristischerweise nicht Wagners eigenes Instrumentalwerk, sondern vorwiegend dasjenige Beethovens zum Anknüpfungspunkt werden mußte. Daß der Verfasser hier neben den Schriften Wagners zahlreiche in den Cosima-Tagebüchern aufgezeichnete mündliche Äußerungen heranzieht, erweitert das Spektrum der Belege erfreulich, läßt aber zugleich die Frage aufkommen, ob über dem Bestreben der Har-

monisierung der verschiedenen Aussagen zu einem Gesamtbild nicht Differenzen wie die zwischen privater und öffentlicher Äußerung und vor allem zwischen den verschiedenen Stationen von Wagners Musikdenken unterakzentuiert bleiben. (Eine Zäsur durch die Schopenhauer-Rezeption beispielsweise scheint es nach dieser Darstellung nicht zu geben.)

Ein Anhang, der neben einigen bisher unveröffentlichten Themen eine Bibliographie, eine Diskographie und ein Werkverzeichnis enthält, rundet die Veröffentlichung ab, die als erste umfassende Überschau und Würdigung des Themas „Wagner und die Instrumentalmusik“ eine Lücke in der Wagner-Literatur schließt.

(September 1980)

Werner Breig

Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge von Reinhold BRINKMANN, Ludwig FINSCHER, Klaus Günther JUST, Stefan KUNZE und Peter WAPNEWSKI. Hrsg. von Stefan KUNZE. Bern-München. Francke Verlag 1978. 96 S.

Die 1976 an der Universität Bern gehaltenen Vorträge werden leider weitgehend ohne Nachweise und Anmerkungen wiedergegeben, ein Umstand, der leicht hätte umgangen werden können und dem Leser mühevoll und bisweilen erfolglos bibliographieren und Recherchieren ersparte. Die Form des Vortrages hat den nicht hoch genug einzuschätzenden Vorzug, daß die Äußerungen, ähnlich wie auch in Hochschulvorlesungen, freier sind als in spezifischen Fachpublikationen, mehr von Ideen getragen als von Beweisen und nicht hermetisch bis zur Unzugänglichkeit abgeriegelt. Ob die mitgeteilten Gedanken immer der Prüfung standhalten, mag man bezweifeln; um der Anregung willen, die sie bieten, sind sie vorbehaltlos zu begrüßen. Der anspruchsvolle Titel des Bandes – ein Verlegertitel? – wird nicht ganz eingelöst. Allein der Vortrag *Wagner der Opernkomponist* (Ludwig Finscher) stellt die Beziehung zwischen Oper und Musikdrama ausdrücklich

her, indem er zeigt, welche musikdramatischen Elemente der Werke *Feen*, *Liebesverbot* und *Rienzi* in den Musikdramen wiederkehren. Völlig zu Recht bezeichnet Finscher den Opernkomponisten Wagner als „eine musikgeschichtliche Person, die von der Öffentlichkeit fast vergessen ist, von der Wagnerliteratur und Wagnerforschung bestenfalls mit Verlegenheit zur Kenntnis genommen wird“ (S. 25). Während Finscher einen Beitrag zur Erforschung eines bislang wenig oder gar nicht bestellten musikgeschichtlichen Feldes liefert, ist der Vortrag von Reinhold Brinkmann *Mythos – Geschichte – Natur Zeitkonstellationen im „Ring“* mehr der Versuch einer geistes- und kulturgeschichtlichen Interpretation. „Die großen Klangflächen der Naturszenen, die Strukturen des Gleichbleibenden, die Kreisfigur, die Verräumlichung der Zeitdimension“ werden verstanden als Entsprechung zu einem „Denken gegen Geschichte und Historisierung“ (S. 73), das Wagner mit Schopenhauer und Nietzsche teilte. Brinkmanns These geht jedoch weiter. Er möchte zeigen, „daß Wagner für sein antihistorisches Denken in Musik genau jenen modernen Zeitbegriff nutzt, der auch das historische Denken bestimmt“ (S. 75). Freilich sah sich Brinkmann in seinem Vortrag gezwungen, auf den Beweis dieser Behauptung anhand von Analysen der Musik zu verzichten. Brinkmanns Feststellung, Wagners Musik, insbesondere derjenigen im *Ring*, liege „eine Zeiterfahrung zu Grunde, deren Hauptmerkmal die Diskontinuität ist“ (S. 75), trifft sich mit einigen Aussagen des Vortrags von Stefan Kunze *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*. Kunze konstatiert Wagners „Abkehr vom genuin musikalischen Zusammenhang“, die „Undurchschaubarkeit“ als „Prinzip des musikalischen Baus“ (S. 19), beides Elemente der Tendenz Wagners, das rational Gefügte der Kunst „hinter dem Schein des Irrationalen, mit dem sie sich umgibt“, verschwinden und auf diese Weise die Idee der Kunst, den wahren Kunstcharakter zum Vorschein kommen zu lassen (S. 23). Dennoch. Der Schritt zum Musikdrama „sollte die sinnstiftende Macht der Musik nicht außer Kraft setzen, sondern

im Gegenteil das Drama als musikalisches Kunstwerk wiederherstellen. Nach Wagners Auffassung konnte dies nur durch die radikale Öffnung des musikalischen Gefüges zur Bühnenerscheinung, zur äußeren und inneren Handlung hin geschehen“ (S. 19f.) (originale Hervorhebung, E.V.). Kunzes Beitrag ist ein Plädoyer für den Musiker Wagner und für vorurteilsfreies Analysieren seiner Musik, von der ja leider noch immer allgemein angenommen wird, sie sei so strukturiert, wie der unselige Alfred Lorenz sie in seinem *Geheimnis der Form bei Richard Wagner* zergliedert hat. Die Vorträge von Klaus Günther Just und Peter Wapnewski widmen sich Wagner als literarischer Erscheinung oder gar als Erscheinung der Literaturgeschichte. Wapnewskis Gegenüberstellung von Wolfram und Wagner (*Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser*) ist nicht ganz frei von plakativer Vereinfachung. Über der hübschen Formulierung wird die Genauigkeit der Aussage hintangestellt, z.B. „Wolframs Parzival ist ein Held, und vermag als solcher zu erlösen. Wagners Parsifal ist ein Erlöser, und vermag als solcher ein Held zu sein“ (S. 60). Just (*Richard Wagner – ein Dichter? Marginalien zum Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*) ist geneigt, den Dichter, in unverkennbarer Übereinstimmung mit Wagner selbst, als Dramatiker zu definieren, und kommt zu dem Ergebnis, daß Wagner sehr wohl ein Dichter war. „Ja er ist ein Dichter, ein großer Dichter sogar, weil er unser größter Librettist war und bis heute geblieben ist“ (S. 94). Zieht man den Enthusiasmus ab, so bleibt ein anregender Beitrag zur bislang arg vernachlässigten Librettoforschung für die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Mai 1979)

Egon Voss

CLAUDIA CATHARINA RÖTHIG: *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe*. Göttingen. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 1978. 387 S. (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat Kassel.)

Die Autorin hat sich das nicht leicht zu erreichende Ziel gesetzt, die Kompositionstechnik des St. Florianer Meisters am Beispiel der Achten Sinfonie personaltypologisch darzustellen. Sie will sich aber nicht nur auf statische Faktoren, wie sie in den Druckfassungen, die inzwischen ja im Rahmen der Gesamtausgabe für jedermann einsehbar geworden sind, verlassen, sondern glaubt, mit Hilfe dynamischer Faktoren, konkret: der in den Skizzen nachweisbaren Beschäftigung Bruckners mit dem Gedanken gut der Achten Sinfonie eine Ergänzung des bisherigen Bildes bzw. eine mögliche Neubewertung vornehmen zu können. Auf welch unsicheren Beinen heute immer noch die Brucknerforschung steht, beweist der erste Teil der Arbeit, der Anton Bruckner als Persönlichkeit und Musiker zwischen 1824 und 1896 erhellen möchte, quasi eine Biografie der Stilstudie vorausstellt. Dies könnte damit zusammenhängen, daß die gültige Bruckner-Biografie immer noch nicht geschrieben ist oder daß die Rezeption des österreichischen Sinfonikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Bundesrepublik eine noch so geringe ist, daß man, bevor man in Detailstudien einzusteigen bereit ist, erst einmal die biografischen Grunddaten in Erinnerung rufen muß. Was Röthigs Bruckner-Biografie von nahezu allen anderen unterscheidet, ist das rezeptorische Moment. Die Autorin belegt ihre Sicht mit Dokumenten der Rezeptionsgeschichte, vor allem mit Ausschnitten gedruckter Berichte der Zeitungen. Wird dieses Element auch als eine Erweiterung der bisher geübten Techniken der Bruckner-Biografien anzusehen sein, so birgt dieses Verfahren in sich auch eine gewisse Problematik: Röthig verzichtet nämlich nicht auf den Grundstock der Rezeptionsgeschichte, wie ihn Göllicher/Auer geprägt haben, und auf die ausschnittsweise Zitierung der Berichterstattung. Sie unterliegt daher jenen Tendenzen, die Göllicher/Auer geschaffen haben, und denen sich nahezu alle Bruckner-Biografien unterwerfen: der Sichtweise des Komponisten aus dem Blickwinkel seiner Anhänger, sprich: einer deutschnationalen, Wagner verpflichteten und religiös motivierten Gei-

steshaltung, die Bruckner zum „Genie an sich“, herausgelöst aus der ästhetischen Entwicklung einerseits und der historischen andererseits, machte.

Gewiß: Röthig zitiert umfangreicher und auch kontroversieller, kann sich aber in der Bewertung bestimmter Faktoren nicht ihrer „Urquelle“ enthalten und verfällt somit auf weite Sicht der einmal getroffenen Einschätzung durch die sich autorisiert fühlenden Biografen. So verbleibt sie in der sentimental Sicht der bäuerlichen Umgebung Bruckners und den damit verbundenen Vorurteilen gegenüber Bruckners Vorgesetzten (beispielsweise dem Schulleiter Franz Fuchs in Windhaag), so sieht sie den Berufswechsel Bruckners ausschließlich auf persönliche Momente reduziert, bekräftigt wieder einmal die Gegnerschaft Hanslicks, führt sie aber auf Desinteresse bzw. Unfähigkeit zurück. – Der Wert dieser versuchten Rezeptionsgeschichte liegt damit weniger in der Beseitigung alter Vorurteile, sondern in der Erweiterung bzw. Ergänzung eben dieser durch ausländische Pressestimmen, vor allem norddeutscher.

Wichtig wird Röthigs Arbeit aber durch den zweiten Teil, wofür die Autorin nahezu keine Grundlagen vorfindet und die Skizzenhefte vor allem der Achten Sinfonie als Basis benutzt. Sie geht dann auch weniger auf die Fassungsunterschiede ein, was für ihre Untersuchung tatsächlich nur eine Nebenfrage darstellt, sondern sucht akribisch, den Weg des notierten Gedankens bis zu seinem Auftauchen in der abgeschlossenen Partitur zu verfolgen. Als Ergebnis der Arbeit kann sie gültig nachweisen, daß Bruckner von allem Anfang an von einer Gesamtkonzeption ausging, die sich fast analog zu Mozart zuerst in seinem Kopf gebildet hatte und dann erst zu Papier gebracht wurde. Die Skizzenblätter werden damit bedeutungsvolle Marksteine des Arbeitsprozesses, dessen formales Gefüge er oft nur mit mechanischen Mitteln erreicht habe. Hier allerdings wäre nachzuhaken, welchen Stellenwert diese Mechanik gehabt habe, weil darauf zum Teil die wesentlichen Fassungsunterschiede basieren. Klar ist daraus auch der Nachweis abzulesen, daß Bruckners Denken immer

vertikal und horizontal gleichzeitig verlief, da Melodiestimme und harmonisches Moment gewöhnlich gleichzeitig notiert werden und auch meistens unverändert (nur ausgearbeitet) Eingang in die Endpartituren finden. Verständlicherweise verführt die gute Quellenlage bei den Skizzenbüchern der Achten Sinfonie dazu, daraus Schlüsse für das Gesamtwerk abzuleiten, die erst ebenso detailliert nachgewiesen werden müßten, bevor sie Gültigkeit erlangen. Es ist zu hoffen, daß die Autorin auf dem einmal eingeschlagenen Weg dieser Detailuntersuchung fortfährt, um vom Werk her zumindest das Phänomen Bruckner einer vorurteilsloseren Einschätzung zu unterziehen, als dies in Sachen Persönlichkeit bislang der Fall war

(Januar 1980)

Manfred Wagner

Carteggio Verdi-Boito, a cura di Mario MEDICI e Marcello CONATI con la collaborazione di Marisa CASATI. Zwei Bände. Parma. Istituto di Studi Verdiani 1978. XXXV, 549 S.

Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten, zusammengestellt und übersetzt von Franz WALLNER-BASTÉ. Zürich. Manesse Verlag 1979. 367 S.

Das Istituto di Studi Verdiani in Parma hat durch die Herausgabe mehrerer Bulletins, Sonderhefte (Quaderni) und die Akten von drei in Parma veranstalteten Kongressen bereits zahlreiche neue Dokumente und Einzelstudien verschiedenster internationaler Forscher viel zur Kenntnis neuer Dokumente besonders zur Entstehung mehrerer Opern, vom *Maskenball* bis *Aida*, beigetragen. Mit der vorliegenden Publikation beginnt das Institut mit der kritischen Herausgabe der in seinem Besitz befindlichen Briefe Verdis. Es handelt sich um den vollständigen Briefwechsel zwischen Verdi und Boito. Die Briefe Verdis an Boito, 141 an der Zahl, wurden dem Institut von der Familie Albertini – Luigi Albertini, der Sohn des Senators und Direktors des *Corriere della Sera* hatte eine Tochter Boitos geheiratet – zum Geschenk gemacht. Die 123 Briefe Boitos

stammen aus dem Verdi-Archiv in Sant'Agata. Einige Briefe sind anderweitig überliefert. Insgesamt 301 werden jetzt hier publiziert. Auf vorzüglichem Papier gedruckt, in schöner Bodoni-Type, die Briefe Verdis gerade, die Briefe Boitos kursiv gesetzt, mit mehreren Faksimiles und der farbigen Wiedergabe der Kostümentwürfe zu den Hauptrollen bei der Erstaufführung des *Simone Boccanegra*, des *Falstaff* und des *Otello* nach den Originalen im Museo della Scala machen die beiden Bände allein schon durch ihre Aufmachung einen prächtigen Eindruck. Der Text ist mit größter Sorgfalt gestaltet, Streichungen Verdis in den Texten sind im Druck sichtbar gemacht, die Schreibversehen und Schreibfehler gewissenhaft verzeichnet. Man hat den Eindruck, es mit einer absolut verlässlichen Textausgabe zu tun zu haben. Der umfangreiche Kommentar, der fast die Hälfte der 549 Seiten ausmacht, wurde von dem Archivar des Instituts, Marcello Conati, verfaßt, der auch die Bibliographie erstellte. In diesen Anmerkungen werden der jeweilige Verwahrungsort des Originalen, eventueller Ort einer bereits erfolgten Veröffentlichung, Präzisierungen über das Datum des jeweiligen Briefes und die Ermittlung desselben, ferner die notwendigen Erläuterungen zum Text, Angabe der erwähnten Personen, der Ereignisse, auf die angespielt wird, gemacht sowie ein verbindender Bericht über die zwischen den Briefen liegenden Vorfälle gegeben. Im Anmerkungsteil werden zur Erläuterung auch Zitate aus anderen Briefen Verdis und Boitos an andere Persönlichkeiten beigefügt, natürlich vieles aus dem Briefwechsel mit Giulio Ricordi, aber auch höchst interessante andere Texte, Berichte über Besuche bei Verdi von Giuseppe Giacosa, von Rouillé Destranges, von Massenet, Äußerungen von Boitos Übersetzerin Blanche Roosevelt und Francis Hueffer. Der Briefwechsel reicht vom August 1880 bis zu Verdis Tod. Den Inhalt bilden die Erörterungen zu Boitos Arbeit als Librettist bei der Umarbeitung des *Simone Boccanegra* und der Herstellung der Libretti zu *Falstaff* und *Otello*. Sie geben Einblick in die Art der Zusammenarbeit, zumal die unmit-

telbare Einflußnahme Verdis auf den Wortlaut der Libretti, oft mit Abdruck der von Verdi an den Rand geschriebenen Noten erläutert. Außerdem vermittelt der Briefwechsel einen Einblick in die Art, wie sich nach ursprünglichem Mißtrauen zwischen dem Komponisten und dem Librettisten ein enges Freundschaftsverhältnis entwickelt. Eine von Mario Medici verfaßte Einleitung gibt Auskunft über die Provenienz der Briefe, über die Kriterien der Textgestaltung und schließt mit einer Zusammenstellung aus verschiedenen Briefen Verdis und Boitos, die, an andere gerichtet, doch zeigen, wie Verdi von 1871 an sich allmählich dem Gedanken einer Zusammenarbeit mit Boito nähert. Die vorgelegten Briefe sind zum Teil bereits veröffentlicht, zu einem Teil werden sie hier zum ersten Male der Allgemeinheit zugänglich gemacht, wobei am Text früherer Veröffentlichungen Verbesserungen vorgenommen werden. Die vorliegenden beiden Bände stellen ein unentbehrliches Arbeitsinstrument dar für den, der sich mit dem späten Verdi befassen will. Man wünscht sich ebenso sorgfältige Ausgaben weiterer Verdibriefe. Den Druck finanzierte verdienstvollerweise die Banca Commerciale Italiana. Zwei kleine Druckfehler S. 367 lies „*showing*“ statt „*shaving*“; S. 398 lies „*italiens*“ statt „*italien*“

Das elegant gedruckte Bändchen in der „Manesse Bibliothek der Weltliteratur“, *Verdi aus der Nähe*, wird nicht nur jeden Freund und Verehrer Verdis entzücken, es dürfte auch für den Fachgelehrten von Interesse sein. Trotz der Fülle der Verdi-Literatur bietet es viel Neues. Vorweg sei zu nennen das Faksimile der vergessenen, bei Schott in Mainz im Jahre 1849 gedruckten Romanze *L'Abbandonata*. Auch sonst bietet das Werk Neues. Vier Fünftel der mitgeteilten Dokumente, aus denen Wallner schöpft, sind im deutschsprachigen Verdischrifttum weder erwähnt noch verwertet. Für den Durchschnittsleser bei uns sind sie völlig neu. Aber nicht allein das. Die Auswahl, die Wallner getroffen hat, ist ebenfalls neu und originell. Nur ein so gründlicher Kenner Italiens und des italienischen Schrifttums wie Wallner konnte sie treffen.

(Dies betrifft auch das vorzüglich reproduzierte Bildmaterial.) Von der Schilderung des Geburtshauses über den Geburtsschein bis zum Testament Giuseppinas und dem Verdis, bis hin zu dem Brief Boitos an Bellaigue nach dem Tode des Meisters (dieser Brief ist auch bei Medici/Conati abgedruckt) reiht sich eine Fülle von Zeugnissen, die, mit knappen, zutreffend einleitenden, erläuternden und manche Berichtigung enthaltenden Verbindungstexten aus der Feder des Herausgebers versehen, ein packendes, lebensnahes Bild des Komponisten entstehen lassen, ein Bild, in dem die Schatten nicht fehlen, aber auch keine heute so modische Demontage, sondern ein Bild, in dem auch die ganze Größe des Mannes zur Geltung kommt. Es kommen nahezu alle Menschen zu Wort, die mit Verdi in Berührung gekommen sind. Es finden sich Auszüge aus Briefen der Librettisten, der Sänger, der Journalisten, der Regisseure und Theaterdirektoren, Auszüge aus Tagebuchnotizen, aus Autobiographien, aus Rezensionen, aus Interviews. Von Stendhal bis Ugo Ojetti über die Ricordi, Ghislanzoni, Piave und Boito, Capuana und De Amicis, Fogazzaro und Pascarella, Hans von Bülow und Richard Strauss reicht die Reihe der aufgerufenen Zeugen. Was dabei herauskommt, ist nicht nur ein Porträt des Meisters, ein nach dem heutigen Wissensstand ins rechte Licht gerücktes Bild des Menschen Verdi, sondern auch ein vortreffliches Bild der literarischen und musikalischen Umwelt, von der sich die Hauptfigur abhebt, ein Stück italienischer und europäischer Geistesgeschichte. Alle italienischen und französischen Texte sind vom Herausgeber selber übersetzt, oder neu übersetzt, und in ein sinnvolles, nicht nur elegantes, Deutsch gebracht, welches das im Grunde Gemeinte genau und meisterhaft zum Ausdruck bringt.

(März 1980)

W Theodor Elwert

Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Franz TRENNER unter Mitarbeit von Gabriele STRAUSS. Tutzing Hans Schneider 1978. XIII, 312 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 2.)

Es ist der große Reiz von Briefwechseln bedeutender Persönlichkeiten, daß die darin behandelten Themen stets gleich bedeutsam von verschiedenen Seiten dargestellt werden und sich die Schreiber dabei in ihrer ganzen Eigenart offenbaren. Im Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Richard Strauss aber stoßen darüber hinaus nicht nur zwei verschiedene Generationen aufeinander, sondern auch zwei durch diesen Unterschied ganz besonders geprägte, diametral entgegengesetzte Individuen Cosima, die alternende Frau, von der genial erfaßten Verpflichtung gegenüber dem Erbe des „Meisters“ so besessen, daß sie nichts neben ihm gelten läßt und den „Adoptivsohn“ geistig mit Haut und Haar zu vereinnahmen versucht, und Strauss, der junge Feuerkopf, der, begeistert von den fast werbenden Freundschaftsbezeugungen der strengen „Herrin von Bayreuth“, begierig ihre Lehren aufnimmt, der aber in eben dem Maße, in dem sie in der Tradition erstarrt, sich selbst findet und sich darum zwangsläufig von ihr entfernt.

Der Gedankenaustausch erlebte von Ende 1889 bis Anfang 1892 einen ersten Höhepunkt, währenddessen die Briefe vielfach postwendend aufeinander folgen. Dann entsteht 1892 eine erste Krise. Der junge Adept, der inzwischen als Kapellmeister und Komponist einen Namen errungen hat, muckt gegen eine bloße Beschäftigung als vorbereitender Probendirigent in Bayreuth auf, was seine Lehrmeisterin mit Empörung zur Kenntnis nimmt. Noch einmal gibt er nach, wird aber dann durch eine schwere Erkrankung der nur widerwillig übernommenen Aufgabe enthoben. Durch dieses Ereignis wird die Verstimmung rasch überwunden, und der Briefwechsel wird während Straußens langem Erholungsaufenthalt in Ägypten und Italien freundschaftlich fortgesetzt. Ende 1893 beginnt dann die zweite Periode der brieflichen Verbindung,

die nicht weniger lebhaft und freundschaftlich ist als die erste. Umso tragischer mutet das allmählich spürbare Erkalten seit 1896 an. Dessen ungeachtet schleppt sich aber der Briefwechsel mit langen Unterbrechungen noch bis 1905 hin und schließt symbolisch mit Cosimas schmerzlich-verständnisloser Absage an Straußens *Salome*.

Im Anschluß an diese Äußerung sei hier vor einer Zusammenfassung dessen, was der Briefwechsel enthält, kurz auf das hingewiesen, was er charakteristischerweise nicht enthält, obwohl es nahegelegen hätte, nämlich ein näheres Eingehen auf Straußens Werke der Zeit. Der junge Komponist erwähnt diesen wichtigen Teil seiner Tätigkeit immer nur andeutungsweise und findet selbst dann kaum mehr als ein konventionelles Echo. Nur auf *Don Juan* und *Tod und Verklärung* reagiert Cosima etwas ausführlicher, jedoch mit spürbarer Zurückhaltung. Dabei ermahnt sie den jungen Freund mehrfach, neben dem Intellekt das Gefühl nicht zu vernachlässigen. *Also sprach Zarathustra* dient ihr dagegen im Wesentlichen nur zu abfällig-mitleidigen Bemerkungen über Nietzsche. Auch von *Guntram* ist nur ganz oberflächlich die Rede, wohingegen Cosima, in der Zeit der wachsenden Entfremdung, Strauss ziemlich unmotiviert mitteilt, wie sehr sie sich über den Erfolg von Schillings' *Pfeifertag* gefreut habe.

Dies alles zeigt so recht deutlich, daß die ganze, von Seiten Cosimas mitunter geradezu überschwenglich wirkende Freundschaft auf einem Irrtum beruhte. Sie sah in Strauss nur den begeisterten und gefügigen jungen Wagnerianer bzw. Lisztianer, bemerkte aber in ihrer genialen Einseitigkeit nicht, daß er in den sinfonischen Dichtungen schon längst eigene Wege beschritten hatte. Sie konnte es auch kaum bemerken, da er ihr vor allem in der ersten Periode des Briefwechsels, entzückt von ihrem Vertrauen, nur jene andere Seite seines Wesens zukehrte. Hier erscheint er, mit voller Überzeugung, als treuer Hüter der Bayreuther Tradition. Zur innigen Freude Cosimas nimmt er eifrig und dankbar die Lehren der erfahrenen Meisterin auf und berichtet ihr getreulich über seine Anstrengungen, sie mit den ihm jeweils zur Verfü-

gung stehenden Kräften in die Tat umzusetzen. So kommt es zu einem Gedankenaustausch, in dem Strauss anfangs ganz die Rolle des Zu-Formenden, Cosima die der Formenden spielt. Es geht dabei ausschließlich um Wagnersche und Lisztsche Werke, um andere nur insofern, als sie an diesen Leitbildern gewogen und zu leicht befunden werden – man vergleiche hierzu nur Cosimas Urteile über Bruckner (S. 40) und Hermann Goetz (S. 38/39) sowie von Strauss über Brahms (S. 11), Schumann (S. 48) und Mascagni (S. 107). So wirkt Strauss, obwohl er als Theaterkapellmeister doch mitten im Operschaffen seiner Zeit stand, im Briefwechsel zunächst nur als Wagner- und Liszt-Dirigent.

In der zweiten Periode geht es im allgemeinen mehr um praktische Dinge, Aufführungs- und Personalfragen und vor allem auch um Straussens Übergang von Weimar nach München. Nur gegen Schluß treten noch einmal künstlerische Fragen in den Vordergrund. Alles in allem tritt Strauss hier nicht mehr als Schüler, sondern als selbständiger junger Kollege auf. Auch als er (im Brief vom 3. September 1895) Cosima ganz offen um Hilfe bei dem Schluß der von ihm geplanten Singspielfassung von Goethes *Lila* bittet, geschieht dies mit einer gewissen Souveränität, auf die seine damals 68jährige Partnerin, fasziniert von der Aufgabe, in der gleichen Weise, d.h. mit einer genial geschauten selbständigen Schlußszene antwortet. Man kann dies als den krönenden Abschluß des Briefwechsels bezeichnen, denn was dann noch folgt, ist, unter der Decke der alten Formen, nur noch ein Nachrichtenaustausch (die Verlängerung der Schutzfrist spielt dabei eine große Rolle), aus dem hie und da in Cosimas Briefen mehr oder weniger versteckt die Trauer um den „Abtrünnigen“ hervorschaut.

In der Reihe der vielen Strauss-Briefwechsel ist der hier vorgelegte vielleicht der als Dokument seiner Zeit wichtigste, denn er zeigt mit fast schmerzhafter Deutlichkeit die Größe, aber auch die Starrheit der Wagnerschen Tradition und ihre magische Anziehungskraft, andererseits zugleich die unbekümmerte genialische Durchschlags-

kraft, die nötig war, um sie von innen heraus zu überwinden. – Der Herausgeber hat noch den kurzen, wenig bedeutenden Briefwechsel zwischen Siegfried Wagner und Strauss sowie einige Briefe der Töchter Cosimas an Strauss angefügt, um das Bild von der engen Verbindung zwischen dem Komponisten und dem Hause Wahnfried abzurunden. Die unendlich vielen in sämtlichen Briefen genannten Personen werden in Fußnoten sorgfältig identifiziert (im Brief Nr. 17 fehlt nur Hermann Goetz).

(Mai 1979)

Anna Amalie Abert

ARBIE ORENSTEIN Maurice Ravel. Leben und Werk. Aus dem Englischen übersetzt von Dietrich KLOSE. Mit 44 Abb. und 16 Notenbeisp. Stuttgart. Philipp Reclam jun. (1978). 328 S.

Nach der englischen Erstausgabe des Buches (1975 Columbia University Press, New York und London) erscheint das Buch, das ursprünglich zum 100. Geburtstag des Komponisten geschrieben worden war, nun in einer gelungenen deutschen Übersetzung. Wie Edward Lockspeiser in seinem *Debussy, His Life and Mind* (1. Band 1962, 2. Band 1965, London) bietet auch Orenstein vor allem auf biographischem Gebiet außerordentlich viel Neues. Dieselbe Akribie zeigt sich auch in dem Werkverzeichnis, das nur die Schülerarbeiten ausschließt, dafür aber sonst sehr ins Detail geht und die wichtigsten Aufführungsdaten und Interpreten wie auch die für Ravel so wichtigen Transkriptionen eigener und fremder Werke erwähnt. Eine Liste der historischen Plattenaufnahmen ergänzt diesen Teil des Buches, das vom biographischen und philologischen her interessanter ist als dort, wo es um die Charakterisierung der Werkstile geht. Manche trockene und unbeholfene sprachliche Wendung ist dabei nicht dem Übersetzer anzulasten, sondern Orenstein: Wenn z. B. über die Gesangslinie der *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* steht, daß sie „*ungewöhnlich eckig*“ sei (S. 195), im Original: „*unusual angular*“, so könnte man beinahe glauben, der Verfasser habe die Lieder noch

nie von einer guten Sängerin gehört. Jedenfalls verraten viele Formulierungen, die gerade die Werke betreffen, keine große Affinität mit deren Geist. Zu wünschen wäre, daß sich Orenstein wie Lockspeiser zurückgehalten hätte in konventionellen Werkbeschreibungen, um den biographischen Teil noch mehr auszubauen.

(September 1979) Theo Hirsbrunner

ROSEMARY HILMAR. *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz Verlag Hermann Böhlaus Nachf. 1978. 196 S. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 10.)*

Die Erscheinung Alban Bergs, die uns, vor allem durch die großen Arbeiten Reichs, Redlichs und Adornos, vertraut war und in ihren Grundzügen fest umrissen schien, hat in jüngster Zeit unerwartete Korrekturen erfahren, sowohl was das Werk, als auch was die Biographie betrifft. Viele Aspekte müssen von Grund auf neu untersucht werden. Dazu liefert jetzt, für die Zeit bis zum *Wozzeck*, die Dissertation Rosemary Hilmars das Fundament. Aus Archivmaterial verschiedenster Provenienz (staatliche und städtische Behörden, Verlag, Vereine und Gesellschaften), Korrespondenzen (zum Teil bisher völlig unbekannt) und persönlichen Zeugnissen wird Bergs menschliche und künstlerische Entwicklung neu erschlossen.

Im Vordergrund steht das Biographische. Herkunft, Familiäres, Schulzeit, Geldangelegenheiten, Militärzeit usw. nehmen einen großen Raum ein, ja – man könnte einwenden, einen allzu großen (so scheint eine ausführliche Aufstellung der Schulleistungen des Knaben Alban im Grunde entbehrlich). Immerhin – dieses Material, in akribischer Archivarbeit aufbereitet, liegt jetzt vor: schon das ist ein Wert; es wird bei weiteren Forschungen seine Dienste tun. Sehr viel stärker ins Zentrum unseres gegenwärtigen Interesses treffen die Kapitel über das Verhältnis zu Schönberg, Bergs Tätigkeit für die Universal Edition, seine musikschriftstellerischen Arbeiten und Plä-

ne, sein Einsatz für den „Verein für musikalische Privataufführungen“ usw. – kurz: all jene Abschnitte, die mit konkret Musikalischem zu tun haben.

Die Zielsetzung der Arbeit bringt freilich mit sich, daß die Proportionen ungleich ausfallen: starke Betonung der äußeren Lebensumstände, weniger eingehende Behandlung der Werke. Wichtig wäre z. B. eine detaillierte Aufstellung über Bergs Jugendkompositionen gewesen (allein die genaue Zahl der Lieder ist ja unbekannt). Dagegen wirft eine Liste wie das im Anhang mitgeteilte „Verzeichnis der von Berg studierten ‚Orchester- und Kammermusikwerke auf Klavier zu 4 und 2 Händen‘ aus den Jahren vor 1904“ ein interessantes Licht auf seine musikalischen Neigungen vor der Lehrzeit bei Schönberg.

Nicht immer ist ersichtlich, warum bestimmte Zitate ausführlich gebracht, bei anderen dagegen nur die Quellen genannt wurden. Manchmal mußte die Autorin offenbar Rücksicht nehmen. Dennoch: man wäre bei zahlreichen erwähnten Dokumenten dankbar, nicht nur den „vormaligen Besitzer“, sondern auch den heutigen Aufbewahrungsort zu erfahren. Viele auszugsweisen Zitate aus den Briefwechseln Berg-Schönberg-Webern machen dem Leser – wieder einmal – den Mund wäßrig: Wann endlich werden diese menschlich wie künstlerisch zentralen Zeugnisse *in toto* vorliegen?

Einige stilistische Ungeschicklichkeiten, Inkonsequenzen beim Zitieren und in den (allzu üppig gesetzten) Anmerkungen wären zu vermeiden gewesen, ebenso ein paar sachliche Ungenauigkeiten, z. B. zu Seite 48: Berg hat – entgegen Rosemary Hilmars Darstellung – zeitweise durchaus Neigung zur Kapellmeisterlaufbahn verspürt, worauf Webern in einem Brief an ihn (18. Januar 1911) anspielt. Zu Seite 106/107: Der Autor des Gedichtes *Nacht*, das Berg später in die *Sieben frühen Lieder* übernahm, war Carl (und nicht, wie Rosemary Hilmar korrigiert, Gerhart) Hauptmann. Dagegen blieb Seite 56 eine unstimmgige Angabe Bergs („*Kindertotenlieder*“ statt „*Rückertlieder*“) unbemerkt.

Nicht alle Details konnten aufgenommen werden – das liegt in der Natur der Sache. So fehlt etwa der kurze, auf Bergs Bitte um vorzeitigen Erwerb eines Klavierauszuges der 8. Sinfonie antwortende Brief von Mahler (wohl der einzige, 16. Januar 1910), den Berg wie eine Reliquie aufbewahrte. So mußte etwa das Kapitel „*Erste Anerkennung als Komponist*“ – da vornehmlich aus Wiener Quellen geschöpft – etwas mager geraten. Nachzutragen wäre dort z.B. die Berliner Erstaufführung der Sonate op. 1 in einem von Scherchen veranstalteten Konzert durch Eduard Erdmann (28. März 1919), ferner Erdmanns begeistertes Urteil über dieses Werk (*Melos* 1920, S. 35), das in der Widmung seiner 1. Sinfonie (1920) an Berg Ausdruck fand (vgl. *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, hrsg. von C. Bitter und M. Schlösser, Darmstadt 1968, ²/1972).

Aber derartige kleine Mängel fallen kaum ins Gewicht angesichts der zahlreichen und inhaltlich bedeutenden Aspekte, die hier erstmals zum vertieften Bilde Bergs zusammengetragen werden.
(September 1979) Volker Scherliess

KARLHEINZ STOCKHAUSEN Texte zur Musik. Band IV 1970–1977 Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von BLUMRÖDER. Köln DuMont 1978. 696 S., 146 Photos, zahlr. Abb. und Notenbeisp.

In ähnlicher Aufmachung, aber kompender als seine drei Vorgänger präsentiert sich der jüngste Sammelband Stockhausenscher Texte, der dokumentiert, wie sich einem die musikalische Entwicklung seit der Nachkriegszeit entscheidend mitbestimmenden Komponisten die musikalisch-kompositorischen Probleme der 1970er Jahre stellen und wie er durch sein eigenes Wirken an deren Lösung beteiligt ist.

Unter der Überschrift *Werk-Einführungen* besteht die erste Hälfte des Bandes aus ca. drei Dutzend Texten, die Stockhausen für Programme zu Aufführungen, als Schallplattenbeilagen oder als Partiturvorworte seiner Werke seit 1950 zwischen 1970 und

1977 verfaßt hat. In der zweiten Hälfte wird auf Fragen der elektronischen Musik und einer „Weltmusik“ – gleichsam ein Lieblingskind des Autors – eingegangen, weiter sind unter dem Lemma *Vorschläge und Standpunkte* Interviews und Briefe zur aktuellen Situation der Musik versammelt. Hier auch begegnet das meiste Unveröffentlichte des Bandes, dessen überwiegender Teil aus schon in verschiedenen Sprachen und an den verschiedensten, auch entlegensten Orten Veröffentlichtem besteht. (Der Autor nahm sich die Zeit, die englischen Partien selbst ins Deutsche zu übertragen, vgl. S. 18f.) In einem letzten Abschnitt sind Geleitworte, Grußadressen, Erinnerungen usw. über Mahler, Schönberg, Strawinsky, Maderna u.a. zusammengefaßt (*Zum Werk Anderer*). Verschiedene Verzeichnisse (Werke Stockhausens, Disko- und Filmographie, Photonachweise und Personenregister) beschließen den sorgfältig redigierten Band.

Statt eines Vorwortes ist ein Interview zwischen dem Autor und seinem Redakteur gewählt, in dem auch darauf hingewiesen wird, daß die „*Form des Interviews typisch für diesen vierten Band*“ sei (S. 20). Auf die Frage danach, welche weiteren Texte Stockhausen würde verfassen wollen, wenn dazu die Möglichkeit gegeben wäre, antwortet Stockhausen (S. 17f.) mit fünf Punkten, die gleichzeitig zeigen, welches musikalische bzw. kompositorische Programm er sich vorgenommen hat:

1. verweist Stockhausen im Zusammenhang seines Stückes *Sirius* auf den Bereich der „*neuen Melodiekomposition*“, auf die „*vielleicht größte kompositorische Entdeckung meiner bisherigen Arbeit*“
2. geht es ihm um eine „*Weiterentwicklung der Raummusik*“ („*Räumlichkeit des Klanges*“ und „*Verteilung der Klänge im Raum*“, vom Technischen wie vom Kompositorischen her).
3. verweist er anhand von *Inori* auf die „*Entwicklung der Lautstärkekomposition*“,
- und 4. geht es ihm um hörbare, „*ganz durchstrukturierte Klangfarbenmelodien*“ („*Formantmelodien*“).
- Als 5. kommt noch als wohl radikalster, aber bislang nur zögernd in Gang gekommener musikalischer

Versuch das Anliegen einer „szenischen Musik“ hinzu.

Blickt man von hier aus auf die 1972 als Vortrag entstandenen *Vier Kriterien der Elektronischen Musik* (S. 360–401) – außer einem *Gespräch mit holländischem Kunstkreis* (S. 478–549) das längste und das wohl abgerundetste Stück des Bandes –, dann zeigt es sich, wie die vier Kriterien (Komposition im musikalischen Zeitkontinuum, Dekomposition des Klanges, Komposition mehrschichtiger Räumlichkeit, Gleichberechtigung von Ton und Geräusch) als Einzelpunkte Schritt für Schritt auf das genannte Programm zusteuern, das seinerseits breitgefächert genug ist, um den Gedanken an eine Eintönigkeit nicht erst aufkommen zu lassen.

Der Charakter des Bandes kann in nichts anderem gesehen werden als darin, daß er eine musikgeschichtliche Quelle ist, dies gilt aus der Sicht der Musikbetrachtung, für die komponierende Zunft mag er aktuellere Bedeutungen besitzen. Dieses Charakters muß man sich versichern, um Mißverständnissen zu entgehen, denn es handelt sich – wie auch bei den früheren Bänden – nicht um eine wissenschaftliche oder im strengen Sinne theoretische Schrift, sondern um eine künstlerische Selbstdarstellung (– Stockhausen steht, was die Selbstinszenierung betrifft, etwa Salvador Dalí um einiges nach –), die auf ihren poetologischen Gehalt hin abzuhören ist. Unter dieser Prämisse zeigt es sich auch, daß der vorliegende Band, entgegen einer verbreiteten Meinung über den Autor, nicht nur ganz nüchtern gelesen werden kann, sondern daß Stockhausen auch den behandelten Problemen weithin nüchtern nachgeht und die Texte auch dort, wo sich thematisch ein irrationaler Zug zeigt, dem zu folgen nicht jeder Leser geneigt ist, stets noch klar und rational nachvollziehbar sind.

Wie im Vorwort-Interview von Stockhausen angemerkt wird, besteht der Band im wesentlichen aus Texten zur Musik, und zwar ausschließlich aus solchen, um die er gebeten wurde, Auftragsarbeiten also. Und es klingt fast wie eine Antwort auf Reinhold Brinkmanns kritische Feststellung, der III.

Band zeichne sich durch „Absenz von Theorie“ aus (Mf 1974, S. 243), wenn es S. 17 heißt: „*Meine Texte sind immer Kommentare zur Musik* Wenn ich von mir aus mir die Zeit für theoretische Schriften nähme, würde ich über ganz andere Themen schreiben.“ Als künftig ebenso wünschenswert sind jedoch schon Texte der Musik in Aussicht gestellt und als vielleicht „noch wichtiger“ bezeichnet (S. 28). Texte über die Aufführungspraxis Stockhausenscher Werke werden als Beispiel genannt. Diese Richtung sollte nach Meinung des Rezensenten verstärkt beschritten und damit der Charakter der Bände als Poetiken (im Sinne Paul Valéry) noch deutlicher werden. So wäre bestimmt ein ‚Text-Buch‘ zu einer der zentraleren Kompositionen Stockhausens, das die Entstehungsgeschichte bis zur Drucklegung und Aufführung eines Werkes rekonstruiert und umfassend dokumentiert, eben als ein Text der (und nicht zur) Musik par excellence von nicht geringem Interesse.

Schließlich finden sich im Vorwort-Interview längere Einlassungen auf die immense Quantität der Äußerungen und Texte von und über sowie deren Archivierung bei Stockhausen. Da eine Fortsetzung der Bände zu erwarten ist, sollte dort ein Katalog abgedruckt werden. Diese Form der Selbstdarstellung könnte für Interessenten hilfreich und für eine künftige Musikphilologie wertvoll sein.

(September 1978) Albrecht Riethmüller

CLEMENS KÜHN *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 175 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 12.)*

Die deutsche Musikwissenschaft, lange Zeit gegenüber der aktuellen kompositorischen Produktion zurückhaltend, hat diese Abstinenz inzwischen vielfach durchbrochen. Gleichwohl ist es noch nicht überall selbstverständlich geworden, daß sich die wissenschaftlichen Initiationsriten (und darum, um die 1976 angenommene Disserta-

tion des Verfassers an der Technischen Universität Berlin, handelt es sich) fachlich mit der Musik unserer jüngsten Vergangenheit und unserer Gegenwart auseinandersetzen.

Eine gewisse thematische Erleichterung lag sicherlich darin, daß das Werk von Bernd Alois Zimmermann, der im August 1970 aus dem Leben schied, abgeschlossen vorliegt, und daß der Komponist – bei aller Avanciertheit der kompositorisch-technischen Mittel – an dem traditionell-stabilen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts durchaus festgehalten hat, so daß seinen Stücken mit dem werkanalytischen Instrumentarium, das bei Beethoven und Schönberg greift, durchaus noch beizukommen ist. Es ist deshalb nicht Zeichen mangelnden Problembewußtseins, sondern durchaus dem Gegenstand adäquat, wenn Clemens Kühn sich den Orchesterwerken – und hier besonders dem Violinkonzert von 1950, der *Ubu-Musik* von 1966 und dem Orchesterwerk *Stille und Umkehr* von 1970 – mit dem erprobten werkanalytischen Instrumentarium nähert. Diese Detailanalysen, die insbesondere über Fragen der Thematik, der Formung und der stilistischen Zuordnung innerhalb von Zimmermanns Schaffen Auskunft geben, sind ergänzt durch allgemeinere, am größeren Bestand des Instrumentalwerks festgemachten Aussagen über die von Strawinsky-Beeinflussung bis zur Ausbildung eines eigenen, die musikalischen Zeitschichten pluralistisch verstehenden Systems des Komponierens reichende stilistische Entwicklung Zimmermanns, die sich ebenfalls ohne einen von außen kommenden Zwang zur Schematisierung gliedern und in ihrer zielgerichteten Verschiedenheit miteinander vergleichen läßt. Eine dritte Ebene, die sich vom strikt Werkanalytischen löst, befaßt sich mit biographischen Details und zitiert eine große Fülle von Material zur Primär-Rezeption in der Tagespresse, aber untersucht auch vermeintlich äußere, biographische Einflüsse, die gleichwohl auf Zimmermanns Werkstil – über seine Art des Musikdenkens hinaus – prägend gewirkt haben.

Wenn das Buch in der Lektüre bisweilen ein wenig unfertig, in den Analysen glei-

chermaßen zu oberflächlich wie zugleich zu weit innen ansetzend wirkt, so ist dies nur zum Teil ein dem Autor anzulastender Mangel. dies zeigt zugleich, daß hier – neben analytischer Arbeit – in großer Fülle Materialien und Fakten noch zusammenzutragen sind und daß mehr als wichtige Bausteine zu einem analytisch begründeten, materialreich belegten Zimmermann-Bild zu diesem Zeitpunkt und innerhalb des gegebenen Umfangs nicht geleistet werden konnten.

(April 1979)

Wulf Konold

AARON FRIEDMANN Der synagogale Gesang. Berlin Boa 1908, Nachdruck Leipzig Peters 1978. Mit Nachworten und Registern hrsg. von Leo ROTH und Richard CAMPBELL. 148 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, ohne Bandzählung.)

In der Reihe fotomechanischer Nachdrucke musikwissenschaftlicher Standardwerke und Ausgaben der *Musica practica*, die das Leipziger Verlagshaus Peters zusammen mit der Dresdner Landesbibliothek und ihrem Musikbibliothekar Wolfgang Reich herausgibt und die so interessante Titel wie Hermann Kretzschmars *Gesammelte Aufsätze*, Johann Adam Hillers *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig 1784), Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikheiligen* (Köln 1786), Arnold Schönbergs *Harmonielehre* und Facsimilia von Beethovens Neunter Sinfonie und Bachs *Musikalischem Opfer* umfaßt, begegnet man der Schrift Friedmanns mit Betroffenheit: darüber, daß sie existiert und man nichts über sie erfuhr, auch wenn man in den Nachkriegsjahren Kirchenmusik und Musikwissenschaft studierte, Betroffenheit darüber, wie rasch und gründlich kulturelle Strukturen und selbst die Erinnerung an sie ausgelöscht werden können, wenn es einer politischen Macht darauf ankommt.

Die Namen, Schriften und Gedanken, die der 1855 in Litauen geborene, 1936 in Berlin gestorbene jüdische Kantor und Mu-

sikgelehrte in seinem Buch erwähnt, sind uns sonst wohlvertraut: Marpurg, Forkel, Bäumkers *Katholisches deutsches Kirchenlied*, Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Friedmanns Versuch, die Gesänge der Synagoge (für die es im Unterschied zur Gregorianik und zur byzantinischen Musik keine schriftliche Überlieferung gibt) systematisch zu ordnen und zu erschließen, geschah keineswegs aus einer Situation kultureller Abgeschiedenheit, sondern er schöpfte aus dem vollen Reservoir musikalischer Bildung des 19. Jahrhunderts, die ihn auch, wie das Nachwort dieses Reprints vermerkt, zu Fehlschlüssen brachte: „So kam er ohne Bedenken dazu, eine ausgesprochene Dur-Moll-Tonalität anzuwenden und die synagogale Musik nur innerhalb dieses von ihm abgesteckten Rahmens zu betrachten.“ Die innige Verbindung, die zwischen jüdischer Emanzipation und Selbstfindung und der deutschen Kultur des 19. Jahrhunderts bestand, jene vertrauensvolle Geborgenheit, die Friedmann in dieser Kultur empfunden haben muß, wenn er über Verfolgungen des jüdischen Volkes (und ihre Auswirkungen auf seine Musik) meditiert, als könne es sich dabei nur um eine entfernte Epoche zurückliegender Geschichte handeln, diese 30 Jahre vor der Kristallnacht geschriebenen Sätze lassen uns heute erschauern.

Der Quellenwert der Arbeit Friedmanns besteht in der Aufzeichnung der damaligen Gesangspraxis deutscher Synagogen, deren Urtümlichkeit er nach folgendem Syllogismus vermutet: wenn spanische Juden, italienische Juden, polnische Juden und deutsche Juden dieselbe Melodie singen, so ist sie höchst wahrscheinlich von Jerusalemer Ursprüngen her überliefert. Andererseits gewahrt er auch jüdisches Erbe in der christlichen Liturgie (eine Voraussetzung, an der deren Erforscher wie Peter Wagner nie gezweifelt haben), die – infolge der schriftlichen Aufzeichnung und Kanonisierung – dieses womöglich reiner und unveränderter erhalten habe als die Synagoge selbst. Eine interessante Vermutung ist die These, daß die ambrosianische (Mailänder) Liturgie stärker von jüdischen Vorbildern geprägt

worden sei als die gregorianische (römische).

Merkwürdig, daß man bei uns in Mitteleuropa gregorianische Musik studiert, neuerdings auch byzantinische, ohne daß es jemandem dabei in den Sinn käme zu fragen, wie denn der vorchristliche Ursprung dieser Musikpraxis ausgesehen hat. Ein Buch wie dieses könnte dazu einen Anstoß geben.

(März 1979)

Detlef Gojowy

NIELS SCHIØRRING I. Kirke-Melodierne 1781 og II. Choral-Bog 1783. Udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea DAL. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. Kopenhagen Dan Fog Musikforlag 1978. 16, (VIII), 68, (IV) und 72, (IV) S.

Schiørring brachte von 1781–1783 nicht weniger als vier Choralbücher zum *Psalm-Bog eller Samling af gamle op nye Psalmer* von Ove Høegh-Guldberg und dem Bischof von Seeland Ludwig Harboe, dem sog. *Guldbergs Psalmebog*, heraus: eine Ausgabe für Tasteninstrumente als Begleitbuch (1781), eine in herkömmlicher Form mit Melodie und bezifferter Baßstimme (1783), eine weitere bestehend aus vier Stimmbüchern und ein *Song-Bog* in Kleinoktav mit lediglich den einstimmigen Weisen, jedoch mit vollständigen Texten, für die Hand der Gemeinde. Bei den vorliegenden Faksimile-Wiedergaben handelt es sich um die beiden ersten Ausgaben. Vor allem das Begleitbuch von 1781 verdient großes Interesse, ist es doch noch vor den ersten deutschen dieser Art, nämlich den von J. Fr. Doles (Leipzig 1785) und J. Chr. Kühnau (Berlin 1786/90), erschienen. Hinter diesem neuartigen Choralbuchtyp, der denjenigen mit Melodie und Generalbaß ablöste, steht J. Ph. Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1771/79), mit dessen Bestrebungen Schiørring zweifellos durch seinen Lehrer C. Ph. E. Bach vertraut worden ist. Bemerkenswert sind ferner die streng isometrischen und ausnahmslos im geraden Takt stehenden Melodiefassun-

gen Schiørrings, wodurch sich seine Ausgaben deutlich von dem nur 17 Jahre früher erschienenen *Choral-Bog* von F. C. Breiten-dich (Kopenhagen 1764) unterscheiden; in diesem begegnet häufig der rhythmisch vielgestaltigere Stil der vom Pietismus beeinflussten „Aria“ (auch dieses Choralbuch liegt in einer Faksimile-Ausgabe, hrsg. von H. Glahn, vor, Kopenhagen 1970). Beide Choralbücher bieten ein vorzügliches Anschauungsmaterial für die Entwicklung des Melodiestils im Kirchengesang sowie für dessen Begleitung im späten 18. Jahrhundert. Ea Dals ausführliche Einleitung *Niels Schiørrings Koralbogsudgaver* gibt dem Hymnologen alle wünschenswerte Auskunft über die Entstehung der Ausgaben und insonderheit auch über die Herkunft der Melodien.

(Mai 1979)

Walter Blankenburg

FRANCISCO GUERRERO (1528–1599). *Opera Omnia. Volumen III: Motetes I–XXII. Introducción, Biografía, Estudio y Transcripción* José M.^a Llorens CISTERÓ. *Semitonía y Estructuras Modales* Karl H. MÜLLER-LANCÉ. Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1978. 145 S. (*Monumentos de la Música Española. XXXVI.*)

Nach einer Pause von mehr als 20 Jahren ist als Band XXXVI der MMEsp ein erster Band mit den 22 Marienmotetten von Francisco Guerrero erschienen, nach MMEsp XVI (*Canciones* 1. Teil) und MMEsp XIX (*Liber primus missarum* 2. Teil) der 3. Band der Gesamtausgabe. Der Herausgeber José M.^a Llorens Cisteró bietet in einem sehr übersichtlich gestalteten Vorwort eine Zusammenfassung der bisher geleisteten Forschungsarbeit zur Monographie Guerreros (Anglés, Querol, Stevenson u. a.) und wertvolle neue Daten, die er persönlich gesammelt hat. Es sei hier besonders auf die Tafel mit den wichtigsten Lebensdaten Guerreros (S. 78/79) und auf das alphabetische Verzeichnis aller im Druck erschienenen Motetten mit Angabe der Konkordanzen

hingewiesen. Da Guerrero die gleichen Texte mehrfach vertont hat, ist es erst jetzt, nach Abklärung der Konkordanzen, möglich, die genaue Zahl der Motetten mit 105 anzugeben (frühere Angaben: Anglés [MGG] 104, Stevenson [1961] ca. 115). Karl H. Müller-Lancé untersucht in einer sehr konzentrierten Studie die den Motetten zugrunde liegenden Kirchentonarten und gibt eine vollständige Liste der von Guerrero sehr eigenwillig, „nach Art des Madrigals“ gesetzten Akzidenzien und der vom Herausgeber nach den üblichen Regeln ergänzten (über den Noten stehenden) oder zur Ergänzung empfohlenen Vorzeichen (über den Noten in runden Klammern stehend). Leider sind die von Anglés (MGG, Art. *Guerrero*) erwähnten Abweichungen in den verschiedenen Drucken (Guerrero hat in späteren Nachdrucken offenbar die Zahl der Akzidenzien vermehrt) nicht angegeben, und es wird auch nicht darauf hingewiesen, ob zwischen den konkordanten Quellen Abweichungen des Notentexts bestehen. Der kritische Bericht verzeichnet zu jedem Werk gedruckte und hs. Quellen, Kommentar zum Text (Quellen, Literatur, weitere Vertonungen), Kirchentonart und verwendete Akzidenzien nach der oben beschriebenen Art, musikalische Gliederung des Textes (Länge der musikalischen Abschnitte, Gewicht der Schlußkadenz am Ende der Abschnitte, „Richtung der Tonaltät in der Polyphonie“, Identifizierung verwendeter *cantus firmi*). Zu Beginn jedes Stücks erscheinen knappe Incipits aller Stimmen in Originalnotation. Die noch nicht edierten 83 Motetten sollen nach ihrer liturgischen Bestimmung geordnet in zwei Gruppen erscheinen, zuerst die Christusmotetten und jene des Temporale, dann jene des Sanctorable.

(März 1980)

Dorothea Baumann

Rosetum Marianum (1604). Collected by Bernhard KLINGENSTEIN. I. II. Edited by William E. HETTRICK. Madison: A-R Editions (1977). XXVI, 92 und 98 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. XXIV und XXV.)

Sammlungen mit text- und/oder melodiegleichen Werken verschiedener Autoren haben einen zugleich beschwörenden wie artistischen Zug. Durch die Anhäufung des Gleichen erhielt die Aussage des jeweiligen Wort- oder Noten-Soggettos starken Nachdruck, durch die unterschiedliche Verwirklichung des Gleichen traten reiche, künstlerische Gestaltungsmittel zutage. Für stilkritische Untersuchungen bieten solche Zusammenstellungen ideale Grundlagen. Die Neuausgabe des *Rosetum Marianum. Unser lieben Frawen Rosengertlein* verzeichnet (S. XXII, Anm. 5) zwei ältere Madrigal-Anthologien aus Italien (1586 und 1592) als Parallelfälle. Zu berücksichtigen sind aber auch zwei geistliche Publikationen aus dem evangelischen Deutschland: die 17 lateinischen Fassungen des 128. Psalms (1569) und die 16 deutschen Tonsätze zu Psalm 116 (1620).

Der identische Kern in allen 33 Tonsätzen des *Rosengertlein* von 1604 ist das meistersingerliche Lied *Maria zart, von edler Art*, das im katholischen Süden Deutschlands außerordentlich beliebt war und dem auch therapeutische Kraft zugeschrieben wurde. Bernhard Klingenstein, Chorpräfekt im „hohen Stiffi Augsburg“, ließ jede der 33 Strophen des Liedes durch einen anderen Komponisten vertonen und stellte die verhältnismäßig lange Melodie (im phrygischen Modus) als „*Subiectum darauß alle folgende Componisten ihre Composition dirrigiert*“ an den Anfang des Druckes. Seine Beiträge kamen vor allem aus Augsburg, vom bayerischen Hof zu München, von den Hohenzollern-Höfen in Hechingen und Sigmaringen und von den Habsburg-Residenzen in Wien, Innsbruck und Prag. Alle haben sie sich irgendwie auf dieses musikalische „*Subiectum*“ bezogen und so Klingensteins Sammlung zum letzten großen Denkmal der *cantus-firmus*-Motette in Deutschland gemacht. Letztmalig sind auch die Niederländer so gewichtig vertreten.

Im Kommentar wie im Text erfüllt die Neuausgabe wissenschaftliche Ansprüche. Sie folgt mit durchgezogenen Taktstrichen angelsächsischen Editionsgrundsätzen. Den deutschen Benutzer stört die Durchbalkung

von silbentragenden Achtelnoten (originalen Vierteln). Bei den Worttexten hätte er sich noch mehr alte Lautungen – süddeutsche Sprachklänge – beibehalten gewünscht. (Oktober 1980) Werner Braun

HIERONYMUS PRAETORIUS (zugeschrieben). *Hymnen für Orgel aus der Visby (Petri) Orgeltabulatur*, hrsg. von Jeffery T KITE-POWELL. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag [1978]. 107 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte – Beihefte. *Urtextausgaben praktischer Musik*. 2.)

Die vorliegende Erstveröffentlichung nach der im schwedischen Landesarchiv von Visby liegenden Orgeltabulatur bringt neunzehn einem Anonymus zugeschriebene, jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Hieronymus Praetorius (1560–1629), dem Hamburger St. Jacobi-Organisten, komponierte Hymnen. 1611 hat Berendt Petri, der erste Besitzer der Tabulatur, das Manuskript vollendet. Vor 1630 ist es in den Besitz von Johan(n) Bahr gelangt, der nach Übersiedlung ins gotländische Visby eigene Kompositionen auf die von Petri freigelassenen Seiten niedergeschrieben hat. Die Visbyer Orgeltabulatur, von der hier ungefähr ein Drittel ediert worden ist, enthält zudem einen Magnificatzyklus von Hieronymus Praetorius, zwei anonyme Magnificats und je ein Magnificat von Praetorius' Sohn Jacob und von Johan(n) Bahr, eine Reihe von zehn Kyries und sieben Sequenzen von anonymen Komponisten sowie eine anonyme Messe und drei weitere Kompositionen von Bahr. Es wäre wünschenswert, daß diese Teile der Tabulatur gleichfalls veröffentlicht und der Fachwelt und den ausübenden Kirchenmusikern zugänglich gemacht werden.

Ausgedehnte Vergleiche von Passagen gleichen oder ähnlichen Verlaufs in den Kompositionen des Hieronymus Praetorius und in den anonymen Stücken, Untersuchungen der von Praetorius verwendeten Spielfiguren sowie Analyse und Vergleich der für den Komponisten charakteristischen Stileigentümlichkeiten haben den Heraus-

geber in seiner Hypothese bestärkt, daß Hieronymus Praetorius, der im übrigen nicht mit dem berühmten Zeitgenossen Michael Praetorius verwandt ist, als Komponist der anonym überlieferten Stücke betrachtet werden muß. Jeffery T. Kite-Powell sieht die Bedeutung der Tabulatur insbesondere darin, daß die Handschrift die einzige Quelle der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Hamburg komponierten Orgelmusik ist (vgl. Nachwort). Siebzehn Hymnen sind ausschließlich manualiter spielbar wiedergegeben. Beim Hymnus *Jesu redemptor saeculi* ist in beiden Versen Doppelpedal geschrieben worden, ein Umstand, der im Hinblick auf die Aufführungspraxis unnötig erscheinen muß. Insgesamt gesehen hinterläßt die Edition den Eindruck sorgfältiger Arbeit.

(Juli 1978)

Raimund W. Sterl

BÉLA BARTÓK Yugoslav Folk Music
 Edited by Benjamin SUCHOFF New York
 State University of New York Press 1978. 4
 Volumes.

Volume I BÉLA BARTÓK and ALBERT B. LORD Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection. With a Foreword by George HERZOG. LXIV, 506 S.

Volume II Tabulation of Material. XXX, 282 S.

Volume III Source Melodies, Part One. XXXIX, 416 S.

Volume IV Source Melodies, Part Two. VII, 777 S.

Bartóks Bemühungen um Kenntnis und Verständnis der Volksmusiken der „Nachbarvölker“ zielten vorerst ausschließlich auf das Vorhaben hin, der Erfassung und Definition der Charakteristika der „Bauernmusik“ des eigenen – ungarischen – Volkes zu dienen. Während Bartók dieses einmal abgesteckte Ziel beharrlich verfolgte, nahmen ihn andererseits die urtümlichen volksmusikalischen Äußerungen der Völker, deren Folklore er zu sammeln begann, derart gefangen, daß seine Beschäftigung mit denselben zum Selbstzweck – in manchen Fällen,

wie etwa in dem der rumänischen Volksmusik, ist man versucht zu sagen: zum leidenschaftlichen Selbstzweck – wurden. Während aber Bartóks Phonographaufnahmen mit Rumänen und Slowaken, seine darauf beruhenden Volksliedausgaben und -studien und die davon beeinflussten Musikwerke weit bekannt sind, steht das Verhältnis des großen Magyaren zur Folklore der Südslawen schon deshalb mehr im Hintergrund, weil es ein besonderes, weniger spektakuläres war. Obwohl in seinem (heute zu Rumänien gehörenden) Geburtsort Nagyszentmiklós und in dessen Umgebung die serbische Bevölkerungskomponente bedeutend war, ist daselbst ein Interesse Bartóks an deren Volksmusik und dadurch ein effektiver Kontakt dazu auszuschließen. Bekannt ist, daß Bartók der romantisch abgefärbten Darstellung eines Rumänen widersprach, demnach die besonderen Beziehungen des ungarischen Musikers zur rumänischen Volksmusik auf Eindrücke aus den Kindheitsjahren in Nagyszentmiklós zurückgingen (siehe Brief an O. Beu, 10. Januar 1931) und im gleichen Sinne kann man auch das Problem der serbischen Folklore bewerten. Bartók hat sich indessen wohl bemüht, die Volksmusik der Südslawen kennenzulernen – doch mit dem Ersten Weltkrieg schrumpften bekanntlich seine Möglichkeiten, selber an Ort und Stelle zu sammeln. Wenn auch im Vergleich zu dem rumänischen oder slowakischen Material in nur geringem Umfang, so nahm Bartók doch 1912 in zwei Ortschaften des rumänischen Banats serbische Folklore auf. Um aber doch die gesteckten Forschungsziele zu erreichen, mußte er in der Hauptsache auf die ihm sehr wenig befriedigenden vorhandenen gedruckten (und z.T. handschriftlich ihm übermittelten) südslawischen Volksliedsammlungen zurückgreifen. Als Ergebnisse dieser seiner beachtlichen Dokumentationsarbeit sind einmal die Feststellung großer Übereinstimmung der in der von Žganec erstellten Međumurje-Sammlung enthaltenen pentatonischen Weisen mit den alten ungarischen Melodien aus Transdanubien wie auch andererseits eine tabellenhafte systematische Zusammenfassung der analy-

tischen Daten der Belege aus den untersuchten Sammlungen hervorgegangen. Eine Wende im Verhältnis Bartók-südslawische Volksmusik trat unverhofft ein, als er im Frühjahr 1940 in den Vereinigten Staaten auf einer Konzertreise weilte, während der er gleichzeitig die Möglichkeiten sondierte, sich daselbst niederzulassen. Hier nämlich erfuhr er durch Albert B. Lord (Brief vom 23. April 1940) von den durch Milman Parry 1934–1935 in Jugoslawien aufgenommenen Schallplatten, die im Besitz der Harvard University waren und auf ihre musikethnologische Auswertung harrten. Die durch diese Nachricht sich offenbarende Perspektive einer Tätigkeit über südosteuropäisches Volksliedmaterial in Amerika hat gewiß den Exil-Entschluß erleichtert und war auch mit ein Grund, weshalb in Bartóks Gepäck sich neben dem rumänischen Volksliedmaterial auch die in Umschlägen gruppierten und mit Analysen versehenen Abschriften aus den gedruckten jugoslawischen Volksliedsammlungen befanden.

Die Beschäftigung mit dem parryschen Volksliedmaterial erfolgte z.T. parallel mit der eigenen rumänischen Sammlung (siehe zur letzteren die Rezension in *Die Musikforschung* 32, 1979, S. 226–229). Parrys vorrangig gesammeltes Material – epische Gesänge – wurde von Bartók weniger beachtet als die sogenannten „Frauenlieder“, von denen letzteren 75 (76 Melodien, 54 Typen) ausgewählt, transkribiert, analysiert, systematisiert und mit dem von Albert B. Lord erstellten Textteil zu einer Ausgabe zusammengefaßt wurden. Erst 1951, also sechs Jahre nach Bartóks Tode, erschien das einbändige Werk: Béla Bartók and Albert B. Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies. With a Foreword by George Herzog*, New York, Columbia University Press, 1951 (XVII, 431 S.). Der erste Band der vorliegenden „Jugoslawischen“ Volksmusik-Ausgabe deckt sich großenteils mit dem eben genannten, 27 Jahre vorher erschienenen „Serbo-Kroatischen“ Volkslied-Band,

weshalb an dieser Stelle George Herzogs Vorwort, Bartóks Einleitung (in der Probleme der Melodietranskription, -analyse und -systematik u. v. m. zur Sprache kommen) und das mitgeteilte Melodiematerial selber als bekannt betrachtet werden. Ebenfalls als bekannt wird auch Albert B. Lords Textteil vorausgesetzt, in dem die Liedtexte mit ihren jeweiligen englischen Übersetzungen an vorherige Bartók-Veröffentlichungen (siehe z. B. den „Maramureş“-Band, 1923) gemahnen, denn auch dieser Abschnitt, zu dem eine von A. B. Lord gezeichnete Einführung gehört, ist mit dem entsprechenden Teil im 1951 erschienenen Band identisch. Es gibt jedoch auch bedeutsame, neu hinzugekommene Elemente für diesen ersten Band der jetzigen Ausgabe zu vermerken. Als erstes Suchoffs ausgedehntes *Editor's Preface*, das besondere Beachtung verdient. Es klärt den Leser über die Werkentstehung, über Bartóks vorausgegangene Bemühungen zum Studium der südslawischen Volksmusik, über deren Bedeutung in seinem wissenschaftlichen Konzept wie auch in seinem kompositorischen Schaffen auf und erleichtert das Verständnis der Arbeit schlechthin. Das Abrücken vom Titel der einbändigen Ausgabe von 1951 und das Zurückgreifen auf den m. E. zu weit gefaßten und daher weniger ausdruckskräftigen ursprünglichen Arbeitstitel (den Bartók selber verwandt hatte, so z. B. schrieb er in einem Brief vom 18. April 1941 an Douglas Moore von der „*Sammlung jugoslawischer Volksmusik*“) verteidigt Suchoff. Die Auswertung von Rezensionen-Gedankengängen zur Erstausgabe und schlechthin die Anführung von Meinungen von mit der Materie vertrauten Musikethnologen ist desgleichen ein Punkt, der zum besseren Werkverständnis beiträgt.

Drei neu hinzugekommene Appendices sind in diesem ersten Band zu vermerken. Als Nr. 1 findet man 23 Melodietranskriptionen von Bartók nach Parry-Aufnahmen zusammengefaßt, die mit dem Vermerk „*Not to be published*“ zurückgestellt worden waren. Aus diesem Grunde sind sie auch nicht ins Reine übertragen worden und die fotografische Wiedergabe dieser 18 Instru-

mentalstücke (Sackpfeife, Tanbura) und 5 Vokalweisen bietet dem an Bartóks Arbeitsweise Interessierten einen guten Einblick: So z. B. das allgemeine Festhalten der Melodielinie in nur ihren Schwerpunkten („Skelett“-Übertragung) vor dem detaillierten Nachschreiben der gesamten und komplexen melodischen und rhythmisch-metrischen Realität (siehe Band I, S. 433). Dankenswerterweise hat der Herausgeber Bartóks 1935 revidierte und ins Reine übertragene Transkriptionen seiner 1912 im Rumänischen Banat gemachten Aufnahmen serbischer Folklore (16 Instrumental- und 5 Vokalweisen) als *Appendix 2* in diesen ersten Band aufgenommen. Abgesehen davon, daß sie Bartóks stets waches Interesse für die südslawische Folklore belegen, kommt hier – zumindest in bezug auf die Vokalweisen – seine Arbeitsmethode erneut zum Ausdruck. Ich greife vor, wenn ich hier darauf hindeute, daß die fünf im *Appendix 2* enthaltenen Lieder in einer skeletthaften, nur das Wichtigste wiedergebenden Form auch in den beiden letzten Bänden der Ausgabe stehen. Um ihnen eine Stelle im allgemeinen Systematik-Kontext zuzuweisen, genügte eben eine solche vereinfachte, von Ornamentenbeiwerk „entlastete“ Form (vgl. z. B. Band I, S. 471, Nr. 20 mit Band III, S. 19, Nr. 39d)! *Appendix 3* ist desgleichen eine fotografische Wiedergabe von der in Bartóks Handschrift vorhandenen Liste „*Serbo-Kroatischer Kehrreime*“. Diese systematische Zusammenfassung ist ein Ergebnis von Bartóks Studium nicht nur der Lieder der Parry-Aufnahmen, sondern auch der gedruckten serbo-kroatischen Volksliedpublikationen. Dem Leser ist sie vertraut aus der *Rumanian Folk Music*, Band III, wo sie Seite 625–640 schon einmal abgedruckt war.

Zu Beginn dieser Besprechung wurde darauf hingewiesen, daß Bartók der Kenntnis des südslawischen Volksliedes große Bedeutung beimaß, daß er aber vorerst, durch die Umstände gezwungen, in seinem Studium desselben größtenteils auf bestehende publizierte Ausgaben ausweichen mußte. Die vorliegenden Bände 2–3 und 4 geben nun die diesbezüglichen langjährigen Bemü-

hungen des großen Musikethnologen wieder. In den Bänden 3 und 4 sind die mit Analysen versehenen, nach einem noch kurz zu umreißen System geordneten Abschriften der einzelnen Lieder aus den untersuchten Sammlungen enthalten, während ihre tabellenhafte systematische Zusammenfassung im 2. Band zu finden ist. Die Bartók'schen Aufnahmen aus dem Rumänischen Banat sind in diese Tafel eingearbeitet, während eine „*Tabulation of Parry N° 1–54*“ angehängt ist. Bei den letzteren sind in der Rubrik „*Bemerkungen*“ jeweils Hinweise auf die allgemeine Tafel gemacht worden (z. B. „*Var. N° 956. Cf. N° 1778*“; oder „*New mel., its place. between N° 682 and 683 of Tab. of Mat.*“), während umgekehrt, in der gleichen Rubrik der Gesamttafel, Verweise auf die im ersten Band stehenden Weisen der Parry-Sammlung vorhanden sind (z. B. S. 74, Nr. 983. „*Var. Parry 27 Cf. N° 384 and Parry 12*“). Diese „*Bemerkungen*“ Bartóks sind, so unscheinbar sie auch vordergründig anmuten, doch von großem Interesse. Außer Variantenhinweisen und effektiven Anmerkungen über Strukturfragen der betreffenden Nrn. (z. B. „*a–a interpolated!*“; „*imperfect cadence*“ u. v. m.) enthalten sie Hinweise auf slowakisches, rumänisches und ungarisches Volksliedmaterial – manchmal ganz allgemein („*Turkish-Hungarian style*“; „*New Hungarian Melody*“ und dgl.) oder mit Fragezeichen versehen, andermal aber mit konkreten bibliographischen Daten.

In der systematischen Übersicht der untersuchten Weisen (*Tabulation of Material*), die den Inhalt des zweiten Bandes ausmacht, wurden die analysierten Belege vorerst nach der Anzahl der sie ausmachenden Melodiezeilen geordnet angeführt (ein- bis vierzeilige Melodien). Die zwei-, drei- und vierzeiligen Weisen wurden sodann in Untergruppen, gemäß der iso- oder heterometrischen Versstruktur der Zeilen, eingestuft. Eine weitere Gruppierung erfolgte sodann aufgrund der Stellung der Hauptzäsur (bei den dreizeiligen Weisen entweder nach der ersten oder nach der zweiten Zeile); wenn es sich jedoch um heterometrische Zeilen handelte, wurde weiter die Stellung der

mehr- und der wenigsilbigen Zeilen zueinander berücksichtigt (z. B. zweizeilige Melodien der ersten Zeile entspricht eine größere Silbenzahl als der zweiten, der ersten Zeile entspricht eine geringere Silbenzahl als der zweiten). Natürlich läßt sich Volksliedmaterial nicht völlig in die von Wissenschaftlern festgelegten Kategorien zwingen – und so gibt es auch bei diesem, nur in sehr groben Zügen skizzierten System Fälle, für die Bartók die Untergruppe „*Melodies of Special Structure*“ (innerhalb der dreizeiligen Weisen) geschaffen hat, auch die Kinderspiel-Weisen und die „*Melodien mit nicht klar definierbarer Struktur*“ sind in eigenen Gruppen untergebracht worden.

Der vertikalen Abfolge der Einzelbeleg-Aufzählung in der „*Tafel*“ entsprechen horizontal die Spalten Laufende (Melodie-) Nr., Bibliographischer Hinweis, Silbenstruktur der Zeilen, Zeilenkadenz-Folge, Ambitus, Rhythmische Struktur, Zeilenaufbau (Form) und – wie schon weiter oben erwähnt – Bemerkungen. Auch für diesen „*Tabellen*“-Band sind drei Appendices in Bartóks Reinschrift zu vermerken. Vorerst die als Erweiterung einer in Bartóks Einleitung (Band 1, S. 42f.) gebrachten Übersicht von „*Melodiostrophen-Strukturen*“ zu verstehende *Tafel* „*Melody-stanza structures based on text-line splitting, and not occurring but once*“; sodann eine Übersicht der Tonumfänge, mit Häufigkeitsvermerken zu den verschiedenen Gruppen, drittens eine Aufstellung der verwendeten gedruckten Volkslied-Belege, nach den verschiedenen Sammlungen geordnet und mit jeweiligem Hinweis auf die ihnen zugewiesenen Nrn. in der „*Tabulation*“ Vervollständigt wird dieser zweite Band durch eine computer-ausgearbeitete Übersicht der melodischen Substanzen der separat gewerteten Melodiezeilen. Die Grundlage dazu bietet die Gehaltsbestimmung der abfolgenden Intervalle (große Sekund = 2, die Prim wird ignoriert) und ihre ascendente (= +) bzw. descendente (= -) Ausrichtung.

Die im zweiten Band, in der „*Tabulation of Material*“ verwerteten Melodiebelege werden selber in den Bänden 3 (ein- und zweizeilige Melodien) und 4 (drei- und

vierzeilige Weisen) wiedergegeben. Sie bieten die Gewähr sofortiger Nachprüfbarkeit der analytischen Zusammenfassungen des zweiten Bandes und der Schlußfolgerungen in der Einleitung des ersten Bandes. Darüber hinaus führen sie erneut die unwahrscheinliche Arbeitskraft des gleichermaßen als Musikethnologe, Komponist und Pianist tätig gewesenen großen Magyaren vor Augen und seine bis zuletzt ungebrochene Passion für das Volkslied. Dies gehört unterstrichen, selbst wenn man Bartóks Schlußfolgerungen heute nicht immer voll zustimmen kann. Sein Haften an der Migrationstheorie z. B., hat oft die einfache Tatsache verdrängt, daß – außer der gewiß nicht zu leugnenden Weitergabe von Strukturen und Melodien über weite geographische Strecken hinweg – gleiche Erscheinungen einfach nur aufgrund gleicher oder ähnlicher allgemein-menschlicher Evolutionen auftreten können bzw. ohne jedwelche gegenseitige Beeinflussung („*wie, bei aller Verschiedenheit, räumlich weit voneinander getrennte Völker ähnliche Wege beschritten und sich in eigentümlicher, unbewußter Partnerschaft zusammenfanden*“; siehe Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt*, Vorwort).

Bartók hat selber 21 serbische Volksweisen aufgenommen – im Vergleich etwa zu den „*fast 3500 rumänischen*“ Hält man sich diese beiden Zahlen vor Augen, erscheinen vordergründig die vier Bände der „*Jugoslawischen Volksmusik*“ im Vergleich zu den fünf Bänden der *Rumanian Folk Music* als in keinerlei Verhältnis stehend. Nachdem sich aber der Rezensent durch das Material gearbeitet hatte, wurde ihm das äußerst lebendige und umfassende Bild von Bartóks Bemühungen um das Thema so recht gegenwärtig – und dafür muß dem Herausgeber Benjamin Suchoff gedankt werden.

(Dezember 1979) Gottfried Habenicht

Dania Sonans IV: Musik fra Christian III's tid – Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541), Part One. Edited by Henrik GLAHN. København. Edition Egtved und Dansk Selskab for Musikforskning (1978). 231 S., 7 Taf.

Die dänische Musikgeschichte ist vor 1600 arm an Denkmälern. Das Wenige, was erhalten blieb, ist deshalb von größtem Interesse und Fragen der Qualität spielen eine eher untergeordnete Rolle. Allem Anschein nach konzentrierte sich das Musikleben jener Zeit um den königlichen Hof, der Sänger und Instrumentalisten aus den Niederlanden und Deutschland anzog. Aus diesem Milieu sind zwei große Musikalienkomplexe erhalten geblieben: die Trompetenbücher des Heinrich Lübeck und Magnus Thomsen (beide um 1600) und die Stimmbücher der Hofkantorei, aus denen die hier vorgelegten Sätze stammen. Auch diese Kollektion war für die Hofinstrumentalisten bestimmt, für das „Trompeterkorps“, wie bereits V. C. Ravn (1896) richtig erkannt hat.

Aus dem unvollständig erhaltenen Material (die 8. Stimme fehlt) des Ms. 1872 der Kgl. Bibliothek hat der Herausgeber mit überzeugender Begründung 38 fünfstimmige Sätze ausgewählt und mustergültig ediert. In einer umfangreichen Einleitung wird alles mitgeteilt, was für Geschichte und Beschaffenheit der Quelle von Belang ist. Der „*Man Behind it All*“ (S. 21) war der aus Königsberg berufene Obertrompeter Jörg Hayd (Georg Heyde). Ein Vergleich eines erhaltenen Briefes von Heyde mit der Schrift der Stimmbücher „*lässt keinen Zweifel darüber übrig*“, daß er der Schreiber des Ms. 1872 ist (S. 23).

Der ganze Inhalt der Quelle ist aus dem kommentierten Verzeichnis (S. 26–52) ersichtlich, das auch die Konkordanzen anführt. Das Ergebnis dieser Untersuchung sind 86 Sätze, die aus anderen Quellen nicht bekannt sind bzw. von diesen entscheidend abweichen (die sechs- und mehrstimmigen Sätze sind für die Bände 2 und 3 der Ausgabe geplant). An bekannten Meistern sind im vorliegenden Band H. Finck, L.

Senfl, A. Willaert und A. Petit Coclico vertreten. Bemerkenswert sind die zahlreichen Werke der Königsberger Kugelmann-Familie (Hans, Melchior und Paul sind zusammen mit zehn Sätzen repräsentiert), was allerdings nur die sehr nahe Verbindung der beiden Höfe unterstreicht. Neben siebzehn anonymen Werken, von denen manches wohl auch nach Königsberg weist, interessieren besonders die Sätze des näher nicht bekannten Jörgen Prest (= Priester), nicht zuletzt seine beiden Kanons (*Fuga* und *Fuga aequalium*), die ein beachtliches handwerkliches Können demonstrieren.

Die Edition des Notentextes, in moderne Schrift übertragen und mit Schlüsseln und Incipits der Vorlage versehen, ist ebenso exemplarisch, wie Einleitung und Revisionsbericht. Alles in allem eine Ausgabe, auf die man in der dänischen Musikwissenschaft stolz sein kann.

(Mai 1980)

Camillo Schoenbaum

Œuvres d' ADRIAN LE ROY. Sixiesme livre de luth (1559). Édition et transcription par Jean-Michel VACCARO. Paris Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1978. XVII und 73 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

Le Roy's *Sixiesme livre de luth* enthält Intavolierungen von zwölf vierstimmigen Chansons. Fünf stammen von Pierre Sandrin, vier von Jacob Arcadelt und je eine von Jean Boyvin, Pierre Certon und Ciprian Rore. Sämtliche Chansons sind für Sololaute bearbeitet. Die Vokalmodelle der zwölf Chansons wurden von Le Roy und R. Ballard in vier verschiedenen Sammlungen zwischen 1553 und 1557 veröffentlicht. Die Mehrzahl, nämlich acht, stammen aus einer Ausgabe, in der schon ältere, zum erstenmal von Pierre Attaignant in sieben verschiedenen Sammlungen veröffentlichte Chansons neu geordnet sind: *Premier recueil de chansons*, Paris 1554. In der *Étude des concordances* sind außer der Quelle der polyphonen Vokalmodelle auch andere Bearbeitungen, meist für Laute und Gitarre, angezeigt.

Der Tonumfang der damaligen 6chörigen Laute mit 8 Bündeln auf dem Griffbrett erlaubt öfters nicht ein tongleiches „Absetzen“ der Vokalmodelle. Le Roy transponiert vier Chansons in die Unterquart, da der Vokalsatz in einer zu hohen Lage notiert ist, eine Chanson in die große Untersekunde, eine andere in die große Obersekunde. Durch das Transponieren kommt der tiefste Ton der Vokalsätze immer auf den leeren 6. Chor der Laute in der G-Stimmung zu liegen. Sechs Chansons mit dem tiefsten Baßton G brauchen nicht transponiert zu werden, da der Vokalsatz in einer für die 6chörige Laute günstigen Lage notiert ist.

Le Roy formt den ursprünglichen Vokalsatz durch starke Diminuiierung und Akkordzerlegungen oder -brechungen zu einem virtuosen Instrumentalstück um. Die Diminutionen sind auf alle Stimmen verteilt und kreuzen sie auch mitunter. Öfters bilden ihre Motive Sequenzen, seltener Imitationen. Auch treten häufig trillerartige Verzierungen auf. Der Greifhand werden beim Spiel mancher Akkorde große Spannungen zugemutet. Verschiedene Stücke fordern ein hohes Lagenspiel. So sind oft die nicht mehr auf dem Griffbrett, sondern auf der Decke der Laute liegenden Tabulaturbuchstaben *k* und *l* auf verschiedenen Chören zu greifen. Zuweilen vollzieht sich der Lagenwechsel recht unvermittelt, es muß aus einer unteren in eine obere Lage gesprungen werden oder umgekehrt.

Vaccaro bringt außer der Übertragung der französischen Lautentabulatur den auf ein Doppelsystem notierten Vokalsatz, der in sechs Fällen der Intavolierung gemäß transponiert ist, ohne den Liedertext. Die Übertragung ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt, wenn auch an einzelnen Stellen aus greiftechnischen Gründen Töne nicht so lange erklingen können, wie sie notiert sind. Die rhythmischen Werte sind auf den vierten Teil verkürzt (♩ = ♪), so daß in einem Stück (S. 6) an elf Stellen Umspielungsfiguren als Hundertachtundzwanzigstel erscheinen. Eine Verkürzung der Werte auf die Hälfte hätte doch wohl genügt. Zudem sagt Vaccaro in den *Remarques sur les mises en tablature. Les douze mises en tablatures de*

chansons doivent être jouées dans un tempo suffisamment lent pour permettre une articulation claire des lignes décoratives. Wie in allen Bänden der Reihe ist der Neuausgabe die Tabulatur beigegeben.

(November 1979)

Hans Radke

MIGUEL DE FUENLLANA *Orphénica Lyra (Seville 1554)*. Edited by Charles JACOBS. Oxford. At the Clarendon Press 1978. C, 997 S.

Eine der wichtigsten Tabulaturen des 16. Jahrhunderts ist die *Orphénica Lyra* des blinden Vihuelisten Fuenllana. Das Werk umfaßt eine theoretische Einleitung und sechs Bücher. Diese enthalten Fantasien, Tientos und Intavolierungen von geistlichen und weltlichen Vokalkompositionen (Messeanteile, Motetten, Fabordones, Hymnos, Strambotes, Sonetos, Villanescas, Villancicos, Romances, Ensaladas). Als Komponisten der Vokalvorlagen sind genannt Archadelt, Bernal, Con. Festa, Flecha, Gascon (Gascongne?), Gombert, Francisco und Pedro Guerrero, Jaquet (Jachet), Josquin, Laurus, Lirithier (L'Héritier), Lupus, Morales, Ravaneda, Andres de Silva, Juan Vazquez, Verdelot, Adrian Villart (Willaert). Von den 188 Stücken sind 170 für die 6chörige Vihuela, neun für die 5chörige Vihuela und neun für die 4chörige Gitarre bestimmt. Das Intervallverhältnis der Chöre der 6chörigen Vihuela ist Quarte – Quarte – große Terz – Quarte – Quarte. Die Vihuela, ein Vorgänger der modernen Gitarre, hat also dieselbe Stimmung wie die Laute des 16. Jahrhunderts. Nach Juan Bermudo (*Declaración* 1555) ist die *vihuela común* in *G c f a d' g'* gestimmt. Die wirkliche Tonhöhe hing ab von der Größe des Instruments und von der Stärke und Güte der Darmsaiten, die so hoch gespannt wurden, wie sie es vertrugen. Bei der 5chörigen Vihuela fehlt der höchste Chor. Bermudo sagt, die Gitarre sei nichts anderes als eine Vihuela ohne den 6. und 1. Chor.

In einigen Bearbeitungen der Vokalvorlagen für Gesang und Vihuela sind die Singstimmen auf einem besonderen Liniensy-

stem in Mensuralnoten aufgezeichnet. Meist jedoch ist der Gesangspart wie in anderen Vihuela-Sammlungen mit roten Ziffern, die auch mitzuspielen sind, im Tabulatursystem eingetragen. In diesen Vokalbearbeitungen ist in 30 Fällen der *F*-Schlüssel, in elf Fällen der *C*-Schlüssel am Anfang des Tabulatursystems eingezeichnet, und zwar der *F*-Schlüssel im 5. und 4. Chor, der *C*-Schlüssel im 4., 3. und 5. Chor. Da Luys de Narváez (*Delphin de Música* 1538), Enríquez de Valdearrábano (*Silva de Sirenas* 1547), Diego Pissador (*Libro de Música de Vihuela* 1552) und Bermudo auch Schlüssel auf Linien des Tabulatursystems setzen, glaubt Jacobs, daß die „Tabulatur-Schlüssel“ die Stimmung der Vihuela anzeigen. Doch seien „Fuenllana's clefs incomplete as indications of tuning“, da die anderen Autoren noch die Lage der Schlüssel auf einem bestimmten Bund eines Chors angeben. Nach Jacobs' Meinung ist nur die Bedeutung des *C*-Schlüssels auf dem 3. Chor sicher dank Fuenllanas überflüssiger Anwendung des *C*-Schlüssels in einer Komposition mit einer Vokalstimme in Mensuralnotation (Nr 85), wo der Schlüssel die A-Stimmung anzeige. Nach Jacobs' Untersuchungen sollen in Fuenllanas Werk die „Tabulatur-Schlüssel“, deren Lage auf den Chören er ergänzt, folgende Stimmungen der Vihuela anzeigen

F-Schlüssel: Chor 5, [Bund 3] –

A-Stimmung, 18 Vokal-Bearbeitungen

F-Schlüssel: Chor 4, [leer] –

G-Stimmung, 12 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 4, [leer] –

D-Stimmung, 5 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 3, [Bund 1] –

A-Stimmung, 5 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 5, [Bund 3] –

E-Stimmung, 1 Vokal-Bearbeitung.

Er legt daher die A-, G-, D- und E-Stimmung seinen Übertragungen zugrunde, so auch den Übertragungen der Tientos, die nach den acht Kirchentönen angeordnet sind. Es ist doch wohl ganz ausgeschlossen, daß ein Vihuelist des 16. Jahrhunderts zum Spiel dieser acht Tientos vier in verschiedenen Stimmungen stehende Instrumente benutzte. Jacobs' Ausführungen können daher nicht recht überzeugen. Bei der Vihuela und

Laute des 16. Jahrhunderts war es aus spieltechnischen Gründen üblich, Stücke in transponierten Lagen der Kirchentöne zu notieren. Schon Hugo Riemann hebt hervor, daß Fuenllana das Transpositionswesen mit großer Freiheit handhabt (*MfM* 27, 1895, S. 83). Bei den Gesängen zur Vihuela oder Laute kann nicht von dem in Mensuralnoten aufgezeichneten Vokalpart auf die Stimmung des Instruments geschlossen werden. Denn meist wird noch angegeben, auf welchem Bund eines Chors der Anfangston der Singstimme liegt. John Ward weist nach, daß die Tabulatur-Schlüssel keine Änderung der jeweiligen Stimmungshöhe der Vihuela fordern (Artikel *Luis de Narváez*, *MGG* 9, 1961, Sp. 1269. – *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI^e siècle*, in: *Le luth et sa musique*, Paris 1958, S. 175). Jacobs liefert eine polyphone Übertragung, die auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel notiert ist. Doch hat er einer idealen polyphonen Stimmführung zuliebe gelegentlich Tönen eine längere Dauer gegeben, als sie auf Grund der Tabulatur und Greiftechnik ausgehalten werden können. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt. Jedem Stück sind die Anfangstakte der Tabulatur vorangestellt.

Die Neuausgabe bringt die Vorrede und die theoretische Einleitung des Originals in stark verkleinertem Faksimile und in englischer Übersetzung. Fuenllana erörtert in der Einleitung u.a. die Technik der Vihuela (Ausführung der *redobles* [Diminutionen], Klarheit beim Spielen). Besondere Beachtung verdienen die von Fuenllana als Fantasien bezeichneten Instrumentalstücke (51, davon je sechs für die 5chörige Vihuela und die 4chörige Gitarre). Die meisten sind der Form nach mehrthematische Imitations-Ricercare. In zwei Fantasien wird ein *passo forçado* verwendet, „a motive introduced casually from time to time, without the role or function of cantus firmus or ostinato“. In der *Fantasia de redobles* wird der Satz durch Laufwerk aufgelockert. Die *Fantasia de consonancias* ist akkordisch ausgerichtet. Der Satz der Tientos ist im wesentlichen homophon. Zu den Solostücken gehören auch einige zweistimmige Intavolierungen von

Vokalvorlagen. Die Musik für Solostimme und Vihuela besteht zum größten Teil aus Bearbeitungen geistlicher und weltlicher Chormusik. Acht meist geistliche Gesänge sind zu Gesangsduetten mit Vihuelabegleitung bearbeitet, hier ist eine Singstimme in Mensuralnoten, die andere in roten Ziffern aufgezeichnet. Fuenllana gibt in seinen Bearbeitungen die originale Polyphonie im allgemeinen unverseht wieder

(November 1978) Hans Radke

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788). Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier (1760), WQ 50. Hrsg. von Etienne DARBELLAY Winterthur: Amadeus 1976. XXXVI, 72 S.

In der vorklassischen Klaviermusik scheint der Ausgleich zwischen Virtuosität und Sentiment mitunter gestört. Hämmern der Rhythmen und reiche Ornamentik fügen sich schwer einem einheitlichen Stileindruck. Von den Bach-Schülern und den Bach-Söhnen ist dieses Problem offensichtlich gesehen und durch permanentes Variieren zu mildern versucht worden. Insofern können die Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen von Carl Philipp Emanuel Bach als ein Schlüsselwerk gelten. Doch das ungeheuer dichte Notenbild stellt an Editoren wie Ausführende hohe Anforderungen: was ist Zufall, System, besondere Absicht darin? Was bedeuten beispielsweise getrennte Stielungen und Balkungen bei paralleler und undifferenzierter Stimmbewegung: ‚Polyphonie‘, Hinweis auf die Verteilung der Spielhände, graphisch-ästhetische Überlegungen? Wie weit darf der Herausgeber regulieren und das Bild übersichtlicher machen? Da viele Besonderheiten der Notation tatsächlich einen Sinn erkennen lassen, andere möglicherweise ebenfalls einen solchen haben, auch wenn er noch nicht deutlich geworden ist, empfiehlt sich stets eine sehr enge Anlehnung an den originalen Befund, sofern er durch entsprechende Kommentare erläutert wird.

Beides ist in vorliegender Ausgabe geleistet. Durch Umschreibung des oberen Sy-

stems vom *c*-Schlüssel in den modernen *g*-Schlüssel ‚rutschte‘ das ganze obere Notierungsgefüge tiefer, aber unter Beibehaltung der ‚originalen Verteilung der Noten auf die Systeme‘ (S. XXIV). Damit entfielen die zahlreichen oberen Hilfslinien, die sicher schon zu Bachs Zeiten das Lesen erschwert haben. Sonst wurde unwesentlich verändert. Sogar die ‚verschiedenen Größen der dynamischen Angaben für *f.* und *p.* und ihre genaue Stellung in bezug zu den sie betreffenden Noten und Systemen‘ (S. XXIII) sowie der einfache Keil bei Oktaven, die zweifelsohne von einer Hand zu spielen waren (S. XV), blieben erhalten. Der Kommentar – Einleitung, Quellen, Revisionskriterien – umfaßt zusammen mit den Facsimilia und dem Revisionsbericht 33 Seiten und befindet sich zu Recht zu Beginn dieser Ausgabe. Er bietet dem Wissenschaftler wie dem Spieler zuverlässig die nötigen Informationen (auf deutsch und englisch, die ‚Revision‘ nur auf englisch).

Diese erste vollständige Ausgabe der Sammlung von 1760 enthält als Bestandteile des Haupttextes Bachs wohl nach 1786 eingetragene autographe Verbesserungen (S. XVII) zu den Sonaten 3, 4 und 5 (die einfachere Druckfassung steht kleingedruckt darüber). Der Komponist profiliert damit den Satz und verleiht seinem Prinzip des Veränderns Nachdruck – sicher im Hinblick auf eine geplante Neuauflage des Werkes.

(Oktober 1980)

Werner Braun

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ACHINIVU KANU ACHINIVU: *Ikoli Harcourt Whythe. The Man and his Music. A Case of Musical Acculturation in Nigeria. Vol. I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 455 und 194 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 7.)*