
BESPRECHUNGEN

Miscellanea del Cinquantenario. Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1978. 233 S.

Dieser Band publiziert mit doppelter Titelei eine Art Festschrift zum 50jährigen Verlagsjubiläum der „Edizioni Suvini Zerboni“, Mailand, sowie die Referate des Grazer Symposiums *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik* von 1975.

Von den thematisch sehr weit gestreuten 14 Beiträgen zur Festschrift, für die die „direzione“ des Mailänder Verlages verantwortlich zeichnet, müssen die der Komponisten Bartolozzi (*Amalgami sonori strumentali*), Dallapiccola (*Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero*), Riccardo Malipiero (*Pensieri d'un tramonto d'estate*) und Petrassi (*Ateliers di pittori*) hervorgehoben werden. Ein im Faksimile recht schlecht publiziertes Skizzenblatt von Ligeti (*Un foglio degli schizzi della San Francisco Polyphony*) läßt gleichwohl noch erahnen, daß die Form des Werkes vor allem aus der Disposition der Tonhöhen resultiert.

In den zehn Referaten des Grazer Symposiums geht es weder um Charakteristika einer nationalen Komponierhaltung noch um die Erkenntnis und Beschreibung historischer Sachverhalte; vielmehr bilden Werke einzelner italienischer Komponisten den Ausgangspunkt teilweise maßloser Polemiken gegen bestimmte Richtungen innerhalb der neuen Musik oder gegen die neue Musik insgesamt.

Enrico Fubini (*Die Entwicklung der italienischen Musikwissenschaft nach 1945 unter dem Einfluß der zeitgenössischen Musik*) skizziert die Grundzüge eines Prozesses, in dem die italienische Musikkritik (Fubini schreibt über die Musikkritik, nicht über die Musikwissenschaft) den Anschluß an die neue Musik gefunden und den Kontakt zum

Publikum verloren habe; gegenwärtig gelinge es der Musikkritik nicht, ihre „pädagogische Aufgabe“ zu erfüllen. – Otto Kolleritsch (*Überlegungen zur italienischen Moderne*) beschreibt allzu undifferenziert den Neoklassizismus italienischer Komponisten der Strawinsky-Generation einerseits als „erfolgreiches Mittel“, mit dem einer Krise der italienischen Musik zwischen 1914 und 1918 „begegnet werden konnte“ und andererseits als ein von der nachfolgenden Avantgarde als „retardierend“ kritisiertes „Phänomen“ (Kolleritschs Meinung, mit den „Sprachelementen der Zwölftontechnik“ seien „die klassischen Modelle als Kontrollfunktion überflüssig geworden“, ist unstimmig). – Von einem zumindest latenten Einverständnis in der Ablehnung neoklassizistischer und serieller Verfahrensweisen geht Jürg Stenzl (*Altes im Neuen der italienischen Musik nach 1941*) aus, denn er sucht in apologetischer Absicht vor allem das, was Komponisten wie etwa Dallapiccola, Petrassi, G. Fr. Malipiero, Nono, Berio und Maderna vom Neoklassizismus und von der Darmstädter Schule selbst dort noch trennt, wo die übereinstimmenden Momente überwiegen. Er verkennt nicht nur den „Klangrealismus“ der außer-italienischen neoklassizistischen Komponisten, sondern auch den bedeutenden Einfluß italienischer Komponisten in Darmstadt. – Wolfgang Schreiber referiert über das Wort-Ton-Verhältnis in Werken von Nono, Berio, Busotti und Aldo Clementi.

Zwei Beiträge sind ausschließlich Dallapiccola gewidmet: Jacques Wildberger vergleicht Puccinis *Tosca* mit Dallapiccolas *Prigioniero*, während Volker Scherliess sich darum bemüht, Dallapiccolas „italianità“ zu klären, ein Versuch, der schon darum im Ansatz stecken bleibt, weil Scherliess die detaillierte satztechnische Analyse scheut. – Horst Weber gelingt es dagegen, die serielle

Struktur des Streichquartetts von Maderna mit Hilfe der Skizzen zu diesem Werk aufzudecken.

Der Komponist Roman Vlad (*Der Beitrag der italienischen Avantgarde zum neuen Musiktheater*) behandelt vor allem die Werke, die er nach eigenem Eingeständnis „liebt“ – glücklicherweise sind es fast alle neueren Werke. Die Komponisten Boris Porena (*Neue Musik: Parole oder gesellschaftliche Funktion?*) und Franco Evangelisti (*Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde*) schreiben dagegen nur über das, was sie geradezu verachten: die neue Musik und ihre Institutionen. Während Porena der Musik die schöne Funktion geben will, „die positive Integration von Individuum und Gesellschaft einzuüben“, plädiert Evangelisti für eine neue Klangwelt, mit der die Menschheit endlich der gegenwärtigen „Steinzeit der Musik“ entwachse. – Die Anzahl der Druckfehler in dieser nachgerade schlampig herausgebrachten Publikation übersteigt jedes erträgliche Maß. (September 1980) Giselher Schubert

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 23. Band 1979. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1979. XVI, 263 S.

Dieser Band enthält im hymnologischen Teil im wesentlichen Beiträge, die aus textlicher Sicht bzw. unter dem Aspekt der Gesangbuchzusammenstellung von Interesse sind. In seinem Hauptbeitrag „Allmächtiger Herr der Heere . . .“. *Krieg und Frieden im Kirchenlied des 20. Jahrhunderts* untersucht Andreas die Aussage entsprechender Lieder in Soldaten- oder allgemeinen Gesangbüchern, die zu diesem Thema angeboten wurden und werden. Dabei ist gerade bei einer solchen Thematik entscheidend, was an historischen Liedern in einer veränderten geschichtlichen Situation zum Singen angeboten wird bzw. wurde. Vor 1914 fanden sich in Feld- und Militär-Gesangbüchern (von denen fast nur evangelische zur Verfügung stehen) Lieder aus der Zeit der Gegen-

reformation, des Dreißigjährigen Krieges, der Aufklärungszeit sowie patriotische Lieder des 19. Jahrhunderts. Die Aussage über den Sinn des Krieges ist in diesen Liedern theologisch widersprüchlich. War er für Paul Gerhardt eine Strafe Gottes, so wird er in den Liedern des vergangenen Jahrhunderts für Gott und Vaterland geführt. Zwischen 1918 und 1939 ist der Einfluß der Singbewegung spürbar; z.T. werden Lieder der nationalsozialistischen Ideologie entsprechend umgedichtet. Neue Lieder kommen hinzu wie R. A. Schröders *Heilig Vaterland in Gefahren* (das übrigens auch in allgemeinen Liederbüchern dieser Zeit häufig zu finden ist, G. S.). Hier vermißt man Vergleiche mit zeitgenössischen nichtkirchlichen Liedern, was den Säkularisierungsprozeß des Kirchenliedes bzw. die quasi religiöse Verbrämung politischer Lieder zeigen würde. Daß der Krieg als Glaubenskrieg unter dem Vorzeichen der sog. Deutschen Christen historische Elemente aufgreift, ist nur ein Aspekt. – Der Ansatz nach 1950 ist zwiespältig. „Offizielle“ Aussagen erfolgen durch alte Lieder, denen ergänzend einige neue hinzugefügt sind. Der Aufsatz ist aus der Vorbereitung für ein neues Militärgesangbuch hervorgegangen. Leider werden die Melodien nicht mit behandelt. Wie ergiebig das sein kann, wird an einer Stelle deutlich, wo Wittenberg auf ein Lied des 19. Jahrhunderts hinweist, daß nach der Melodie des Deutschlandliedes gesungen wurde. Waldtraut-Ingeborg Sauer-Geppert geht in ihrer Untersuchung des *Gesang- und Gebetbuchs für Soldaten* einen Schritt weiter, und befragt Kürzungen, Änderungen und Liedauswahl nach dem ästhetischen und theologischen Hintergrund. – Konrad Ameln beleuchtet Herders Tätigkeit als Gesangbuch-Herausgeber. Dabei wird deutlich, daß Herder kaum eigene Ideen verwirklichen konnte. Zunächst hatte er zwei Gesangbücher in einem neuen so in Übereinstimmung zu bringen, daß alle drei gebraucht werden konnten; 1795 ging es dann bei einer Reduzierung des Liedbestandes etwas besser, wenn auch nicht so, daß das Produkt seinen Vorstellungen entsprochen hätte. Dazu bringt Ameln eine Fülle von Dokumenten

im Wortlaut bei. – Hans-Bernhard Schönborn erläutert den Topos *Die Morgenröte. Eine Naturerscheinung in Literatur und Kirchenlied*, den er bis zur Antike zurückverfolgt und seit Ambrosius in christlicher Symbolik nachweist.

(September 1980) Gerhard Schuhmacher

Beiträge zur Musikwissenschaft 17. Jahrgang–Doppelheft 2/3. Ernst Hermann Meyer zum 70. Geburtstag. Hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. S. 95–235.

Das Ernst Hermann Meyer zum 70. Geburtstag gewidmete Heft enthält im Hauptteil sechs größere Arbeiten unterschiedlicher Thematik. Hans Gunter Hokes *Neue Studien zur „Kunst der Fuge“ BWV 1080* bringen das Werk in Zusammenhang mit Bachs Eintritt in die Mizlersche Sozietät. Nach den Statuten der Sozietät hatte Bach jährlich Arbeiten zur Förderung „*der Majestät der alten Musik*“ zu liefern. Aufgrund neuer archivalischer Belege hatte er zuvor die *Goldberg-Variationen* und das *Musikalische Opfer* eingereicht; die *Kunst der Fuge* wäre nach den Statuten sein letzter Pflichtbeitrag gewesen. Hoke erläutert detailliert die Statuten in bezug auf Bachs Arbeit, denen die *Kunst der Fuge* dadurch entspricht, daß sie „*der Ausübung nützlich ist und die praktische Musik fördert*“. Der Verfasser sieht in einigen Stellen, die trotz polyphoner Anlage homophon klingen, einen Vorgriff auf klassische Finales, im Werk als Ganzem eine Entwicklung im Hinblick auf die zyklisch gebundene Instrumentalmusik. In den philologischen Bemerkungen zu einer in Vorbereitung befindlichen Faksimile-Ausgabe sind auch Übersichten zum Berliner Autograph, Mus. ms. Bach P 200, sowie zur Originalausgabe enthalten.

Christian Kaden untersucht *Musikalische Kommunikationsprozesse und ihre Quellen* und sieht diese hier umfassend in soziokulturellen und musikkulturellen Umfeldern. Die Übermittlung ist vielgestaltig, die Auswertung (durch den jeweiligen Empfänger)

erfolgt durch Hierarchiebildung, d. h. durch Auswahl einiger Punkte. Horst Völz referiert in seinem Beitrag zur formalen Musikanalyse und Synthese den Stand der Kybernetik als einer Wissenschaft, die die Musikwissenschaft und -ästhetik zu ergänzen vermag, um im Anschluß daran Beziehungen zur Phänomenologie des Gedächtnisses, zur Lerntheorie und zu biologischen Rhythmen herzustellen. Da zu diesem Punkt bisher keine Daten vorlagen, wurden vom Verfasser eigene Messungen zu den musikalischen Größen Motiv, Thema und „*emotionelle Fläche*“ vorgenommen. Der Autor sieht in den gewonnenen Erkenntnissen über Auffassungsvermögen zugleich eine Möglichkeit synthetischer Musik-Produktion, die sich auf solche Qualitäten einstellt. Valentina Cholopowa analysiert *Chromatische Prinzipien in Weberns Vokalzyklus „Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl“ op. 14* und hebt dabei auf chromatische Systeme mit Dreitongruppen ab, die für das einzelne Lied und die Linie, aber auch für den Zyklus insgesamt konstitutiv sind. Frei gewählte chromatische Systeme dieser Art sind für die atonale Musik Weberns charakteristisch. „*Die Präsenz eines einheitlichen Systems chromatischer Intervallgruppen mit Halbtonfestlegung in Weberns musikalischer Sprache zeigt die strenge Gesetzmäßigkeit in der sogenannten ‚atonalen‘ Musik*“ (S. 168).

Reinhard Szeskus untersucht Anlage und Struktur der beiden Fassungen von *Die erste Walpurgisnacht op. 60 von Mendelssohn*, erörtert die wechselnden Pläne des Komponisten (Sinfonie-Kantate, Sinfonie mit Chören, Kantate), verweist auf die sinfonischen Strukturen sowie auf die mit oratorischen Elementen durchsetzten Teile. Demnach ist das Werk mit den genannten Gattungen nicht zu fassen, es ist vielmehr das erste dramatische Werk mit oratorischen, sinfonischen und musikdramatischen Elementen auf einen Balladenstoff in Gestalt eines Oratoriums. Wolfgang Goldhan gibt eine treffende Untersuchung von *Felix Mendelssohns Lieder(n) für gemischten und Männerchor* unter sozialgeschichtlichem und stilkritischem Aspekt. Er weiß aus dem Kontext und aus Zeugnissen deutlich zu machen, daß

diese Stücke in volksbildnerischer Absicht geschrieben wurden. In Ablehnung zu großer Zugeständnisse und in der Absicht, den Charakter des Volkstümlichen nicht aufzugeben, sieht er deutlich Mendelssohns unge löste Probleme. Mit der Wiedergabe von Diskussionen, die teilweise in früheren Hef ten begonnen haben, wird Ernst Hermann Meyer in diesem Heft stellvertretend für andere Forschungszweige in der Musikwis senschaft der DDR eindrucksvoll gewürdigt. (September 1980) Gerhard Schuhmacher

IGNAZ WEINMANN und ALEXAN DER WEINMANN: *Philomele. Zwei Werkreihen von Anton Diabelli. I. Für das Pianoforte. II. Für die Gitarre. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 64 S. (Wiener Archivstudien. Band 1.)*

ALEXANDER WEINMANN: *J. P. Gotthard als später Originalverleger Franz Schuberts. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 56 S. (Wiener Archivstudien. Band 2.)*

ALEXANDER WEINMANN: *Ein erster gedruckter Verlagskatalog der Firma Anton Diabelli & Co. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 7 ungez. Bll., 55, 7, 12 S. (Wiener Archivstudien. Band 3.)*

ALEXANDER WEINMANN: *„Das Grab“ von J. G. v. Salis-Seewis. Ein literarisch-musikalischer Bestseller. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979. 123 S. (Wiener Archivstudien. Band 4.)*

Neben der dem Wiener Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmeten ungemein verdienstvollen Reihe *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* (Wien, Universal-Edition, ab Folge 19 München-Salzburg, Katzbichler) hat Alexander Weinmann nunmehr eine zweite Publikationsreihe unter dem Titel *Wiener Archivstudien* ins Leben gerufen. Enthält die bestehende Reihe vornehmlich Gesamtverzeichnisse einzelner Wiener Musikverlagshäuser, so werden in der neuen Reihe bisher unbekannte oder unbeachtet gebliebene Dokumente aus Teilbereichen der österreichischen Musikverlagsgeschichte vorge-

legt und kommentiert. Dergestalt ist diese Reihe als eine Art von Materialsammlung für die Musikwissenschaft zu verstehen, in deren Zusammenhang sowohl große Meister als auch sogenannte „Kleinmeister“ dokumentiert werden.

Die in rascher Folge herausgekommenen ersten drei Bände der neuen Reihe sind ausschließlich Wiener Musikverlagen des 19. Jahrhunderts vorbehalten. In Band 1 wird der Inhalt von zwei für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus charakteristischen, aus Vokalkompositionen (Opernbearbeitungen, Liedkompositionen) bestehenden, von Anton Diabelli eingerichteten und herausgegebenen nicht-periodischen Parallel-Serien wiedergegeben: *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte . . .* (begründet am 12. November 1819, 500 Hefte umfassend) und *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung der Gitarre . . .* (begonnen am 5. Januar 1819, 374 Hefte enthaltend). Die Inhaltsangaben erfolgen nach Möglichkeit mit dem Hinweis auf österreichische Fundorte – die Hefte 51–75 der Reihe für Gitarre befinden sich, wie hier ergänzt sei, vollständig in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz – und nicht nachweisbare Hefte werden nach bibliographischen Quellen (Teilverzeichnisse der Serien, Gesamtverzeichnis von Diabellis Nachfolge-Firma C. A. Spina) erschlossen. Jeder Serie ist ein Register der Komponisten beigelegt. Varianten von Titelblättern, Teilkataloge der Reihen und ein Thematisches Verzeichnis der Hefte 1–50 der Serie für Gitarre-Begleitung werden im Anhang im Faksimile vorgelegt. Neben der Überlieferung der Quellen als solcher ist als besonderes Ergebnis der Studien Alexander Weinmanns hervorzuheben, daß alle 19 in der *Philomele* enthaltenen Bearbeitungen Schubertscher Lieder für Gitarre-Begleitung nicht vom Komponisten, sondern von Anton Diabelli stammen – eine Tatsache, über die bisher weitgehend Unklarheit herrschte.

Der zweite Band der Reihe ist der für das österreichische Musikleben des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts bedeutsamen

Persönlichkeit von J. P. Gotthard (Bohumil Pazdirek) (1839–1919) gewidmet. Weinmann versucht in einer *Biographisch-bibliographischen Skizze* den ungewöhnlichen Lebensweg dieses vielseitigen Mannes anschaulich zu schildern und durch zahlreiche, aus dessen Nachlaß stammende Dokumente (heute in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) zu belegen: Geboren in Mähren, seit 1855 in Wien ansässig, Schüler in Musiktheorie von Simon Sechter, Mitarbeiter angesehener Wiener Musikverlage, Gründer und Leiter verschiedener Gesangsvereinigungen und eines Musikverlages unter dem Namen J. P. Gotthard (nach im März 1869 erfolgter Namensänderung), Musikpädagoge, Musikbibliograph (seit 1900 Herausgeber unter dem Namen Pazdirek – gemeinsam mit seinem Bruder Franz – des *Universalhandbuchs der Musikliteratur*, Selbstverlag, dann Wien, Universal-Edition), später Begründer der österreichischen Autoren-gesellschaft und Musikjournalist. Mit Recht sieht Weinmann Gotthards musikgeschichtliche Bedeutung als Verleger von Schuberts nachgelassenen Werken. Das von Weinmann erarbeitete Verzeichnis umfaßt insgesamt 69 Ausgaben, zumeist Erstausgaben Schubertscher Kompositionen, teilweise auch Bearbeitungen (S. 33–37). Ein weiteres Verzeichnis enthält Handschriften nachgelassener Lieder und Tänze Franz Schuberts, die in Zusammenhang mit Gotthards verlegerischer Tätigkeit standen, indem sie entweder als Druckvorlagen für veröffentlichte Werke gedient hatten oder für eine Publikation in Aussicht genommen worden waren (S. 41–48). In diesem Zusammenhang werden auch Gotthards langjährige Beziehungen zu Brahms hervorgehoben, auf die erstmals Max Kalbeck in seiner Brahms-Biographie hingewiesen hat (Band 2, S. 13 ff.) und Brahms' Brief vom Mai 1872 an Gotthard mitgeteilt, in dem es um von Brahms entdeckte Autographe unveröffentlichter Schubertscher Tänze (D 618) geht. (Die unleserlichen Stellen, S. 16, lauten: „*danken u. dann mitteilen daß ich wieder in ‚Lichtenthal bei Baden-Baden‘ residire . . . Daß das Drucken*

freilich bisweilen von Ueberfluß . . . wenn ich einigermaßen seiner Meinung bin u. doch Ihnen die Nester zeige! . . . jedenfalls aber grüße ich Sie u. was Gutes Ihr Bureau de Musique besucht . . .“) Die Rechte des Gotthardschen Verlages gingen 1890 an die Firma Ludwig Doblinger, Wien, über.

Als Band 3 der Reihe wird ein erster Verlagskatalog eines der bedeutendsten Wiener Verleger, der Firma Anton Diabelli & Comp., vorgelegt: *Verzeichniss der Verlags-Musikalien von Anton Diabelli und Compagnie in Wien, am Graben Nro. 1133* [folgt Titel in französischer Sprache]. Der Katalog, der ohne Jahreszahl erschien, wird von Weinmann auf Herbst 1825 datiert. Ihm sind ein *Erstes Supplement* (1827, nicht „1826“, wie bei O.E. Deutsch, *Musikverlagsnummern*, Berlin 1961, S. 11, angegeben) und ein *Zweites Supplement* (1828, bei O.E. Deutsch unerwähnt) angeschlossen. Der Katalog umfaßt folgende fünf Abteilungen: *I. Gesang-Musik. II. Pianoforte-Musik. III. Musik für Streich-Instrumente. IV. Musik für Blas-Instrumente. V. Guitare-Musik* sowie einen *Anhang* und eine Übersicht neuer Werke, die während der Drucklegung des Verzeichnisses herausgekommen sind. Dieser Katalog vermittelt ein typisches Bild von der weitreichenden Bedeutung dieses Verlages im allgemeinen und von der Wiener Musikkultur jener Jahre im besonderen. Unter der ersten Abteilung nehmen die „*Opern in Clavier=Auszügen*“ charakteristischerweise den größten Raum ein. Innerhalb der zweiten Abteilung sind die vom Vaterländischen Künstlerverein beauftragten *Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten* (S. 21) erwähnenswert, die in einer ersten Abteilung Beethovens *Diabelli-Variationen* (op. 120) enthalten, während die zweite Abteilung die Einzelvariationen von 50 weiteren Komponisten, u. a. von Schubert, Liszt, Hummel etc., bringt.

Nach Abschluß der Rezension erreichte mich noch Band 4 der Reihe. In ihm behandelt Weinmann – Ausführungen Max Friedlaenders (in: *Das deutsche Lied im 18. Jahr-*

hundert, Stuttgart–Berlin 1902, Band 2, S. 410–411) und Georg Walters (*Salis-Kompositionen*, in: *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, 1935, Heft 1–2) folgend sowie eigene Studien (in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28, 1973, S. 125 ff. und S. 523 f.) fortführend – die zahlreichen Vertonungen des 1783 von Salis verfaßten und 1787 im Göttinger Musenalmanach für 1788 gedruckten Gedichtes *Das Grab*. Weinmann gelang es nunmehr, insgesamt 43 Kompositionen nachzuweisen (darunter fünf von Franz Schubert), von denen er 34 in einem *Notenteil* (S. 31–122) vorlegt. Die älteste Vertonung für Gesang und Klavier von Franz Fr. S. A. von Boeklin erschien 1789, die jüngste für Baritonstimme, Frauenchor und Kammerorchester von Werner Wehrli (op. 52, Nr. 5) stammt – wie hier angefügt sei – vom Jahre 1939. Im einzelnen werden Hinweise auf die zum Teil äußerst komplizierte Quellenlage und auf die unterschiedliche musikalische Behandlung des Gedichtes durch die Komponisten von volksliedhafter bis zu dramatischer Konzeption gegeben.

Man möchte dieser neuen Reihe, die mit einem so großen Elan begonnen wurde, einen gedeihlichen Fortbestand wünschen! (Januar 1980) Imogen Fellinger

Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry, hrsg. von Christian HANNICK. Copenhagen: Munksgaard 1978. 257 S. (*Studies on the Fragmenta Chilian-darica Palaeoslavica II in der Reihe Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Band VI.*)

Dieser Sammelband, der der Erforschung der im Jahre 1957 erschienenen Faksimile-Ausgabe der *Fragmenta Chilian-darica Palaeoslavica* (*Monumenta Musicae Byzantinae*, Band 5a, b) dient, vereinigt Indices hymnorum mit Studien zum palaeoslawischen Sticherarien- und Hirmologien-Repertoire. Sieben Wissenschaftler steuern Beiträge bei, die meistens, wie die Herausgeber sagen, „years ago“ verfaßt wurden, da diese pars secunda (die pars prima sollte die

Byzantine Elements in Early Slavic Chant: the Hirmologium von M. Velimirović [1960] darstellen) vor etwa 20 Jahren zuerst in Auftrag genommen wurde.

Arne Bugge stellt anhand neuerer Forschungen ein alphabetisches Verzeichnis des Chilandar Sticherariums Nr. 307 zusammen, das die Liste im Faksimile-Band revidiert. Miloš Velimirovićs Beitrag besteht aus einem Inhaltsverzeichnis mit Konkordanzen des Gregorovič-Hirmologiums – eines Fragmentes von 104 ff., jetzt in der Moskauer Lenin-Bibliothek, das im 19. Jahrhundert zwecks Transports nach Rußland vom Chilandar Codex „abgesondert“ wurde.

Djordje Sp. Radojičić lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Fragment vom Chilandar Codex Nr. 307, das bis zur Zerstörung im Jahre 1941 in der Belgrader Nationalbibliothek aufbewahrt wurde. Die musterhafte Edition der Chilandar Fragmente des Prager Nationalmuseums durch František Mareš (1958) erscheint in diesem Band mit Photographien und einer Einführung in französischer Sprache.

Studien eher analytischen Gehalts bieten Christian Hannick, K. Levy und Antonina Gove. Unter Berücksichtigung vieler anderer Handschriften hat Hannick ein Inhaltsverzeichnis vom Chilandar Hirmologium Nr. 308 angelegt. Er geht den Anfängen des slawonischen Hirmologiums nach und bestimmt die besonderen Merkmale dieses Repertoires. Bei der Analyse zeigt der Verfasser sein bibliographisches und paläographisches Können, in neumenkundlichen Fragen bleibt jedoch einiges zu wünschen übrig. Angesichts der Studien von Gardner, Koschmieder und Floros wirkt seine Neumentafel nach nur einer Handschrift ziemlich belanglos. Mit der Geschichte der frühesten slawonischen melismatischen Gesänge beschäftigt sich Levy in einem Aufsatz aus dem Jahre 1964. Er untersucht die sogenannte Kondakarien-Notation und vergleicht sie mit Melodien aus dem Repertoire des griechischen Asmatikons. Antonina Gove untersucht das Adaptationsverfahren beim Übertragen von griechischen Hymnen in das Slawonische. Leider wird es nicht klar, nach welchen Prinzipien die Ver-

fasserin den slawonischen Akzent in ihren schönen Tabellen festlegt. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Arbeit von Margarete Ditterich: *Untersuchungen zum Altrussischen Akzent* (München 1975).

Die drei Register am Schluß erleichtern den Gebrauch dieser typographisch sehr ansprechend gestalteten Publikation. Man bedauert deshalb um so mehr, daß von den im Vorwort erwähnten neueren Forschungen von Beljaev, Bražnikov, Uspenskij, von Gardner und Floros im Texte so wenig zu spüren ist. Die gegenwärtige musikalische Slawistik bzw. Byzantinistik wird sich mit dieser Diskrepanz nolens volens nun auseinandersetzen müssen.

(April 1980)

Neil K. Moran

The Musical Manuscript Montecassino 871 A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century. Edited by Isabel POPE and Masakata KANAZAWA. Oxford: The Clarendon Press 1978. XXIV, 676 S.

Die gründliche Aufarbeitung der Renaissance-Quellen schreitet weiter voran und federführend ist dabei nach wie vor die amerikanische Musikwissenschaft. So haben nun Isabel Pope und Masakata Kanazawa den Codex Montecassino 871 (im folgenden stets MC) in einer vollständigen Ausgabe mit ausführlichem Vorwort und Kommentar in jener vorbildlichen und umfassenden Art und Weise vorgelegt, wie wir sie spätestens seit Helen Hewitts Ausgabe von Petruccis *Odhecaton* kennen. Neben der Quellenbeschreibung wird in der fast 100seitigen Einführung über die Lokalisierung, Datierung und Bestimmung des Repertoires der Handschrift (Hs.) ebenso fundiert wie über die Texte und die Musik der in der Quelle enthaltenen Stücke mit ihren spezifischen Eigenarten gehandelt.

Die Hs. MC ist bisher noch nicht als Ganzes behandelt worden. Nur Spezialisten haben sich für die in ihr überlieferten spanischen (Higino Anglés) und italienischen Sätze (Federico Ghisi) sowie ihre Hymnen (Rudolf Gerber) lebhafter interessiert. Sie

wird von den beiden Herausgebern wie schon vorher im allgemeinen auch nach Neapel lokalisiert und, da sie offensichtlich nicht in einem Zuge, sondern über einen längeren Zeitraum hinweg, wenn auch immer von ein und derselben Hand, geschrieben wurde (S. 18f.), auf die letzten zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datiert (S. 19). Das Repertoire enthält in seinem heutigen lückenhaften Bestand 64 geistliche und 77 weltliche Stücke mit französischem, italienischem und spanischem Text oder auch ohne Text. Die Lücken können an der originalen *tabula* rekonstruiert werden. Diese erlaubt so die Feststellung eines ehemals 171 Werke umfassenden Hauptcorpus und 15 nachträglich hinzugefügter Kompositionen; von letzteren sind allein 10 mit französischem Text (bzw. Textmarken) versehen (die meisten wiederum am Anfang des Faszikels VIII).

Es muß betont werden, mehr als es die Herausgeber tun, daß ein solches Mischrepertoire in dieser Zeit durchaus nicht die Regel, eher die Ausnahme ist (Glogauer Liederbuch, Perugia 431, Kloster Strahov, Segovia). An sich herrscht die nach Gattungen wie Messe, Motette oder Chanson spezifizierte Überlieferung vor. Der Mischcharakter würde gut zu der These der Herausgeber passen (was sie gar nicht ausnützen), daß die Hs. wohl das Repertoire des Königshofes von Neapel darstelle, aber von einem vielleicht ehemaligen Mitglied der königlichen Kapelle nun in seinem jetzigen Domizil, dem Kloster S. Angelo Palantano in Gaeta in Erinnerung an seine Jugendzeit niedergeschrieben worden sei (S. 20). Das würde – noch immer nach den Herausgebern – auch den vergleichsweise altmodischen Charakter des an sich nicht nur lokalen, sondern auch international durchsetzten Repertoires erklären.

Fest steht, daß die Hs. MC in dem oben genannten Kloster (mit vollem älteren Namen S. Michele Arcangelo in Planciano, S. 4) in Gaeta etwa 90 km nördlich von Neapel entstanden ist. Zweifel jedoch ruft die immer wieder vorgetragene These hervor, das Repertoire, und zwar sein geistlicher wie auch sein weltlicher Teil, stelle dasjenige an

Castel Nuovo in Neapel in verschiedenen Zeremonien oder in höfischer Unterhaltung geübt dar. Denn schließlich müssen auch die Herausgeber zugeben, daß mehrere Kompositionen bezüglich ihrer liturgischen Zuweisung nicht an den Hof von Neapel gehören. Die Aufführung der Hymne *Phebus astris* (Nr. 65) ist nur in dem Kloster in Gaeta denkbar, ist sie doch an die hl. Justina, Patronin der 1434 für das Kloster S. Angelo durch Papst Eugen IV. bestätigten Kongregation gerichtet (S. 21). Und auch die Hymne *Tibi Christi* (Nr. 5) zu Ehren des hl. Michael, Patron des Klosters, gehört eher nach Gaeta als nach Neapel.

Ferner enthält die Hs. eine Gruppe von Kompositionen, die alle zur Verehrung des Corpus Christi geschrieben und in einem populären akkordischen Satzstil gehalten sind (Nr. 48, 49, 8, 121). Für eine spezifische Zeremonie des Corpus Christi aber können Pope und Kanazawa am neapolitanischen Hof keinen Nachweis erbringen (S. 46). Natürlich enthält unsere Hs. viele Stücke aus dem Umkreis der Kapelle in Neapel. Woher hätte sich der Mönch in Gaeta auch sonst Werke für seine Mischhandschrift beschaffen sollen? Doch kann man deswegen noch nicht sagen, „*that it [the manuscript] preserves a significant part of the musical repertory performed at a specific court*“ (S. 99). Die mit Sicherheit in Neapel entstandene Hs. Berlin Hamilton und der Mellon-Chansonnier enthalten gewiß ein „königlicheres“ Repertoire als das lokale mit ehemals mindestens 38 italienisch- und 17 spanischsprachigen Stücken. Zu klären wären also noch die Aktivitäten der Mönche von S. Angelo in Palantano zu Gaeta im Zusammenhang mit ihrer Kongregation der hl. Justina, um die hier skizzierte Vermutung zu unterstützen, daß die Hs. MC nicht nur ihrer Niederschrift, sondern auch ihrem Repertoire nach nicht nach Neapel, wohl aber in die Provinz nach Gaeta gehört.

Ein weiteres allgemeines Problem stellt die Datierung dar. Die Herausgeber erliegen ein wenig dem noch immer zu beobachtenden Hang, Hss. eher zu spät zu datieren als einmal mutig nach dem frühest möglichen Zeitpunkt der Niederschrift zu fragen

und damit den Kollektoren das Bedürfnis nach einer gewissen Modernität ihrer Sammlung zu attestieren. Für unseren Fall ergibt sich als zwingender terminus post quem 1460 (oder wenn man will 1462), das Todesjahr Binchois', denn MC enthält Ockeghems Trauer-Motette auf dessen Ableben *Mort tu a navré* (Nr. 107). Einen weiteren, wenn auch nicht zwingenden, so doch höchst plausiblen terminus post quem gibt der Satz *Qu'es mi vida*, eine dreistimmige Canción Cornagos, die Ockeghem während seines Spanien-Aufenthaltes 1469/70 kennengelernt haben wird und der er dann (vielleicht noch in Spanien oder wenig später) eine vierte Stimme hinzugefügt hat (Nr. 10). Schließlich bauen Pope und Kanazawa einen weiteren terminus post quem insofern auf, als sie den Aufenthalt des Gaffurius 1478–1480 mit den in MC enthaltenen Kompositionen desselben in Verbindung bringen: die im Hauptcorpus überlieferten Hymnen seien wahrscheinlich während der Jahre in Neapel geschrieben (S. 19), die Hs. also erst danach angelegt worden.

Dem ist folgendes entgegenzuhalten. a) Wenn der Doge Prospero Adorno 1478 zusammen mit Gaffurius von Genua nach Neapel flieht, so doch, weil bereits vorher gute Beziehungen zum Aragonesen-Königreich bestanden; also können die zwei der Weihnachtszeit zugehörigen Hymnen Gaffurius' auch ebensogut früher nach dem Süden gelangt sein, wo man ganz intensiv solche Kompositionen für monastische Vespere zur Vervollständigung des Jahrkreises sammelte (von 141 erhaltenen Werken in MC sind 35 Hymnen, d. h. knapp ein Viertel). b) Zwei der Hymnen kommen auch in der Hs. Florenz 112^{bis} vor, die nach Genua gehört und älter ist als MC. Sollte sie Gaffurius erst mitgebracht haben oder sind sie nicht doch schon in Neapel/Gaeta vor seiner Ankunft bekannt gewesen? c) Beinahe alle Faszikel enthalten Papier genuesischer Herkunft (S. 10ff.), das nach Briquet 1472–1475 und 1479 nachweisbar ist (andere, erst nach 1480 nachweisbare Papiere begegnen allerdings auch, doch ist Briquets verdienstvolles Werk im Detail nicht unbedingt hinreichend). Zusammengefaßt: Der

Besuch des Gaffurius in Neapel als terminus post quem für die Niederschrift läßt sich mit guten Gründen in Frage stellen.

Will man die Entstehungszeit einer Sammelhandschrift ermitteln, sollte man sich auch fragen, was sie, gemessen am Standard der gleichzeitigen Überlieferung, nicht bzw. noch nicht enthält. Ist der geistliche Anteil von MC wesentlich von lokalen neapolitanischen bzw. genuesischen Namen (Antonius Janue und Johannes de Quadris, s.o.) geprägt (die Ausnahme sind die Hymnen Dufays), so der weltliche und dabei vor allem der französische Anteil von den internationalen der Dunstable bis Ockeghem. Von der jüngsten, noch lebenden franko-flämischen Generation begegnen Hayne van Gizeghem (Nr. 85, 105 – letztere im Nachtrag), Caron (Nr. 97) und Loyset Compère (Nr. 115, im Nachtrag); ihre in MC enthaltenen Werke können gut vor 1475 komponiert sein (das berühmte *De tous biens plaine* = Nr. 85 von Hayne ist kaum später als 1470 geschrieben, s. S. 612). Aber, und das sollte zu denken geben, zwei um 1475 geschriebene Hss., in denen die zitierten vier Sätze auch überliefert sind (Mellon-Chansonnier, Chansonnier Laborde) enthalten beide bemerkenswert viele Sätze von Antoine Busnois. Und da sollte der eifrig zusammentragende Mönch aus Gaeta nach 1480 nicht bemerkt haben, daß die über zehn Sätze von jenem das Neueste waren, das in dem nach den noch nicht veröffentlichten Untersuchungen von L. Perkins (s.S. 48) 1475–1476 für Prinzessin Beatrix, Tochter König Ferdinands I. von Neapel, geschriebenen Mellon-Chansonnier anzutreffen war? Daher sei die Empfehlung gegeben, die Zeit der Niederschrift unserer Hs. ruhig einmal mutig mit 1470–1475 anzugeben, solange das Gegenteil nicht zu beweisen ist.

Einige Worte zur Edition. Die Herausgeber verwenden öfters wechselnde Metren für ein und denselben Satz ohne ersichtlichen, d.h. aus der Quelle ablesbaren Grund. Gleich der erste Satz der Quelle, *O Principe Pilate* von Bernardus (Ycart?) verschleiert in der Neuausgabe einen symbolischen Bezug, der in der Komposition enthalten zu sein scheint: jeweils 11 + 11 + 12 Longa-

Mensuren bei Alla breve (jeweils ohne Zielklang gerechnet) entsprechen genau 13 + 13 + 14 Textsilben. [Das der modernen Partitur, S. 105, vorangestellte Incipit des Cb. enthält einen Druckfehler: die 2. Ligatur muß eine binaria aus zwei longae sein, vgl. Plate I.]

Die vorgebrachten Einwände wollen keineswegs das Verdienst der Herausgeber schmälern. Im Gegenteil: die Akribie bei der Behandlung aller Probleme sowie die vorzügliche Aufmachung haben geradezu dazu angeregt, weiter zu denken, wobei eine gewisse Ausführlichkeit als schmale Verständigungsbasis unumgänglich war. Wir sollten für die Ausgabe der Handschrift Montecassino in dieser Form dankbar sein. (Februar 1980) Klaus Hortschansky

— JOSEF MERTIN: *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*. Wien: Elisabeth Lafite 1978. 152 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 7.)

Der Verfasser strebt nicht Vollständigkeit an, sondern er will zeigen, wie er im Laufe seiner Unterrichtstätigkeit voringing, um den Studenten die Musik vor und bis inklusive Johann Sebastian Bach näherzubringen. Daß es dabei nicht um den neuesten Forschungsstand, sondern um Grundsätzliches geht, dürfte sich von selbst verstehen. Er will als Kapellmeister, nicht als Musikwissenschaftler, zu den angehenden Musikern sprechen und die Erkenntnisse der Musikwissenschaft in die Dienste des lebendigen Musizierens stellen. Sein in der Einleitung umrissenes Ziel ist, „sich an die vielen Bereiche historischer Musik“ heranzuarbeiten, denn nur „eine hingebende, intensive Auseinandersetzung mit den Werken ergibt zunehmend tiefere Einsichten. Entscheidend bleibt immer ehrliches Bemühen und Begabung“ (S. 5). Das „ehrliche Bemühen“ war auch für Josef Mertins eigene Arbeit einer der wichtigsten Grundsätze. So war er, der auf über 50 Jahre Lehrtätigkeit zurückblicken kann, für die meisten – wenn nicht gar für alle – heute aktiven österreichischen

Ensembles für alte Musik bei den ersten Erkundungen dieses lange Zeit vernachlässigten musikalischen Bereiches behilflich und im weiteren wegleitend. Unter diesem Aspekt ist das vorliegende Buch, gleichzeitig ein Arbeitsbericht, zu verstehen: Es veranschaulicht den schwierigen Weg, den die sogenannte alte Musik aus der musikalischen Tradition des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu überwinden hatte, um dahin zu gelangen, wo sie heute steht. Inhaltlich gliedert es sich in acht Kapitel, die den folgenden Gegenständen gewidmet sind: 1. Grundsätzliches zur Notationskunde, 2. Metrik- und Rhythmenlehre, 3. Prinzipielles zu den Kompositionsstrukturen, 4. Ensembletypen, Spalt- und Homogenklang, 5. Die Generalbaßinstrumente als Schlüssel zu den Continuo-Problemen, 6. Das übrige historische Instrumentarium, 7. Die historischen Stimmungen und 8. Bachs Magnificat ad exemplum.

(Juli 1980)

Veronika Gutmann

HANS-GÜNTER OTTENBERG: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 123 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 10.)

Aus dieser Dissertation erfährt der mit den Texten sowie der Sekundärliteratur vertraute Leser gewiß nicht sonderlich viel Neues. Sie beginnt mit der in gewissen Publikationen bereits zur anödenden Pflichtübung erstarrten „Vorbemerkung“ darüber, daß die sogenannte bürgerliche Musikwissenschaft ob der ihr eigenen erkenntnistheoretischen Enge unfähig sei, Musikästhetik wie auch die Musik zureichend zu interpretieren. Erst mittels der einschlägigen Marx-Engels-Zitate lasse sich dies erreichen. Entsprechend selektiv wird der gegebene Forschungsstand berücksichtigt; beispielsweise wird die Reichardt-Biographie des Rezensenten von 1963 ebenso übergangen wie etwa der Faksimile-Druck

nebst ausführlichem Nachwort der Schrift *Über die Deutsche comische Oper* (1774, Neudruck 1974), obwohl letztere speziell betrachtet wird. Die „sozialökonomische Fundierung“ der Darstellung der musikästhetischen Anschauungen reicht über die üblichen pauschalen Feststellungen nicht hinaus. Die Sozialgeschichte Berlins ließe sich indessen gewiß differenzierter und detaillierter für die Interpretation musikologischer Dokumente nutzvoll anwenden.

Hans-Günter Ottenberg schildert das Aufkommen musiktheoretischer Untersuchungen in dieser Stadt nach 1750 und den Anteil, den die Aufklärung daran hatte. In etliche Abschnitte aufgeteilt werden die bekannten Fragen wie das Kenner- und Liebhaber-Problem, der „vermischte Geschmack“ (ein bereits im 17. Jahrhundert bezeugendes Faktum, z.B. bei Georg Muffat), die „Nachahmung der Natur“ und die „Erregung der Affecte“, die Einheit von Ethischem und Ästhetischem, der Übergang zum Sturm und Drang nebst dessen Erscheinungsformen sowie – sehr verkürzt – die Repräsentation romantischer Musikan-schauung durch Wilhelm Heinrich Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und Ludwig Rellstab angesprochen. Trefflich gelungen ist anhand etlicher Analysen von Liedern und Opernarien der Nachweis der Übereinstimmung von kompositorisch Verwirklichtem und theoretisch Postuliertem. Dieser Teil der Arbeit verdient eine weiterführende Beachtung. Hingegen bleibt unverständlich, warum etwa die Musikan-schauung Johann Friedrich Reichardts lediglich aufgrund einer offensichtlich tendenziösen Auslese von Zitaten abgehandelt wird. Weder hat sich Reichardt – schon wegen der vielen, oft widersprüchlichen Aussagen in seinen zahlreichen Schriften – gänzlich mit dem Sturm und Drang eingelassen, noch hat er den Endzweck der Musik zeitlebens ausschließlich darin gesehen, „das Herz zu rühren“. Für ihn gab es zudem einen „heiligen“ Endzweck, zumal die Musik aus „des Ewigen Munde selbst“ entstammt. Das Problem einer „wahren Kirchenmusik“ wurde von Hamann her bewegt neben dem des Liedes und des Singspiels in Berlin erörtert, in

dieser Dissertation jedoch leider übersehen. Den Beweis dafür, daß man im Bereiche der Geschichte der Musikästhetik aufgrund eines nicht-bürgerlichen Zuganges zu einem sachlich zureichenderen, vertieften Verständnis finden könne, gilt es noch zu erbringen.

(September 1979)

Walter Salmen

FRIEDHELM KRUMMACHER: *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XVI und 546 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XXII.)*

Wie schon in seiner Dissertation von 1965 bietet Krummacher in ihrer jetzt vorliegenden Fortsetzung mehr als er im Titel verspricht. Ging es ihm damals nicht so sehr um die „Überlieferung der Choralbearbeitungen“ als um eine Bestandsaufnahme der frühen evangelischen Kantate überhaupt, so nun neben den Choralkantaten um eine Würdigung der „gemischten Kantate“, in deren Kontext evangelische Kirchenlieder auftreten. Das „Thema“ erklingt also auch jetzt mehr als „Motto“ denn als „Leitmotiv“, denn die „Choralbearbeitung“ ist keine musikalische Gattung, sondern eine Voraussetzung dafür. Der Verfasser deutet das selbst an, wenn er bekennt, die Choralbearbeitung liege „quer zu den übrigen Gattungen, daß der Charakter einer Gattung fragwürdig wird“ (S. 17). Dieser Ausdruck weckt kaum bestimmte Erwartungen hinsichtlich Form, Stil und Klang, man versteht ihn mehr als Sammelbegriff für verschiedene Gattungen der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. Krummacher beschreibt „eigentlich“ Choralkonzert, Choralkantate und Choralsonate.

Gemäß seiner Abneigung gegenüber geistes- und stilgeschichtlichen Methoden – „bei dem einzelnen Werk setzt die Analyse ein, um dann im Vergleich bestimmende Strukturprinzipien der Gattung ausfindig zu machen“ (S. 12) – besteht sein jetziges Buch weithin aus Werkbeschreibungen und Werkübersichten. Doch die erst abgelehnte fröm-

migkeitsgeschichtliche Betrachtung wird dann doch wieder eingelassen (S. 12 und S. 284). Das gleiche gilt für das sozialgeschichtliche Begriffspaar „Organisten- und Kantorenmusik“ und für die geographischen Abgrenzungen nord-, süd- und mitteldeutsche Kantate, was Verwirrung stiften kann. Manchmal scheint sich der Verfasser geradezu zu widersprechen, wenn er z. B. einerseits „direkte Verbindungslinien“ zwischen Michael Praetorius und „einer späteren Zeit“ leugnet (S. 23), andererseits aber doch die „Kennzeichen der späteren Kantate bei diesem Komponisten“ erkennt (S. 399). Selbst das Inhaltsverzeichnis spiegelt das rasche Tempo wissenschaftlichen Erkennens: das Echtheitsproblem einer Händel zugeschriebenen Kantate wird hier skeptischer beurteilt (Fragezeichen hinter dem Namen) als im betreffenden Abschnitt des Buches.

Ein besonderes Problem bieten die Wertungen des Verfassers. Daß die sogenannte „Übergangszeit“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben bedeutenden Komponisten wie D. Buxtehude, S. Knüpfer und J. Rosenmüller auch „Kleinmeister“ aufweist, gilt als selbstverständlich. Aber warum muß „das Urteil über Hammerschmidts Leistung zwiespältig“ sein (S. 74), da doch die Kategorie „Gebrauchsmusik“ (S. 58) das angemessene Urteil bzw. die angemessene Urteilsbasis darstellt? Daß mancher Musiker „besser aufs Komponieren verzichtet hätte“ (S. 114), ist nach dem Kontext wohl nicht direkt auf W. C. Briegel zu beziehen, vielleicht aber auf A. Pflieger und dessen „Anknüpfung bei Hammerschmidt und Briegel“ (S. 240). Obwohl der Rezensent die Musik dieses norddeutschen Hofkapellmeisters auch nur als „liebenswertig-unverbindlich“ charakterisiert hat (*Mf* 19, 1966, S. 113), möchte er sie nicht missen. Denn das breite Spektrum von dokumentierter Gestaltungskraft gehört zur Geschichte wie das der Stile, Formen und Gattungen.

Auf der Grundlage eines außerordentlich reichen Quellenmaterials bestätigt Krummacher das von der Forschung entworfene Bild von der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Die „norddeutsche Or-

ganistenmusik“, der seine Liebe gehört, ist schärfer und differenzierter beschrieben als bisher, was auch allgemeinen Aussagen zugute kommt: „Die Spannung zwischen affektvoller Klanglichkeit und formeller Komplexität bestimmt die spezifisch norddeutsche Choralbearbeitung“ (S.120). Die seltene Mischung von philologischer Akribie und hohem Reflexionsvermögen befähigt den Verfasser zu einer Reihe von wichtigen Detailerkennnissen, etwa zu Heinrich Schützens „neuen Verhaltensweisen dem Choral gegenüber“ (S.31), zur bedeutenden Rolle von Buxtehudes Orgelmusik (S.163), zum sogenannten *Jüngsten Gericht* (S.173).

Es wäre nun zu wünschen, daß die Denkmäler-Edition den Anschluß an die fortgeschrittenen wissenschaftlichen Erkundungen nicht verliert. Dringender als je zuvor stellt sich die Forderung etwa nach umfangreichen Knüpfer- und Zachow-Ausgaben. (Oktober 1980) Werner Braun

REINHARD VOLLHARDT: Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen. Mit einem Nachwort hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und mit Ergänzungen und Berichtigungen von Eberhard STIMMEL. Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Berlin 1899. Leipzig: Edition Peters 1978. 545 und III S. (Peters Reprints. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung.)

Man kann nicht von jedem Nachdruck sagen, er habe seine Berechtigung, er sei notwendig, längst überfällig, wertvoll. Dieser Reprint freilich ist und bleibt für alle, die sich mit der Geschichte sächsischer Kirchenmusiker beschäftigen, eine unentbehrliche Hilfe. Es gibt bis heute keinen gleichwertigen Ersatz für diese zu Ende des vergangenen Jahrhunderts geschaffene bio-bibliographische Darstellung. Trotz der zwischenzeitlich erschienenen umfangreichen Spezialliteratur zu Personen, Orten und Zeitabschnitten, trotz neu aufgefundener Quellen und mehr oder minder ergiebiger Archivforschungen, die die Fleißarbeit des ehemali-

gen Zwickauer Marienkantors und Ratschulbibliothekars Vollhardt (1858–1926) korrigiert oder präzisiert haben mögen, präsentiert sich das Werk als ein „Nachschlagebuch“ im umfassendsten Sinn. Der Verlagswerbung – die Klappentexte gehören dazu – darf man in diesem Fall voll vertrauen.

An den Nachdruck des unveränderten Textes ist ein Supplement angefügt. Der fast hundert Seiten umfassende Teil schließt Lücken, berichtigt Druckfehler und einige sachlich falsche Angaben der Ausgabe von 1899. Im wesentlichen beschränken sich die neuen Ergänzungen auf Lebensdaten und einzelne Wirkungsstätten aufgeführter Personen. Hierfür sind vor allem lokalgeschichtliche Arbeiten ausgewertet worden. Das Register der Erstausgabe ist einem auf mehr als das Doppelte an Seitenzahlen angewachsenen Personenregister gewichen, das nun alle im Hauptteil und den Ergänzungen vorkommende Namen enthält. Damit wird der Band bestens aufgeschlüsselt. (März 1980) Raimund W. Sterl

GUSTAV BERETHS: Musikchronik der Stadt Trier (1800–1850). Teil I: Das Konzert- und Vereinswesen. Mainz usw.: Verlag B. Schott's Söhne 1978. 262 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 17.)

Voraus gingen Bereths *Beiträge zur Trierer Dommusik* (1974); ein Band über das „Musiktheater“ ist angekündigt. (Daß Bereths die Dichotomie von „musica sacra“ und „musica vulgaris“ [S. 7] zugrundelegt, scheint angesichts der Musikverhältnisse des 19. Jahrhunderts denn doch etwas obsolet.) – Den Titel „Chronik“ nimmt Bereths sehr wörtlich: im wesentlichen beschränkt er sich darauf, in chronologischer Abfolge, deren einziges übergreifendes Ordnungsprinzip Jahreszahl und dann zeitliches Nacheinander sind, Ereignisse aufzuzählen. Mit strukturellen Untersuchungen zu Konzert- und Vereinswesen gibt er sich nicht weiter ab. Er verzichtet auch weitgehend auf Interpretation der archivalischen Fakten – die, soweit ersichtlich, sehr sorgfältig recherchiert

sind; infolge der Quellenlage auftretende Lücken kaschiert Bereths nicht. Den Akzent legt er nicht auf die tragenden Institutionen der städtischen Musikkultur, sondern auf Ereignisse sowie Personen, die er durch Heranziehung von Informationen etwa aus Nachschlagewerken noch stärker profiliert.

Deutlich werden einmal mehr stadthistorische Züge von relativ allgemeiner Gültigkeit: so etwa die große Rolle der Militärkapellen, die gegenüber den oft recht instabilen, von Konkurrenz und persönlichen Querelen geprägten bürgerlichen Vereinigungen eine Art festes Rückgrat der städtischen Musikkultur bildeten und im Theater so gut wie in Gartenlokalen spielten; die sekundäre, supplementäre Bedeutung von Konzerten reisender Musiker im Vergleich mit den Aktivitäten ortsansässiger Personen und Institutionen; weiter der Vorrang der Oper mindestens zu Anfang des Jahrhunderts – Konzerttag war der theaterfreie Tag, und auch gegen den Balltag mußte der Konzerttag zurücktreten; schließlich die prägende Rolle von Personen, die zwar nicht Geschichte aber Lokalmusikgeschichte machen – ausführlich gewürdigt wird vor allem der fortschrittliche Musikpädagoge Abbé Josef Mainzer. – Konzertprogramme sind meist vollständig wiedergegeben; Vereinsstatuten allerdings erscheinen nur sehr sporadisch und fragmentarisch, ebenso Musikkritiken (z.B. S. 132f.), die die spezifische historische und lokale Färbung der Musikkultur aufleuchten lassen könnten. Tabellen, die etwa das oft unübersichtliche Geflecht von Vereinen, andern Institutionen, Aufführungsorten gliedern und erhellen würden, fehlen; das beigegebene Personenregister erschließt nur einen Teilaspekt des Musiklebens.

Da das Problem, wie sich allgemeine Züge der musikalischen Lokalgeschichte und Besonderheiten zueinander verhalten, nicht in Bereths' Blickfeld gerät, kann er das unverwechselbare, individuelle Porträt der städtischen Musikgeschichte kaum zeichnen. Ganz beiläufig erwähnt er gelegentlich ‚außermusikalische‘ Daten, etwa Einwohnerzahlen oder politische Entwicklungen; zur Sozialstruktur findet sich praktisch

nichts. Manches Interessante, etwa das Institut der „*Dekadenmusik*“ (S. 16) unter der französischen Herrschaft oder der Sachverhalt, „*daß die Konzertermine sich häufig nach den französischen Nationalfeiertagen richten mußten*“ (S. 13), erscheint Bereths als Kenner der Lokalgeschichte so selbstverständlich, daß es ihm nicht weiter auffällt und er auch nicht darauf eingeht. Eine Besonderheit scheint z.B. auch die sehr große Zahl an „*musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen*“ zu sein, die sich noch 1849 finden. Wo Bereths Verallgemeinerungen versucht, sind sie schief: „*Modell gestanden haben bei der Gründung der Liedertafeln*“ dürften eher als die „*Cäcilienfeiern mit Konzert, Essen und Ball*“ (S. 23) Formen wie Convivium oder Collegium musicum.

Daß es keine explizite, entwickelte Methode zur Darstellung musikalischer Lokalgeschichte gibt, kann man Bereths nicht zum Vorwurf machen; allerdings fallen seine Forschungs- und Darstellungsmethoden doch hinter bereits entwickelte Ansätze zurück. Wie auch in vielen andern Arbeiten zur Sozialgeschichte der Musik ist vom Darstellungsstil her nicht zwischen Zentralem und Peripherem unterschieden; Geschichte zerfällt in ein konturloses Neben- und Nacheinander von Einzeldaten. Immerhin: die Leistung auch dieser Quellenerschließung soll nicht unterschätzt werden; als – wiewohl eingeschränkt brauchbare – Materialsammlung mag sie als Baustein der Musikgeschichtsschreibung nützen.

(August 1979) Hanns-Werner Heister

Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation. Band II. Hrsg. von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen: Laumann-Verlag (1979). 168 S.

Nachdem der vor einigen Jahren im gleichen Verlag erschienene erste Band literarische Konterfeis von sechs überwiegend etwas älteren in Schlesien geborenen Komponisten vereinigte, von Hermann Buchal, Gerhard Strecke, Gerhard Schwarz, Günter

Bialas (geb. zwischen 1884 und 1907) sowie von Hans Otte und Heino Schubert (geb. 1926 bzw. 1928), widmet sich der vorliegenden zweiten jüngeren: Eduard Hanisch und Friedrich Metzler (geb. 1908 bzw. 1910) und Rudolf Halaczinsky, Frank Lewin und Norbert Linke (geb. zwischen 1920 und 1933). Er enthält jeweils einen vom Komponisten stammenden Lebensabriß, ein bis kurz vor der Drucklegung auf den letzten Stand gebrachtes Werkverzeichnis, ein Namen- und Ortsregister, ferner Porträts der Musiker und charakteristische Partiturseiten im Anhang, editorisch sachkundig betreut von Gerhard Pankalla und Gotthard Speer. Autobiographien haben naturgegeben immer etwas zwingend Subjektives, und so, wie sich ein Schaffender selbst sieht, braucht ihn die Umwelt nicht unbedingt zu sehen. Kommt, wie bei allen fünf Musikern, das Schicksal der Vertreibung aus angestammten Gebieten oder der Emigration (Lewin) hinzu, wirkt unterschwellig vieles nach, das ein Außenstehender oft nicht sogleich zu erkennen vermag. Recht unterschiedlich sind auch die Temperamente: Liebe zum Detail sowie Mitteilungs- und Erzählerdrang (Hanisch, Linke) stehen neben betonter Distanziertheit (Halaczinsky), die bei Metzlers Introversion in zwischen den Zeilen spürbare Unlust der Selbstdarstellung mündet. Ebenso unterschiedlich liegen Ausgangs- und Schwerpunkte im Schaffen der fünf Portraitierten: bei Halaczinsky die Kammermusik experimentellen Charakters, gleichzeitig auch die malerische Tätigkeit, bei der Inhalte und Thematik von Bildern und Musik oft bewußt aufeinander abgestimmt sind, bei Metzler die Instrumentalmusik, besonders die Sinfonie, bei Linke ein breites Spektrum oft folkloristisch inspirierter Vokal- und Instrumentalmusik, der auch Experimente keineswegs fremd sind, ähnlich wie bei Hanisch, der nebenbei im Dada-Stil dichtete, bei Lewin schließlich die Filmmusik und neuerdings die Oper. Lehrreich sind endlich auch diese Selbstbiographien, deren Verfasser ausnahmslos in verschiedensten pädagogischen Bereichen tätig waren oder noch sind, im Hinblick auf die fundamentale Frage, unter welchen Aspek-

ten man heute Musik schreibt. Hierüber hat besonders Linke recht ausführlich reflektiert.

(Januar 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

KEES VELLEKOOP: Dies ire dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz. Balthoven: A.B. Creyghton 1978. 265 S., zahlr. Notenbeisp. (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap. 10.)

Für jeden Musikfreund ist das *Dies irae* einer der bekanntesten Texte des Mittelalters, die Choral-Melodie zumindest der ersten Strophe ist ihm geläufig, sonst würde er die zahlreichen Zitate in Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nicht wahrnehmen können. Für den Fachmann ist es darüber hinaus ein ungewöhnlich oft bearbeiteter, übersetzter und in fast unübersehbar zahlreichen Publikationen behandelter Hymnus. Gibt es dazu überhaupt etwas Neues zu sagen (wenn man von der vielleicht wünschenswerten Zusammenfassung des heutigen Wissensstandes einmal absieht)? Es gibt es – und sogar im besonderen in der Beschränkung auf die Frühzeit (in der Überlieferung von 15 Hss. bis etwa 1400). Zwar ist eine endgültige Zuweisung an einen bestimmten Autor (der Text wurde im Laufe der Geschichte nicht weniger als etwa 80 verschiedenen Autoren zugeschrieben, am häufigsten dem Franziskus-Biographen Thomas von Celano) nach wie vor nicht möglich. Dies ist aber auch gar nicht so wichtig gegenüber dem Befund, daß der bekannten, erst im 16. Jahrhundert offiziell in die Requiem-Messe aufgenommenen 20strophigen Sequenz ein 16strophiges Reimgebet zugrundeliegt, das vermutlich von einem französischen Benediktiner stammt, daß diese Sequenz aber von einem Franziskaner in Mittel- oder Süditalien geschaffen wurde, der dabei die ursprüngliche Konzeption nicht unwesentlich (wenn auch mit beinahe unscheinbaren Mitteln) veränderte, die Affektsprache der Vokale und Zahlensymbolik des Reimgebets offenbar nicht mehr durchschaute, der bei der wohl gleichzeitig erfolgten Komposition auf französische Sequenz-

muster und melodisch auf das *Libera* wie das *Lacrimosa* zurückgriff usw. Für die gelegentlich vermutete ursprüngliche Verwendung der Sequenz im Advent ergab sich kein Anhaltspunkt, sie war von Anfang an für die Totenmesse bestimmt und hat in dieser über die berühmten Kompositionen und Zitate bis heute ihre Wirkung erhalten. Neben dem affektiven Gehalt ist es aber auch die spürbare Form, die enge Beziehung von Melodie und Textinhalt, die Sprachsymbolik usw., welche diese Wirkung ausmachen. Dies alles in minutiöser, anschaulicher und überzeugender Weise erarbeitet und dargestellt zu haben, ist ein Verdienst dieser Arbeit, die somit ein Muster für derartige Unternehmungen abgeben kann. Sie zeigt die ganze Breite, mit der eine solche Frage anzugehen, und die Methoden, die hiezu (von der Liturgie-, Sprach- und Literaturwissenschaft bis zur Rechtsgeschichte und Psychologie) zu wählen sind, bevor man zur eigentlichen musikalischen Aussage (inclusive rhythmischer Lesung) kommt. Musikwissenschaft erweist sich als integrative historische Disziplin, alles andere führt zu Stückwerk in der Art, wie es Vellekoop zur Verfügung stand, bevor er sich seinem Untersuchungsobjekt neuerlich widmete. Es hat sich gelohnt.

Daß es sich bei der Druckfassung einer Dissertation bei H. Wagenaar-Nolthenius offenbar um eine Übersetzung ins Deutsche handelt, ist nur an wenigen Punkten wie etwas ungewöhnlicher Beistrichsetzung, einzelnen Wort- und Fallfehlern spürbar, auch die Druckfehler sind erstaunlich selten; die graphische Ausführung des Buches ist wie in der gesamten Reihe beneidenswert großzügig.

(September 1980)

Rudolf Flotzinger

ELKE LANG-BECKER: Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 140 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 7.)

Die Autorin hat sich im Rahmen der in Heidelberg bereits entstandenen oder noch

geplanten Topos-Studien die Aufgabe gestellt, einen Beitrag zur musikalischen Topik und Typik der Opern Rameaus zu leisten. Ausgehend von einem Forschungsbericht untersucht sie die Szenentypen *Chasse, Pastorale, Sommeil, Descente, Tonnerre-Tempête-Monstre, Bataille, Lamento*. Diese Aufzählung zeigt symptomatische Schwächen dieser Dissertation: *Monstre* kann wohl kaum als Szenentyp angenommen werden, der französische Terminus für *Lamento* lautet *Plainte, Bataille* und der am Rande miterwähnte *Triomphe* müssen getrennt behandelt werden.

Die Literaturübersicht ist unzureichend, fehlen doch so fundamentale Arbeiten wie jene von Lagrave, Mélése und die Literatur zum *Merveilleux* im französischen Theater. Dies ist insofern schwerwiegend, als die Verfasserin Vermutungen anstellt, wo sie nur die Forschungsergebnisse von Lagrave z.B. hätte referieren brauchen (S.18ff.). Warum werden nur drei Tragédies zugrunde gelegt, obwohl Rameau fünf komponiert hat? Hätte die Einbeziehung anderer Bühnenwerke nicht wesentliche Kriterien für die Beurteilung von Funktion und Rolle der Musik im theatralischen Zusammenhang und die feinen Gattungsunterschiede geliefert? Opéra-ballet, Pastorale, Pastorale héroïque und Comédie lyrique können z.B. schwerlich bei der Analyse von *Pastorale, Tempête* und *Plainte* unberücksichtigt bleiben. Mit Recht wird die *Descente* einbezogen, warum aber nicht *Invocation* und *Triomphe* (Aufmarsch und Siegesfeier)?

Leider bleibt die Darlegung der behandelten Typen meist in einer bloßen Beschreibung und Aufzählung satztechnischer Details stecken, bei der sich häufig die genannten Merkmale als austauschbar erweisen. Ungenauigkeiten bei der Verwendung von Artikeln und Termini führen zu manchen vermeidbaren sachlichen Fehlern. Es ist bedauerlich, daß die Chance zu einer interessanten und wichtigen Untersuchung vertan wurde.

(Februar 1981)

Herbert Schneider

BERND GÖPFERT: *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977). VIII, 283 S.

Göpferts Dissertation könnte auch „Zur Soziologie der Stimmtypen und Rollencharaktere“ heißen, denn was den Autor vorrangig beschäftigt, ist die Beziehung zwischen der gesellschaftlich-politischen Realität 1815–1848 in Deutschland und den in dieser Zeit entstandenen Opern. Er interpretiert die Rollenfiguren als Abbilder und Personifizierungen von in sozialen Rollenerwartungen wirksamen Leitbildern und bindet sie als Manifestationen eines theatralen Realismus ein in die Pragmatik der sozialgeschichtlichen Situation der deutschen Operntheater der Zeit. Wie die Figuren des Trivialfilms (nach Kracauers Filmtheorie) spiegelten jene Opernhelden die Wunschtäume und Ideale ihres Publikums wider; offen läßt Göpfert, warum sie dann singen, lyrisch, dramatisch oder gar Koloratur. Der Begriff der sozialen Rolle wird – qua Nomenklatur – mit dem der Theaterrollen vertauscht, vorbei an allen Überlegungen zur Dialektik der ästhetischen Distanz, Phantasmagorie und Fremdheit des theatralen Artefakts Oper, vorbei auch die christlich-abendländische Dechiffrierung „religiöser“ Inhalte an den viel tieferen mythologischen Quellen.

Die minuziöse Aufgliederung der Rollencharaktere, deren Vorbilder bei Mozart gesucht und schon gefunden werden und deren Ausläufer bei Wagner bis hin zu Berg aufgezeigt werden, orientiert sich an der Besetzungspraxis mit ihren vertraglich organisierten Zuweisungen rollenfachgebundener künstlerischer Aufgaben an die entsprechenden Ensemblemitglieder. (Inzwischen bemühen sich die Vertragspartner um größere Flexibilität wegen der Häufigkeit des Fachwechsels und der von der Filmästhetik inspirierten Besetzungssancen, die eher den Phänotyp denn den Stimmtypus der Darsteller in Betracht ziehen und darum die enge Fixierung von Rollenfächern zunehmend vermeiden.)

Die Auswirkungen der Besetzungskonventionen auf die Bestätigung formtypischer

und stilistischer Traditionen in der Opernkomposition werden besonders deutlich am Schaffen des Schauspielers, Tenorbuffos und Kapellmeisters Albert Lortzing. In knappen dramaturgischen Charakterisierungen zeigt Göpfert Konstanten wie Varianten einzelner Typen an 24 Opern aus dem Repertoire der Zeit auf; 25 weitere, als Beispiele herangezogene Werke gehören anderen Sprach- bzw. Zeiträumen an. Dennoch grenzt der Autor die Rollencharaktere der deutschen Oper nicht ab gegen die in der Zeit weitaus bedeutendere französische (Auber, Meyerbeer) und italienische (Donizetti, Rossini) Opernproduktion, noch die „deutschen“ Stimmtypen gegen die italienischen (jugendlich-dramatischer Sopran – soprano spinto) oder die französischen (etwa den *Postillon de Lonjumeau*, Uraufführung 1836, gegen den Freischützen Max). Von den besprochenen, zwischen 1815 und 1848 entstandenen deutschen Opern finden sich – *Rienzi* und *Oberon* eingerechnet – heute noch dreizehn Werke im Spielplan, ein kleiner Teil angesichts der Gepflogenheit der Theater im 19. Jahrhundert, regelmäßig mit „Novitäten“ aufzuwarten, und das waren nicht nur Neuinszenierungen, sondern vor allem Ur- und Erstaufführungen. Göpferts Studie macht deutlich, daß das eine oder andere Werk aus der Zeit, etwa Marschners *Hans Heiling*, *Der Vampyr* oder Spohrs *Jessonda* der Ausgrabung wert wären – nicht nur für die Schallplatte.

(Dezember 1980)

Susanne Vill

Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hrsg. von Peter FALTIN und Hans-Peter REINECKE. Köln: Arno Volk Verlag 1973. 340 S.

Im Vorwort erläutern die Herausgeber, daß der Band aus der Arbeit an einem laufenden Projekt erwachsen ist; andere Autoren wurden um Beiträge ersucht, um die fachliche und schulische Pluralität gewährleistet zu haben. So sind Beiträge aus dem Bereich der Linguistik, Ästhetik, Soziologie zustande gekommen; die meisten

aber suchen die Annäherung an jenen Begriff des Verstehens aus einer oder mehreren Disziplinen, so daß das interdisziplinäre Element in der Diskussion eine wichtige Aufgabe hat. Und selbst der Gegenstand, das Verstehen von Musik, ist in den unabhängig voneinander entstandenen Aufsätzen kontrovers. Die Herausgeber haben darauf verzichtet, die einzelnen Beiträge nach Gruppen zu ordnen, was bei einigen möglich wäre, bei anderen wiederum nicht. Das erscheint angesichts des verhältnismäßig jungen Forschungsgebietes sinnvoll, um nicht von vornherein – und das war bei Themenvorschlägen und Auswahl der Autoren bereits entscheidend – Eingrenzungen vorzunehmen. Andererseits ist bei einem ersten Sammelband dieser Art nicht zu vermeiden, daß bei der Zurückstellung einiger Disziplinen wie Psychologie und Beschränkung auf wenige Beiträge aus dem Bereich der empirischen Soziologie nur punktuelle Ansätze geboten werden konnten, die für diese Fachrichtungen nicht unbedingt repräsentativ sein müssen, oder vielmehr: es nicht sein können. Es ist deshalb wichtig, die Arbeit mit geänderten Schwerpunkten fortzuführen.

Ingmar Bengtsson stellt Überlegungen an, wie der semiotische und hermeneutische Ansatz miteinander in Verbindung gebracht werden können, denn die Semiotik kann die Vorherrschaft von Linguistik und Semantik überwinden, zwischen dem naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Ansatz vermitteln. Er will daher über semiotische, sozialpsychologische, hermeneutische und ästhetische Überlegungen zum zentralen Begriff des Verstehens vordringen. Carl Dahlhaus behandelt *Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse* und unterscheidet dabei zwischen dem Präsenten, dem akustisch Gegebenen, und dem Repräsentierten, der musikalischen Bedeutung des Präsenten. In der Sprachähnlichkeit der Musik folgt er Wittgenstein und untersucht die Sprache der Analyse, die als Teil der Geschichte nahezu aufgezwungen erscheint. Unter Einschluß Gadamerischer Gedanken kommt er zu dem Ergebnis, daß das „Verstehen von Musik . . .

demnach als Aneignung einer sowohl musikalischen als auch musiksprachlichen (oder musikalisch-literarischen) Tradition“ erscheint (S.43).

Hans Heinrich Eggebrecht handelt *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, wobei er sehr dialektisch zwischen Sinn und Gehalt trennt; der Gehalt ist im Sinn der Musik beschlossen, und er erweist sich im sprachlichen Reflex auf Musik als Begriffsfeld, das historischen Wandlungen unterworfen ist. Peter Faltin sucht den *Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen* anhand von Grundmustern zu erfassen, in denen sensuelles und kognitives Erfassen nicht im Widerspruch zueinander stehen müssen. Danach bedeutet Verstehen nicht unbedingt eine begriffliche Formulierung des Erfahrenen, denn Verstehen ist gebunden an Konventionen, die Entwicklung des Ästhetischen im Verstehensprozeß bedeutet zugleich auch Zerstörung der Konventionen. Harry Goldschmidt untersucht *Musikverstehen als Postulat*, das für ihn unabdingbar ist. Verstehen als Verstandestätigkeit und spontane Aneignung sind Gegensätze, die aber beide der These widersprechen, Musik entbehre eines Zeichensystems, das in seiner Sprachähnlichkeit für Goldschmidt in der Notenschrift liegt. Musik muß daher in jedem Falle verstehbar sein. Klaus Hartje berichtet über Untersuchungen zur Reaktion von Vorschulkindern auf Musik im Hinblick auf das Verstehen; aus pädagogischer Sicht hält er das Kommunizieren über Musik für die angemessene Form eines Verstehensprozesses, wobei die Intention als Maßstab für das Anspruchsniveau des Fragenden die entscheidende Größe ist.

Als Linguist und Vertreter der Wittgenstein-Schule unterscheidet Roland Harweg *Verstehbare Welt und ästhetische Welt als Zwei Welten im Bereich der nichtabbildbaren Wirklichkeit*. Die Thematik gliedert sich in die Bereiche des intellektuell aufgefaßten Verstehens und des Empfindens, die Teilwelten bilden. „*Kriterium für die Verstehbarkeit einer Entität ist . . . die Tatsache, daß diese Entität in einer für unsere normal-sprachliche Kompetenz akzeptablen Weise als prinzipiell verstehbare formulierbar ist*“;

dagegen ist das Rezipieren des Ästhetischen begriffstheoretisch, aber im Sinne des Autors nicht realitätstheoretisch abgesetzt. Vladimír Karbusický behandelt *Das „Verstehen der Musik“ in der soziologisch-ästhetischen Empirie*. Für ihn zielt das Verstehen in der Musik auf analytisches, adäquates Hören und die Möglichkeit der sprachlichen Umsetzung, und nach einer mitgeteilten Statistik verlangt der größte Teil der Befragten nach einer verbalen Erläuterung für klassische Sinfonik als Verstehenshilfe. Weitere Fragen der Untersuchung beziehen sich auf die Realität der Musik und Verbindungen wie Orgel und Kirche, auf Assoziationen als Modi des Verstehens.

Tibor Kneif (*Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts*) hegt Skepsis gegenüber dem Zeichencharakter von Musik und nicht evidenten Überschriften; er erkennt darin den Versuch, über Funktionen und Traditionen ins Metaphorische zu flüchten, was Verstehen nicht ist. *Verstehen in afrikanischen Musikkulturen* erläutert Gerhard Kubik und definiert anhand der Erwartung der Afrikaner Verstehen als „Konformität der Reaktionen dieses anderen Menschen mit seinen Reaktionserwartungen“ (S. 171). Musik wird als Einheit von Sprache, Bewegung und Klangproduktion aufgefaßt, wodurch – wie auch anderswo – das Verstehen von der Zugehörigkeit zu bestimmten Kulturen abhängig ist. Otto E. Laske untersucht vom linguistischen Ansatz aus Zeichencharakter und Verstehen ästhetischer Werke; dabei ist der Prozeßcharakter des Verstehens wichtig, denn künstlerische Kommunikation und künstlerisches Verstehen sind Akte der Selbst-Aktivierung. Künstlerische Kompetenz (im linguistischen Sinne des Begriffs Kompetenz) hat die Möglichkeit, in die Beschaffenheit ästhetischer Gestaltung vorzudringen. Zofia Lissa untersucht *Ebenen des musikalischen Verstehens* und geht in ihrem Ansatz, daß das Verstehen von Musik sich auf der Ebene des Intellekts, der sinnlichen Wahrnehmung und des Schauens vollziehe, von Augustin und Tinctoris aus. Musik enthält Impulse, die durch gesellschaftliche und historische Konventionen bedingt sind. In der Vorerwartung sind daher

Kenntnisse der Konventionen und Stile enthalten, die einen Mechanismus in der Rezeption offenlegen. Danach sind im Verstehen die gattungsmäßigen „Mitteilungen“ in die entsprechenden semantischen Felder einzuordnen; auch metamusikalische Elemente wie Titel gehören zum Verstehen.

Eine Annäherung von linguistischen und musikalischen Gesichtspunkten behandelt Jean-Jacques Nattiez. Hans-Peter Reinecke führt in Anlehnung an Wittgensteins Methode eine Untersuchung des Sprachgebrauchs durch, „in welchem Zusammenhang und unter welchen Bedingungen“ von Verstehen von Musik die Rede ist; analog zu Wittgensteins Verfahren mit der Sprache wird hier in bezug auf die Musik vorgegangen. Wittgenstein sieht die Musik als kommunikativen Ablauf. In der Unterscheidung natürlicher und weitgehend konventioneller Sprachsysteme von verbaler und musikalischer Kommunikation wird in diesem Beitrag von der Differenzierung von verbaler und non-verbaler Kommunikation abgesehen, da sie als Teil der eigenen „Sprache“ aufzufassen sind; die verschiedenen „Sprachen“ wirken ineinander, das kybernetische Modell läßt erkennen, daß „das Verstehen der Musik unter kommunikativem Aspekt eine (hypothetische) Spielart unter gewiß mehreren möglichen“ ist (S. 274). Adam Schaff geht in seinem Beitrag *Das Verstehen der verbalen Sprache und das „Verstehen“ der Musik* vom Sender-Empfänger-Modell in der einfachsten Form aus. Das Verstehen von Sprache ist historisch-kulturell vermittelt, ebenso das der Musik; dadurch wird das Verstehen von Musik als „Begreifen der Intention des Komponisten“ aufgezeigt, das die Struktur und den Zeichencharakter der Musik erfaßt.

Lucia Sziborsky untersucht *Das Problem des Verstehens und der Begriff der „Adäquanz“ bei Th. W. Adorno*, ausgehend von den Hörertypen im Zusammenhang mit Adornos Philosophie (*Philosophie der Neuen Musik, Philosophie der Aufklärung und Ästhetische Theorie*). Der „voll bewußte Hörer“ steht zwischen „gesellschaftlicher Realität (falsches Bewußtsein mit allen seinen Implikationen!) und Utopie, zwischen musi-

kalischer Praxis und philosophischer Theorie“ (S.290). Verstehen bei Adorno ist synonym mit Wahrheit finden. Im Rekurs auf Hegel wird eine Differenzierung Adorno – Hegel vorgenommen: „aus der Verquickung von Zeit und Wahrheit aber folgt, daß nur in der fortgeschrittensten Kunst einer Zeit die Wahrheit ihre adäquate sinnlich wahrnehmbare Gestalt finden kann“ (S.293). Wahrheit – Ideologie ist für Adorno das Spannungsfeld, das Kunstwerk die Monade, mehr Annäherung als Realität. Der Begriff des adäquaten Hörers wird als Erkenntnisbegriff als in sich widersprüchlich dargestellt, was Adornos Mißtrauen in Theorie zu bestätigen scheint.

Josef Tal erläutert *Rationale und sensitive Komponenten des Verstehens*, wobei Verstehen von Musik als ein aktiv-sensitiver Vorgang, als eine Annäherung und als Lernprozeß herausgestellt wird. Frieder Zamminer geht der *Herkunft des Ausdrucks* „Musik verstehen“ nach und kann zeigen, daß dieses Problem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt und auch formuliert wird, seit „selbstverständliche“ Auffassungen von Musik nicht mehr gegeben sind. Dafür bringt er eine Reihe von Zitaten zum Problem „Neue Musik“ (Zelter, AMZ) und zum Thema „alte Musik“ (Ambros) bei, die verdeutlichen, daß eine religiöse Metaphorik auf das Problemfeld Verstehen hinweist. Dénes Zoltai behandelt *Zur Typologie des Verstehensproblems in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts* und stellt dabei verschiedene Auffassungen des Verstehens als des Sich-Identifizierens mit der Musik bei der Hegel folgenden Linie und in der Kunsthermeneutik heraus. Dabei spielt für ihn die gesellschaftliche Einsicht eine wesentliche Rolle. So ebnet die Revolution von 1848 auch dem rationalen Verständnis von Musik über die Formenanalyse die Bahn, der ästhetische Historismus ist die gegnerische Auffassung dazu.

Insgesamt bietet der Band eine Fülle teils kontroverser, teils sich ergänzender Auffassungen, die bei einer solchen Darstellung nur angedeutet werden können. Bemerkenswert bleibt, daß bei Kontroversen darüber, ob und wie Verstehen von Musik

möglich ist, neben der Grundlagendiskussion bereits die historische Interpretation intensiv eingesetzt hat. Das zeugt von der Wichtigkeit des Themas und des Bandes.

(November 1980) Gerhard Schuhmacher

Aus dem Liedgut des dobrudschadeutschen „Singers“ Paul Ruscheinski. Authentische Tonaufnahmen 1956 – 1973 von Johannes KÜNZIG und Waltraut WERNER. Freiburg i.Br. Kommissionsverlag Rombach + Co. GmbH 1977 124 S., Abb., Notenbeisp. + 3 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde. 6.)

Unter den Sängerpersönlichkeiten aus ehemals osteuropäisch-deutschen Siedlungsgebieten, deren Liedrepertoire Johannes Künzig im Inferno des zu Ende gehenden Zweiten Weltkrieges vor dem Vergessen zu retten vermochte, ist Paul Ruscheinski (1890–1975) zweifellos mit an vorderer Stelle zu nennen. In seiner Heimatgemeinde Karamurat (dem heutigen Kogălniceanu/Rumänien) versah er das Amt des Kirchenvorsängers, doch beschränkte er sich dabei nicht auf die offizielle Gesangbuch-Literatur, sondern suchte die ältere mündliche Tradition des geistlichen und weltlichen Liedes sich anzueignen und weiterzutragen. In seinem Singstil sind der Melismenreichtum und die Verzierungspraxis der Wolgadeutschen ebenso ausgeprägt wie – beim gemeinsamen Familiengesang – die charakteristischen Formen der Quart-Quinten-Mehrstimmigkeit. Zu manchem in der binnendeutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts gedruckten Flugschriften- oder Gesangbuchtext hat er Melodien überliefert, und manches Lied (wie die *Legende von der Kreuzauffindung*, Transkription beim Rez.: *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock*, Tutzing 1973, S.27) wäre ohne ihn endgültig unserem Zugriff entzogen geblieben.

Die durch drei Schallplatten mit zusammen dreißig Liedern „illustrierte“ Monographie Ruscheinskis ist daher für die vergleichende europäische Melodienforschung ebenso von Bedeutung wie für die germani-

stisch-volkskundliche Text- und Motivforschung. An dem großen Bestand geistlicher Lieder sollte der Hymnologe die Wechselwirkung zwischen schriftgebundener und mündlicher Tradierung studieren. Hier öffnet sich gleichsam ein Tor zurück in die Vorherder'sche Entfaltung des deutschsprachigen Volksgesanges. Man kann sich heute keine einschlägige Universitäts-Lehrveranstaltung ohne Künzigs Tonbeispiele vorstellen: Solche klingenden Zeugnisse sind die Partituren des Musikethnologen, vergleichbar den schriftlich fixierten Kompositionen des Musikhistorikers.

Die Kommentare, von Gottfried Habenicht verfaßt, stellen gewissenhaft alles das zusammen, was bislang (auch im Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg im Breisgau) zu den einzelnen Belegen bekannt geworden ist. Das Bemühen, die Melodien in den jeweiligen Originaltonhöhen zu transkribieren, führt allerdings zu sonderbaren, jedenfalls schwer lesbaren – und trotzdem zu recht gehörten Notenbildern: *Der goldene Rosenkranz* und *Du fängst schon an, mein Jesus, dann* in Fis-dur, *O Sünder, mach dich auf* in Ges-dur u. ä. Vollends sinnwidrig wird dieses Vorgehen dort, wo der Sänger während eines Liedes in der Tonart schwankt. Daß eine Tonartencharakteristik im Volkslied nur in den seltensten Fällen (wo man dezidiert darauf verweisen kann!) vorliegt, zeigt sich darin, daß derselbe Sänger dasselbe Lied einmal höher, einmal tiefer ansingt. Bei dem Lied *Mariens Traum* wäre der Hinweis auf eine Gottscheer Fassung angebracht (Rez.: *Die Beachtung von ‚Original‘ und ‚Singmanier‘ im deutschsprachigen Volkslied*, in: Seemann-Festschrift = Jahrbuch für Volksliedforschung 9, 1964, S. 12–30; Brednich-Suppan, *Gottscheer Volkslieder*, Band II, Mainz 1972, Nr. 126), weil dadurch der binnendeutsche Verbreitungszeitraum des Liedes doch wesentlich erweitert werden kann.

(Dezember 1980) Wolfgang Suppan

HERBERT TOBISCHEK: *Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit. Tutzing: Hans Schneider 1977.*

311 S., zahlreiche Abb. und Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie I, Band 1.)

Tobischek ist nicht nur Musikwissenschaftler, sondern hat auch das Spiel von Schlaginstrumenten studiert. Man liest es im Vorwort, und man findet es in vielen Bemerkungen über Einzelheiten der Spieltechnik und der Paukenkonstruktion bestätigt. Er hat sein Buch in folgende Kapitel gegliedert: *Die Pauke als Trompetenpartner* (Unterteilung: *Renaissance, Barock*); *Verselbständigung der Pauke zum autonomen Orchesterinstrument* (*Anzeichen bei Bach und Händel – Durchführung in der Klassik*); *Die Pauke als musikalischer Ausdrucks- und Symbolträger* (Unterteilung: *Romantik, Ausblick auf das 20. Jahrhundert*); *Technischer Teil* (Unterteilung: *Die Akustik der Pauke; Technische Entwicklung der Pauke*). Hinzu kommt ein Anhang, der über die Untersuchung der modernen Pauke mit dem Sonographen berichtet. Auch das Kapitel *Die Akustik der Pauke* im technischen Teil bezieht sich überwiegend auf das moderne Instrument. Im übrigen behandelt dieser Teil fast nur die Konstruktion von Mechanismen zur schnellen Umstimmung, also die Maschinenpauken. Andere bautechnische Eigenschaften, auch Fragen der Spielweise und der Schlägel, sind innerhalb der musikgeschichtlichen Kapitel behandelt. Der Zusammenhang zwischen Musik und Instrumentenbau wird in der Zusammenfassung noch einmal aufgegriffen. Mit den verschiedenen Verwendungsarten der Pauke in der Militärmusik, in Oper, Kirche und Konzert kommen auch Fragen ihrer gesellschaftlichen Rolle bzw. der sozialen Stellung ihrer Spieler zur Sprache.

Das Buch bietet zu allen behandelten Punkten viel Material, das meist auch dann interessant ist, wenn es aus Sekundärquellen stammt. Eigenständige Kernstücke sind die Darstellung der Maschinenpauken und bis zu einem gewissen Grad auch der Verwendung der Pauke in Klassik und Romantik. Die Behandlung der älteren Geschichte bezieht Sekundärquellen zuweilen unkritisch ein und reizt gelegentlich zum Widerspruch; so wird auf S. 34 der Eindruck erweckt, die

Pauker kämen – trotz ihrer gesellschaftlichen Stellung unterhalb der Hofmusiker – sozial in die Nähe der Adligen. Ästhetische bzw. Stilbegriffe wie „*tonsymbolisch*“ oder „*impressionistisch*“ wendet Tobischek manchmal umgangssprachlich an. Die Untersuchung der Pauke mit dem Sonagraphen, die der Autor selbst als vorläufig ansieht, ist dennoch anregend. Schade, daß viele Abbildungen dieses nützlichen Buches schlecht bis unbrauchbar sind.

(Dezember 1980) Dieter Krickeberg

HELMUT K. H. LANGE: *Tonlogarithmen. Musikalisch-akustisches Tabellenwerk. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1978. 144 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 4.)*

Das Monochord, vom griechischen Altertum bis zum ausgehenden Mittelalter Theoretikerinstrument par excellence zur Darstellung und klingenden Demonstration von Tonverhältnissen und Tonbeziehungen, wird heute fast ausschließlich in Spezialistenkreisen verwendet. Elektronische Geräte wie Synthesizer und digitale Frequenzanalysatoren erlauben die Produktion von Ein- und Mehrklängen mit exakt definierten Schwingungszahlen; am Bildschirm können darüber hinaus die produzierten Tonhöhen sichtbar gemacht werden. Damit entfällt der bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts immer noch unbestreitbare Vorzug des Monochords, akustische und optische Demonstration zugleich zu ermöglichen. Bleibt als nicht zu unterschätzender Vorzug, daß das leicht zu handhabende und gut transportierbare Monochord nach wie vor kostspielige technische Apparaturen ersetzen kann.

Einer knappen Anleitung mit etlichen „*Rechenübungen*“ und „*Hilfstabellen*“ zur Einführung in die „*Zahlenspielereien* (. . .) *der harmonikalen Akustik*“ (S. 16) folgen eine Primfaktorentabelle der nicht durch 2, 3 und 5 teilbaren Zahlen, eine Primzahl-Cent-Tabelle, eine Darstellung der reinen Stimmung nach Saitenlänge, Frequenzverhältnis und Intervallmaß, eine Intervalltabelle, eine Darstellung der Kommata- und

Diäseinteilungen, der Partialtonreihe und Ton-Bandbreite bzw. Zurechthörbereiche. Für jeden, der über die erforderlichen mathematischen Grundkenntnisse verfügt und auf das Monochord bei der Klärung akustischer Grundfragen nicht glaubt verzichten zu können, bietet der Band eigentlich alles Wünschenswerte an Tabellen zum schnellen und effektiven Umgang mit dem Instrument.

(November 1980)

Helmut Rösing

RICHARD D. LEPPERT: *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660–1789). A Visual Study. Amsterdam und Lisse: Swets & Zeitlinger 1978. 138 S., 60 Abb.*

Neben den großen Darstellungen zu Fragen der musikalischen Ikonographie (wie der *Musikgeschichte in Bildern*, *RIDIM* und ähnlichen Unternehmungen) bleiben solche Untersuchungen besonders begrüßenswert, die bewußt nur einen kleinen Ausschnitt ins Auge fassen und detailliertes Material zusammentragen, denn sie sind ja die Vorbedingung für alles übergreifende Katalogisieren und Auswerten.

Lepperts Arbeit beschränkt sich auf die Geschichte zweier weitverbreiteter, aber verhältnismäßig wenig beachteter Instrumente, nämlich Sackpfeife und Drehleier, und beleuchtet ihre Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert. Er greift damit auf, was Emanuel Winternitz als erster untersucht hatte (*Bagpipes and Hurdy-gurdies in Their Social Setting*, in: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, London 1967, S. 66–85). Dudelsack (Musette) – ursprünglich ein Hirteninstrument – und Drehleier – zunächst nur ein Instrument der armen Leute, vor allem der Bettelmusikanten – geben dabei nicht nur Anlaß zu einer instrumentenkundlichen, sondern zu einer weitreichenden sozialhistorischen Studie. Beide Instrumente fanden nämlich im Zuge der allgemeinen barocken Arkadienbegeisterung Eingang in höfische Kreise. Adelige, die sich ja gern als Hirten und Nymphen

kostümierten, übernahmen auch die musikalischen Attribute des einfachen, pastoralen Lebens. Sie spielten diese Instrumente und ließen sich mit ihnen porträtieren. Das Rollenspiel dieser Corydons und Phyllisse steigerte sich so weit, daß die eigentlich sozial minderen Instrumente nun geradezu Symbole der vornehmen Gesellschaft wurden. Dabei handelte es sich offenbar um eine Besonderheit des französischen Hofes, die auf Versailles beschränkt blieb. (Lediglich in München fand sie Nachahmung; Beispiele dazu im Anhang.)

Zu diesem Phänomen hat Leppert eine Menge Bilder und literarische Zeugnisse zusammengetragen und ausgewertet. Die Untersuchung ist sachlich und methodisch in mehrfacher Hinsicht interessant: 1. stellt sie instrumentenkundliches Material bereit, 2. interpretiert sie eine große Gruppe von Bildern neu (darunter berühmte Zeugnisse der Rokokomalerei, etwa von Watteau und Boucher) und 3. eröffnet sie, von einem scheinbar abliegenden Gebiet – eben den genannten Instrumenten – ausgehend, weitere Aspekte zur Deutung der Kultur in Spätbarock und Rokoko. Es wäre zu begrüßen, wenn auch über andere Instrumente Arbeiten mit ähnlichem Ansatz vorgelegt würden.

(September 1979)

Volker Scherliess

CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine (Marien-Vesper). A cura di Jürgen JÜRGENS. Wien: Universal Edition (1977). XVI, 272 S.

Der um Monteverdi vielfach verdiente Herausgeber legt die wohl siebte oder achte Partituredition der Marienvesper vor. Er präsentiert sie als „Praktische Urtext-Ausgabe“, d. h. aufgrund erneuten genauen Quellenstudiums und praktischer Erfahrung mit der Musik wird versucht, die in der Praxis zu lösenden Fragen definitiv im Partiturtext zu beantworten, soweit dies eben in einer Ausgabe möglich ist. Die entstehende Gefahr einer zu einseitigen Festlegung könnte toleriert werden, wenn andererseits die Intentionen des Herausgebers immer klar genug definiert würden.

Als das „Werk“ wird die Fassung mit obligaten Instrumenten und dem siebenstimmigen Magnificat angeboten; das sechsstimmige Magnificat, das separat erscheinen soll, gehört nach Jürgens zu einer bescheideneren Alternativfassung ohne obligate Instrumente und Ritornelle. Auch für sie müßte dann eine eigene Partitur angeboten werden. Kaum durchführbar erscheint für jenen Fall der Vorschlag, die Sonata dann „durch die choraliter gesungene erste Version des ‚Sancta Maria, ora pro nobis‘, der Grundfassung der . . . Litanei“ zu ersetzen, denn eine solche „Grundfassung“ gibt es nicht. Bei der vorgelegten, aufwendigeren Fassung der Edition sind gregorianische Antiphonen zu den Psalmen und dem Magnificat nicht suggeriert, ja definitiv ausgeschlossen (S. V); hier hat Jürgens seine Meinung geändert im Vergleich zu seiner vielbeachteten Schallplatteneinspielung, die in Zusammenarbeit mit Nicolaus Harnoncourt und unter Beratung durch Konrad Ruhland und Wolfgang Osthoff zustande gekommen war. Der Haupttext der Partitur ist eine Instrumentierung des Werkes für modernes Orchester und Chor (dementsprechend lauten die Einzeltitel z. B. *Salmo 112 per 6 voci sole, coro a 8 e orchestra* anstelle des originalen *a 8 voci sole nel organo*). Nicht alles ließ sich aus den vorhandenen Besetzungsangaben Monteverdis extrapolieren. Für die Bläser werden u. a. moderne Alternativen vorgeschlagen, z. B. *tromba* und *oboe* statt *cornetti*; bei den Streichern sind nur moderne Violininstrumente einschließlich Violoncelli vorgesehen. Jürgens empfiehlt den Kompromiß des Barockbogens auf modernen Instrumenten, warnt aber vor einer Mischung eng- und weitmensurierter Instrumente. Für den Continuo sollen Orgel, Cembalo, Harfe, Chitarrone, Fagotte und Kontrabässe bereitstehen, deren Anteile in der Partitur auf ein einziges Klaviersystem zusammengedrängt sind. Trotzdem ist dieser farbigen und sensiblen Colla-parte-Instrumentierung voller Respekt zu zollen, wenn mir auch Jürgens beim Cantus firmus etwas zu regelmäßig zur Posaune greift. Die Vokalstimmen, die in den originalen Stimmbüchern von 1610 weder „folgerichtig“ noch

„logisch“ verteilt seien, sind in Solo- und Chorsätze gegliedert und nach modernen Begriffen umgeordnet: *Soprano, Contralto* (Knaben oder Frauen), *Alto, Tenore, Basso* (Männer). Die Gepflogenheiten Monteverdischer Kapellpraxis zu rekonstruieren, ist weder intendiert noch – anhand der Ausgabe – möglich.

Jürgens hat die originalen Mensurzeichen unterdrückt und durch „moderne“ Taktvorzeichen wie $4/2$, $6/2$, $2/2$ ersetzt, deren Interpretation durch die Angabe von Notenwert-Äquivalenzen ermöglicht wird. In den ternären Abschnitten sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt (es ergibt sich fast immer *proportio tripla* in der Ausführung), jedoch – entgegen dem Vorwort – ausnahmsweise nicht im *Fecit potentiam*; dies rächt sich in einem Fehler bei der Rückführung zum *Tempo I*. Im nächsten Satz (S. 252) muß die Äquivalenz dann $\square = \text{♩}$ lauten, nicht $\square = \text{♩}$, denn sonst wäre das *Deposuit* im *Tempo I* zu singen und damit doppelt so schnell, wie es Monteverdi, und offenbar auch Jürgens, hier haben wollen. Die binäre Mensur ist ohnehin problematischer; wie die Reduktionen und Äquivalenzen – nicht aber ein Hinweis des Herausgebers – erkennen lassen, wird mit zwei verschiedenen *Tempo I* gerechnet: einem langsameren für die vorderen Chorsätze und einem diminuierten für Hymnus und Magnificat. (Die virtuoson Abschnitte im Magnificat sollen halb so schnell sein wie dieses diminuierte *Tempo*.) Hier wären Metronomzahlen eine Hilfe gewesen, nicht als verbindliche Festlegungen, sondern zur Klärung der Absichten des Herausgebers. Er spricht im Vorwort (S. VI) nur vom „*integer valor*“ und versichert uns, jedes *Tempo* ergebe sich logisch aus der Notation sowie aus dem *Cantus firmus*, „*dessen gleichmäßig fließendes, dem Sprachparlando folgende Choraltempo unverändert bleiben muß*“. Es überrascht einerseits die Gewißheit, mit der Monteverdis hochartifizierlicher Komposition ein sozusagen natürliches Choraltempo unterstellt wird, und andererseits die Zuversicht, mit der dem Ausführenden zugemutet wird, aus einer solchen Hypothese konkrete *Tempi* für jeden Einzelsatz abzuleiten.

Das Lesartenverzeichnis zeigt, wieviel Emendationsarbeit am Originaldruck selbst nach so vielen Vorgängern noch nötig war. Der kritische Musiker wird der schönen Edition Dank und Anerkennung zollen, sie auch gern als Aufführungsgrundlage benutzen – die Originalstimmen aber doch Sicherheitshalber noch mit heranziehen.
(Januar 1981) Reinhard Strohm

JEFFREY G. KURTZMAN: *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*. Houston, Texas. *Rice University Studies* vol. 64, no. 4 (Fall 1978). 182 S.

Die Veröffentlichung wird jedem willkommen sein, der sich mit dem geistlichen Hauptwerk Monteverdis beschäftigt. Kurtzman stellt fünf „Essays“ zusammen, die er zu verschiedenen Zeiten und für verschiedene Zwecke geschrieben hat; durch balancierte Auswahl der behandelten Themen sowie Überarbeitung der älteren Teile (Fußnoten, Querverweise usw.) erhält der Band einen relativ geschlossenen Charakter.

Die Kapitel III (*Parody and Variation in Monteverdi's Vespers*) und IV (*Melodic Structure in 'Nigra sum'*) stammen noch aus der Illinois-Dissertation des Verfassers von 1972. In Kapitel III wird der Zusammenhang zwischen den beiden Magnificat erstmalig genauer analysiert, mit dem Ergebnis, das siebenstimmige Stück sei eine Neufassung des sechsstimmigen. Doch überzeugen die Schlagworte „*Parody*“ und „*Variation*“ nicht als Beschreibung des künstlerischen Verfahrens: Eine Bezugnahme zur Parodietechnik der *Missa In illo tempore* fehlt, und der Variationsbegriff wird für diese Zeit viel zu vage gehandhabt – er fließt über in Begriffe wie „*motivic consistency*“ (S. 88) und gar „*thematic development*“ (S. 90; um so verwirrender, daß gerade hier von *Canzone* und *Ricercari* des 16. Jahrhunderts die Rede ist). Die Fragen des *Ostinato*, der *Cantus-firmus*-Technik, und gerade der strophischen *Variation* und dementsprechend der Textstruktur bleiben ganz am Rande. Kapitel IV ist eine Analyse des *Nigra sum*, vielleicht der frühesten geistlichen Monodie des Meisters; Kurtzman ge-

langt hier immerhin so weit, wie man gelangen kann, wenn man die Struktur und rhetorische Aufbereitung des Textes unberücksichtigt läßt. Viel erfreulicher ist Kapitel V (*Some historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, schon in den *Analecta Musicologica* 15, 1975, erschienen). Monteverdis Werk wird mit ähnlichen Vesperveröffentlichungen der Zeit verglichen, und er erscheint zwar nicht als der erste, der nichtliturgische „*sacri concertus*“ in einer Vesperkomposition bereitstellt, doch als der erste, der sie in ein Ganzes einbaut und verbindlich plaziert. Im Anschluß an Wolfgang Osthoff, Steven Bonta und Denis Arnold kommt Kurtzman zu dem Ergebnis, die vier solistischen Konzerte könnten zwar weggelassen werden (besonders wenn man die ganze Vesper ohne obligate Instrumente und mit dem sechsstimmigen Magnificat aufführe); die Stelle aber, wo sie stehen, sei obligat und sie hätten dort die Psalmantiphonen zu ersetzen. Die Frage des „*substitute*“-Charakters der Konzerte muß weiterverfolgt werden, denn noch immer wissen wir nicht, ob Monteverdi nicht doch modal und liturgisch geeignete Psalmantiphonen zur Verfügung standen. Noch schwieriger ist es mit dem Vertretungscharakter der *Sonata sopra Sancta Maria*: Vertritt sie nun die Ant. ad Magnificat *Sancta Maria succurre miseris* (wobei dann die Plazierung des Hymnus stört), oder eine Marienlitanei, oder beides? Kurtzman gibt interessante Hinweise auf den stilgeschichtlichen Hintergrund der *Sonata*, der vom gattungsgeschichtlichen freilich getrennt werden muß. Daß Monteverdi sich gerade in diesem Werk auch an andere Gattungen anlehnt, zeigen ja schon die Parallelen zum *Orfeo*, und man möchte z. B. wissen, woher die fast tanzartige, silben- und tonzählende Vertonung des Hymnus *Ave maris stella* kommt.

In den jüngsten Kapiteln I und II bereitet sich der Autor auf seine Neuedition von Messe und Vesper vor. Neben wirklich solider Quellenarbeit sind auch unorthodoxe Lösungen zu erwarten, z. B. eine Emendation im *Nisi Dominus* (vgl. S. 22f.), die Unisonoparallelen produziert. Kapitel II ist eine fleißige Analyse der Cantus-firmus-

Technik der Messe im Verhältnis zu Gomberts Vorlage, und eine etwas negativ gefärbte Würdigung von Monteverdis künstlerischem Ergebnis. Die biographische Einleitung zu Messe und Vesper ist verdienstvoll und überzeugend. (Hoffentlich gelingt in der Edition das Korrekturlesen besser als hier, z. B. auf S. 116 mit Noten- und Textfehlern in T. 4, 5, 8/9, 12 und 21.)

Für wen und für welche Art von Institution ist das Werk von 1610 als Ganzes gedacht? Denn trotz der stilistischen und satztechnischen Spannweite ist es ein Ganzes, und wird von Kurtzman letztlich auch so gesehen. Monteverdis Buch ist insgesamt der Jungfrau Maria gewidmet (dem Papst erst in zweiter Linie) und ist über „*canti fermi*“ komponiert. Gomberts Motettentext „*In illo tempore loquente Jesu*“ ist ja die reguläre Lesung der Marienmesse, jedenfalls in den Gebetbüchern zu privater Verwendung. Nicht nur in den Hofkapellen, sondern auch in den Privatkapellen („*sacella*“), etwa der Rosenkranzbruderschaften, mag andere Musik erklingen sein als z. B. am Vatikan, und es sei nur daran erinnert, daß der Kapellmeister an S. Maria Maggiore gerade 1610 drei- oder viermal wechselte. Als ein wichtiger Schlüssel für die liturgische Funktion könnte sich schließlich auch die Verbindung von Litanei und Vesper herausstellen.

(Januar 1981)

Reinhard Strohm

ULRICH SIEGELE: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur*. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1978. 43 S.

Der Autor sagt in der Einleitung seines Vortrages, er wolle den Hörern Bach nicht näherbringen, sondern zeigen, „*wie fern uns seine Art über Musik, die Welt und Gott zu denken, ist. So fern, daß sie uns leicht als unreal und irrational erscheinen könnte.*“ Sie habe aber ihre eigene Realität und Rationalität. Und er bittet seine Hörer, sich „*darauf einzulassen*“, ist sich also bewußt, ihnen harte Kost anzubieten, die sich nicht leichter verdaut, wenn sie nun in Buchform vorgelegt wurde.

Statt vieler ein besonders aufregender Satz: „*Ein nachvollziehendes Hören, schon ein nachvollziehendes Singen und Spielen . . . ist eine Täuschung über die wahre Verfassung der Bachschen Musik.*“ Man nimmt Anstoß, und doch: Immer wieder kann man feststellen, daß Bach als erstes die Zeit eines Werkes als Zahl der Takte, dann die Proportion der Unterteilungen disponierte und komponierend dieses geistige Gerüst, die forma, mit der materia unterschiedlicher Themen füllte. Das kann nicht anders gewesen sein. Das Bild der Form ist unbewegt wie ein Architekturriß. Erst bei der klingenden Realisierung, vom Aufschreiben an, wirkt Zeit dominierend mit. Nachvollziehen bedeutet, sich diesem Wirken von Zeit hingeben. Widersinnig und unbegreiflich ist, daß wir Bachs stehende Form an Taktstrichen messen, die das Maß sind für Bewegung unter 18 Hz. Aber wir messen ja auch die Höhe und Tiefe von Tönen an Strichen des Liniensystems, die eigentlich im Bereich über 18 Hz Zeitrelationen andeuten, uns aber Formen anderer Art, nämlich Klanggesten begrenzen. Der Autor spricht von Bachs Formbegriff und muß daher die forma unter 18 Hz gegen ein anderes über 18 Hz abgrenzen, das er dann materia nennt. Die nachvollziehbare materia will er also für seine Arbeit nicht berücksichtigen, weil sie das Denken mit feststellbaren Zahlen stören könnte.

Die Zahlenanalyse der 149 Takte ist überzeugend. Der Zeitablauf des Duets gerinnt dabei zu einem fast greifbaren architektonischen Bilde mit der klaren Symmetrie 37:31:13:31:37. Weitere Unterteilungen dieser fünf Teile stehen mit ganzzahligen Annäherungswerten immer wieder zueinander in stetigen Proportionen. Der Mittelteil der 13 Takte ist im Goldenen Schnitt gegliedert nach der Fibonacci-Reihe der Architekten 5:8:13. (Sie setzt sich fort 21:34 und am Bau würde man beachten, daß 34 die Hälfte, eine Art „Oktave“ ist der 68 Takte der beiden ersten Teile.) Man wird zum Bauhüttenlehrling und möchte mit dem Autor rechnen.

Der aber sagt: „*Gottes Wort steht über allem, auch über Bach und seinem Werk. Es*

ist die Einheit des architektonischen und des rhetorischen Weges. In diesem Sinne hat Bach einen theologischen Formbegriff.“ Und Siegele nennt die sechs Teile dieses Formbegriffes: Verbum Dei – proportio – doctrina – dispositio – figurae – elocutio. Nur die letzten drei Teile haben mit Musik in unserem Sinne zu tun. „*Gottes Wort entfaltet sich einerseits in den Zahlen und ihren Verhältnissen, andererseits in der Lehre der Kirche.*“

Es gilt also nun, die Zahlen der Analyse mit der Lehre der Kirche in Verbindung zu bringen. Siegele benutzt dazu die Gematrie, die Buchstaben als Zahlen schreibt, und er ermittelt in lateinischen Glaubenslehren die Vokabeln, deren Zahlensummen den gefundenen Formzahlen entsprechen. Auf gleiche Weise hat Bach mit 14 Themeneinsätzen im Duett seinen Namen ins Spiel gebracht. Das ist wirklich Spiel. Aber auch darüber hinaus hat Siegele „Finderglück“, denn mit den Vokabeln ereignet sich Unglaubliches: Was sie als Lehre enthalten, läßt sich wie eine Allegorie in dem wiederentdecken, was Bach innerhalb der vorbestimmten Zahlenform des Werkes mit den Themen darstellt. Nicht einmal andeutungsweise können in dem hier gegebenen Rahmen die vielen Beziehungen beschrieben werden, die Siegele mit profunder Sachkenntnis auch der theologischen Hintergründe zwischen dem aufdeckt, was die theologischen Termini enthalten und von Bach – nun doch wohl wirklich nachvollziehbar – durch die satztechnische Ordnung der Themen nachgestaltet wurde.

Man wird das Büchlein mehrfach lesen müssen, denn auch unter einer so besorgten und gewissenhaften Führung wie derjenigen Siegeles ist es nicht leicht, Bach zu begreifen und zu verstehen, was Siegele mit dem „*theologischen Formbegriff*“ Bachs meint. Das Verwenden von Psalmnummern als Ausgangszahlen der Form entspricht Beobachtungen auch bei Bachs Vokalkompositionen. Kann man aber dahinter wirklich einen Versuch theologischer Aussage vermuten? Oder ist es wie der Griff eines Spielers, der eine Zahl braucht, nicht zum Würfeln, sondern in den rhetorischen Skopus

seines Textes? Gewiß, 13, 31, 37 sind kein Text. Aber gerade dadurch sind wir dem ludus doch näher als einer doctrina! Gematrie gehört eindeutig zum Spiel. Ludus allerdings hat offene Grenzen zum Kult, zur Frömmigkeitsübung, aber nicht zur Glaubenslehre.

Wer ernsthaft bei Bach zu denken beginnt, dessen Gedanken werden zum Unforschlichen oder zu Gott geführt. Gerade Siegeles Buch wird man deswegen nicht nur einmal lesen und ihm für sein Bekenntnis zu Bach dankbar sein. Ebenso dem Verleger, der ein so heikles Thema zur Diskussion stellte.

(März 1979)

Joachim Krause

PERCY M. YOUNG: *Die Bachs. 1500–1850. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 363 S.*

Es handelt sich um die von Gerda Becher „in Zusammenarbeit mit dem Autor“ angefertigte Übersetzung der 1970 in London unter dem Titel *The Bachs. 1500–1850* erschienenen englischen Ausgabe (s. *Bach-Jahrbuch* 1976, S. 107, Nr. 121).

Der anglisierende Titel (vgl. auch S. 22: die „Fuggers“) – statt des populären „Die Bache“ oder des korrekten „Die Familie Bach“ – läßt befürchten, die Übersetzerin könne ihrer Aufgabe nicht ganz gewachsen gewesen sein; und in dieser Erwartung sieht sich der Leser dann auch nicht getäuscht. „Hymnen“ statt „Kirchenlieder“ (S. 10), „Cythringen“ statt „Zithrinchen“ (außerhalb von Zitaten – S. 13), „Studenten“ statt „Schüler“ (S. 36, 85, 88), „da“ statt „wie“ (S. 83 – engl. „as“) und zahllose ähnliche Übersetzungsmängel und Stilblüten entschädigen den Leser dafür, daß der im Klappentext gepriesene englische Humor des Autors dem deutschen Leser zuweilen etwas bläblich erscheinen will (S. 146: „Als Komponist ließ er [J. S. Bach] nicht davon ab, die Unannehmlichkeiten zu betonen, die den Sünder erwarten.“). Warum die Übersetzerin vor den Beischriften zu den Notenbeispielen gänzlich kapituliert hat, ist nicht erkennbar; schließlich weiß nicht jeder

deutsche Leser sofort, was „senza D. B.“ und „col D. B.“ bedeuten soll (S. 247, D. B. = *Double Bass*).

Inhaltlich repräsentiert die Arbeit gegenüber dem bekannten Buch von Karl Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach*, München 1958) einen neueren Stand. Young verzichtet auf eine Vollständigkeit anstrebende Werkbesprechung und bemüht sich demgegenüber, gesellschaftliche Zusammenhänge deutlich zu machen. Für den deutschen Leser besteht ein besonderer Gewinn in des Verfassers Kenntnis der englischen Bibliotheken und Literatur, während sich seine Unkenntnis deutscher Literatur weniger gravierend auswirkt (so wird z. B. J. S. Bachs *Johannes-Passion* auf S. 148 noch immer 1723 datiert; und auf S. 162 findet man zur richtigen Datierung den Literaturnachweis – „Blankenburg“; auf S. 161 wird das Märchen wiederholt, die Äußerung der adligen Witwe, es sei „als ob man in einer Opera-Comödie wäre“, meine J. S. Bachs *Matthäus-Passion*, und zwar mit dem unverständlichen Kommentar, dieses Zitat beziehe sich „auf die Kompliziertheit der Choralbehandlung Bachs“).

Der Verfasser erweist sich als Propagandist des sogenannten neuen, sozialistischen Bachbildes: „in die Passionsvertonungen der großen deutschen Komponisten waren die Leiden und Nöte der ganzen Menschheit einbezogen“ (S. 24f.); wir können „den Konflikt zwischen Bach und Ernesti nur bedauern, um so mehr, als beide in der gleichen Richtung voranschritten“ (S. 159); „Im Hinblick auf die Komposition von Kirchenkantaten und Passionen wurde er [J. S. Bach] von fortschrittlichen Elementen in eine Richtung gedrängt, der auch Gottsched und seine anderen Librettisten . . . angehörten, und von konservativen Kräften behindert“ (S. 160); „Friedemann . . . stand unter dem Druck, am Rande einer Katastrophe leben zu müssen, die von den Vernichtungskriegen ausgelöst wurde, wie sie dem deutschen Volk von Friedrich II. auferlegt wurden“ (S. 220). Wer solche Überzeugungen teilt, wird sich bei der Lektüre reich bestätigt finden.

Zum Schluß eine Frage: Ist das Bekanntwerden Friedemann Bachs mit Forkel wirk-

lich so entscheidend, daß es „den Lauf der Kulturgeschichte Deutschlands, wenn nicht der Welt veränderte“ (S. 216)?
(Januar 1981) Alfred Dürr

FRIEDRICH NEUMANN: Musikalische Syntax und Form im Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ von Franz Schubert. Eine morphologische Studie. Tutzing: Hans Schneider 1978. 138 S.

Neumanns Buch ist vordergründig eine Studie zu Rhythmus und Form der Lieder, aus denen Schuberts Zyklus *Die schöne Müllerin* besteht, hintergründig und im wesentlichen ist es eine Apologie der theoretischen Position, die Neumann in seinem Buch über *Die Zeitgestalt*, 1959, bezogen hat. Diese Theorie ist eine organische, an Goethes Naturphilosophie orientierte Rhythmus- und Formenlehre, die trotz ihrer Eigenwilligkeiten der Tradition der Disziplin eng verbunden ist und an ihren Themen und Theoremen festhält. Mit dem Buch über Schuberts Lieder versucht Neumann, die Grundsätze seiner Theorie gegenüber neueren Analysen und Theorien, die sie mißachten oder mißverstehen, zu verteidigen. (Namentlich verweist Neumann auf Arbeiten von Thrasybulos Georgiades, Lars Ulrich Abraham, Ernst Apfel und Carl Dahlhaus. Man vermißt Arnold Feil.)

Neumann exponiert eingangs die Prinzipien seiner Theorie und entwickelt darüber – morphologisch, wie er meint – die Kategorien, die Schuberts Lieder ebenso wie alle sinngemäß verfaßte Musik bestimmten. Zentral ist wie in der Theorie der musikalischen Zeitgestalt die regelmäßig abgemessene und strukturierte Paarigkeit; disziplingemäß erörtert Neumann im Blick darauf die „Aus- und Umbildung der regelmäßigen Länge“: die Wiederholungen, Einschübsel, Streckungen, Dehnungen, Bestätigungen usw., durch die die Regelmäßigkeit modifiziert und verschleiert wird. In einem letzten Untersuchungsgang bestimmt Neumann, der wie viele Theoretiker des 20. Jahrhunderts Rhythmus und Form nicht mehr kategorial unterscheidet, die Form der Lieder.

In Schemata erfaßt er die Größe und Periodenstruktur ihrer Einheiten, die rhythmischen Entsprechungen sowie die Brennpunkte der harmonischen Bewegung.

Die Analysen, die das Korpus des Buches bilden, sind, so der Autor, „eine Probe aufs Exempel“ (S. 9). Sie entsprechen damit einem älteren Typus der Musikbeschreibung. Dieser fällt anders aus, bringt anderes zur Sprache und übersieht anderes als die jüngere werkimmanente Interpretation. Er faßt das Werk als Exempel eines Gesetzes auf und macht offensichtlich, inwieweit es ein Fall des allgemein geltenden Gestaltungsprinzips ist. Die Individualität des Werks, der Grund seiner Regel- und Unregelmäßigkeiten interessiert nur am Rande. Obwohl sich Neumanns Buch an der Differenz dieser analytischen Methoden entzündet, geht der Autor darauf selbst nicht ein und tut die Ergebnisse der werkimmanenten Interpretation kurz und allzu verständnislos ab.

Die Durchführung der exemplarischen Analyse vermag, was wohl nicht erstaunlich ist, einsichtig zu machen, daß die Kategorien der Rhythmik für Schuberts Musik bedeutungsvoll sind. Bei näherem Zusehen allerdings mögen einem Zweifel kommen, ob die Begriffe, die Neumann, durch seine Theorie bestimmt, an die Lieder heranträgt, diesen angemessen sind. Kann man Syntax und Form einer Vokalmusik und zumal die der Lieder Schuberts begreifen, ohne die Gedichte, ohne wenigstens die formalen sprachlichen und poetischen Kategorien zu berücksichtigen? Ist das Maß des Liedes wirklich der Zwei-, der Viertakter, die acht- und sechzehntaktige Periode wie in der Instrumentalmusik großen Formats? Ist das Maß des Liedes, der kleinen Form schlechthin, nicht die Zeile, das Zeilenpaar und endlich die Strophe? Und sind nicht darauf Unregelmäßigkeiten zu beziehen?

Wie immer man darüber auch denken mag: Neumanns Buch erinnert allzu werkverfallene Analytiker nachdrücklich an die Kraft der allgemeinen musikalischen Prinzipien, die hinter den einzelnen Werken wirksam ist. Es betont die Bedeutung des Rhythmus, der „Quadratur“. Und es erklärt man-

che schwierige Takt- und Periodenstruktur.
(Dezember 1980) Wilhelm Seidel

EDWARD R. REILLY: *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft.* Wien: Universal Edition 1978. 69 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, ohne Bandzählung.)

FRANZ WILLNAUER: *Gustav Mahler und die Wiener Oper.* Wien und München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1979. 315 S.

Bruno und Eleonore VONDENHOFF (Hrsg.): *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff.* Tutzing: Verlag Hans Schneider 1978. XXII, 676 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. 4.)

Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Rudolf STEPHAN. Mit einem Beitrag von Bruno WALTER. Köln: Arno Volk Verlag 1979. 120 S.

Die quantitativ wie qualitativ intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit Gustav Mahler zeitigt zum Glück nicht nur esoterische Ergebnisse. Nach Kurt Blaukopfs Dokumentenband (vgl. *Mf* 33, 1980, S. 113f.) sind vier Publikationen primär biographischen, dokumentarischen oder quellenkundlichen Inhalts anzuzeigen, deren jede auf ihre Weise die Sachkenntnis um Mahler zu erweitern weiß.

Die Studie von Edward R. Reilly ist die ergänzte und revidierte Übersetzung eines 1972 in *The Musical Quarterly* erschienenen Aufsatzes. Sie enthält alle erreichbaren Dokumente der Freundschaft zwischen Mahler und Adler („Der Fall, daß der führende Komponist und der führende Musikwissenschaftler eines Landes einander durch mehr als dreißigjährige Freundschaft verbunden waren, ist gewiß kein alltäglicher“, schreibt Reilly zu Recht), der Verfasser kommentiert diese Beziehung sorgfältig und mit Noblesse, primär vom Interesse und vom Wirken Adlers für Mahler her. Adlers Briefe an Mahler sind leider nicht erhalten.

Franz Willnauer hat die Mahlers Operndirektion betreffenden Dokumente des Wiener Haus- Hof- und Staatsarchivs ausgewertet. Das verschafft seinem ausgezeichnet belegten und flüssig geschriebenen Buch ein entscheidendes Plus gegenüber allen bisherigen Darstellungen von Mahlers Wiener Tätigkeit. Sehr einleuchtend unterscheidet Willnauer aufgrund genauer Interpretation des Quellenmaterials „drei Perioden der Ära Mahler“ (S. 66ff.): In den ersten drei Spielzeiten (1897–1900) steht die Hebung der Qualität des täglichen Opernbetriebes vom Dirigentenpult aus im Vordergrund; Mahler dirigiert selbst nicht weniger als 37 verschiedene Werke, bemüht sich um die Bereicherung des Spielplans sowohl im Hinblick auf die szenische und musikalische Erneuerung zentraler traditioneller Opern wie durch eine Präsentation von Novitäten. Damit einher geht eine intensive eigene Probenarbeit. Von der vierten Spielzeit an steht nicht mehr der Operndirigent, sondern der Operndirektor Mahler im Zentrum. Er konzentriert sich auf die „Repertoire- und Ensemblebildung“ (S. 74) seines Hauses. In diese Zeit fällt die Verpflichtung jüngerer Sänger, die Gewinnung von Schalk und Walter als Kapellmeister, von Roller als Bühnenbildner, die Bildung von Repertoire-Schwerpunkten. Willnauer: „Es sind die Jahre, in denen Mahler das k. k. Hofoperntheater vom tönenden Museum, in dem der gesamte Kunstbestand in historischen Fixierungen, also in erstarrten Inszenierungen und überladenen oder verstaubten Ausstattungen, ständig präsent war, zum Repertoiretheater verwandelt. Dieser Leistung verdankt das mitteleuropäische Operntheater . . . sein heute noch weithin verbindliches Repertoiresystem; speziell die Spielpläne und das Abonnementswesen . . . des deutschsprachigen Theaters wären ohne sie nicht denkbar“ (S. 76). Die Akzentverlagerung bedeutete allerdings auch, daß Mahlers Operndirigate seltener werden. Die dritte Phase des Mahlerschen Wirkens in Wien bis zu seiner Demission im Jahre 1907 ist dann – zugleich ein Moment von Resignation – durch die „Idee theatralischer Modellaufführungen“ gekennzeichnet. Willnauers Buch bringt im

Anhang ein Verzeichnis aller Premieren der Hofoper von 1897 bis 1907 einschließlich der Zahl der Vorstellungen und des Anteils Gustav Mahlers, genaue Statistiken über Mahlers Wiener Repertoire (aufgeschlüsselt nach Spielzeiten), Anstellungsdaten des gesamten Ensembles, eine Aufführungsstatistik der Konzerte Mahlers mit den Philharmonikern und eine Etatübersicht der Jahre 1903 bis 1908 sowie Anstellungs- und Entlassungsdekrete. Auch angesichts des Faktums, daß Mahlers Musik in vielfältiger Weise auf Vorgegebenes rekurriert, wäre eine ähnliche dokumentarische Darstellung des Konzertdirigenten Mahler (mit den Konzertstatistiken) von großem Interesse. Die Sammlung Vondenhoff dürfte hierzu bereits reiches Material bieten.

Der Katalog dieser Sammlung, von dem Ehepaar Vondenhoff erstellt, ist Anlaß, das Lob der Liebhaber der schönen Künste zu singen. Eleonore Vondenhoff hat, zutiefst berührt von Mahlers Musik, in Jahrzehnten gesammelt: Noten, Bücher, Aufsätze, Zeitschriften- und Zeitungsartikel, Schallplatten, Bilder, Fotos . . . – Mahleriana jeder Art, von kurzen Notizen bis zu Briefabschriften und großen Abhandlungen. Und sie hat jetzt ihre Sammlung der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Die Wissenschaft vor allem, doch nicht nur sie, ist ihr zu Dank verpflichtet. Zu hoffen bleibt, daß die Benutzung des Materials in der Österreichischen Nationalbibliothek umgehend ermöglicht wird. Der große und durch Register wie sinnvolle Anordnung gut aufgeschlossene Katalog ist derzeit gewiß die bedeutendste Mahler-Bibliographie. Und zwar wird nicht nur das internationale Schrifttum zu Mahler verzeichnet, sondern auch Zeitungsartikel, Kritiken zu Aufführungen, biographisch verwertbare Berichte, reiches Material zur Mahler-Rezeption werden erfaßt und aufgeschlüsselt. Daß dabei nicht alle bibliographischen Angaben in letzter Vollständigkeit gegeben werden können, bleibt nebensächlich angesichts der Fülle an Informationen. Das Buch ist ein Mahler-Kompodium.

Die bedeutendste der anzuzeigenden Publikationen ist gleichwohl der schöne Katalog jener Mahler-Ausstellung im Heinrich-

Heine-Institut Düsseldorf, die Rudolf Stephan 1979 im Rahmen des Mahler-Zyklus des Landes Nordrhein-Westfalen zusammenstellte. (Sie überragte jene berühmte Mahler-Ausstellung der Wiener Festwochen von 1960 in Konzeption wie Informationswert bei weitem.) Der schmale Band mit ausgezeichnet ausgewählten und musterhaft erläuterten Abbildungen von Manuskript- und annotierten Druckseiten Mahlerscher Partituren ist eine Fundgrube für die Mahlerforschung, regt wie selten ein Katalog unseres Fachs zum Nach- und Weiterdenken an, zeigt zudem der Mahlerphilologie das ganze Ausmaß dessen, was sie noch zu leisten hat und liefert doch selbst schon eine immense Fülle neuer Einsichten. Kaum vorstellbar, daß angesichts des hier formulierten Anspruchs die wissenschaftliche Mahler-Interpretation künftig ohne die Philologie im engeren Sinn wird auskommen können. Vor allem auch der Denkanstoß, den Stephan für die Darstellung der Mahler-Rezeption anhand der Dirigierpartituren Bruno Walters, Willem Mengelbergs, Otto Klemperers und Hermann Scherchens gibt, ist geeignet, einen noch jungen Zweig unseres Fachs in einem Teilbereich auf eine solide Basis zu stellen, insbesondere dann, wenn man die entsprechenden Schallaufzeichnungen hinzuzieht. Einen Wunsch muß man angesichts dieses Katalogs aussprechen dürfen: daß der Autor seine Kenntnisse der Mahler-Philologie (und des Mahlerschen Werkes) einmal in breiterer und systematischer Form publizieren möge.

(Oktober 1980) Reinhold Brinkmann

GIROLAMO FRESCOBALDI: Due Messe a otto voci e basso continuo. Messa sopra l'aria della Monica e Messa sopra l'aria di Fiorenza. A cura di Oscar MISCHIATI e Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975. XXXV, 173 S.

GIROLAMO FRESCOBALDI: Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1977. XXVII, 135 S.

GIROLAMO FRESCOBALDI: *Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1979. XXIX, 119 S.*

(*Monumenti Musicali Italiani. Vol. I, IV, V = Girolamo Frescobaldi, Opere Complete I–III.*)

Dem geringen Interesse der Forschung an der geistlichen Musik Italiens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist es wohl zuzuschreiben, daß die beiden vor nunmehr über vierzig Jahren von Casimiri in der Biblioteca Vaticana gefundenen und Frescobaldi zugeschriebenen Parodiemessen bisher fast unbeachtet geblieben sind. Mit deren erstmaliger Veröffentlichung eröffnet die Società Italiana di Musicologia ihre Denkmälerreihe und gleichzeitig die erste italienische Frescobaldi-Gesamtausgabe. In der Absicht, dem Notenbild einer zeitgenössischen Partitur nahezukommen, haben die Herausgeber die originalen Schlüssel, Mensurzeichen und Notenwerte beibehalten. Akzidentien gelten nach dem Usus der Zeit nur für die unmittelbar folgende Note bzw. für deren Repetition; sicher wohlgemeint, aber überflüssig und eher verwirrend erscheinen daher die zahlreichen Warnungs-Akzidentien. Die im Brevis-Abstand gezogenen Taktstriche konnten aus den Continuo-Stimmen übernommen werden, daß sie vom *Credo* der zweiten Messe an dort fehlen, wird zwar in einer Fußnote zu den Editions-kriterien angedeutet, im Kritischen Bericht aber nicht mehr erwähnt. Bei der Korrektur der nicht gerade seltenen satz-technischen Fehler der Vorlage haben sich die Herausgeber eher zurückgehalten; die Kollision von *b* und *h*^l im *Kyrie I* der ersten Messe (Takt 15) hätte aber bei allem Respekt vor der Quelle vielleicht doch emendiert werden können. Zu beiden Messen ist jeweils nur eine, beiden Chören zugehörige Continuo-Stimme überliefert, die im untersten System der Partitur originalgetreu wiedergegeben ist; um der damaligen Aufführungspraxis Genüge zu tun, haben die Herausgeber zusätzlich jedem Teilchor eine eigene Continuo-Stimme ausgesetzt, die sich der jeweiligen Satzstruktur anpaßt.

Bereichert wird der Band durch vier Facsimiles und die Wiedergabe der *Aria della Monica*- bzw. *Aria di Fiorenza*-Satzmodelle sowie eine Analyse beider Messen, die die Verarbeitung der Modelle bis ins Detail nachweist. Letztere sowie der 26 Spalten lange Quellenkatalog zu den bekannten Bearbeitungen der beiden *Arie* sprengen allerdings fast den Rahmen einer Gesamtausgabe. Leider enthält dieser Band nur eine knappe Zusammenfassung des einleitenden Teils in englischer Sprache, was die Benutzung erschwert; die beiden Tokkatenbände werden allerdings zunehmend polyglotter: Band II enthält immerhin eine französische Übersetzung sowie englische und deutsche Zusammenfassungen der Einleitung, Band III sogar deren vollständige Übersetzung in alle drei Sprachen.

Die Edition der Tokkatenbücher von 1615 bzw. 1627 beruht in beiden Fällen auf dem Text der letzten Ausgaben von 1637; in diesen nicht mehr enthaltene Stücke früherer Editionen befinden sich jeweils im Anhang. Bis auf die Ersetzung der originalen Notierung auf sechs bzw. acht Linien durch das moderne fünflinige System mit Violin- und Baßschlüssel sowie die Modernisierung der Akzidentien bleibt die ursprüngliche graphische Anordnung des Notentextes gewahrt. Diese nicht-egalisierende Übertragungsweise hat den Vorteil, daß der Benutzer die Verteilung des Textes auf rechte und linke Hand sowie Phrasierung und Artikulation unmittelbar ansehen kann. Die außerordentliche Präzision des Notenstichs sorgt dafür, daß das anfänglich ungewohnte „vokale“ Notenbild niemals unübersichtlich wird. Zu den Problemen, die die Beibehaltung der alten Taktnotierungen, der schwarzen Notation sowie der halben Noten mit Fähnchen dem Benutzer bringen, wird in den Einleitungen beider Bände kurz Stellung genommen, im übrigen aber auf den leider noch ausstehenden Kritischen Bericht verwiesen, auf den man hoffentlich nicht allzu lange warten müssen.

(Februar 1981)

Ulrich Wethmüller

WILHELM SCHEPPING: Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1978. 222 S., Notenbeisp. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. VII.)

Wie im Titel angedeutet, sind die Antwerpener Cantiones-Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts die Hauptquelle jener Liederhandschrift, die nach ihrem Entstehungs- und Fundort die „Wettener“ genannt wird. Doch beschränkt sich der Inhalt keinesfalls auf den Weihnachtsfestkreis, sondern reicht bis Ostern und Pfingsten. Die vorliegende gewissenhaft kommentierte Edition der Wettener Liederhandschrift wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als Dissertation akzeptiert. Dabei ist beachtenswert, daß offensichtlich im 17. Jahrhundert die Überlieferung des geistlichen Liedes stark von lokalen Traditionen bestimmt wurde. Vergleicht man mit den gleichzeitigen Liederhandschriften des bayrisch-österreichischen oder des alemannisch-schweizerischen Raumes, so bestehen so gut wie keine Querverbindungen zum niederrheinisch-niederländischen Bereich. Von überregionalem und überzeitlichem Liedgut (so Schepping, S. 206) kann nicht gesprochen werden, – schon wegen der Sprachprobleme. Es ist katechetische Literatur, die das Geschehen der Bibel vermittelt und einprägt, wobei sowohl musikalisch wie textlich Gebrauchsformen entstehen, die zwar „neu in Form und Satzstruktur, in ihrem ungezwungenen, auch selbstbewußteren Verhältnis zur Liturgie, zur Muttersprache wie auch zur tradierten lateinischen Kirchensprache“ sind (S. 206), die aber nur bedingt den Kunstanspruch des gleichzeitigen Barockliedes erfüllen. Die Gleichung: neu = ästhetisch wertvoll, gewinnt erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts an Bedeutung.

Im Gegensatz zur Forschung zwischen 1920 und 1960 gilt das geistliche Lied seit dem Ende der sechziger Jahre als ein durchaus attraktiver Forschungsgegenstand. Vertreter theologischer und musikwissenschaftlicher Hymnologie, der Volkskunde, der

Germanistik und der Musikethnologie haben wesentliches Material aufbereitet (man vgl. nur die Liste der Liederhandschriften bei Walther Lipphardt, *Die Bedeutung der handschriftlichen Überlieferung für die Hymnologie*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik*. Festschrift für Konrad Ameln, Kassel u. a. 1974, S. 189–224, die Schepping offensichtlich nicht kannte). Die Wettener Liederhandschrift ist ein Mosaikstein in diesem interessanten Bild populardidaktischer, schichten- und situationsspezifischer Text- und Melodieerfindung.

(Dezember 1980)

Wolfgang Suppan

— *FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Streichquartette I. Op. 12 und op. 13. Streichquartette II. Op. 44, 1–3 mit den Frühfassungen einzelner Sätze. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976 und 1977. XI, 94 und XVII, 317 S. (Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Serie III, Band 1 und 2.)*

Mendelssohns Werke sind eine Herausforderung für jeden Philologen: ihre Entstehungsgeschichte ist oft kompliziert und durch Primärquellen (Autographe) und Sekundärzeugnisse (Briefe etc.) häufig nicht ganz zu rekonstruieren; ihre Publikationsgeschichte ist oft verworren, weil der Komponist noch an den Korrekturabzügen der Erstdrucke weiterkomponierte; gelegentlich existieren von einem Werk mehrere voneinander und vom Erstdruck abweichende Autographe, und die Lesarten dieser Quellen gehen oft an die Substanz der Werke. Seit dem Buch von Friedhelm Krummacher, dessen maschinenschriftliche Fassung der Herausgeber benutzen konnte, weiß man, daß Mendelssohns Kammermusik in dieser Hinsicht besonders kompliziert ist, und daß zu den kompliziertesten Fällen innerhalb der Kammermusik die Streichquartette opus 44 gehören. Krummacher hat auch gezeigt, daß uns gerade die Vielschichtigkeit der Quellen äußerst wichtige Einblicke in Mendelssohns Kompositionsverfahren erlaubt. Die Leipziger Mendelssohn-Ausgabe, die

leider nur sehr langsam vorankommt, ist der Ort, an dem durch philologisch exakte Editionsarbeit die Voraussetzungen für solche Einblicke geschaffen werden können.

Der Herausgeber hat, dankenswerterweise, der Situation dadurch Rechnung getragen, daß er stärker abweichende Fassungen einzelner Sätze aus opus 44 vollständig und mit eigenem Revisionsbericht abdruckt: es handelt sich um den 1., 3. und 4. Satz von opus 44/1 in der Fassung des vollständigen Autographs, den 1. Satz außerdem in einer noch früheren Fassung in einem zweiten, nur diesen Satz umfassenden Autograph, den 1. Satz von opus 44/2 nach dem Autograph und den 4. Satz desselben Werks in einer aus dem Autograph, das zwei Fassungen konserviert, ausgezogenen ersten Fassung, sowie den 1. und 4. Satz von opus 44/3 ebenfalls nach dem Autograph. Eine Auswahl wichtiger Korrekturen in den Autographen wird ebenfalls mitgeteilt. Primärquelle für den edierten Haupttext sind die Stimmen der Erstdrucke, da Mendelssohn, wie erwähnt, noch bis zum Druck dieser Stimmen an der Komposition zu ändern pflegte.

So weit entspricht die Edition allen vernünftigen Anforderungen. Im Detail läßt sie dagegen sehr zu wünschen übrig. Das beginnt schon in den historischen Einleitungen zu beiden Bänden, in denen zur Verbreitung und Rezeption der Werke viel, zur Entstehungsgeschichte zu wenig gesagt wird. Bei opus 13 sind der für das Werkverständnis zentrale Brief an Lindblad und die Erinnerungen Hillers nicht ausgewertet; auch fehlt ein Hinweis darauf, daß das Lied, das dem Quartett zugrundeliegt, auf einen Text von „Voss“ (Pseudonym für Droysen) ebenso in Sakrow komponiert wurde wie der 1. Satz des Quartetts. Zu opus 44/2 ist zu ergänzen, daß das Autograph zwar den 18. Juni 1837 als Datum der Vollendung angibt, daß aber Mendelssohn am 13. Juli an Hiller schreibt, er habe „Änderungen“ größtenteils nach Hillers Rat angebracht und das Werk habe „sehr dabei gewonnen“; die Uraufführung durch das David-Quartett war offenbar nicht am 19. November, sondern schon am 28. Oktober 1837 (Brief Mendelssohns an seinen Bruder Paul, 29. Oktober 1837). Für

opus 44/3 ergibt sich ein terminus ante quem durch Mendelssohns Brief an Hiller vom 10. Dezember 1837: „*Ich habe ein neues (Quartett) angefangen und beinahe fertig (!), das ist viel besser*“. Für opus 44/1 gibt es zwei einander widersprechende Daten für den Kompositionsbeginn – was die Existenz zweier Autographen des 1. Satzes erklären könnte: am 14. April 1838 heißt es in einem Brief an Hiller „*ein drittes (Quartett) habe ich angefangen*“; am 15. Juni – wie Schuhmacher zitiert – an David „*auch das dritte Quartett fange ich jetzt an*“.

Gravierender als diese historiographischen sind jedoch die philologischen Mängel der Ausgabe. Für opus 13 und opus 44 benutzt der Herausgeber nicht die Erstausgabe der Stimmen, sondern spätere Ausgaben, die er – ohne Begründung – als Titelaufgaben bezeichnet. Störend (wenn auch nicht mehr als das) ist die Bezeichnung der Erstdruckstimmen mit A, der Autographen mit B, B 1 und C. Ergänzungen der Artikulation per analogiam sind erfreulich zurückhaltend angebracht, aber Vergrößerungen der gestochenen Stimmen gegenüber dem Autographen werden übernommen, auch wo sie ziemlich offenkundig sind: ein Beispiel gleich am Anfang von opus 12, wo die kurzen cresc.-decresc.-Zeichen in T. 13 übernommen, in T. 21, 29, 31 und 36 aber vergrößert werden (siehe dazu das von Schuhmacher abgedruckte Faksimile der ersten Seite des Autographs). Die Behandlung der Autographen und der in ihnen konservierten älteren Fassungen schwankt zwischen Philologie und Interpretation: „*Die vorliegende Edition geht beim Autograph (gemeint: vom Autograph) als von einer in sich geschlossenen Größe aus, ohne im Detail die einzelnen Durchstreichungen, Verbesserungen, Überklebungen zu berücksichtigen. Jedoch sind einzelne Stellen . . . in die Einzelnachweise dann eingearbeitet, wenn dadurch die Kompositionsweise Mendelssohns verdeutlicht wird. Der Herausgeber war bestrebt, Stellen unterschiedlicher Problematik auszuwählen, die einen Eindruck von den Veränderungen . . . vermitteln*“ (Band I, S. IXa, fast gleichlautend in Band II, S. Xb). Abgesehen davon, daß der Her-

ausgeber auch diesem eigenen Anspruch nicht gerecht wird, ja einige der bemerkenswertesten Stellen gerade nicht erwähnt (dazu unten): ein solches Verfahren, ohne weitere Begründung der Auswahl und ohne kompositionstechnische Interpretation der ausgewählten Stellen, zwingt gerade den, der an Mendelssohns Kompositionstechnik interessiert ist, zum Griff nach den Autographen selbst und nach Krummachers Buch, wertet also die Ausgabe unter diesem Aspekt geradezu ab. Viel sinnvoller wäre es gewesen, wirklich alle Stadien der Komposition zu dokumentieren und, soweit möglich, zu interpretieren: die Ausgabe wäre ein Modell und der Kritische Bericht mehr als die übliche Auflistung unbedeutender Details geworden. Dazu einige Einzelbemerkungen, die sich auf das Wichtigste beschränken (römische Zahlen – Sätze, arabische Zahlen = Takte).

Opus 12: I/6–7 Violinstimmen urspr. vertauscht. – I/ nach 219 34 Takte gestrichen. Schuhmacher druckt sie im Kritischen Bericht ab, erwähnt aber nicht, daß im Autograph über dem Ende dieser Passage „24 Takte loos“ notiert ist. Danach wären die von Schuhmacher im Vorwort zitierten Angaben von Nancy B. Reich über die Partiturnachdrucke aus der Sammlung Rudorff (*Notes* 31, 1974, S. 247–259, bes. 252) zu modifizieren (die Details würden hier zu weit führen, zumal mehrere Erklärungen möglich sind. Nebenbei: „change in the pen“ – Reich, S. 252 – heißt nicht „Wechsel zum Bleistift“ – Schuhmacher, IXb – sondern Wechsel der Feder bzw. des Schreibgerätes). Ergänzt werden muß, daß das hohe *c* der Violine I in der ursprünglichen Fassung noch 5 Takte länger gehalten wird (also die jetzigen Takte 245–249). Außerdem ist der Abdruck der ursprünglichen Fassung ungenau: T. 2–4 Viola ein (nicht zwei) Bogen, 6–7 Violine I und Viola Bogen, 7–8 Violine II Haltebogen, 17–18 Violine II Bogen, 20 Viola Bogen, 21 Violine I Bogen 1.–2. Viertel, 26 Violine I Bogen schon ab letztem Viertel T. 25, 33–34 Violine I der von Schuhmacher gepunktete Haltebogen ursprünglich vorhanden, dann gestrichen. – II/114–119 urspr. ganz anders (Verarbeitung des uniso-

no-Motivs T. 88ff.) und drei Takte länger. – IV/255 ad lib. dim. – wie es in der Ausgabe steht – ist mißverständlich. Das Autograph zeigt, was gemeint ist: Mendelssohn hat „ad lib.“ später mit Bleistift hinzugefügt, dazu in allen Stimmen „NB“ (offenbar für den Stecher der Stimmen); ad lib. bezieht sich also auf die Solotakte der 1. Violine, quasi una cadenza.

Opus 13: I/35–38 2. Violine urspr. Oktave höher, geändert, „um den nachfolgenden Einsatz der VI besser hervortreten zu lassen“ (Krummacher, S. 108). – I/72–73 zwei Takte gestrichen. – II/88 zwei Takte gestrichen. – IV/163 urspr. zweite Takthälfte *h* in allen Stimmen. – IV/197 zwei Takte gestrichen.

Opus 44/1: I/Erstfassung (Schuhmacher 206–221)/25–29 eingreifend geändert. – I/Erstfassung/196 1 Takt gestrichen. – I/Erstfassung/315 12 Takte gestrichen. – I/Erstfassung/333 2 Takte gestrichen. – Schuhmacher gibt einen kurzen Revisionsbericht und einige größere Lesarten aus der Zweitfassung (B), nicht zur Erstfassung (C).

Aber auch zu B fehlen einige wichtige Angaben: 121 *seconda volta* erst wie in C; 207, 219 je 2 Takte gestrichen; 85 4 Takte (Akkordbewegung ähnlich den jetzt folgenden 4 Takten) gestrichen, dgl. an der Parallelstelle 283 (Indiz dafür, daß die Striche nach der Niederschrift des ganzen Satzes gemacht wurden). – III/Frühfassung/43 4 Takte gestrichen; 54 3 Takte gestrichen, die folgenden 4 umgeschrieben; 84 4 Takte (= 85–86 + 83–84 sequenziert) gestrichen; 148 geändert, ein folgender Takt (= 150) gestrichen. – IV/Frühfassung/40–44 urspr. ganz andere Fassung; 58 7 Takte gestrichen, 30 Takte überklebt – gänzlich andere Fassung; 114 4 Takte gestrichen (Seitenthema); 163–168 eingreifend geändert; 199–205 dgl.; 210 7 Takte gestrichen; 228 8 Takte gestrichen (Seitenthema); 314–316 3/4 Viertel bis 316 3. Viertel nachträglich hinzugefügt.

Opus 44/2: I/Frühfassung/71–72 und 6 weitere Takte gestrichen, dann 71–72 „gilt“ und jetziger Takt 73 auf Rest der Akkolade eingeschoben. In der Reprise sind die hier gestrichenen Takte (modifiziert) stehengeblieben (224–229); 75 1 Takt gestrichen,

ebenso in der Reprise (231), also bei nachträglicher Durchsicht des Satzes; 82–88 Oberstimme urspr. mit einfacher Begleitung, die Motividimination als Begleitfigur erst nachträglich (wohl nach ihrer „Entdeckung“ in der Durchführung); 115 1 Takt gestrichen; 162 mit Auftakt: pp, dann der ganze Takt gestrichen, dann „gilt“; 167 1 Takt (weiter Viertelbewegung) gestrichen.

Opus 44/3: I/Frühfassung/im ganzen Satz sind Dynamik und (teilweise) Artikulation durch Bleistifteintragungen in erstaunlichem Umfang überarbeitet, teils radikal geändert worden. Eine genaue Darstellung wäre nur durch doppelten Abdruck des Satzes möglich gewesen. Schuhmachers Angaben sind teils ungenau (so zu T. 30–32), einzelne Zeichen sind falsch interpretiert (cresc.-decresc.-Gabeln T. 20, 22). – II/1–2, 10: 1–2 2. Violine urspr. Doppelgriff mit leerer G-Saite; 10 wdh., also analog 1–2, dann ein Takt gestrichen, in diesem die 2. Violine nicht geändert – d. h. die Streichung des Taktes war ein anderer Arbeitsgang als die Änderung der 2. Violine; 76 urspr. Wiederholungszeichen; 76–98 die Angabe hierzu im Kritischen Bericht taucht noch einmal S. 316 auf, offenbar ist hier ein Notenbeispiel verloren gegangen; 109–126 größere Korrektur (urspr. andere Stimmenverteilung). – III Die gestrichenen Takte nach T. 23 und T. 28 sind S. 317 mitgeteilt, aber nicht die gestrichenen Takte nach 46 (3 Takte), 55 (1 Takt), 64 (3 Takte). Die Änderung T. 71–72 ist im Kritischen Bericht unklar dargestellt. – IV/Frühfassung/5–12 eingreifende Änderungen in den Begleitstimmen; 45 2 Takte gestrichen; 50 1 Takt gestrichen; 52–53 urspr. zweimal; 156ff. die 4 überklebten und die 13 folgenden gestrichenen Takte erwähnt (S. 317), aber nicht mitgeteilt, obwohl die Erwähnung in diesem Abschnitt (Notenbeispiele zu ausgewählten Korrekturen) einen Abdruck erwarten ließe.

Schließlich ist es zumindest störend, daß die Tempobezeichnungen der Autographe nur bei der Beschreibung der Autographe erwähnt werden, nicht aber unter den Einzelnachweisen.

(Oktober 1980)

Ludwig Finscher

ANTONIO SALIERI: *Tarare. Opéra en cinq actes avec un prologue (Pariser Fassung von 1787), Libretto von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER. München: G. Henle Verlag 1978. Erster und zweiter Halbband. XII, 485 S. (Die Oper, kritische Gesamtausgabe von Denkmälern der Operngeschichte, hrsg. von H. BECKER. Band 2.)*

Mit der Ausgabe des *Tarare* wurde ein Bühnenwerk vorgelegt, das einen „hervorragenden Rang“ besonders in der französischen Operngeschichte einnimmt, das aber kaum den „willkommenen Nebeneffekt“ einer Wiederbelebung erfahren dürfte. In dem bemerkenswerten Libretto, einer Vermischung von Basar-Orient und philosophischer Propaganda, wendet Beaumarchais mehrfach aus *Le Mariage de Figaro* vertraute dramatische Kunstgriffe an, etwa in den Strategien des tugendhaften Eunuchen Calpigi. Der Name des Helden der Oper und die Entwürfe des Librettos von 1775 lassen eine Opéra-bouffe erwarten, aber die moralische Dimension der endgültigen Fassung und die im Vorwort des Librettisten hervorgehobene Menschenwürde als moralisches Problem der Handlung haben Beaumarchais zur endgültigen Festlegung der dramatischen Gattung bewogen. Der Librettist, eine der schillerndsten Figuren des zu Ende gehenden Ancien régime, er war auch ein beachtlicher Harfenspieler und sogar als Gesangslehrer tätig, hatte zur Entstehungszeit des *Tarare* bereits die größten Erfolge erlebt. Vielleicht gelang es ihm gerade deshalb, im Libretto viele neue Perspektiven einzubringen, die auf die romantische Oper, die idealistischen Tendenzen der Revolutionsoper, den Orientalismus Webers und die Einflüsse von Sozialideologien, vorausweisen. *Tarare* stellt den Versuch dar, alle „Künste“ von der Philosophie und dem Feuerwerk bis zur Pantomime, zum Tanz und zur Musik in ein Bühnenwerk einzubeziehen. Salieri bedankte sich bei Beaumarchais für die Vermittlung einer umfassenden Vorstellung vom antiken Theater, hat aber der Dominanz des Librettos Einhalt geboten, indem er die Musik stärker in den Vordergrund treten ließ.

Heute erscheinen weite Teile der Partitur formelhaft, die Personen zu wenig charakterisiert. Die Neuausgabe gibt, gestützt in erster Linie auf den Partiturdruk von Imbault aus dem Jahre 1787 und eine zeitgenössische Abschrift mit autographen Korrekturen Salieris, die französische Fassung von 1787 wieder. Der noch nicht erschienene Kritische Bericht wird über die Dissertation Angermüllers hinaus über die einzelnen Quellen und die italienische und deutsche Fassung Aufschluß geben.

(Februar 1981) Herbert Schneider

MARCELLO CONATI: Canti popolari della val d'Enza e della val Cedra. Mit einem Vorwort und einer Einleitung von Guglielmo CAPACCHI. Parma: Palatina Editrice (Comunità delle Valli dei Cavalieri) (1976). 316 S., Anm. und Notenbeisp. + 1 Schallplatte.

Die Flüsse Enza und Cedra entspringen südlich von Parma, vereinen sich nördlich von Vairo und nordöstlich von Monchio delle Corti, um an Carbonizzo vorbei nach Norden dem Po zuzufließen. Guglielmo Capacchi hat bereits 1972 auf die „Altartigkeit“ der Sprache und der Volksüberlieferungen in diesem Gebiet hingewiesen (in *Valle dei Cavalieri I*, Parma 1972, S. 19–26). Ein Reliktgebiet demnach, das auch dem Musikethnologen historische Perspektiven eröffnet. Von konventionellen Volksliedsammlungen unterscheidet sich die vorliegende Ausgabe vor allem dadurch, daß den Text- und Melodieniederschriften sowie den Kommentaren eine Schallplatte beigegeben ist. Das in unserer Notenschrift „Kaum-Notierbare“: Stimmklang, Verzierungstechnik, rhythmische Eigenheiten, Formen der Mehrstimmigkeit, kann so anhand des Klangdokumentes mitvollzogen und in der Spezialforschung beachtet werden.

Entscheidende Wandlungen im volkstümlichen Liedrepertoire stellen sich dort ein, wo schriftlose Tradition in schriftliche Liedvermittlung übergeht. Capacchi beginnt die ausführliche Einleitung daher damit, „*Comunicazione orale e comunicazione scritta*“ einander gegenüberzustellen, um naives,

spontanes, variantenreiches und funktional gebundenes Singen von dem abzugrenzen, was nun in vorfixierten Texten und Weisen durch Schule, Kirche und Chorvereinigungen verordnet wird. Eine durchaus logische Entwicklung unter den gegenwärtigen kulturellen und ökonomischen Bedingungen, die ohne wehleidige Rückblicke dargestellt wird. Ordnung, Klassifikation und Transkription (nach Bartóks Vorbild) entsprechen dem Stand, wie er in der IFMC-Studiengruppe zur Katalogisierung von Volksweisen derzeit diskutiert wird.

Für die vergleichende europäische Volksmusikforschung stellt das Melodienmaterial insofern wichtige Belege zur Verfügung, als gerade im geistlichen Liedbereich Melismenreichtum erkennbar wird, wie er u. a. bei den Wolgadeutschen, auf den Färöer und bei den Mennoniten Nordamerikas sich erhielt. Geringstufige Tonreihen, stichische Zeilenreihung und eine Mehrstimmigkeit, die zumeist vom Einklang über parallele Terzenführung in den Quintklang führt, stützen den sprachwissenschaftlichen Befund ab: Hier liegen Zeugnisse einer Singtradition vor, die vor die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zurückführen und mit denen man sich weiter beschäftigen müssen.

(Dezember 1980)

Wolfgang Suppan

Diskussion

Zum Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter

Der in der spätantiken, byzantinischen und frühmittelalterlichen Literatur unbewanderte Rezensent brachte in seiner Kritik (*Mf* 33, 1980, S. 368f.) Behauptungen vor, die sich als Irrtümer erwiesen: Die von ihm besprochene Untersuchung, die sich auf etwa anderthalb hundert griechische und lateinische Quellenschriften stützt, auf vierzehn Jahrhunderte und auf ein Gebiet vom östlichen Mittelmeerraum bis Irland