
BESPRECHUNGEN

GÜNTER SCHNITZLER (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Verlag Klett-Cotta 1979. 308 S.

Diese um Beiträge über Wagner und Hofmannsthal/Strauss vermehrte Sammlung von Vorträgen aus dem (mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar veranstalteten) Studium generale der Universität Freiburg (Sommersemester 1977 / Wintersemester 1977/78) behandelt „das zentrale Problem der Autonomie“ von „Dichtung und Musik“, „das sich bei der ‚Vertonung‘ von literarischen Vorlagen stellt“.

Gegen Thrasybulos Georgiades' These von der Notenschrift als einem Nicht-Text führt Carl Dahlhaus, *Musik als Text*, literatur-, sprach- und musikwissenschaftlich wie philosophisch, musiktheoretisch, sozialpsychologisch und pragmatisch argumentierend, einen brillanten Gegenbeweis: Musik, zwar „gegenstandslos“, nicht aber „gegenständlich“, sei objekthaft „vorhanden“, nicht erst (Heidegger) im Vollzug „zuhanden“ – Als einziger in eigener Sache sich äußernd, breitet Wolfgang Rihm, *Dichterscher Text und musikalischer Kontext*, zu seinen Paul Celan-Vertonungen *Nachtordnung* für 15 Solostreicher und *Lichtzwang* für Solovioline und Orchester einige Gedanken aus. – Ausgehend von den *Winterreise*-Vertonungen *Die Nebensonnen* und *Der Leiermann* als Beispielen für zeit- und aussageverschiebende Textbehandlung bei Schubert, gelangt Hans Heinrich Eggebrecht, *Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst*, über die zwei letzten Rückertschen *Kindertotenlieder* Mahlers, *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*: Glaubenwollen, Noch-nicht-Glaubenkönnen, und *In diesem Wetter, in diesem Braus*: Glaubensgewißheit als Gnadengeschenk, in subtiler Analyse zu der Deutung der Doppelschlagfigur in Mahlers IX. Sym-

phonie als pathopoietischen Viertonmotivs: Anfang einer ohne Willensanstrengung, ohne Außeneinwirkung sich eröffnenden „anderen Welt“. – Herbert Zeman, *Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns „Die Schöpfung“*, den Gegensatz: Enthusiasmus 1799 im Burgtheater – „charakterloser Mischmasch“ nach Schiller, voranstellend und die Quellen (Lidley, Genesis, Miltons *Paradise Lost*, biblische Psalmen) wertend, spürt dem um 1780 sich vollziehenden Geistes- und Geschmackswandel nach, der zu Swietens Verwerfen von Sündenfall, Paradiesvertreibung und Diabolik und von da zum Deismus des als Vernunftwesen handelnden Menschen eines Shaftesbury führt, dessen Buch *The Moralists. A Philosophical Rhapsody*, damals in England verboten (daher die Fiktion eines Lidley!), in Haydns Bibliothek stand! – Norbert Miller, *Das Erbe der „Zauberflöte“*. *Zur Vorgeschichte des romantischen Singspiels*, zieht die historische Linie von Goethe, der, beeindruckt vom Text (Freimaurerei: *Wilhelm Meister*; Bruderschaft: Versgedicht *Die Geheimnisse*), mit seinem von „Unwahrscheinlichkeiten und Späßen“ gereinigten „zweiten Teil“, dem Libretto für Wranitzky, scheiterte, zu Schikaneder, der mit seiner gesteigerten Textfortsetzung bei veränderter Zeitsituation und einem an Mozart zwar anknüpfenden, aber des Wienerischen unkundigen bayerischen Hofkomponisten, Peter (von) Winter, das Zauberflötenerbe an die deutsche Romantik abtreten mußte. – Nach Erörterungen über Dichtung in Musik – „und“ kopulativ: *Tristan und Isolde*, disjunktiv: Logos und Daimon; mythisch: zwei Seelenhälften in zwei Körpern; historisch: gemeinsamer Ursprung – vergleicht Peter Horst Neumann, *Zur musikgeschichtlichen Bedeutung Goethescher Gedichte*, auf das Problem der meist vorliegenden Entstehungsungleichzeitigkeit von Dichtung und

Musik hinweisend, vier Vertonungen von *Kennst du das Land* aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Reichardt (streng nach Goethes Anweisung: keine Wortwiederholung, kein gesangsfreier Takt, kein Durchkomponieren!), Beethoven (textinterpretierender Wechsel von Dur nach Moll), Schubert (Textverfehlung) und Schumann (Psychogramm). – Manfred Schneider, *Der geschleifte Venusberg. Richard Wagners „Tannhäuser“ und die neue Ordnung des Eros*, erblickt von den objektiven Quellen her (asketisches Christentum [H. Heine] und sinnenfreudige Antike; Saint-Simonische Reformbestrebungen und Dilemma der Aufklärungspädagogik) wie den subjektiven (Erziehungserlebnis und nachrevolutionäres Leipziger Bordellereignis 1830 als Trauma) in der Transformation der Tannhäusersage zur „Venusberg“-Oper Wagners Kunstrevolution, den Bastillesturm auf den Venusberg und den musikalischen Exorzismus an Liebesgöttin und Bacchanten in Parallele setzend zu gesellschaftlichen Umwälzungen und, befremdend, diese zu Detailphänomenen musikalischer Evolution. – Theo Hirsbrunner, *Musik und Dichtung im französischen Fin de Siècle am Beispiel der „Proses Lyriques“ von Claude Debussy*, führt aus, wie Mallarmé, in *Prose pour des Esseintes* die Dichtung am Ende des 19. Jahrhunderts als Auflösung zur Echolalie deutend, auf Joris-Karl Huysmans exquisites (von Schönberg gekanntes?) Büchlein *À Rebours* zurückgriff, und deutet Debussys *Proses Lyriques* „de rêve . . . de grève . . . de fleurs . . . de soir“ (mit den signifikanten Punkten und dem auf geistliche Sequenzen deutenden präziösen Plural) feinsinnig symbolistisch als unanalysierte Träume, impressionistische Stimmungsbilder, lebensfeindliche (Huysmansche!) Künstlichkeit und Pariser Großstadttreiben. – Günter Schnitzler, *Kongenialität und Divergenz. Zum Eingang der Oper „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, erblickt Strauss' Kongenialität in der musikalischen Dichte der textlichen „Vorausinterpretation“ (durch die Mägde), der Hektik (Progression der Tempoänderungen), der Zerrissenheit Elektras in Haß und Verzweiflung,

Rache und Tatenlosigkeit (Extremklänge, Metrumwechsel), der Verdeutlichung der Hofmannsthalschen Idee „*Geheimnis der Kontemporaneität*“ (Gegenwartsgefühle, Vergangenheitsbeschwörung, Zunkunftsahnung) durch Verflechtung beziehungsreicher Motive bei zeitlicher und örtlicher Unbestimmtheit; die Divergenz zum Dichter („*Dem Bajuwaren wurde alles Handlung*“) in Strauss' Neigung zur Veräußerlichung (Kettenrasselimitation im Klytämnestrazug) und der der Dichtung widersprechenden Dominanz des Rachemoments (Agamemnonmotiv). – Entscheidend für Rilke bei *Gong* (vermutlich Tamtam!) war das Onomatopoetische, wie Albrecht Riethmüller, *Rilkes Gedicht „Gong“ An den Grenzen von Musik und Sprache*, in inhalts- und gedankenreicher Analyse ausführt, nach der in den drei ungleichlangen, reimlosen Strophen die Anfangshebungen als Gongschlagwiderhall stehen, die daktylische Grundmaßstarre als Folie gegen rhythmische Abwechslung am Gedichtausgang, die Graphik der Elisionspunkte für Senkungen und metrum-supponierende Pausen (im Gegensatz zu den irrationallangen musikalischen „Kunstpausen“) – Gongschläge, nicht mehr für Ohren, vielmehr Visionen reinen Klanges, zukunftsweisend bei gleichzeitiger Wandlung des Rhythmus zu „*Abläufen*“ „*Atonalität beim Wort genommen*“ – Nach historischem Streifzug durch die Vertonungen unveränderter Dramen (Literatur[Dramen]oper, Literaturlibretto) verneint Jürg Stenzl, *Heinrich von Kleists „Penthesilea“ in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/25)*, die Frage, ob diese erste Vertonung eines Kleistschen Wortlauts dem Text gerecht werde: Schoeck habe Penthesilea und Achill, die einander als Besitz-, als Verschlingungsobjekte Liebenden, aus eigener Krisensituation (Bekanntschaft mit der Pianistin Mary de Senger) als echt Liebende mißverstanden, die (wie Horace in seiner Oper *Venus*) den „*totalen Ausbruch*“ aus feindlicher Umgebung vollzogen, wie er, der unter gesellschaftlichen Konflikten Leidende, ihn suchte, er, der in der „*Verinnerlichung*“ (wie in der Liederfolge *Elegie* [Eichendorff, Lenau]) im Gesang die Mitte

seiner Existenz sah. – Nach Charakterisierung der Oper *Lulu* – Konstruktivismus und Unmittelbarkeit, dur-moll-chromatik-pentatonik-durchsetzte Zwölftonmusik, intendiertes Kontinuum von musikfreier Sprache bis zum Gesang „*molto cantabile*“ (in zwölf Stufen!), Mahlernähe in der Aufwertung von Floskeln zu Motiven, von Motiven zu Themen – und einer Richtigstellung der Verwechslung der drei Willi Reich für eine Analyse überlassenen Notenblätter mit Bergs Reihentabellen widmet Rudolf Stephan, *Zur Sprachmelodie in Alban Bergs „Lulu“-Musik*, dem Verhältnis Oper/Suite eine analysierende Würdigung. – Die interkulturellen, anthropologischen, onto- und phylogenetisch konstanten präverbalen Ausdrucksformen (Angst: Zittern, Zorn: Atemstau, etc.) in kompositorischer Anwendung untersucht Wilfried Gruhn, *Musikalische Sprachartikulation seit Schönbergs Melodramen „Pierrot Lunaire“*, hier: widersprüchliche Abgrenzung von Sprech- und Gesangsstimme; Strawinsky, *Abraham und Isaac*: 17 semantikunterschiedene „Abraham“-Anrufe, Schnebel, *madrasha 2* Komposition von Lauterzeugungsvorgängen; Ligeti, *Aventures et Nouvelles Aventures*: kompositorische Integration von Lautpantomimik, Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*: elektronisch erzeugtes Kontinuum zwischen Musik und Sprache. – Peter Andraschke, *Elektronische Musik und Sprache*, erläutert die Bedeutung der Elektronik und die – seit dem 1. Konzert mit (damals rein) elektronischer Musik, Köln 1954 – erprobten Möglichkeiten einer Kombination von Sprechen/Singen und Elektronik (Stockhausen, Krenek, Nono, Berio, Eimert, Ligeti), Experimente, bei denen freilich – mal mit weniger, mal mit mehr Berechtigung – die Wortverständlichkeit weitgehend oder gänzlich verlorengeht.

Es handelt sich um eine Sammlung von vorwiegend außerordentlich gehaltvollen Beiträgen. – Trotz offensichtlicher Sorgfalt im Redigieren sind etliche Versehen aller Art stehen geblieben. (Es heißt „*la fin*“ [S. 152 ff.], „*ψόφος*“ [S. 211]; es muß heißen „*Gravitation*“, nicht „*Gravität*“ [S. 234].) Unter diesen stören die peinlichen Sprach-

verstöße (S. 74, 163, 176 [bis], 203, 220, 222, 233, 298) am empfindlichsten. (August 1980) Gerd Sievers

Venezia e il melodramma nel Seicento. A cura di Maria Teresa MURARO. Premessa di Gianfranco FOLENA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1976. 400, XI S. (Studi di Musica Veneta. 5.)

Venezia e il melodramma nel Settecento. A cura di Maria Teresa MURARO. Premessa di Gianfranco FOLENA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1978. 462, XII S. (Studi di Musica Veneta. 6.)

Die Fondazione Giorgio Cini ist eine private Institution, die sich Erforschung und Darstellung von Geschichte und Kultur Venedigs zur Aufgabe gemacht hat. Umfangreiche Sammlungen sind ihr dazu Voraussetzung. Seit 1972 veranstaltet die Fondazione alljährlich einen *convegno* zur Geschichte der venezianischen und italienischen Oper. Diese *convegni* und nunmehr auch die Kongreßberichte sind mittlerweile zum sicherlich wichtigsten Forum für die Erforschung der italienischen Oper geworden. Von den bisher erschienenen zwei Bänden mit gesammelten Referaten dokumentiert der eine den *convegno* von 1972 über das 17. Jahrhundert. Zum 18. Jahrhundert wurden drei *convegni* abgehalten, und zwar 1973 (vgl. dazu *Mf* 27, 1974, S. 67 f.), 1974 und 1975. Die dabei vorgetragenen Referate werden neu geordnet in zwei Bände zusammengefaßt; der bereits vorliegende erste Band enthält die Beiträge zur ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Es entspricht dem Wesen und dem differenzierten Erscheinungsbild der Kunstform Oper, wenn die durchaus umfangreichen Referate, die jeweils in der Muttersprache des Autors abgedruckt sind, sich mit den verschiedensten Aspekten befassen. Ein echter interdisziplinärer Ansatz gelingt dabei allerdings nur in wenigen Fällen (und bezeichnenderweise nicht zuletzt in den Diskussionen, auf deren Wiedergabe im Settecento-Band leider verzichtet wurde). Neben bibliographischen, linguistischen und rezep-

tionsgeschichtlichen Fragestellungen, neben Hinweisen zu Stoffgeschichte, Szenographie und Ballett stehen nur wenige Abhandlungen zur Musik der Opern. Für dieses Defizit ist aber vor allem die Werk- und Überlieferungssituation verantwortlich zu machen, denn der Verlauf der Operngeschichte ist zunächst bekanntlich nur anhand von Libretti rekonstruierbar. Die mangelnde Kenntnis von Quellen und das Fehlen von Ausgaben setzen vom Leser ein gehöriges Vorstellungsvermögen voraus. Der Spezialist wird jedoch immer wieder mit Gewinn auf Materialien und Anregungen in den Bänden zurückgreifen.

(April 1981) Reinhard Wiesend

Jahrbuch Peters 1978. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Leipzig: Edition Peters (1979). 209 S.

Das 1894 begründete *Jahrbuch Peters*, das in den Jahren 1956–1977 als *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* von Walter Vetter und Rudolf Eller fortgeführt wurde, erscheint nunmehr wieder unter seinem ursprünglichen Titel. Verlag und Herausgeber betonen in der Vorbemerkung, „daß das *Jahrbuch Peters* aufgeschlossen“ sein soll „gegenüber allem, was zum Denken über Musik beiträgt, über ihre Natur und ihre Geschichte; und aufgeschlossen gegenüber allen, die beitragen wollen: nicht nur den Forschern unserer und verwandter Disziplinen, sondern auch Komponisten und Interpreten, Künstlern im weitesten Sinne“. Sie sind bestrebt, „in jedem Band möglichst mehrere Aufsätze zu bringen, die sich dem gleichen Gegenstand widmen“. Das realisieren sie im vorliegenden ersten Jahrgang mit drei Beiträgen über Claude Debussy (Peter Gülke, Edison Denissow und Nikolai Kopotshewski). Den Band eröffnet der Sprachwissenschaftler Manfred Bierwisch mit dem umfangreichen, grundlegenden Aufsatz *Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*.

Bruckner-Jahrbuch 1980. Hrsg. von Franz GRASBERGER. Linz: Anton Bruck-

ner Institut – Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH 1980. 189 S.

Neben der Publikationsreihe *Anton Bruckner. Dokumente und Studien* hat das Anton Bruckner Institut Linz gemeinsam mit der Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH nun ein *Bruckner-Jahrbuch* veröffentlicht, das außer wissenschaftlichen Beiträgen Berichte zur Brucknerpflege und -aufführungspraxis enthalten soll. Die vergleichsweise kurzen Beiträge der vorliegenden ersten Nummer widmen sich vielfältigen Gegenständen, ausgehend von *Problemen der Kompositionstechnik in den Sinfonien* (Wolfgang Boetticher) über *Bruckners Einfluß auf die Moderne* (Michael Adensamer) bis hin zu biographischen Details bei Johann Matthias Keinersdorfer (Othmar Wessely), Josef Schalk (Thomas Leibnitz) und Franz Ritter von Pistrich (Jiří Sehnal). Hinzu treten Informationen über die Forschungs- oder Aufführungstätigkeit von Instituten und Gesellschaften. Mitteilungen, Rezensionen und eine Bruckner-Bibliographie runden den Band ab.

Revista de Música Latino Americana – Latin American Music Review. Vol. 1. Nr. 1. Austin: University of Texas Press (1980). 129, (VI) S.

Diese, von Gerard Béhague herausgegebene zweisprachige *Revista/Review* möchte das *Yearbook for Inter-American Musical Research* der sechziger und siebziger Jahre fortsetzen, dabei sich jedoch auf die mündlichen und schriftlichen Traditionen Lateinamerikas beschränken. Alle Aspekte lateinamerikanischer und karibischer Musik sollen berücksichtigt werden, auch die der in den Vereinigten Staaten oder Canada lebenden Kubaner, Puertorikaner, Spanier und Portugiesen. Neben Musikwissenschaftlern werden Anthropologen, Linguisten etc. zu Wort kommen. Das erste Heft dieser zweimal im Jahr erscheinenden Zeitschrift (abgekürzt: *LAMR*) ist dem Andenken Charles Seegers gewidmet. Es enthält u. a. die Beiträge: George List, *African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeno Folksong and Folk Music*; Manuel H. Peña, *Ritual Structure in a*

Chicano Dance; Rodolfo Holzmann, *Cuatro Ejemplos de Música Q'ero (Cuzco, Perú)*. Den Abschluß bilden Reviews, Communications und Announcements. (April 1981) Die Schriftleitung

Musikleben und Musikbibliothek. Beiträge zur musikbibliothekarischen Arbeit der Gegenwart, vorgelegt anlässlich des 75jährigen Bestehens der Öffentlichen Musikbibliothek in Frankfurt am Main, Herbst 1979. Hrsg. von Hermann WASSNER. Im Auftrag des Deutschen Bibliotheksinstituts veröffentlicht von: Deutscher Bibliotheksverband, Publikationsabteilung, Berlin 1979. 218 S.

Die Bedeutung der Öffentlichen Musikbibliotheken als Faktor unseres Bildungssystems macht verständlich, daß Musikbibliothekare anlässlich des 75jährigen Jubiläums der Frankfurter Musikbibliothek über den Stand ihrer Arbeit berichten. Im Vordergrund der Erörterungen stehen mit Recht die Interessen der verschiedenen Benutzergruppen, die Jugend- und Altenarbeit ebenso wie das öffentliche Musikleben, die Medien und nicht zuletzt die lokale Musikgeschichte. Mehrere grundsätzliche Kapitel im Anschluß an die Einleitung von Hermann Waßner, der sich u. a. zur gegenwärtigen Situation der Öffentlichen Musikbibliothek und zur Bildungsplanung im musisch-kulturellen Bereich äußert, geben Mitarbeitern der Bibliotheken Gelegenheit zu Beiträgen unterschiedlicher Qualität. Im Abschnitt über *Musikbibliothekarische Arbeit in Frankfurt am Main* gebührt dem über den Rahmen der Publikation weit hinaus reichenden Beitrag von Klaus Schneider *Uraufführungen und Deutsche Erstaufführungen musikalischer Werke in Frankfurt am Main* die Palme. Was hier mit Akribie und Sachkenntnis in Form einer übersichtlichen Dokumentation vom Jahre 1716 an bis 1978 zusammengetragen ist, wird als Ergänzung der Frankfurter Musikgeschichte von bleibendem Wert sein. *Zum Sinn und zur Problematik gegenwärtiger musikbibliothekarischer Arbeit* lautet das gewagte Thema des dritten Abschnitts mit vier Aufsätzen

unterschiedlicher Blickweite. Im Abschnitt *Über musikbibliothekarische Planungsfragen und Arbeitsinstrumente* erfährt der Leser konkrete Einzelheiten zur sachlichen und personellen Ausstattung der Bibliotheken sowie zum Leihverkehr und zu den Regeln der Katalogisierung. Vielfältig sind die Aspekte im Kapitel *Zum Dienstleistungsangebot* mit zahlreichen Beiträgen, angefangen vom Bestandsaufbau, über die Medien bis zur Popmusik. Ein kurzer Anhang mit einem biographisch fundierten Verzeichnis der Mitarbeiter des vorliegenden Bandes beschließt die Dokumentation eines Berufsstandes, der bei der Verbreitung musikalischen Bildungsgutes nicht mehr wegzudenken ist.

(Februar 1980)

Richard Schaal

GUY A. MARCO, ANN M. GARFIELD, SHARON P. FERRIS: *Information on Music. A Handbook of Reference Sources in European languages. Vol. 2: The Americas.* Littleton, Colorado: Libraries Unlimited 1977. 296 S.

Zweiter Band der auf acht Teile angelegten Bibliographie musikalischer Nachschlagewerke, die, wenn sie vollständig vorliegt, wohl die umfassendste Zusammenstellung von *reference sources* zur Musik sein wird. Wie im ersten Band des Handbuchs ist die formale Erfassung überaus vollständig und übernimmt in den meisten Fällen die Titelaufnahme der Library of Congress. Auch die Kriterien für die Benutzung der Titel („*excellence, convenience, uniqueness*“) sind nicht geändert worden. Als Berichtsstand kann 1975/76 angegeben werden, wobei allerdings nur wenige Zitate aus 1976 aufgenommen wurden.

Inhaltlich bietet die Bibliographie eine Auswahl von Eintragungen, die aus 28 Ergänzungen zum ersten Band (Kapitel 1) und 800 Neuaufnahmen für Nord- und Südamerika (Kapitel 2 und 3) besteht. Die Herausgabe eines gesonderten Bandes für Amerika (Band 2), Europa (Band 3) und Afrika, Asien und Ozeanien (Band 4) und die Erweiterung auf acht Bände (geplant war,

alle regionalen Verzeichnisse ab Band 2 zusammenzufassen) zeigt, wie groß die Literaturmenge ist, die es zu bearbeiten gilt. Alle Titel (Bücher, Artikel, Dissertationen und Zeitschriften, wenn sie sich im ganzen dem Thema widmen) sind von ihnen in die – in der Einleitung vorgestellten – Gruppenaufteilung einzuordnen und zu kommentieren. Diese gliedert sich in einen Abschnitt für die allgemeinen Nachschlagewerke, nach dem Alphabet der Länder (englische Schreibweise) mit folgenden inhaltlichen Gruppen: Terminologische Wörterbücher, Schriften über Musik, bibliographische Quellen, sonstige Nachschlagewerke, *Musica practica*, Diskographien.

Als Neuerung fällt die Sprachenangabe auf, wobei nicht ganz einsichtig ist, wem sie eigentlich nutzen soll. Die Annotationen sind kürzer als in Band 1 und bieten bei den allgemeinen Bibliographien jetzt auch den Hinweis, inwieweit sie für die Musik relevant sind. Im Anhang werden Verbesserungen zu Eintragungen des ersten Bandes angeführt, wobei man sich allerdings fragen muß, ob – zusammen mit den Nachträgen (S. 15–21) – ein für alle projektierten Bände herausgegebenes Supplement nicht sinnvoller wäre; so ist die Benutzung jedenfalls etwas schwierig und umständlich. Dies trifft auch für den Index (für Band 1 und 2) zu, der auf die Library of Congress-subject-headings aufbaut. Es empfiehlt sich ein aufmerksames Durchlesen des „*Guide to use the subject index*“, um größeren Sucharbeiten aus dem Wege zu gehen.

Die Darstellung des amerikanischen Kontinents läßt ahnen, welche Schwierigkeiten noch zu bewältigen sind und wünschen, daß trotz der Literaturmenge alle anderen Bände recht bald erscheinen mögen.
(Februar 1981) Jörg Martin

EMIL VOGEL, ALFRED EINSTEIN, FRANÇOIS LESURE, CLAUDIO SARTORI: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Staderini-Minkoff Editori: ohne Ort und Jahr [Pomezia 1977]. Band 1 und 2, XII, 1888 S.; Band 3 (Indici), 615 S.*

„*Il nuovo Vogel*“ – so bezeichnen die beiden Herausgeber François Lesure und Claudio Sartori ihre Neuedition dieses grundlegenden bibliografischen Werks, und im Vorwort begründen sie auch, weshalb sie eine Überarbeitung vorlegen, obschon dies keinerlei Rechtfertigung bedarf. Einarbeiten der bisher in der Literatur verstreuten Ergänzungen sowie zahlloser Nachträge, die Alfred Einstein in seinem persönlichen Exemplar des „alten“ Vogel eingetragen hatte; Nachführen der nach zwei Weltkriegen vollkommen veränderten Situation der Standorte; Verlängern der Textincipits zur eindeutigen Identifikation der vertonten Texte sowie Angabe der Textdichter: dies sind die wichtigsten Neuerungen abgesehen von der vereinfachten und übersichtlicheren grafischen Gestaltung und der nützlichen Numerierung der Einträge. Von unschätzbarem Wert ist der neu dazugekommene Registerband, daß dafür die Sammeldrucke nicht mehr aufgenommen sind, ist in Anbetracht des entsprechenden RISM-Bandes einsichtig. Vorbehalte sind im Lichte des Ganzen gesehen unwesentlich. Eine große Zahl von Druckfehlern, die vor allem bei Jahreszahlen irreführen können, gebietet Vorsicht beim Gebrauch der Bände. Jedoch ist der „Neue Vogel“ eine Leistung, die dem Vorgänger in nichts nachsteht, und ihn als Arbeitsinstrument mehr als nur ersetzt.

(März 1981)

Andreas Wernli

Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830. Hrsg. kommentiert und mit Registern versehen von Friedrich W. RIEDEL. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1979. 481, 118 S. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. 2, 3.)

Der thematische Katalog aller im Stift vorhandenen geistlichen und weltlichen Kompositionen, den der Benediktiner-Ordenspriester P. Heinrich Wondratsch (1793 bis 1881) im Jahre 1830 im Stift Göttweig in Niederösterreich anlegte, ist bei weitem weder der einzige, noch der älteste thematische Musikalien-Katalog österreichischer Stifte, wohl aber der bekannteste. Er ist seit vielen

Jahren in der musikwissenschaftlichen Literatur eingeführt, wurde oft benützt und wird oft zitiert. Daher ist es sehr begrüßenswert, daß diese bekannte Quelle nunmehr im Faksimile vorliegt und von jedem Interessenten leicht benützt werden kann.

Die Publikation bringt im ersten Band den vollständigen Katalog (ohne Leerseiten und ohne Korrekturen bzw. Ausstreichungen und Verbesserungen) mit allen 3064 Incipits und im zweiten Band eine historische Einführung, Quellenbeschreibung, Kommentare und Register des Herausgebers. Der Kommentar bietet die nähere Bestimmung des Werkes – etwa nach Opus- oder Werkverzeichnis-Nummern – und die Konkordanz zu den erhaltenen Beständen. Das Register ist dreigeteilt. Im Komponistenregister sind auch biographische Angaben enthalten, ein weiteres Register ist den Schreibern, Ankäufern und Vermittlern gewidmet, ein drittes den Gattungen und Textanfängen. Schließlich sollte noch darauf hingewiesen werden, daß Wondratschs Katalog neben dem Diskant- bzw. Violino-I-Incipient den Titel, die Besetzung und das Jahr der Anschaffung bzw. Kopiaur anführt. Der Herausgeber bietet in seinem Kommentar auch Hinweise auf das 1830 im Stift vorhandene Instrumentarium und das bestehende Sängerknabeninstitut, aber auch zur Musikgeschichte des Stiftes im allgemeinen.

Wer bereits an solchen Beständen oder mit derartigen Katalogen gearbeitet hat, weiß um die Unmenge der vertretenen Komponisten-Namen und um die großen Schwierigkeiten, diese zu identifizieren. Nur unter solchen Voraussetzungen wird man Riedels Register und die fast zu jedem Namen gebotene Identifikation wirklich zu würdigen wissen. Trotz der großen Akribie, mit der offensichtlich dabei vorgegangen wurde, werden sich fast zwangsläufig immer wieder Ergänzungen dazu noch anbieten. Einige seien hier angeführt.

Georg Matthäus Frumann (II, S. 78) wirkte von 1738 bis 1783 als Chorregent in Stockerau; am 5. Jänner 1786 ist er dort im Alter von 73 Jahren verstorben (Karl Keck: *Ein Stockerauer Schulmeister als Komponist*, in: *Heimatspiegel. Kulturbeilage der Nach-*

richten Korneuburg–Stockerau 9, 1972, Heft 1/2). Johann Melchior Kampf (II, S. 84) war von 1690 bis zu seinem Tod im Jahre 1727 Stiftsorganist in St. Florian (Franz Linninger: *Orgeln und Organisten im Stift St. Florian*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 9, 1955, S. 181). Einen Anton Franz Ertl (II, S. 77) kann Linninger in seinen Quellen als Stiftsorganist in St. Florian allerdings nicht nachweisen. Johann Prachansky (II, S. 90) – auch Prachensky – begann seine musikalische Laufbahn als Organist in Leitomischl/Böhmen, war dann Kapellmeister im Regiment Colloredo und trat erst 1791 als Kapellmeister in Liechtensteinsche Dienste; nach sieben Jahren hat er diese verlassen oder ist gestorben (Hans Bohatta: *Das Theaterwesen am Hofe des Fürsten von und zu Liechtenstein*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1950/51, S. 49). (Johann) Georg Strasser (II, S. 96) war 1783 gleichzeitig an fünf Wiener Kirchen als Chorregent tätig; er starb 1792 siebenundfünfzigjährig. Die in Göttweig vor 1770 angeschafften Werke könnten aber auch von dem 1770 in Wien im Alter von 70 Jahren verstorbenen Johann Georg Strasser d. Ä. stammen (Otto Biba: *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* = *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* I/2, Eisenstadt 1971, S. 125, 161f., 241, 388, Robert Haas: *Wiener Musiker vor und um Beethoven*, Wien 1927, S. 11). Der mit einer Messe im Katalog vertretene Komponist Wöger kann mit ziemlicher Sicherheit mit dem 1778 im Alter von 47 Jahren verstorbenen Organisten der Kirche St. Michael in Wien Joseph Wöger d. Ä. identifiziert werden; sein Vater Johann Adam Wöger dürfte aus stilistischen Gründen dafür nicht in Frage kommen (Haas, a. a. O., S. 12; Karl Schütz: *Musikpflege an St. Michael in Wien* = *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 20, Wien 1980, S. 111f.).

Die dank dieser Edition ermöglichte ständige Arbeit mit diesem Katalog und seinem vorzüglichen Kommentar wird nicht nur immer neue und ergänzende Einblicke in

die vornehmlich altösterreichische Musikszene erlauben, sondern aufgrund dieser permanenten Arbeitsmöglichkeit werden auch noch weitere Komponisten, vor allem aber auch Werke zu identifizieren sein. Bisher ist dieser Katalog ja am weitesten bekannt geworden durch Identifikationen und Echtheitsdiskussionen der Haydn-Forschung. Gleiche Möglichkeiten bietet er natürlich für die gesamte Musiküberlieferung seines Bereiches.

Wenn eine Fortsetzung für dieses Editionsprojekt angeregt werden darf, so sei auf den ähnlich umfangreichen und gleich wie Wondratschs Göttweiger Katalog mit einigen biographischen Angaben zu manchen Komponisten versehenen Seitenstettner Katalog von 1807 verwiesen, auch wenn er nur Baß-Incipits enthält.

(Oktober 1980)

Otto Biba

Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten. Ausstellung des Musikarchivs, der Bibliothek und des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig 6. Mai bis 28. Oktober 1979. Gestaltung und Bearbeitung Friedrich W. RIEDEL. Göttweig: Stift Göttweig (1979). 100 S.

Die Musikarchive der österreichischen Stifte sind im allgemeinen für die Musikwissenschaft gut zugänglich und dank RISM zumindest in ihrem Bestand an gedruckten Musikalien gut erschlossen. So überrascht es, daß sie dennoch nur zögernd von der Forschung berücksichtigt werden, ja in vieler Hinsicht immer noch eine Terra incognita darstellen, die nur wenigen durch regelmäßige Benützung vertraut ist.

Diese von Mai bis Oktober 1979 gezeigte Ausstellung sollte mit 101 Katalognummern einen kleinen Einblick in die Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit des Götterweiger Musikarchivs bzw. der verwandten dortigen Sammlungen geben. Die Auswahl der Exponate für zwölf Themenkreise (von mittelalterlichen Handschriften bis zur Ära Franz Joseph / Gründerzeit / Fin de siècle) mußte naturgemäß besonders streng getroffen werden und entsprechend schwer fallen. Die

Musikerautographe sind mit Beispielen von Caldara bis Johann Strauß (Sohn) berücksichtigt. Daß ein eigenes Kapitel Johann Sebastian Bach und seiner Schule gewidmet ist, mag für ein stiftliches Musikarchiv in Österreich vielleicht überraschen, ist aber mit dem Erwerb eines Teiles der Sammlung von Aloys Fuchs durch das Stift erklärt. Einige Beispiele für die hier ebenfalls überlieferten Instrumente und musikalische Graphiken runden den kleinen, dank ausführlicher Katalogbeschreibungen für Laien wie Fachleute gleich instruktiven Einblick in diese wichtige Sammlung musikalischer Quellen ab.

(März 1980)

Otto Biba

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550, compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies. Volume I A–J. (Neuhausen–Stuttgart). American Institute of Musicology – Hänssler Verlag 1979. XXX, 441 S. (Renaissance Manuscript Studies. 1.)

Das American Institute of Musicology eröffnet mit dem vorliegenden Band eine neue Reihe: die *Renaissance Manuscript Studies*. Da die für sie geplanten weiteren Studien aus Monographien über einzelne Handschriften oder Handschriftengruppen bestehen sollen, ist es sinnvoll, im ersten Band den Bestand an einschlägigen Manuskripten überschaubar auszubreiten und über ihn in großen Zügen zu informieren. Begrenzt haben ihn die Herausgeber auf Handschriften in Mensuralnotation mit mehrstimmiger Musik, die zwischen 1400 und 1550 komponiert worden ist. Das schließt Drucke und Tabulaturen aus, ebenso Quellen des 15. Jahrhunderts, die ältere Kompositionen enthalten, aber auch jene Handschriften, welche Formen früherer Mehrstimmigkeit konservieren und im *Internationalen Quellenlexikon der Musik (RISM)*, in den Bänden B IV 3 und 4, verzeichnet sind. Aufgenommen dagegen sind Handschriften des ausgehenden 16. Jahrhunderts, zumeist peripherer Provenienz.

nienz, welche Musik der ersten Jahrhunderthälfte bewahren. Der Katalog wurde in den Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies an der University of Illinois, Urbana-Champaign, vorbereitet, wo eine Gruppe von Wissenschaftlern unter der Leitung von Charles Hamm und Herbert Kellman, die auch das Vorwort zum Katalog unterzeichnet haben, seit 1966 mit der Sammlung von Informationen beschäftigt ist (vgl. *Fontes* 16, 1969, S. 148f.). Zahlreiche Mitarbeiter, deren Anteil summarisch genannt wird, haben also zum Gelingen dieses ersten Teilbandes beigetragen, der Handschriften aus Fundorten von A bis J (*Aachen bis Jindřichův Hradec*) behandelt.

Die *Introduction* läßt erkennen, daß man sich gründlich Gedanken darüber gemacht hat, wie die Fülle der Daten und Informationen vereinfacht und doch evident dargeboten werden kann. Das beginnt bei der einleuchtenden Zusammensetzung der Handschriftensigel. Die Herausgeber haben hier nicht die abstrakteren Chiffren aus *RISM* übernommen, vielmehr durch Abkürzungen aus Fundort, Bibliothek und Manuskript-Signatur unverkennbare Zeichen geschaffen, z. B. *BrusBR 5557* (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms 5557). Daß man bei reicheren Fundorten, die nach Bibliothek und Fundus untergliedert sind, zuweilen etwas länger sucht, ist wohl kaum zu vermeiden, z. B. *FlorBN – FlorC – FlorD – FlorL – FlorR*; man muß eben wissen, in welcher Bibliothek die gesuchte Handschrift lagert. Die unterschiedlichen Bereiche der eigentlichen Informationen sind im Druckbild deutlich als Blöcke und durch Schrifttypen bzw. -größen voneinander abgesetzt. Sie beginnen mit einer summarischen, aber bereits nach Gattungen differenzierten Inhaltsangabe, wobei wiederum unmittelbar verständliche Kriterien angewendet sind: *Messen, Messensätze, Magnificat, Te deum, Hymnen* und dergleichen sind eigens gezählt, nicht aber Antiphonen, Responsorien oder Sequenzen, die unter die *Motetten* gerechnet werden. In der Liste der Autoren sind die in der Quelle genannten von den erschlossenen Namen abgehoben; auch umstrittene Fälle werden angezeigt. Eine kurz-

gefaßte Beschreibung der Quelle schließt Angaben über ihren Erhaltungszustand, über Indizes, Folierung und Schreiber ein. Da Datierung und Provenienz in der Regel nur annähernd angegeben werden können oder die Meinungen darüber auseinandergehen, erfährt der Benutzer zumeist auch Herkunft und Begründung der divergierenden Hypothesen. So wird man z. B. bei *FlorBN Magl. 112bis* auf *WrdH*, *GiazM* und *KanAJ* verwiesen.

An dieser Stelle, wie überhaupt in der Bibliographie zu jeder Quelle, werden die Abkürzungen etwas lästig. Selbst als „Spezialist“ ist man bei den Abkürzungen, die sich an Gustave Reeses *Music in the Renaissance* anlehnen, oft genug gezwungen, die Auflösung nachzuschlagen. Die drei genannten Namenssigel entfalten sich dann zu *Ward*, *Giazotto* und *Kanazawa*. Den bei den Quellen eingeschlagenen Weg, die Bezeichnungen evident zu gestalten, hätten die Herausgeber wegen der Vielfalt an Editionen, Büchern und Aufsätzen m. E. fortsetzen sollen, indem sie hier und da, um den vollständigen Namen des Verfassers zu erhalten, einen oder zwei weitere Buchstaben hätten zugestehen können, z. B. „*Ward*“ statt „*Wrd*“, „*Kade*“ statt „*Kad*“ oder „*Stenzl*“ statt „*Sten*“, „*Sparks*“ statt „*Spar*“, zumal gelegentlich durchaus auch Namen von mehr als vier oder fünf Buchstaben beibehalten sind, z. B. „*Baillie*“, „*Barret*“, „*Bartha*“, „*Barwick*“, „*Bragard*“. Zugegeben: das sind keine gravierenden Einwände, da ja in dem Abschnitt *Bibliography and Abbreviations* die Auflösungen bereit stehen (S. 301–348). Weitere Indizes geben auf andere Fragen Antwort. Der *Index of Composers* (S. 349–422) ist vor allem für die weniger bekannten Namen unentbehrlich; er weist den Weg zu den einzelnen Handschriften. Der *General Index* vermittelt Informationen zu Personen (Besitzern, Schreibern und dergleichen), zu Orten, *RISM*-Nummern und Wasserzeichen (S. 423–437). Ergänzend führt ein Verzeichnis gebräuchlicher Namen, wie *Glogauer* oder *Lochamer Liederbuch*, den Benutzer zu den hier verwendeten Sigeln. Die Abkürzungen der in diesem Band bereits zitierten Hand-

schriften des zweiten Teils (K–Z) sind am Schluß zusammengestellt und aufgeschlüsselt.

Es sollte deutlich geworden sein, daß der *Census-Catalogue* ein wohldurchdachtes, sorgfältig gearbeitetes und außerordentlich brauchbares Handbuch für die Handschriften zur Musik von 1400 bis 1550 darstellt, das in komprimierter und doch verständlicher Gestalt seine Informationen bereithält. Mit Recht betrachten es die Herausgeber „as a necessary preliminary tool for the study, transcription, and performance of the music in these sources“

(Oktober 1980)

Martin Just

Richard Strauss. Autographen in München und Wien. Verzeichnis. Hrsg. von Günter BROSCHE und Karl DACHS. Tutzing Hans Schneider 1979. XV, 387 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 3.)

Die bibliographische Erfassung des weit gestreuten Quellenmaterials zur Biographie und zum Schaffen von Richard Strauss gehört zu den dringenden Aufgaben der historischen Forschung. Mehrere Publikationen, vor allem das *Thematische Verzeichnis* von Erich H. Müller von Asow (vollendet und herausgegeben von Alfons Ott und Franz Trenner, drei Bände, Wien und München 1954–1974), haben diesem Vorhaben bereits Raum gewidmet. Das vorliegende neue Verzeichnis bemüht sich um die katalogmäßige Erfassung Münchner und Wiener Autographenbestände (Musikmanuskripte und Briefe) in öffentlich zugänglichen Sammlungen, grenzt also seine Aufgabe nach lokalen Gesichtspunkten ein. Allerdings werden von den Bibliotheken und anderen Instituten der beiden Städte lediglich die Bestände der wichtigsten Institutionen erfaßt, während Autographen zum Beispiel der Staatsarchive in Wien und München sowie des Theatermuseums München nicht verzeichnet wurden, was in Anbetracht der Quellenlage durchaus verständlich ist.

Die Katalogaufnahmen erfassen in zwei Gruppen 110 Musikmanuskripte und rund

2600 Briefe, geordnet nach Instituten der beiden Städte. Obwohl das Verzeichnis der Musikmanuskripte den kleineren Teil der Publikation ausmacht, zieht es mit seinen sorgfältig bearbeiteten bibliographischen Angaben das besondere Interesse des Benutzers auf sich. Umfassender im Umfang, sehr großzügig auf den zur Verfügung stehenden Raum aufgeteilt und ebenfalls gewissenhaft bearbeitet erweist sich das Verzeichnis der Briefe. Innerhalb jeder Sammlung sind die Briefe nach dem Alphabet der Empfänger gegliedert und chronologisch geordnet, Briefe an nicht zu ermittelnde Empfänger sind am Schluß des Alphabets zu finden. Neben der kurzen formalen Beschreibung jedes einzelnen Schriftstückes gilt das besondere Interesse der auf mehrere Mitarbeiter verteilten Beschreibungen einer kurzen Inhaltsangabe (Regest) mit dem besonderen Gewicht auf den Informationen über Entstehung und Aufführung der Werke. Da ein beträchtlicher Teil der verzeichneten Briefe bereits publiziert wurde (Korrespondenzen mit Hermann Bahr, Joseph Gregor, Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Karpath, außerdem Briefe in Sammelbänden), fragt man sich, ob die bibliographische Erfassung dieser Briefe nicht in einer weniger umfassenden Pauschalinformation genügt hätte. Seitenlange Titelaufnahmen bereits publizierter Briefe sind keine Seltenheit. Ein kurzer Anhang mit 31 erstmals gedruckten, inhaltlich recht unterschiedlichen Briefen aus fast allen Lebensperioden des Komponisten ergänzt den Katalog nur unwesentlich, da anhand der zahlreichen bereits existierenden Briefbände die geistige Welt des Komponisten präsent ist. Bemerkenswert sind die wichtigen Register. So enthält das Werkregister nicht nur alle im Katalogteil aufgeführten Musikhandschriften nach der Abfolge der Opuszahlen, sondern auch alle Erwähnungen der Werke in den Regesten des Briefkataloges und in den Texten des Briefanhanges. Ebenso umfassend bezieht das Personenregister das gesamte Namenmaterial des Briefkataloges wie auch des Kataloges der Musikmanuskripte und des Briefanhanges mit ein. Einige Faksimiles runden die respektable Publi-

kation, zu der man den Herausgebern, den Mitarbeitern und dem Verlag gratulieren kann, würdig ab.

(Januar 1980)

Richard Schaal

GERALD ABRAHAM: *The Concise Oxford History of Music*. London–New York–Melbourne: Oxford University Press 1979. (XX), 968 S.

Ohne Frage gehören zu den Grundlagen für die Beurteilung eines Buches wie des vorliegenden nicht nur die *opinio communis* der Gelehrtschaft, sondern vor allem auch die vom Autor selbst gestellten Ansprüche und Bedingungen. Die Musikwissenschaft hat seit einiger Zeit mehrere Konzepte diskutiert (Walter Wioras *Vier Weltalter*, Zofia Lissas *Konzept einer Weltgeschichte der Musik*, Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte*, neuerdings Walter Wioras *Ideen zur Geschichte der Musik* u. a.) und zunehmend Erfahrungen mit Teamwork gemacht (*New Oxford History of Music*, MGG, Grove 6. Auflage u. a.). Unbestritten ist auch, daß man die Zusammenfassung des Wissensstandes nicht nur dem Journalismus überlassen darf. So konnte man auf die Gesamtschau, den nur mehr selten gewagten „großen Wurf“ eines Vertreters der älteren Gelehrten generation gespannt sein. Der skizzierten Situation entspricht, daß sich Abraham in seinem Vorwort nach mehreren Seiten kurz und bündig abzusichern trachtet. Trotzdem bleibt – das sei vorweggenommen – am Ende der nahezu tausend Seiten ein gewisses Gefühl, gleichzeitig zu viel und zu wenig, jedenfalls nicht ganz das erfahren zu haben, was man erwartet hatte. Das hat viele Gründe, sicherlich auch individuelle, ob man sich nun als interessierter Laie oder Fachmann fühlt (beide hat der Autor im Auge).

Die Bedeutung des Titels wird dahingehend klargestellt, daß keine einfache Kurzfassung der *New Oxford History of Music*, sondern ein grundsätzlich anderes Konzept (vergleichbar dem Mikroskop bzw. Teleskop) zu erwarten sei, jedenfalls die Hauptlinien der westlichen Musik (zu ergänzen:

bis etwa 1970), und zwar eine Geschichte der Musik als solcher, soweit dies erfaßbar wäre. Diese bedeutsamen Einschränkungen legt auch die Anlage des Buches offen: Die fünf (ungleichgewichtigen) Teile umfassen *Aufstieg (rise) der westasiatischen und ost-mediterranen Musik* (S. 2–67), *Aufstieg (ascendancy) von Italien* (S. 202–555), *Aufstieg von Deutschland* (S. 574–810) und schließlich die *Zertrümmerung (fragmentation) der Tradition* (S. 820–863). Konsequenterweise sind die *Musik der islamischen Welt* (S. 190–199), von *Indien* (S. 558–563), von *Ostasien* (S. 564–572) sowie von *Schwarzafrika und (Nord-)Amerika* (S. 812–818) nur Episoden (*interludes*), weder Hintergrund noch echte Vergleichsobjekte. Daß dann gelegentlich von Folklore-Einflüssen die Rede ist, niemals aber von Volksmusik selbst – ebensowenig wie von Unterhaltungs- oder auch Tanzmusik, Rundfunk und Schallplatte, die in eine Fußnote S. 824 verbannt sind –, ist jedoch auch mit Konsequenz nicht mehr ganz erklärbar.

Dies liegt vielmehr auf der Linie, daß überhaupt niemals ein Begriff erklärt wird. Die Voraussetzung des Griffs zum Musiklexikon mag bei gängigen Fachausdrücken oder Instrumenten angehen, ist aber nicht mehr möglich bei Argumenten, mit denen in unterschiedlichster Weise operiert wird (wie: die Eigenheiten des italienischen, des französischen, franko-germanischen, ja „teutonischen“ Stils, einmal abgesehen von anachronistischer Verwendung von Begriffen wie Sonate, Singspiel oder Opera buffa zu Zeiten, da man diese weder gekannt noch spezifiziert hatte), ebensowenig bei historisch relevanten Epochenbegriffen. So wird z. B. (S. 638) eine Unterscheidung zwischen Romantik und Klassik (ersteres ein häufig, letzteres ein selten, meist unabhängig von Wien, dafür einmal für Schubert gebrauchtes Wort) angedeutet, ohne die Voraussetzungen dafür geleistet zu haben. Im Vorwort ist von „Perioden“ die Rede und in der weiteren Disposition scheinen gängige Epochenbezeichnungen wie Hellenismus, Renaissance, Reformation und Romantik auf, nicht aber Barock, Aufklärung oder Klassik, obwohl diese im musikalischen Zusammen-

hang gleich häufig und nicht nur von Laien gebraucht werden (außerdem zumindest ersterer doch einigermaßen gut definierbar wäre). Eine Begründung dieser offensichtlichen Aversion fehlt ebenso wie ein Hinweis auf die historische Wirkung dieser Begriffe. An die Stelle solcher (als veraltet angesehener?) Einteilungskriterien treten eben im großen die Schwerpunkte Italien bzw. Deutschland, die damit zu einer Art Überbegriff für (wenn nicht gar Gleichsetzung mit) Renaissance bzw. Romantik werden, im kleinen sodann Zeitbegrenzungen von einzelnen Dekaden bis zu mehreren Generationen (wo gelegentlich wieder „alte“ Epochengrenzen sichtbar werden, z. B. 1610 oder 1660 für ehemals Früh- und Mittelbarock) auf der einen und Gattungen (Kirchen-, Instrumentalmusik, Oper usw.) auf der anderen Seite; darüber hinaus sogar einzelne individuelle Leistungen – ganz nach Bedarf, um jeweils überschaubare Abschnitte von wenigen Seiten zu erhalten, aber ohne einheitliche Gesichtspunkte erkennen zu lassen (es sind wohl ausschließlich pragmatische).

Als Verbindung dieser unterschiedlichen Kapitel spielt das assoziative Element eine bedeutsame Rolle. Dieses, die meist gute Lesbarkeit und die ständigen „Querschnitte“ anstelle der üblichen „Längsschnitte“ gehören zweifellos zu den interessantesten Seiten des Buches. So entsteht außerdem – vor allem, wenn sie zunehmend mit der Materialfülle ständig häufiger werden – wenigstens der Eindruck, als werde die Entwicklung der Musik selbst erfaßt (als ob diese „Entwicklung“ nicht in Wahrheit von Menschen „gemacht“ würde). Die zweifellos bewundernswert umfassende Werkkenntnis verführt aber auch nicht selten zur Überfülle an Kurzbeschreibungen oder Verkaufszählungen mit Opus- und Jahreszahlen. Hier können auch die zahlreichen Notenbeispiele nur bedingt helfen, man müßte bei der Lektüre eine ganze Bibliothek um sich haben (andererseits weiß man aber nie, wieviel man „überblättern“ dürfte).

Als Tendenz positiv hervorzuheben ist die besondere Betonung der europäischen

„Randgebiete“, allerdings mit deutlichem Schwerpunkt bei den Ostslawen, aber ebenso bedauerlichem Fehlen der Südslawen. Daß hier eben der Einzelautor schlicht an physische Grenzen kommt, bleibt unbenommen. Dies ist denn auch bei der Bibliographie (S. 864–912) durch die Mitarbeit weiterer Fachkollegen zu mildern versucht worden. Diese Bibliographie ist auf Erweiterung des Gebotenen und auf englischsprachige Literatur abgestellt. Aber abgesehen davon, daß sie notgedrungen unterschiedlich ausfällt (am besten wohl die Abschnitte von Denis Arnold) und bei allem Verständnis für Sprachbarrieren, hätten manche Publikationen die Darstellung selbst nicht unbedeutend zu verändern vermocht, wie etwa Dragotin Cvetko, *Zgodovina Glasbene umetnosti na Slovenskem*, Ljubljana 1958 bis 1960, oder Eggebrecht-Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970. Darüber hinaus wäre die Überprüfung einzelner Punkte anzuraten; in Stichworten: die überholte These von Beck-Aubry (S. 102), das Fehlen des Problemkreises Musik und Zahl (etwa bei der *musica reservata*, S. 175), Volkssprache in der Kirche vor Luther (S. 207), Ausbreitung der Monodie und die ersten Opern außerhalb Italiens (S. 303, 311), der völlig unbefriedigende Abschnitt über das, was man früher „Vorklassik“ nannte (S. 482), Dvořák „tschechischer“ als Smetana (S. 697), die Krisis der gesamten Musik um 1909 (S. 798, 820), das Fehlen des Futurismus und sämtlicher Parallelererscheinungen zu Schönbergs Zwölftonkonzept (S. 835), Bergs *Wozzeck* keine Reperertoireoper (S. 858), *musique concrète* und elektronische Musik keine Musik im eigentlichen Sinn, sondern eine eigene Gattung usw.

An der bereits genannten plakativen Herausstellung von Italien (16.–18. Jahrhundert) und Deutschland (19. Jahrhundert), an einzelnen individuellen Wertungen (wie: „mediokre Leistung“, das „schönste“ Werk einer Gattung, der „beste Satz“ des Komponisten, der „Apollinische Mozart“), Anekdotenhaftem (wie: Richard Löwenherz und Blondel in Dürnstein, S. 97) oder von Wissenschaftlern eher gemiedenen Klassifizie-

rungen (wie: „zentral“ und „peripher“, S. 104) ist wohl noch der ehemalige Volksbildner zu erkennen. Andere Ungereimtheiten (wie z. B. einmal von dem, einmal von den Winchester-Tropar(en) zu reden, S. 63, 81, 91, 124) gehen zweifellos auf die verschiedenen Phasen der Kompilation zurück.

Dagegen müßte man fairerweise nicht nur den meist sehr ansprechenden Überblick und die brauchbaren Erstinformationen, sondern auch eine Fülle von interessanten, neuen oder wenigstens diskutierenswerten Gesichtspunkten stellen (wie: die drei Wellen von Renaissance mit ihren spezifischen musikalischen Entsprechungen S. 70, der Hinweis auf Pantaleons *Prosographia* S. 175, der ganze Abschnitt über die Oper 1790–1830, der Neoklassizismus als unmittelbare Folge der Situation ab 1912, der „sozialistische Realismus“ in der sowjetischen Musik S. 840ff. u. a.). Wichtiger als solches Für und Wider scheint aber die Tatsache, daß alles in allem das Buch zwar viel enthält und meist einem jüngeren Forschungsstand entspricht, aber allzuviel nur aufzählt oder beschreibt anstatt zu erklären und wirklich verständlich(er) zu machen (Umgebung, Bedingung, Wirkung etc.). Hierin scheint eben doch, über jede Mode hinweg, ein wesentlicher Unterschied (um nicht auch den „Fortschritt“ zu bemühen) der neueren Musikwissenschaft zu bestehen, dem dieses Buch bedauerlicherweise nicht gerecht werden kann. Es bleibt auf der Ebene derjenigen Publikationen und Konzepte, die heute in Wissenschafts-Kreisen als überwunden gelten (ebenso die allzu strikte Trennung anstatt Durchdringung von Musikhistorie und Musikethnologie, S. 7). Es ist schade, daß mit diesem Buch aus einem anspruchsvollen Verlag wieder einmal der Eindruck entsteht, als müßte dies so sein, wenigstens wenn man sich an ein größeres Publikum wendet und sich ein einzelner an eine solche Aufgabe wagt. Dabei ist es nur die (hier im Vorwort ausgesprochene) Entscheidung des Autors. Dieser werden vielleicht die Laien zu folgen vermögen, die Historiker aber schwerlich. Schade ist es vor allem um die Chance, auch einem großen Leserkreis vor Augen zu

führen, daß sich in der Musikwissenschaft der jüngsten Vergangenheit nicht nur auf seiten der Inhalte und Fakten etwas getan hat, sondern auch auf seiten der Methoden. Diese Aufklärungsarbeit bleibt weiterhin zu tun.

(Oktober 1980)

Rudolf Flotzinger

ÉLISABETH MORIN: Essai de Stylistique Comparée. (Les variations de William Byrd et John Tomkins sur „John Come Kiss Me Now“). Vol. 1: l'analyse. Vol. 2: annexes. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1979. 112 und 144 S. (Sémiologie et analyse musicales, ohne Bandzählung.)

Neue Analysemethoden in der Analyse kleiner und leicht überschaubarer Musikstücke zu entwickeln ist deshalb vernünftig, weil der Augenschein die sofortige Kontrolle der Ergebnisse zuläßt und zur Verbesserung der Verfahren den Weg weist, wenn das, was man sowieso schon wußte, nicht mit dem Analyseergebnis übereinstimmt. „Es kommt nichts Neues dabei heraus“ ist also ein zwar häufig gehörtes aber dummes Argument gegen Pionierarbeiten auf der Suche nach unbestechlicher systematischer Untersuchung von Musik.

Élisabeth Morin traf zur Entwicklung und Erprobung ihrer Arbeitstechnik eine kluge Wahl: Zwei Variationswerke, beide dasselbe achttaktige Thema betreffend und 15 Variationen umfassend, von Komponisten derselben Zeit für dasselbe Instrument. Auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zielt die grundsätzliche Frage, die in einer kurzen abschließenden vergleichenden Betrachtung beantwortet wird, nachdem jede Variation für sich unter die Lupe genommen wurde. Welche rhythmischen Zellen wie oft in wievielen Versionen auftauchen (sie werden genau katalogisiert), fragt jeweils der erste Arbeitsgang. Noch aufwendiger der zweite: Die melodischen Elemente Steigen, Fallen, Richtungswechsel, jeweils in Schritt oder Sprung, führen zu einer minuziösen Katalogisierung, wobei die Folge *a h c h a* beispielsweise in die Gruppe *C c 11* gehört mit der Katalognummer $2 \times 2A + 2 \times 2D$. So

folgt jedem Variationsnotentext eine Art Übersetzung in Katalogschrift. Auch die harmonische Analyse fehlt nicht, sie bedient sich aber üblicher Verfahren. Eine Computerauswertung folgt nun überraschenderweise nicht. Nur sie hätte doch der Datenflut Herr werden können. Wozu letztere also? Die abschließende Interpretation der Daten nimmt sich nämlich doch die übliche Freiheit der Auswahl und Gewichtung.

Der entscheidende Einwand gegen die bienenfleißige Arbeit ist der, daß die Daten selbst lügen, verschweigen, überinterpretieren, während ein Computer, gefüttert mit jeder einzelnen Note, zwar dumm aber ehrlich bliebe. Ich beschränke mich auf die Kontrolle der Verschlüsselung des Themas in der Tomkins-Fassung und finde z. B. folgende Fehler: 1. Die Melodie hebt an / *g' a' h' g' / c''* / Verschlüsselt wird aber nur die Viertonfigur des ersten Taktes. Das ganztaktige hohe *c* bleibt einfach weg. Einem zweitaktigen, aufwärtsstrebenden Motiv wird schlicht sein Zielton weggeschnitten (S. 118). 2. Bei der rhythmischen Verschlüsselung dasselbe Versäumnis. Takt 1 gehört in die Gruppe „*Punktierung*“, die Ganztaktnote taucht im Katalog als Möglichkeit überhaupt nicht auf. Was melodische, was rhythmische Zelle ist, bestimmt Élisabeth Morin durch freimütige Auswahl aus dem Komponierten. Etliche Töne fallen als unerheblich unter den Tisch. 3. Eine vergleichende Tabelle der Melodieveränderungen in den 15 Variationen beider Komponisten zeigt eindrucksvoll, daß es bei Byrd 24, bei Tomkins nur 17 Abweichungen gibt. Auch hier wäre der dumme Computer ehrlicher. Beispielsweise betreffen allein 12 „*Abweichungen*“ von Byrd dieselbe Sache, die Veränderung der Takte 3–4 von / *g'a'h'g' / d''* / in / *g' a' h' cis' / d''* / Byrd variiert also keineswegs mehr, sondern er findet schnell zu einer dann beibehaltenen neuen Melodiegestalt (S. 142). 4. Der Rhythmus Halbe–Viertel–Viertel wird falsch katalogisiert als Viertelbewegung, Gruppe I, müßte statt dessen aber als „*kombinierter Rhythmus*“ der Gruppe IV definiert werden (S. 52). Was Frau Morin meint, ist klar: Er steht hier eindeutig anstelle von vier Vierteln (siehe

Parallelstelle); kein Grund aber, in der Katalogisierung zu mogeln. 5. Gänzlich im Widerspruch zur Katalog-Pedanterie steht die Willkür einer grafischen Darstellung sämtlicher Variationen. Auf und ab wird als Zickzack in geraden Linien dargestellt, *g a h g* aber als Rundbogen. Und wiederum: Daß im zweiten Takt dasselbe Motiv im Baß neu beginnt, legitimiert doch nicht, daß der gleichzeitig erreichte Melodiezielton der Oberstimme weggeschnitten wird. Er erscheint einfach nicht in der Melodiegrafik! (S. 126). Schließlich: Byrd gibt den Takten 5–8 fast stets eine neue figurative Idee. (Dieselbe Entscheidung großformaler Planung traf Scheidt für sein *Wehe Windgen wehe*; Bach entscheidet sich stets für die Einheit der Variation.) Sind deshalb Byrd und Scheidt phantasievoller als Bach und Tomkins? Problematisch also, größere Variabilität bei Byrd zu konstatieren und positiv zu verbuchen, ohne darzulegen, daß dies die zwangsläufige Konsequenz aus einer großformalen Entscheidung ist

Tabellenflut täuscht in dieser Arbeit Datenverläßlichkeit vor, während die Daten selbst schon durch Interpretation gefärbt werden. Seriöse Analyse sollte das was ist und was einer meint auch für den Leser deutlich auseinanderhalten. Noch bleibt der Traum absoluter Datenverläßlichkeit für die Analyse ein Traum.

(Juli 1980)

Diether de la Motte

JOSEPH GMEINER. *Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik. Tutzing: Hans Schneider 1979. 202 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Das Menuett ist bekanntlich eine der wesensbestimmenden Instrumentalformen der Wiener Klassik und wurde als Inbegriff klassischen Komponierens spätestens seit Haydn zum festen Bestandteil der Sonatensatzzyklen dieser Zeit. Daß es daneben bis ins späte 18. Jahrhundert hinein als Gesellschaftstanz fortlebte, ist eine zwar gleichfalls bekannte, jedoch weniger diskutierte Tat-

sache, die die Frage nach den Beziehungen von Gebrauchstanz und integriertem Instrumentalsatz nahelegt. Dieser Frage nimmt sich die Wiener Dissertation von Joseph Gmeiner an, und zwar unter dem an Adorno orientierten Aspekt „*einer ‚gesellschaftlichen Dechiffrierung‘ der Musik*“, deren Ziel die Feststellung ist, „*inwieweit musikalische Elemente, wie Form, Tanzhaftigkeit, Melodik und Satztechnik ‚soziologische Inhalte‘ konstituieren*“ (S. 11). Ausgehend vom „*Klassencharakter des Menuetts*“ soll „*die Valenz des Soziologischen in der Auseinandersetzung von Norm und Individuation*“ sowie die Entwicklung des Satzes zum Scherzo aufgezeigt werden, in dem „*die originäre Tanzhaftigkeit des Menuetts und somit dessen funktionaler Charakter aufgelöst erscheint*“ (S. 12). So anspruchsvoll die Zielvorstellung formuliert ist, so vielversprechend erscheint sie hinsichtlich des gewählten Gegenstandes, dessen gesellschaftliche Einbindung als aristokratischer Gebrauchstanz doch wie kein anderer musikalischer Satz unmittelbar Rückschlüsse auf die „*musikalisch-soziologischen Konstituenten des individualisierten Sinfonie- oder Kammermusikmenuetts*“ (S. 10) erhoffen läßt. So geht Gmeiner vom Gebrauchstanz aus und beschreibt an den Menuetten der Wiener Redoutenbälle „*bestimmten gesellschaftlichen Klassen adäquate Ausdruckstypen*“, die er „*Idiome*“ nennt (S. 59). Kaum überraschend isoliert der Verfasser ein „*höfisches*“ sowie ein „*volkstümliches Idiom*“ (S. 62 ff. bzw. 72 ff.), die er dann auch im Menuett der selbständigen Instrumentalzyklen wiederfindet. Das „*höfische Idiom*“ wird zum einen gebildet durch „*barocke Ausdrucksmodelle*“ (S. 62) wie punktierter Rhythmus, aufsteigende Dreiklangsmelodik, gehende Bässe, vor allem aber durch die „*atavistische Verwendung kontrapunktischer Strukturen*“ (S. 65); zum andern durch „*Topoi des galanten Stils*“ (S. 66) wie Vorhaltmelodik, weibliche Endungen, Albertibässe sowie typische Kadenzfloskeln. Das „*volkstümliche Idiom*“, weniger im Menuett, dem es fremd sei (S. 72), als im Trio der Gebrauchstänze zu finden, kommt im Walzertypus sowie in volkstümlicher Drei-

klangsmelodik zum Ausdruck. Mögen Topoi dieser Art im Gebrauchsmenuett durchaus ihre klassenspezifische Funktion, Hinweischarakter haben und mag auch die Folgerung naheliegen, daß mit der „*Integration des Menuetts in die Instrumentalwerke*“ ihr „*sozialer Gestus*“ (S. 84) gleichsam mitgeliefert wird, so hat man doch Mühe, dem Autor auch dann noch zu folgen, wenn als „*Idiome*“ oder als „*musikalische Soziolekte*“, wie er es nennt, Gestaltungsmittel benannt werden, die zum allgemeinsten Repertoire Wiener klassischen Komponierens zählen und keineswegs an das Menuett allein gebunden sind oder gar aus ihm übernommen wurden. Ist aber, was am Gebrauchstanz beobachtet und „*gesellschaftlich dechiffriert*“ wurde, im Bereich selbständiger Instrumentalmusik als Kompositionsmittel allgemein und losgelöst vom Menuett verfügbar, so wird es mehr als fragwürdig, ob jene „*Idiome*“ ihre in anderem Zusammenhang beobachtete Klassenbindung überhaupt behalten. Daß sie als Gestaltungsmittel überall, so auch im Menuett, selbstverständlich waren, bedarf aber spätestens seit Wilhelm Fischers wegbereitender Arbeit von 1915 keiner Erwähnung, schon gar nicht eines mehr als 50seitigen Nachweises. Und die beobachteten Phänomene allein als „*Soziolekte*“ zu behandeln, bedeutet zumindest eine enorme Verkürzung des jeweiligen kompositorischen Sachverhalts, etwa wenn Gmeiner das rhythmisch und metrisch äußerst vertrackte Menuett „*alla Zingarese*“ aus Haydns Streichquartett Hob III:34 (op. 20/4) als Beispiel für „*das Moment der ‚Vermenschlichung‘ . . . durch Ausprägung des Volkstones*“ aufführt, in den auf der Grundlage des „*neuen Humanismus Herderscher Prägung alle Völker mit einbezogen*“ seien (S. 117); oder wenn die nicht seltene Verwendung des Kanons im Menuett als „*höfisches Idiom*“ identifiziert und mit einem Wort von Erich Schenk als „*Verbeugung vor dem Geiste des ancien régime enthüllt*“ wird (S. 52 und 115). Betrachtungsweisen dieser Art verdecken die äußerst vielschichtige, hier besonders extreme Form kompositorischer Auseinandersetzung mit der für die Wiener Klassik gültigen

Norm periodischen Taktgefüges. Indes soll der Klassencharakter des Menuetts als Gebrauchstanz keineswegs geleugnet werden. Und es mag durchaus ein Stück Begründung für seine Aufnahme in die Instrumentalzyklen gerade darin zu suchen sein, daß das Menuett durchweg als aristokratischer Tanz galt, dessen Verwendung schon allein als Satzüberschrift die enormen kompositorischen Neuerungen der Zeit für Adel und gehobenen Bürger leichter akzeptabel machte (vgl. S. 155f.).

Im Schlußkapitel stellt Gmeiner die Entwicklung des Menuetts zum Scherzo dar, und zwar vor dem „Hintergrund der gesellschaftlichen Umschichtungen . . . im Spannungsfeld zwischen den Polen höfische Gesellschaft – Bürgertum“ (S. 153). Dieser „soziologischen Kategorie“ der Entwicklung stellt er eine „ästhetische“ (S. 157) an die Seite. Sie basiert auf dem Integrationsproblem des Menuetts, wonach die Zwänge, die aus seinem Tanz- und Klassencharakter im Blick auf den Verbund mit den übrigen Sätzen erwachsen, zu überwinden waren (vgl. S. 155ff.). So versteht Gmeiner Haydns Scherzi aus op. 33 als „logische Konsequenz“ eines „künstlerischen Individuums“, das „erst in der Überwindung der absolutistischen Regelmäßigkeit . . . seinen adäquaten Ausdruck finden konnte“ (S. 156). Daß Haydn nach op. 33 jedoch den Terminus Scherzo nicht wieder verwendet hat, findet ebensowenig Beachtung wie die Frage, warum Mozart nicht ein einziges Scherzo schrieb. Daß letzterer „sich mit der (finanziellen) Ungesichertheit des freischaffenden Musikers konfrontiert sah“ (S. 153), dürfte als Grund kaum ausreichen. Als „wesenskonstitutive Elemente des Scherzos“ (bei Beethoven) (S. 167) werden im Vergleich zum Menuett genannt: Tempobeschleunigung, die erweiterte Form mit „expansiver Tendenz“ (S. 176), die oft von Staccato-Motorik geprägte Motivik, vor allem aber die ohne die „stereotypen Floskeln des Menuetts“ auskommende Kadenzbildung (S. 193). Abgesehen davon, daß die an vielen Beispielen gezeigten „Elemente“ allesamt schon bei Gustav Becking zu finden sind (*Studien zu Beethovens Personalstil. Das*

Scherzothema, Leipzig 1921), verharret Gmeiner auf dem auch bei Becking unbefriedigenden Standpunkt, das Typische des Beethovenschen Scherzo schon an der Themen- oder Motivbildung fassen zu können. Freilich begründet sich diese Einschränkung aus dem Ziel des Verfassers, die Auflösung der am Menuett beobachteten „Idiome“ aufzuweisen, wozu die Betrachtung der Themenbildung völlig ausreicht. Die Feststellung aber, daß „barocke bzw. galante Topoi oder typisch ländlerhafte, d. h. volkstümliche Melodiewendungen . . . im Scherzo nicht mehr perceptibel“ sind (S. 193f.), ist wiederum zu trivial, um eines 20seitigen Nachweises zu bedürfen, der uns zudem darüber im unklaren läßt, welche „soziologischen Inhalte“ an die Stelle der überwundenen getreten sind. Ein „Element“ aber findet doch nach wie vor kompositorische Anwendung: der Kontrapunkt, nur, daß er bei Beethoven „kaum mehr als ‚Verbeugung vor dem Geiste des ancien régime‘ mißverstanden“ werden darf. Vielmehr „dient der Kontrapunkt“, etwa in den „kanonartig konzipierten Scherzi“ (op. 1/2, op. 2/3) und in den Fugatosätzen der 5. und 9. Symphonie „zur Intensivierung der Motorik“ (S. 194). Was bei Haydn einen gesellschaftlichen Grund hatte (s. o.), hat hier „nur noch“ einen kompositorischen. Nicht so sehr die Feststellung als solche verwirrt, als vielmehr die Tatsache, daß sie unbegründet bleibt. So aber läuft der Verfasser Gefahr, dem Vorwurf der Willkür bei seiner „gesellschaftlichen Dechiffrierung“ von Kompositionsmitteln nicht entgehen zu können.

(August 1980) Wolfram Steinbeck

VERONIKA GUTMANN: *Die Improvisation auf der Viola da gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1979. 297 S. und 40 S. Notenbeisp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 19.)*

Als vor nunmehr 75 Jahren Alfred Einstein seine Dissertation mit dem eher unter-

treibenden Titel *Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, II, 1, Leipzig 1905) vorlegte, zeigte er u. a. jene Spuren auf, welche eine zukünftige Forschung zur Viola-da-gamba-Musik zu verfolgen habe. Der bereits 1975 in Wien als Dissertation angenommenen Arbeit Veronika Gutmanns gelingt es, jene empfindliche Lücke in der Geschichte der Gambenmusik zu schließen, auf die Einstein (S. 23) seinerzeit nur hinweisen konnte. Dabei leistet die Autorin, in der sich Wissenschaftlerin und Gambistin glücklich zusammenfinden, nicht nur einen Beitrag zur Erforschung der englischen Improvisationskunst im 17. Jahrhundert, sondern liefert darüber hinaus ein wesentliches Kapitel zur englischen Musikgeschichtsschreibung, indem sie die englischen Musikbeziehungen zum Kontinent seit dem frühen 16. Jahrhundert darstellt.

Methodisch überzeugend ist der Ausgangspunkt von kontinentalen Lehrwerken des 16. Jahrhunderts, worunter die italienischen Diminutionslehren und Gambentraktate von Silvestro Ganassi und Diego Ortiz herausragen (S. 21–65). Im Zuge der Einwanderungen von Musikern des Festlandes nach England, welche bereits unter Heinrich VIII. einsetzen, sowie durch die rege Reisetätigkeit englischer und italienischer Musiker in der Folgezeit gelangt vornehmlich die italienische Improvisationskunst nach England. Über den Vater des 1562 nach England emigrierten Alfonso Ferrabosco (I.) läßt sich diesbezüglich eine lückenlose Verbindung zwischen Italien und England herstellen (S. 74f.). Neben diesen italienischen machen sich über die Virginalmusik auch spanische Einflüsse in England geltend. Aus der Verschmelzung von kontinentalem Musiziergut und bodenständig englischer Variationspraxis über Baßmodellen, wie sie in der Virginal- und Lautenmusik schon früher vorliegt, erwächst jene spezifisch englische, *divisions on a ground* genannte Improvisationskunst für Viola da gamba und Clavier. Im Mittelpunkt der quellenkundlichen Erhebung über das in England verbreitete Schrifttum über die Improvisationspraxis

(1597–1670) steht das bekannte Lehrwerk Christopher Simpsons *The division-viol* (2/1665. S. 191–210). Die Verfasserin stellt u. a. die Parallelen zwischen Simpson und dem ca. 100 Jahre älteren Lehrwerk von Ortiz dar. Simpson wie Ortiz beschreiben sowohl die beiden Grundformen der Improvisation, Diminution und freies Kontrapunktieren des Baßmodells (S. 197), als auch die Möglichkeit, Madrigal- oder Motettenbaßstimmen als Improvisationsgrundlage zu wählen (S. 204). Auch die alten, ursprünglich im Mittelmeerraum heimisch gewesenen Tanzbaßgerüste, an denen Ortiz seine Variationskunst demonstriert hat, werden wörtlich oder modifiziert von Simpson aufgegriffen (S. 206). Im Schlußteil wertet die Verfasserin ein gutes Dutzend überwiegend schwer zugängliche, da handschriftlich vorliegende Quellen aus. Die 102 Nummern umfassende Übersicht über die verwendeten *Grounds* beschreibt deren Beziehungen zu überkommenen Baßmodellen, zählt die Anzahl der Variationen und ihre Komponisten auf und dürfte damit ein nahezu vollständiges Bild der *divisions on a ground* im England des 17. Jahrhunderts vermitteln (S. 211–262). Dankenswert nicht nur aus der Sicht des Musikhistorikers, sondern auch aus der des Praktikers ist die Veröffentlichung von 11 *divisions on a ground* im Anhang.

Im Zusammenhang mit dem lebhaften musikwissenschaftlichen Interesse, das der Gambenmusik seit etwa 1970 zunehmend entgegengebracht wird, leistet die Arbeit Veronika Gutmanns einen wertvollen Beitrag zur englischen Geschichte des Instruments, nachdem Barbara Schwendowius (*Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740*, Regensburg 1970) sowie Hans Bol (*La Basse de Viole du Temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray*, Bilt-hoven 1973) den französischen Bereich und Wolfgang Eggers (*Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*, 2 Bände, Kassel 1974) die italienische Frühgeschichte der Viola da gamba erforscht haben.

(April 1980)

Bernhard R. Appel

GENOVEVA NITZ: *Die Klanglichkeit in der englischen Virginalmusik des 16. Jahrhunderts*. Tutzing Hans Schneider 1979. VII, 187 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

Nach der Lektüre stellt sich zunächst die „äußerliche“ Frage nach der Abfassung des Titels: Daß hier allein auf das 16. Jahrhundert hingewiesen wird, ist insofern irreführend, als die Studie selbst – eine gekürzte Fassung einer 1973 in München approbierten Dissertation – einerseits wesentlich auf William Byrd gerichtet ist (S. 37–124), der zwar noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts geboren ist, aber noch fast ein Viertel des 17. Jahrhunderts erlebt hat, und andererseits mehrere Komponisten berücksichtigt sind, die weit ins 17. Jahrhundert hinein gewirkt haben.

Weit schwerer wiegt allerdings das Unbehagen, das sich bereits zu Beginn der Einleitung einstellt: „Diese Studie will die englische Virginalmusik in ihrer klanglichen Eigenart erfassen. Als ‚klanglichen Satz‘ verstehe ich einen Satz, der, wie bei den bekannten Stücken *Sumer is icumen in* und *The Bells*, auf statischen Klangschemata beruht. Weder eigenständige polyphone Stimmführung noch das Melodieprinzip sind für diese Musik bestimmend. Eine Untersuchung von der Seite des Klanglichen her schien aus zwei Gründen angebracht: erstens, weil darin die Beziehung der Virginalmusik zur spezifischen englischen Tradition offensichtlich wird; zweitens, weil in vorhandenen Abhandlungen dieser Aspekt zugunsten anderer Fragestellungen im allgemeinen ausgespart worden ist“ (S. 3).

Wenn gerade diese beiden Stücke die Richtlinien für die Kriterien der Analyse bestimmen, werden notgedrungen wesentliche Aspekte der Virginalmusik – und zwar auch in klanglicher Hinsicht – nicht berücksichtigt und das so vermittelte Bild entscheidend verfremdet. Daß der klanglichen Analyse ohne Berücksichtigung anderer Kriterien bald Grenzen gesetzt sind, mußte auch die Autorin selbst erfahren, wenn sie, etwa im Zusammenhang mit *Hugh Ashton's Grownde* von Byrd, feststellt, daß „das klangliche Moment nicht mehr ausschlagge-

bend“ sei, „was wieder mit der Natur des grounds“ zusammenhänge (S. 85).

An anderem Ort zeigt sich, daß auch eine auf klangliche Analyse orientierte Untersuchung nicht ohne Auseinandersetzung mit der Historie erfolgen sollte: die beiden Hinweise, daß das Studium der Literatur zu den *In Nomine* notwendige Klarheit hätte bringen können – etwa daß *Gloria tibi trinitas* und *In Nomine* nicht nur denselben Cantus firmus verwenden (S. 133), sondern daß hier ein und dasselbe musikalische Material vorliegt (und auf John Taverner zurückgeht) – und daß die für die Frühgeschichte nicht unwichtigen *Dumps* nicht erwähnt sind, mag hier genügen. (Einer der *Dumps* für Tasteninstrument ist zudem leicht zugänglich in A. T. Davison / W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Cambridge/Mass. 2/1949, Band 1, S. 105.)

Schließlich drängt sich die Frage auf, ob derartig ausgewählte Kriterien einer Analyse wesentlich neue Erkenntnis eines musikalischen Bereiches bringen können, wenn sie nicht einmal innerhalb dieses verhältnismäßig eng umgrenzten Gebietes voll wirksam werden können – und etwa zu folgender Feststellung führen: „Trotz herber Sparsamkeit in der streng durchgeführten Beschränkung auf nur vier Klänge erweckt dieses mollgefärbte Stück im Erklängen den Eindruck des Bunt-Phantastischen und bis an das Diffuse Grenzenden“ (S. 85).

(Juli 1980) Veronika Gutmann

ÉDITH WEBER. *La musique protestante de langue française*. Paris. Honoré Champion 1979. 200 S., exemples musicaux. (Collection „Musique–Musicologie“ Tome 7.)

In einer neuen, an eine breite Leserschaft gerichteten Reihe bietet Édith Weber eine aus interdisziplinärer Sicht angelegte, sehr gelungene Synthese einer schwierigen Thematik, die bekanntermaßen der allgemeinen Geschichte, der Religions-, Geistes- und Literaturgeschichte sowie der Hymnologie verpflichtet ist. Die französischsprachige protestantische Musik hat aus einsichtigen Gründen nicht dieselbe Entwicklung wie die

deutsche Musik lutherischer Prägung durchgemacht und ist bisher kaum untersucht worden. Dennoch ist sie bis heute lebendig und aktuell geblieben, und unserer Kollegin gebührt Dank, daß sie sich mit Gelehrsamkeit, methodischer Strenge und besonders bemerkenswertem Sinn für Pädagogik des Themas angenommen hat.

Das Buch beginnt mit einer nützlichen terminologischen Klärung, in der die Begriffe „*Reform(en)*“, „*Reformation*“ und „*Gegenreformation*“ erläutert und musikalische Formen unterschiedlicher Wichtigkeit definiert werden. Dabei handelt es sich um protestantische und hugenottische Psalmen, Orgelpsalmen, geistliche Lieder, Kirchenchoräle, liturgische Responsorien, Kontraktaturen und geistliche Lied-Kleinkunst für Laute. Es folgen Betrachtungen über den monodischen und ausharmonisierten Psalmengesang und über dessen Kompositionstechnik (Kontrapunkt Note gegen Note, blühender Kontrapunkt, Motettenstil).

Um die Probleme einzuordnen, versäumt es die Autorin nicht, ein umfassendes Bild der Geschichte des 16. Jahrhunderts zu entwerfen, mitsamt seinen religiösen, literarischen, ästhetischen, musikalischen und psychologischen Aspekten. Danach befaßt sie sich mit den großen Reformatoren – Luther, Calvin, Guillaume Farel, Ulrich Zwingli, Martin Bucer – und den Formen des Gemeindegesangs in Deutschland, im Elsaß, in der Schweiz und in Frankreich. Sodann wird die Geschichte des Psalters in drei Akten erzählt: der erste betrifft die Schweiz und das Elsaß, der zweite die Schweiz (Genf) und Lyon, der dritte nochmals Genf, mit einem Zwischenspiel in Lausanne. Dies wird ergänzt durch eine chronologische Übersicht der zwischen 1539 und 1627 veröffentlichten Sammlungen, mit Daten, Erscheinungsort und Anmerkungen. Die Melodien dieses neuen Repertoires stehen natürlich im musikalischen Kontext der Zeit, und wenn es auch einige eigenständige Kompositionen gibt, so wird doch in etlichen anderen Fällen Anleihe bei der katholischen Liturgie und der weltlichen Musik genommen.

Die folgenden Seiten handeln von Musi-

kern und Dichtern des Psalters. Allerdings hat eine große Zahl von mehr oder weniger bedeutenden Komponisten an der Entwicklung des hugenottischen Liederschatzes in verschiedener Weise mitgearbeitet, und zwar in Frankreich, in der Schweiz, im Elsaß, in Deutschland und in Holland. Es gibt sogar Katholiken unter ihnen, die dann für beide Konfessionen geschrieben haben. Die Pioniere, die Melodieschöpfer waren, sind zu unterscheiden von Nachschaffenden und Harmoniesetzern in Frankreich und im Ausland. Wichtig ist auch die Rolle der Kantoren. Das letzte Kapitel ist ästhetischen Aspekten, und zwar Melodie, Rhythmus, Notation, Sprach- und Musikprosodie usw. gewidmet. Noch etliche andere Themen werden in diesem nützlichen Buch angesprochen, das mit einer kommentierten Bibliographie, einem aufschlußreichen Schallplattenverzeichnis (ein seltener Fall in Publikationen der französischen Musikwissenschaft) und einem Namensregister endet.

(November 1980) Guy Bourligueux
Deutsch von Gottfried R. Marschall

ÉDITH WEBER: La musique protestante en langue allemande. Paris Honoré Champion 1980. 264 S., exemples musicaux. (Collection „Musique-Musicologie“. Tome 9.)

In diesem Band widmet sich die Autorin dem Choral und untersucht dessen Ursprünge und Techniken sowie seine vokale und instrumentale Behandlung in der Kirche und im Konzert. Im einzelnen befaßt sie sich mit Barform, Leisenstrophe, Tenorlied und Monodie, mit einfachem und blühendem Kontrapunkt, mit Motette, Generalbaßmelodien, Kantate, Passion und mit dem Gebrauch des Chorals in der lutherischen Messe. Ebenso interessiert sie sich für das Choralvorspiel im Rahmen des Gottesdienstes und für die Rolle des Organisten, der die Kunst des *Cantus firmus*-Chorals beherrscht, die Kunst der Choralmotette, der Choralfantasie, der Choralvariationen, der Choralpartita, des figurierten, verzierten, fugierten oder kanonisch bearbeiteten Chorals. Dies alles fügt sich natürlich in den

historischen Kontext des Humanismus und der Reformation in Deutschland, im Elsaß und in der deutschsprachigen Schweiz sowie in den Kontext der zu jener Zeit in denselben Ländern stattfindenden musikalischen Entwicklung. So bietet uns Édith Weber hier Ausführungen zur deutschen Geschichte (Reformation, Dreißigjähriger Krieg) und zur vorreformatorischen Musikgeschichte.

Sie läßt uns an der Entstehung des neuen Repertoires mitsamt den Erfordernissen der Gottesdienstordnung teilnehmen, sie definiert die Typen der Messe (Hauptgottesdienst, Nebengottesdienst) sowie die Rolle des Kantors, des Chores, der Schola, der Gemeinschaft der Gläubigen und der Instrumentalisten. Damit geht einher das Studium der Textquellen (biblische, dogmatische, gregorianische, mittelalterliche, lutherische Quellen) und der Melodiequellen (Entlehnungen aus der katholischen Liturgie und aus dem profanen Musikschatz), desgleichen das Studium der großen Zentren der Hymnologiepflege wie Straßburg (Matthias Greiter, Wolfgang Dachstein, Wolfgang Meuslin), Wittenberg (Johann Walter, Conrad Rupsch), Magdeburg oder Leipzig. Dann läßt uns Édith Weber Dichter und Musiker mitentdecken, indem sie, bis hin zu J. S. Bach, drei Generationen unterscheidet, die erste umfaßt die Jahre 1524 bis 1550, die zweite die Jahre 1550 bis 1600, die dritte entspricht dem gesamten 17. Jahrhundert.

Alle diese Künstler haben dazu beigetragen, aus dem Choral das Herzstück der lutherischen Musik zu machen, und haben somit weitgehend J. S. Bach den Weg geebnet, der dank ihrer Vorarbeit dann über etwa fünftausend Melodien verfügen konnte. Die Musiker haben zunächst nur eingerichtet und bearbeitet, ehe sie harmonisierten und Melodien schrieben, um schließlich erstrangige Komponisten zu werden; man denke insbesondere an H. Schütz, J. H. Schein, S. Scheidt. Das erste Repertoire, das dem Tenorlied verpflichtet war, stand noch unter dem Einfluß des linearen und komplizierten Kontrapunkt-Stiles der franko-flämischen Schule. Doch die Musik emanzi-

pierte sich, als man das Hauptgewicht auf das Textverständnis legte, was eine Vereinfachung der Schreibweise, die allmähliche Wanderung der Melodie in den Sopran, den Stil „Note gegen Note“ und akkordisches Denken mit sich brachte. Im 17. Jahrhundert wird das Gleichgewicht zwischen der Horizontalen und der Vertikalen erreicht. – Weiter informiert uns Édith Weber über die Textkonzeption der Reformatoren (Luther, die Straßburger und die Schweizer) und befaßt sich mit strukturellen, sprachlichen und prosodischen Fragen.

Auch am Ende dieses Buches findet sich ein Anhang mit systematischer Bibliographie, Schallplattenverzeichnis, zwei Tabellen mit Musikbeispielen (nach Nummern und Textanfängen geordnet) und ein Namensregister. Gegenüber einem offensichtlich so umfassenden Stoff erscheint es uns unmöglich, die Reichhaltigkeit des Werkes vollständig zu würdigen, eines Werkes, das wie das vorhergehende von äußerst soliden Kenntnissen, methodischer Konsequenz und einem beeindruckenden Sinn für Synthese zeugt.

(November 1980) Guy Bourlignieux
Deutsch von Gottfried R. Marschall

MANFRED WAGNER *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen. Mit einem einleitenden Essay von Norbert TSCHULIK. Tutzing, Hans Schneider 1979. 672 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 5.)*

Im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung, die nicht nur das Werk in seiner historischen Gebundenheit und in seinem sozialen Ambiente, sondern auch die zeitgenössische Rezeption, wie sie sich verbal in Kritiken manifestiert, als Forschungsgegenstand akzeptiert, ist die Tageskritik, die sonst lediglich als skurril-amüsante Arabeske zur Kenntnis genommen wurde und über deren Niveau man sich theoretisch-wissenschaftlich erhaben fühlte, mehr und mehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt: nicht in erster Linie wegen ihres objektiven Informationsgehaltes über das je

besprochene Werk, sondern als Ausdruck von Zeitströmungen, Rezeptionshaltungen, Änderungen der Rezeption. Der von Manfred Wagner zusammengestellte Band, der ehrlicherweise den Titel „*Geschichte der Wiener Musikkritik in Beispielen*“ tragen müßte (denn bis auf die Salzburger Orff-Uraufführung und die Prager *Don Giovanni*-Uraufführung werden ausschließlich Wiener Aufführungsereignisse erwähnt, und es sind ausschließlich in Wien erscheinende Zeitungen und Zeitschriften, aus denen man Kritiken lesen kann), vereinigt Äußerungen der Tageskritik zwischen 1787 und 1976, also aus fast zweihundert Jahren Musikgeschichte. Die Reihe der Werke, die jeweils von mehreren Publikationsorganen mit einer hier abgedruckten Kritik bedacht wurden, reicht von Mozarts *Don Giovanni* über Beethovens *Fidelio*, Webers *Freischütz*, Beethovens 9. Sinfonie, die Wiener Erstaufführung von Schuberts 9. Sinfonie, die Wiener Erstaufführung des *Tannhäuser*, über Kritiken zu Brahms, Johann Strauß, Bruckner und Mahler bis hin zu Arnold Schönberg, Richard Strauss, Alban Berg (Wiener Erstaufführung der *Lulu* 1962!), Carl Orff und Gottfried von Einem. Bis auf eine Ausnahme hat der Herausgeber ausschließlich Ur- und Erstaufführungskritiken berücksichtigt – aber gerade die Ausnahme, die Sammlung von Kommentaren zur Neuinszenierung von Beethovens *Fidelio* in der Mahler/Roller-Ära der Hofoper, macht fast den wichtigsten Teil des umfänglichen Bandes aus – erlaubt sie doch erst Aussagen über den Rezeptionswandel, Aussagen auch über die Verfestigung und die Veränderung von Rezeptionshaltungen, werkgebundenen Vorurteilen, von der Loslösung einer Werkvorstellung vom eigentlichen Kunstwerk, wie es in der Partitur niedergelegt ist.

Über die Auswahl ließe sich – wie immer – trefflich streiten: man mag es dahingestellt sein lassen, ob das Übergewicht von Opernkritiken – hier mit 18 Werken bei insgesamt 30 Werken, von denen nur zwei (Schönbergs George-Lieder und Webers Quartett op. 22) kammermusikalische Werke sind – der realen Gewichtung in der Tageskritik entspricht. Doch weit wichtiger als dies sind

einige Mängel, die die wissenschaftliche Benutzung des Bandes erschweren, ja seine sinnvolle Verwendbarkeit in Frage stellen – denn es fehlen leider sämtliche Register: weder ein Personen- noch ein Werkregister ist dem Band angefügt, der Herausgeber hat darüber hinaus darauf verzichtet, durch Anmerkungen zur Information über den einen oder anderen Namen, den einen oder anderen Sachverhalt beizutragen, es fehlt – und dies erscheint mir sehr bedauerlich – die Aufschlüsselung der Namens Kürzel, so daß man auch bei den Autoren der Kritiken in vielen Fällen auf Vermutungen oder aber auf eigene Recherchen angewiesen ist. Der einleitende Essay des Wiener Musikkritikers Norbert Tschulik informiert zwar knapp über die Personen der wichtigsten Wiener Kritiker, geht jedoch ebensowenig wie die sparsamen Schlußbemerkungen des Herausgebers auf die im Band zitierten Kritiken und ihre Problematik ein. So bleibt ein umfangreicher, mit viel Spürsinn zusammengestellter, sorgfältig ausgestatteter (allerdings mit allzuvielen Druckfehlern belasteter) Band letztlich fragwürdig, weil der für sinnvolle wissenschaftliche Arbeit notwendige Apparat nicht mitgeliefert wird – und das wirft gerade eine ohnehin noch angefochtene neue Richtung wie die der Rezeptionsforschung unnötigerweise in ihrer Reputation zurück.

(April 1980)

Wulf Konold

MARTIN LUTSCHEWITZ: Neue Orgelmusik seit 1960, Funktion und Bedeutung. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1978. 77 S. mit 15 Abb. (Schriftenreihe zur Musik. Band 14.)

„*Aspekte hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung in Kirche, Gottesdienst und Gemeinde*“ nennt der Verfasser seine Studie im Untertitel. Ziel der Arbeit sind Darstellung und Orientierung über Funktion und Bedeutung neuer Orgelmusik und ihre Anwendbarkeit in Kirche, Gottesdienst und Gemeinde (S. 9). Zur Überschaubarkeit seiner Ausführungen schränkt Lutschewitz den

Bereich „Orgelmusik“ zeitlich (auf die Jahre 1960 bis 1975), fachlich-sachlich (Orgelliteratur unterschiedlichen Ranges) und qualitativ ein. Die Entwicklung der Neuen Musik nach 1945 wird in drei Phasen unterteilt, a) 1945–1950 (Nachholbedarf/Aufarbeiten/Weiterentwickeln, Hindemith, Strawinsky, Bartók, die Wiener Schule mit Schönberg, Berg und Webern), b) 1951–1960 (neue Erkenntnisse und Kompositionsverfahren, wie bei Messiaen, Stockhausen u.a.) und c) 1961 bis heute (etwa mit Ligetis *Atmosphères* 1961 und *Volumina* 1962, Pendereckis *Lukas-Passion* u.a.).

Inwieweit die *musica novissima* in die gottesdienstliche Praxis umgesetzt werden kann, scheint freilich doch problematischer zu sein, als die Studie S.56 darstellt. Der Vorschlag, am Sonntag 30 bis 40 Minuten vor Beginn des Gottesdienstes neue Orgelwerke vom Organisten spielen zu lassen, dürfte in der Katholischen Kirche nur in Ausnahmefällen möglich sein, nämlich nur dort, wo lediglich ein, höchstens noch ein zweiter Gottesdienst gehalten wird. Zum überwiegenden Teil kann dies für die Neue Musik zweifellos wünschenswerte Vorhaben kaum zu einer konstanten Einrichtung werden. An gleicher Stelle meint der Verfasser „zum Ausgang ab und an – mit ausdrücklichem Hinweis in den Abkündigungen und der Bitte, nach dem ‚Segen‘ sitzenzubleiben – ein Werk neuer Orgelmusik zu spielen“, wobei u.U. die Predigt zeitlich kürzer ausfallen müsse. Dazu bedürfte es sicherlich mehr als der wohlwollenden Unterstützung seitens der Geistlichkeit und des Kirchenvorstandes. Während meiner jahrzehntelangen Organistentätigkeit blieb mir ein solcher Wunsch unerfüllt. Viele Kollegen werden dies auch dem Verfasser bestätigen müssen.

Die Befragungen (S.74f.) zeigen die Reaktion der Gemeinde auf Neue Orgelmusik. Nach wie vor stehen Gottesdienstbesucher Werken eines H. Schroeder, J. Ahrens, H. Distler und P. Hindemith skeptisch gegenüber, immerhin Komponisten, die im Konzert längst zu „Klassikern“ geworden sind. Nur mit größter Behutsamkeit und Geduld der Komponisten, Organisten und Pfarrer

wird Neue (und neueste) Orgelmusik in die liturgische Feier eingeführt werden können. (Juni 1979) Raimund W. Sterl

PETER FALTIN: *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Wiesbaden. Franz Steiner Verlag GmbH 1979. 244 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVIII.)

Eine experimentalpsychologische Studie als eine Untersuchung zur Phänomenologie aufzufassen entspricht einer guten alten Tradition des Faches Psychologie, nämlich Spekulationen, um die genaue Erkenntnis zu bereichern, wie sich das Bewußtsein von unserer Welt konstituiert. Die inzwischen erfolgte oft starre Disziplinierung von Fächern läßt diese Verschränkung von Phänomenologie und Psychologie heute so paradox erscheinen, daß zusätzliche Begründungen notwendig werden. Jedoch läßt sich der Widerspruch zwischen erkenntnistheoretischem und psychologischem Denken, wie Peter Faltin ausführt, gerade bei einer Untersuchung zur musikalischen Form auflösen, weil deren Sinn erst durch den Prozeß der Wahrnehmung „generiert“ wird. Diese Prämisse, die der Autor seiner Untersuchung voranstellt, ist zugleich ein Teil seiner Ergebnisse.

Untersucht hat Faltin die Beurteilung von 16 musikalischen Phrasen, die nach einem streng durchdachten Versuchsplan komponiert wurden. Zu dem Modell eines Vordersatzes wurden Nachsätze gebildet, deren musikalische Dimensionen (Melodik, Rhythmik, Harmonik, Klang eines Quintetts) im Ausmaß des Zusammenhangs mit dem Vordersatz variiert wurden: sie waren identisch, ähnlich, kontrastierend, verschieden und einfach unähnlich. Eingeschätzt wurden diese Beispiele von einer homogenen Gruppe musikalisch vorgebildeter Personen auf bipolaren Skalen. Die komplizierte Auswertung, die ein Bravourstück für den Einsatz quantitativer Methoden darstellt,

läßt sehr deutlich die grundsätzliche Wirkung der einzelnen musikalischen Dimensionen als auch die des formalen Zusammenhangs sowie beider Wechselwirkung erkennen. Das heißt, Melodik, Rhythmik, Harmonik und Klang wirken an sich und nicht nur unter bestimmten Bedingungen, ebenso wie sich ein prinzipieller Einfluß der Kategorien Ähnlichkeit, Kontrast, Verschiedenheit oder Unähnlichkeit auf die Wahrnehmung nachweisen läßt. Darüber hinaus zeigt das von Faltin durchgeführte Experiment auch die für das musikwissenschaftliche Denken gewohnte Interaktion zwischen diesen Faktoren, die aber bei Einschätzungen wie „schön“ oder „häßlich“ und auch „interessant“ oder „langweilig“ ausbleibt. Dies bedeutet, daß eine schöne interessante Melodie an sich schön oder interessant wirkt und dieser Eindruck nicht durch die Ähnlichkeit oder den Kontrast zwischen einem Vorder- und einem Nachsatz modifiziert wird.

Von der Fülle einzelner Ergebnisse möchte ich nur einige für die musikpsychologische Diskussion wichtige erwähnen. Für Eindrücke wie „fließend“, „erregt“, „lebhaft“, „statisch“ ist der Einfluß des formal-syntaktischen Zusammenhangs gering. Faltins Arbeit ist außerdem eine der ersten Arbeiten im musikalischen Bereich, in der ein spezieller, nur für die Beurteilung der musikalischen Semantik geltender Faktor nachgewiesen wird. Interessant ist die mit multiplen Korrelationen vorgenommene Quantifizierung des Satzes, daß das Ganze mehr als die Summe der Teile ist. Der Gesamteindruck der einzelnen musikalischen Phrasen läßt sich nur zu etwa 80 % aus der Wirkung der Vorder- und Nachsätze vorhersagen. Und es sind jene immateriellen Qualitäten, die nicht aufgrund der Materialität der Elemente gewertet werden können, denen das Hauptinteresse des Autors gilt. Denn einerseits bestätigen sie die Prämisse, von der er ausging, und andererseits stützen sie seine Überzeugung, daß die erlebten strukturellen Vorgänge (auch wenn sie nicht benannt werden können), daß die erlebte Form Sinn stiftet. Der ästhetische Sinn von Musik, der in dieser Untersuchung

über wertende Stellungnahmen ermittelt wurde, geht aus der Form hervor. Form und Sinn sind untrennbar verbunden. Die empirischen Methoden sind von Faltin als Mittel zum Zweck verwendet in der Auseinandersetzung mit der hermeneutischen und strukturalistischen Musiktheorie. Der Autor hat seine empirisch gewonnenen Ergebnisse in die Form eines Traktates gekleidet. Dieser strenge logische Aufbau seiner Arbeit besticht durch Eleganz.

(Juli 1980) Helga de la Motte-Haber

WALTER ZELNY: *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter. Tutzing: Hans Schneider 1979. 491 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 10.)*

Ein Reprint von Simon Sechters *Grundsätzen der musikalischen Komposition* – die 1853, gleichzeitig mit Moritz Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*, im Druck erschienen und gewissermaßen das praktisch-nüchterne Gegenstück zu Hauptmanns spekulativem Entwurf bilden – wäre längst überfällig. So ledern die Prosa ist, in der Sechter die Regeln der musikalischen Handwerkslehre mit geduldiger Bemühung um Lückenlosigkeit ausbreitet, so nützlich erweist sich am Ende die Lektüre eines Buches, das zwar in mancher Hinsicht borniert wirken mag, aber dennoch aufschlußreich und zur Reflexion anregend ist, weil es bestimmte Prämissen der Rameauschen Harmonielehre in ihre extremen Konsequenzen verfolgt, wo die Implikationen, die in den Dogmen vom Terzenbau der Akkorde, von den „*verschwiegenen Fundamenten*“ oder von der mathematischen Begründung der Tonbeziehungen enthalten sind, offen und unverbrämt zutage treten. (Eine Einseitigkeit, die sich als Kompromißlosigkeit empfindet, ist vermutlich der Preis, den man zahlen muß, um ein so erfolgreicher Lehrer zu sein, wie es Sechter zweifellos gewesen ist.)

Das Sechter-Buch von Walter Zeleny, eine Wiener Dissertation aus dem Jahre 1938, kann insofern als vorläufiger Ersatz

für den immer noch fehlenden Nachdruck des Sechterschen Hauptwerks angesehen werden, als es zu einem großen Teil – in manchen Kapiteln nahezu ausschließlich – aus Zitaten besteht. Zeleny identifiziert sich derart mit dem Gegenstand seiner Untersuchung, daß er sich nicht ein einziges Wort der Kritik gestattet. (Sogar Sechters umständlich trockener Stil wird von Zeleny gelobt, als handle es sich bei der Unfähigkeit, fesselnd zu schreiben, um die Tugend der Wissenschaftlichkeit, die vor Feuilletonismus schützt.) Ob aber eine Anthologie, in der die Zwischentexte aus Inhaltsverzeichnissen der übersprungenen Teile und nichts sonst bestehen, es wirklich verdiente, nach vier Jahrzehnten gedruckt zu werden, als wäre sie eine wissenschaftliche Leistung, die man endlich der Vergessenheit entreißen mußte, ist trotz der Ersatzfunktion, die sie angesichts des Mangels an einem Sechter-Reprint einstweilen erfüllt, durchaus zweifelhaft. Das Buch ist streng genommen überhaupt nicht rezensierbar, weil es eine Interpretation des Sechterschen Systems, über die man streiten könnte, nicht einmal in kargen Ansätzen versucht. Sogar eine Auseinandersetzung mit der Sechter-Deutung, die Ernst Kurth 1913 in den *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* skizzierte – einer Deutung, die dem Sechterschen Pragmatismus gewissermaßen ein spekulatives Fundament substruierte, um ihn mit dem Riemannschen System vergleichbar zu machen – wird von Zeleny vermieden. (Die zehn Zeilen auf Seite 470 sind nichts als ein flüchtiger Hinweis, der den Mangel, statt ihn auszugleichen, nur um so fühlbarer macht.)

Andererseits sollen die Verdienste der Zelenyschen Arbeit nicht geschmälert oder übergangen werden: Die Sechter-Biographie, die Zeleny zwar nicht eigentlich erzählt, zu der er aber die Daten und Dokumente zusammenstellt, enthält aufschlußreiche und wenig bekannte Materialien zur Musikgeschichte Wiens im frühen 19. Jahrhundert. Die Aufzählung und Charakteristik der theoretischen Nebenwerke, die das Hauptwerk nicht bloß aufsplintern, sondern auch ergänzen, dürfte lückenlos sein. Und

die Darstellung der geschichtlichen Voraussetzungen, von denen Sechter ausging, ist trotz mangelnder theoretischer Durchdringung des Materials als Referat insofern nützlich, als Zeleny wenigstens zusammenträgt, welche Bücher Sechter nachweislich gelesen hat und welche der darin vertretenen Theoreme er entweder übernahm oder fallen ließ oder bekämpfte. (Wahrscheinlich muß man, um Theorie adäquat darstellen zu können, selbst Theoretiker sein, ohne jedoch dem Dogmatismus zu verfallen, der lange Zeit eine *déformation professionnelle* der Musiktheoretiker gewesen ist.)

Daß das Kapitel über *Die großen Linien der Entwicklung seit dem Beginn der Mehrstimmigkeit bis zu Rameau* in dem verspäteten Dissertationsdruck stehengeblieben ist, statt vom Herausgeber gestrichen zu werden, ist einigermaßen fatal. (Es sei denn, man liest es als historisches Dokument über das, was in den 1930er Jahren im Wiener Seminar von Robert Lach über das Mittelalter gelehrt wurde. Friedrich Ludwig und Jacques Handschin wären, wenn sie es gelesen hätten, von dem bedrückenden Gefühl befallen worden, umsonst gearbeitet zu haben.)

(März 1980)

Carl Dahlhaus

DIETRICH MANICKE: Der polyphone Satz. Teil 2: Drei- und Mehrstimmigkeit. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1979. 163 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 17.)

Ein Kontrapunktlehrbuch hat es heute schwer, sein Dasein zu rechtfertigen. In den letzten zweieinhalb Jahrhunderten sind unzählige Broschüren in der Fuxschen Lehrtradition verfaßt worden, und Jeppesens grundsätzliche Forschungen haben die Gattung auf einen gewissen Höhepunkt – oder auch Endpunkt – geführt. Manicke bezieht sich nicht exklusiv auf Palestrina, seine Beispiele reichen von Josquin bis Schütz. Dadurch gerät sein Regelsystem aber zwangsläufig unspezifisch und inhomogen, was sich auch auf die Übungsbeispiele auswirkt: Diese sind oft noch dürrer und farbloser, als das

bei der herkömmlichen Artengymnastik ohnehin unvermeidlich ist. In Einzelfragen ist Manicke wiederum strenger als Fux und Jeppesen (etwa beim Problem der Akzentparallelen); statt seine Regeln historisch zu relativieren, tadelt er in solchen Fällen lieber die Meister.

Sympathisch ist, daß den Kapiteln über den drei- und vierstimmigen Satz jeweils Analysen (Liedsatz, Motette, Kanon) folgen; der fünfstimmige Satz wird nur noch in Analysen dargestellt. Dabei werden jedoch fast ausschließlich technische Details diskutiert, und zwar nicht selten mit historisch zweifelhaften Kriterien. Da der Platz für Beispiele und Kommentare beschränkt ist, bleibt es durchweg bei der Erörterung bloßer „Satzfragen“ – und das ist unbefriedigend. Das letzte Kapitel ist dem instrumentalen Kontrapunkt der Barockzeit gewidmet (Choralvorspiel, Fuge, Invention). Hier findet Manicke durch den Hinweis auf die stärkere harmonische Gebundenheit interessante Ansätze zu einem Vergleich mit dem früheren vokalen Kontrapunkt. Die Auswahl der hier analysierten Beispiele enttäuscht jedoch: Es werden nur Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* von Bach behandelt und zum Schluß die dreistimmige *f*-moll-Invention, bei der man bald vermuten kann, daß sie häufiger analysiert als gespielt wurde. Auch hier verläßt Manicke nicht den Bereich des sattsam Bekannten.

Der Autor hat das Buch seinen Schülern gewidmet; mag sein, daß es eine hochschulinterne Aufgabe erfüllen kann, wenn ein Lehrer den Stoff im Unterricht zu beleben weiß.

(Juni 1980)

Christian Möllers

IRMGARD BONTINCK / JÁNOS BREUER (Hrsg.): *Institutionen des Musiklebens in Europa – Konzertwesen und Musiktheater*. Eine Veröffentlichung des Instituts für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung Wien. Wien: Doblinger 1979. 108 S.

Die Referate einer Arbeitstagung der Europäischen Regionalgruppe des Interna-

tionalen Musikrats, die der Österreichische Musikrat im Dezember 1978 in Wien veranstaltete, werden hier publiziert. Vielfältig wie die beschriebenen musikinstitutionellen Situationen sind die Aspekte und Kriterien, unter denen die Beschreibung erfolgt. Irmgard Bontinck versucht eine *Bestandaufnahme des Musiklebens in Europa*, Evgeni Pavlov kommentiert das *Musikleben Bulgariens* nach dem Krieg, Jaroslav Šeda schildert *Strukturen des tschechischen Musiklebens – Forschung im Dienste der Musikpolitik*. Dietrich Mack untersucht *Das Musiktheater in der Bundesrepublik Deutschland mit Anmerkungen zur strukturellen und kulturpolitischen Situation* und Frank Schneider stellt *Einige Überlegungen zur Funktion und Wirkungsweise der Institutionen „Konzert“ und „Musiktheater“* in der DDR an. *Staat, Gemeinde und Gesellschaft in der Entwicklung des Ungarischen Konzert- und Opernbetriebes* betitelt sich eine Studie von János Breuer, *Aspekte des Musiktheaters und Konzertwesens in Israel* referiert Josef Tal, *Musiktheater und Konzertwesen in Norwegen* dokumentiert Kristian Lange, das *Musikleben in Rumänien mit Fakten und Zahlen* Vasile Tomescu. Nadežda Mosusova beschreibt die *Situation des Musiktheaters und Konzertlebens in Jugoslawien*. Weitere Beiträge von Hans Enflo, Estrid Ankel Olsen und Carl Dahlhaus befassen sich mit Kulturpolitik in Schweden und der Methodologie der Bestandaufnahme; Situationsberichten aus Portugal und der UdSSR folgt eine Dokumentation der Diskussion und der gefaßten Beschlüsse.

(Juni 1980)

Detlef Gojowy

TIBOR KNEIF: *Einführung in die Rockmusik*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag 1979. 152 S.

„Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht“ heißt der Untertitel, und man fragt sich sogleich: Schließt das Bändchen die klaffende Lücke, die hier zweifellos, im Ringen um Einheit und Glaubwürdigkeit des Pensums, besteht? Das ist sicher

nur zum Teil gelungen; am besten zweifellos in den allgemeinen Informationen: siehe die Abschnitte „*Instrumente*“ oder (als Kernstück) „*Geschichte der Rockmusik*“. Aber in der Definition des Begriffs „*Rockmusik*“ tut sich Kneif – verständlicherweise – schon schwer. Die ethnomusikalischen Wurzeln gelten doch nur für einen Teilaspekt, Popmusik war in den USA schon lange ein Synonym für *popular music* im weitesten Sinn; unter Rock war schon sehr bald nicht nur das Provokante und nicht nur das Primitive zu verstehen. Hier hätte eine grundsätzliche Differenzierung viel bewirken können, wer nach wie vor die Pädagogen damit allein läßt, daß Chuck Berry, Mike Oldfield und „Ougenweide“ in einen Topf gehören, ist wenig hilfreich.

Sehr wichtig wären in diesem Zusammenhang auch Hinweise auf alle jene Bereiche gewesen, in denen das über Rock Gesagte oder Erfahrene auch für den Jazz einerseits oder die Schlager- und Tanzmusik andererseits gilt; Kneif setzt eben einfach erst beim Rock an. Ein Teil der Erkenntnisse wurzelt ja sogar schon in der Verselbständigung der Trivialmusik. Wichtig wäre, auch zum Brückenschlag von der „Bildungsmusik“ zum Rock, beispielsweise die – auch analytisch aufzuzeigende – Entwicklung gewesen, denn Pink Floyd oder Tangerine Dream sind eben nicht „*einzigste Tanzmusik*“. Und die Verdammung der Rock-Konzerte als bloße Plattenpromotion läßt das persönliche Erlebnis (und die Parallelentwicklung bei der „Bildungsmusik“) außer acht – ein Umstand, für den besonders die Adepten der angesprochenen Schulmusiker wenig Verständnis aufbringen werden. Gerade bei den als „Kulturrock“ eher diffamierten als erklärten Gruppen läge doch ein Ansatzpunkt für den Pädagogen, dem in diesem Rahmen auch die überragende Bedeutung der Beatles nicht deutlich gemacht wird. Viele Diskrepanzen, beispielsweise kein Wort über Reggae, aber Erwähnung der ABBA.

Wertvoll sind bei Kneif zweifellos die nahezu rein musikalische Betrachtungsweise des Phänomens Rock, die sonst kaum zum Zug kommt, und ganz besonders seine Aufstellung eines historischen Gerüsts der

Rockmusik. Freilich, die „*ästhetische Wertung*“ am Schluß des Büchleins ist dann wieder – leider – eine entwaffnende Rückversicherung.

(April 1980)

Karl Robert Brachtel

Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change. Hrsg. von Bruno NETTL. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press 1978. 320 S., Musikbeisp.

Acht Studien, die dem Wandel städtischer (Sub-)Kultur in Afrika, Asien und Amerika auf der Spur sind: wobei in Teheran und im Chinesenviertel von San Francisco, in Freetown/Sierra Leone und Delhi, in Meshed und Veracruz, in Accra/Ghana und Madras recht unterschiedliche Voraussetzungen herrschen, die Ergebnisse aber klar sind: Massenmedien führen zu einer Nivellierung, die Unterhaltungs-Industrie ist hier wie dort im Geschäft, ethnische Musik wird in die Defensive gedrängt, das Zeitalter der „Weltmusikultur“ ist nicht mehr aufzuhalten. Daran vermag auch der Soziologe und Anthropologe nichts zu ändern, obgleich seit John Friedls und Noel J. Chrismans anregendem Buch *City Ways. A Selective Reader in Urban Anthropology*, New York u. a. 1975, das Interesse an der Stadtvolkskunde stark angestiegen ist und obgleich modebewußte städtische Kulturpolitiker mit wechselndem Erfolg die „menschliche Stadt“ anpeilen.

Welchem Schicksal ist traditionelle Musik in der Großstadt ausgesetzt? So fragt Bruno Nettel in der Einleitung seines Buches. Er versteht nach eigenen Worten unter traditioneller Musik nicht das, was in den MGG-Artikeln über mitteleuropäische Städte von deutschsprachigen Musikhistorikern an Hochkultur-Musik ausgebreitet wird, die Musik der Kirchen und Schulen, der Konzert- und Opernhäuser, der adeligen Höfe und der bürgerlichen Musikvereine. Andererseits hätte auch – so Nettel – der Ethnomusikologe (Nettl nennt Hornbostel und Bartók als die schuleprägenden Persönlichkeiten!) sich einseitig der bäuerlichen Volkskultur zugewandt. Aber was passiert

dazwischen. Wie bilden sich die Ableger hochkultureller Erscheinungen („gesunkenes Kulturgut“) in den Städten, was bedeutet der ständige Zuzug von Landbevölkerung in die industriellen Ballungszentren? Um die in diesem Zwischenbereich angesiedelte Populärmusik und ihren Wandel unter sich verändernden ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen geht es.

Städtische Bedingungen führen zu „Kunst“ oder „kultivierter“ („cultivated“) oder „klassischer“ („classical“) Musik, und zwar sowohl im abendländischen wie im außereuropäischen („Non-Western“) Bereich. Eine kühne These, die zweifellos zu Widerspruch herausfordert. Der Rezensent würde den Akkulturationsvorgang lieber so deuten: Traditionelle ethnische Musik in außereuropäischen Hoch- und Naturvölkern wird unter dem Einfluß europäisch-abendländischer Musizierpraktiken ihrer kultischen oder politischen Gebrauchsfunktion entkleidet und Bestandteil der Amüsier-Industrie, schriftlose Musizierpraktiken gehen in schriftlich fixierte U-Musik-Moden über. Und eben dies ist den acht Artikeln zu entnehmen.

Besondere Aktualität kommt dabei den beiden „persischen“ Themen zu: Stephan Blum erläutert in dem umfangreichen Beitrag (78 Druckseiten) *Changing Roles of Performers in Meshed and Bojnurd, Iran* und Bruno Nettl widmet sich der *Persian Classical Music in Teheran. The Processes of Change*. Die Folgen der hier geschilderten Ver-Westlichung führten nun (1979/80) zum Verbot jeder Art von Musikproduktion in Persien durch die neuen Machthaber. Es wird in einigen Jahren zu untersuchen sein, was dies für das gesellschaftliche Zusammenleben und für die menschliche Psyche bedeutet. In dem Aufsatz *Go to My Town, Cape Coast! The Social History of Ghanaian Highlife* geht David Coplan davon aus, daß „Highlife“, der westafrikanische Modehit, ein musikalischer Zwitter sei, entstanden aus dem Einbruch europäischer Musik in Westafrika während der Kolonialzeit, doch zugleich eine kreative Antwort Schwarzafrikas auf den politischen und kulturellen Wandel. Die Städte des mittleren Orients

sind Zeugen dafür, daß sich im urbanen Schmelztiegel nicht allein schichten-spezifische Kulturäußerungen vermengen, sondern hochkulturelle Äußerungen verschiedener Völker, etwa der Inder und der Westeuropäer, nebeneinander bestehen können. Darüber schreiben Kathleen und Adrian L'Armand *Music in Madras: The Urbanization of a Cultural Tradition* und Daniel M. Neuman *Gharanas: The Rise of Musical "Houses" in Delhi and Neighboring Cities*. San Francisco mit seinen „Music Clubs and Ensembles“ im Chinesen-Viertel beschränkt sich nicht auf jazzbeeinflusste U-Musik im China-Look sondern wird durch „Cantonese-Opera-“ und „Peking-Opera-Clubs“ auch interessant für nicht-chinesische Mitbewohner: diesen Beitrag verfaßte Ronald Riddle. Volksmusik, Folklorismus und Pop gerinnen in Veracruz zu eigenwertigen *Aspects of Musical Life*, die David K. Stigberg darstellt. Der Sammelband kehrt abschließend nach Westafrika zurück, um *Popular Music and African Identity in Freetown, Sierra Leone* in ihrem Wechselverhältnis darzustellen; Naomi Ware schrieb diesen Aufsatz.

Es ist die Technik der Wiener Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft Robert Lachscher Prägung, spezifische Fragen der biologischen und kulturellen Evolution des Menschen anhand von Querschnitten durch unterschiedliche Kulturen und durch die syndrone Analyse der dabei gewonnenen Einsichten zu lösen. Ginge man über die ethnomusikologische Einzelforschung hinaus und suchte diesen Vergleich, so würde sich – neben den eingangs genannten Fakten – ergeben, daß sich städtisches Leben von Lebensformen der Nomaden, Hirten und Bauern durch folgende Tatsachen unterscheidet: „It is wealth, power, education; it is specialization in profession; it is the interaction of different and diverse population groups, rich and poor, majority and minorities, recent migrant and long-standing urbanite; it is the ease of rapid communication, the mass media, literacy; it is crowding and enormous divergencies in living standards and styles. Translated to musical culture, it is in many cases – though by no means in all cities for all people – the patronage of

wealthy aristocrats and of government agencies. It is the specialization of the professional musician. It is Western musical notation, recording, radio, television. Perhaps most of all, it is the coming together of different musical styles and genres from many sources“ (Nettl, S.6). Das bedeutet: Musik ist ein gesellschaftliches Produkt, musikalische Strukturen sind das Ergebnis gesellschaftlicher Prozesse. Welche Musik wer annimmt und wie diese Musik gestaltet wird, das hängt vom jeweiligen Sozial- und Bildungsstand ab. Das vorliegende Buch kann dazu beitragen, solche Einsichten in Europa wieder stärker bewußt zu machen. Daher halte ich es für lesenswert.

(Dezember 1980) Wolfgang Suppan

JOSEPH H. KWABENA NKETIA: *Die Musik Afrikas. Ins Deutsche übertragen von Claus RAAB. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag 1979. 337 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 59.)*

„Es gibt keine afrikanische Musik, sondern nur viele afrikanische Musikarten. Jedes Volk hat seine eigene Musik und die staunenerregende Fülle musikalischen Schaffens in Afrika läßt sich nicht leicht auf einen Nenner bringen.“ Dieser Ausspruch Kubiks (in: *Neues Afrika* 5, 1961, S. 195) sowie die von Nketia selbst getroffene Feststellung von der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen als wichtigstem Charakteristikum afrikanischer Musik ließe für eine Einführung, deren Ziel doch in erster Linie die Orientierung des Lesers in einem größeren Sachgebiet sein müßte, eine Vorgangsweise, wie sie Alan P. Merriam 1959 (in: W. R. Bascom & M. J. Herskovits, *Continuity and Change in African Cultures*, Chicago) mit der Bestimmung von Musikarealen andeutete, günstiger erscheinen als eine Darstellung nach Einzelaspekten, um so mehr, als speziell die im ersten Abschnitt des Buches dargestellten Fakten nicht alle afrikaspezifisch sind. Allerdings dürfte dann die Musik Weißafrikas, wie es, so auch hier, meistens geschieht, nicht fehlen, nicht zuletzt deshalb, weil ja die in islamischer Zeit nach Afrika gebrach-

te nahöstliche Musik nicht nur für Weiß-, sondern auch für bestimmte Bereiche Schwarzafrikas von Bedeutung wurde, ein Aspekt, auf den hinzuweisen Nketia nicht vergißt. Keinen Zweifel kann es aber geben, daß sich für die Aufnahme einer entsprechenden Monographie in die gegenständliche Reihe in erster Linie Nketias *The music of Africa* (London 1975) anbot, wollte man nicht einen eigenen Auftrag an einen deutschsprachigen Autor vergeben.

Für die vorliegende Übersetzung scheint das Bestreben maßgebend gewesen zu sein, sich möglichst wortgetreu an die Vorlage zu halten, eine für ein Sachbuch sicher nicht falsche, der Flüssigkeit des Stils aber nicht immer zuträgliche Strategie. Angesichts der Bestimmung des Buches für Laien und Studierende hätte man aber doch nicht darauf verzichten sollen, in Zusammenarbeit mit dem Autor gewisse Korrekturen gegenüber dem Original vorzunehmen, so z. B. hinsichtlich der Beschreibung der *mwet* (S. 100 englisch / S. 133 deutsch), die durch Nichterwähnung des Kerbsteges dem Laien unverständlich sein muß, oder hinsichtlich der offensichtlich an Hornbostel und Sachs orientierten, jedoch um den Zusatz „reed“ (?) erweiterten Definition der Idiophone (S. 69/92). Die Übersetzung von „*flat bar zither*“ (S. 102/134) mit „*Trogzither*“ und die dadurch bedingte eigenartige Beschreibung der Plattstab- oder Lattenzither (diese ist durch Nketia eindeutig gemeint) geht aber, genau so wie die falsche Beschreibung der Hirstengelklarinetten (S. 94/125, man vgl. hierzu F. Bebey, *Musique de l'Afrique*, 1969, S. 93f.) auf das Konto des Übersetzers. Dieser hätte überhaupt den terminologischen Usus besser berücksichtigen sollen, so besonders daß „*log xylophone*“ im Deutschen nicht „*Balken*“- sondern „*Holmxylophon*“ heißt (S. 83/111), „*double bass*“ nicht „*Doppelbaß*“ sondern „*Kontrabaß*“ (S. 107/136), oder „*tortoise shell*“ im gegebenen Zusammenhang nicht „*Schildpatt*“ sondern „*Schildkrötenpanzer*“ (S. 73/97); auch klingt „*Leier*“ besser als „*Lyra*“ (passim). Es ist richtig, daß „*reedpipe*“ auch „*Rohrflöte*“ heißt, im gegenständlichen Fall (*Übernahme arabischer Musikinstrumente*,

S. 10/21) ist der Ausdruck jedoch mit „Rohrblattinstrumente“ (Schalmeien, Glotophone) zu übersetzen. Seite 35/51, wo von Sozialeinheiten (Verwandtschaftsverbänden, Altersgruppen, etc.) die Rede ist, hätte eine Berücksichtigung der gängigen völkerkundlich-soziologischen Terminologie die Arbeit wesentlich erleichtert. Der Terminus „Lineage“ (S. 38/55) für einen bestimmten Typ unilinealer Verwandtschaftsgruppen wäre, da in dieser Form auch in der deutschsprachigen Literatur üblich, wahrscheinlich besser unübersetzt geblieben und durch eine entsprechende Anmerkung des Übersetzers erläutert worden. An Feinheiten der nicht durch die Fachterminologie bestimmten Wortwahl sei beispielhaft die Übersetzung von „calibrated“ als „gemessen“ (besser „geeicht“? S. 83/110), „pre-conceived“ als „imaginiert“ („vorgefaßt“?, S. 134/171), „reflective songs“ als „geistige Lieder“ („moralisierende Gesänge“?, S. 195/237), „intricate footwork“ im Tanz als „vertrackte Fußarbeit“ („komplizierte, ausgefeilte“?, S. 209/155) in Zweifel gezogen. (August 1980) Franz Födermayr

ACHINIVU KANU ACHINIVU: Ikoli Harcourt Whyte – The Man and his Music. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1979. 456 S. und 194 S. Notenteil. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 7.)

Die von Kurt Reinhard betreute und angenommene Dissertation des 1940 geborenen Nigerianers Achinivu Kanu Achinivu behandelt – wie es im Untertitel der englisch mit deutschem „Summary“ (S. 435–453, Appendix IX) verfaßten Arbeit heißt – „a Case of Musical Acculturation in Nigeria“ Gegenstand der Untersuchungen ist das musikalische Schaffen des nigerianischen Komponisten Harcourt Whyte, der um das Jahr 1905 geboren wurde und 1977 starb, der fast sein ganzes Leben als Patient in Leprostationen zubrachte, dort von einem Facharzt Elementarunterricht erhielt und in europäischer Musiktheorie und Aufzeichnungsweise unterwiesen wurde, der vierstimmige Sakralwerke schrieb – von denen

57 in *Volume II* vorgelegt werden – und der sich als Chorleiter hervortat. Was er an Intervall-Lehre, Akkordlehre (im Terzenaufbau) oder an Tonalität zu begreifen vermochte (das Phänomen der Modulation blieb ihm zeitlebens fremd), ging gefiltert durch seine afrikanischen Hörvorstellungen in seine simplen Chorsätze ein. Molltonarten kommen nicht vor, und bei den Durtonarten mied er diejenigen mit *b*-Vorzeichnung, da er bloß eine *a*- und eine *c*-Stimmgabel besaß. Kompositorisch ist das Schaffen Harcourt Whytes einförmig und bedeutungslos.

Problematisch ist auch die Dissertation, die in diesem Umfang nicht hätte veröffentlicht werden müssen. Zu straffen wäre das Biographische gewesen, Grundsätzliches zur Akkulturation in Nigeria hätte weniger naiv angegangen werden müssen. Die breit angelegte Auseinandersetzung mit Harmonie, Melodie, Rhythmus und Text hätte, dem künstlerischen Niveau der Kompositionen Rechnung tragend, sehr viel kürzer ausfallen können. Dafür wäre es beispielsweise interessant gewesen, Genaueres über die Vertonung der tonalen Igbo-Sprache zu erfahren, über die Umsetzung der Tonebenen der Sprache ins Musikalische. Der Verfasser spricht zwar von den Bemühungen des Komponisten, die tonlichen Flexionen der Sprache in der Musik zu erhalten, vergibt sich aber die Chance, einen wesentlichen Beitrag zu diesem Problem zu leisten. (Juli 1980) Hans Oesch

Arte nell' Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. La tutela e il restauro degli organi storici. Organi restaurati dal XVI al XIX secolo. Catalogo. Arezzo, San Francesco, 3 Novembre 1979–13 Gennaio 1980. Firenze: Editrice Edam o. J. 292 S. und 183 Abb.

Die in der vorliegenden Publikation veröffentlichten Beiträge umfassen die gesamte Breite des Interesses an der Erhaltung und Wiederherstellung historischer Orgeln sowie an restaurierten Orgeln des 16. bis 19. Jahrhunderts der Provinz Arezzo. An der

Zusammenstellung dieses Katalogs haben hervorragende Kenner der Orgelhistorie mitgewirkt: Pier Paolo Donati, Renzo Giorgetti, Carlo Alberto Livi, Oscar Mischiati und Luigi Ferdinando Tagliavini. Sie geben – um nur einiges hier anzusprechen – Einblick in einzelne Orgelepochen, in die Problematik der Restaurierung historischer Orgeln in Italien überhaupt, in den in der Toscana beheimateten Orgelprospekt oder beispielsweise in das Werk einzelner Orgelbauer (wie Joannes Bancius castulensis, die Feligiotti und Paoli). Breiten Raum nimmt der für italienische Orgelhistoriker sicherlich hochwillkommene Dokumententeil ein. Darüber hinaus sind noch bisher unveröffentlichte Dokumente aus Kommunal- und Staatsarchiven zum Ausdruck gelangt. Auch eine von Kathryn Bosi (oder Rosi?, vgl. Titelübersicht bzw. S. 254) zusammengestellte Bibliographie fehlt nicht. Unter systematischem Aspekt kommen so Gattungen, Biographien und Werkübersichten zur Sprache. Der umfangreiche Abbildungsteil verdeutlicht dieses Bestreben. Er vermittelt nicht nur die gewohnt schönen Orgelprospekte, sondern gibt Einblicke in die Werkstattarbeit italienischer Orgelbauer und -restauratoren.

(März 1980)

Raimund W. Sterl

DAVID WHITWELL. *Band Music of the French Revolution. Tutzing: Hans Schneider 1979. 212 S. (Alta Musica. Band 5.)*

Die Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik legt hier mit dem 5. Band ihrer Veröffentlichungsreihe *Alta Musica* einen Beitrag von Whitwell vor, über den er bereits auf der 2. Fachtagung der Gesellschaft in Uster berichtet hat (s. *Die Musikforschung* 33, 1980, S. 207). Die aufschlußreiche Untersuchung zeigt unter Auswertung zahlreichen zeitgenössischen Materials, das der Verfasser auf drei Reisen nach Paris sammeln konnte, die große Bedeutung und das starke Anwachsen der Musikkapellen in den Jahren der Revolution von 1789 bis 1800. Als Leiter einer

Blasmusikkapelle bewegten ihn die Fragen nach dem Notenmaterial der französischen Kapellen, ihrer Zusammensetzung und den besonderen Umständen bei ihren Einsätzen. Seinem im Vorwort angegebenen Arbeitstitel für das Buch „*A Band Directors History of the French Revolution*“ gemäß, behandelt er „*as much political history as is necessary to approach the really important aspect of the revolution. its band music!*“

Im Verfolg dieser Planung entwirft der Verfasser ein Bild vom musikalischen Anteil am Ablauf der großen Feste: des Jahrestages der Erstürmung der Bastille Juli 1790, der Zeremonien für Mirabeau, Voltaire und Rousseau bei der Überführung der Gebeine ins Pantheon, die Begräbnisse verdienter Revolutionäre (Le Peletier, Marat). Sie bieten die Gelegenheit für Aufmärsche, Prozessionen und Volksversammlungen von beachtlicher Stärke. Als Gründer des Musikkorps der Nationalgarde, das in einem Jahr bis zu einer Stärke von 45 Mitgliedern anwächst, erweist sich B. Sarette als fähiger Organisator und Leiter. In dem *Te Deum* von Gossec zum Jahrestag am 14. Juli 1790 wirken 1200 Musiker mit, im instrumentalen Aufgebot werden 300 Trommeln, 300 Blasinstrumente und 50 Serpente genannt, die einen dreistimmigen Männerchor mit seinem vokalen Einsatz begleiten.

Gossec wird als Komponist von Hymnen, Trauermärschen und patriotischen Chören in den ganzen Jahren zum Hauptvertreter der Revolutionsmusiken und gewinnt auch einen wesentlichen Anteil an der Gründung des Pariser Conservatoire de Musique. Aber seine Kompositionen, obwohl bevorzugt, blieben nicht die einzigen, die die Feste der Freiheit, Brüderlichkeit und Gleichheit feierten. Im zweiten Teil des Buches stellt Whitwell, alphabetisch nach Komponisten, einen Katalog der Band Music der Französischen Revolution zusammen, in dem 158 Werke mit Incipits verzeichnet sind, unter denen sich einige mit bekannten Namen befinden (Cherubini, Kreutzer, Mehul, Pleyel). Eine kurze Biographie der Komponisten, die Instrumentation, die Quellen und ein Kommentar des Verfassers ergänzen Titel und Incipit. 9 Tafeln (S. 204–212) mit

den Darstellungen der Feierlichkeiten und Zeremonien in den Jahren 1790 bis 1800 zeigen anschaulich das Aufgebot an Volksmassen und Bauten.

Erfüllt vom Geist eines erwachenden Freiheitsbewußtseins des Volkes spielt eine eigenständige Musik mit dem besonderen Repertoire der Revolution eine bedeutende Rolle. Es ist das Verdienst des Autors, in fesselnder Darstellung die geschichtlichen Hintergründe der Revolution zu schildern, den Anteil der „music bands“ darin aufzuzeigen und eine Bibliographie des überlieferten Notenmaterials vorzulegen. Seinen im Vorwort gegebenen Plan hat er umfassend erfüllt.

(Juli 1980)

Georg Karstädt

WERNER NEUMANN: *Aufgaben und Probleme der heutigen Bachforschung*. Berlin. Akademie-Verlag 1979. 25 S. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Band 120, Heft 6.)

Werner Neumanns Akademievortrag gibt in gerafftester Form einen Überblick über die musikalisch-wissenschaftliche Erschließung des Bachschen Gesamtschaffens in mehr als zwei Jahrhunderten, ausgehend von den verschiedenen „Bachbewegungen“, die sich zwanglos in eine Fünfzigjahr-Periodik gliedern läßt (1750, 1800, 1850, 1900, 1950), bis zur Aufgabenstellung der heutigen Bachforschung. Hier umreißt er vornehmlich den Teilbezirk der philologisch fundierten Grundlagenforschung „mit ihren auf gesicherte Ergebnisse abzielenden Quellen- und textkritischen Methoden“. Analog zu speziellen wissenschaftlichen Arbeiten des Verfassers erhalten einige Problemkreise ihre besondere Akzentuierung, etwa das Parodieverfahren, dessen heutige Beurteilung sich von früheren Ansichten grundlegend unterscheidet. Ihre Voraussetzungen sieht Neumann „in der allorts zu beobachtenden Textvariabilität der Bachschen Vokallinie“. Eng verbunden sind damit auch Bachs Textvorlagen, von denen manche bisher als verschollen geltende aufgrund ihrer

kongruenten prosodischen Struktur in parodierten Werken sich wieder ermitteln lassen. Klaus Häfners Studie über die Herkunft von zwei Sätzen der *h-moll*-Messe im *Bach-Jahrbuch* 1977 bietet hierfür ein treffliches Beispiel. Einige aus dieser Grundlagenforschung resultierende Erkenntnisse der Bachdeutung beschließen den Vortrag. Hier ist vor allem die voll zu akzeptierende These zu erwähnen, daß es Bach in Leipzig gelang, das Kantorenamt mit dem eines Kapellmeisters, nämlich im Rahmen des bis in die vierziger Jahre von ihm geleiteten Collegium musicum, beruflich miteinander zu verschmelzen. Auch in dieser Hinsicht, nicht nur in spezifisch musikalischer in Gestalt eines „Einheitsstils“, hebt sich der früher so betonte, aber nur scheinbar existierende Widerspruch von „geistlich – weltlich“ auf.

(Januar 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

ALBERTO BASSO: *Frau Musika. La Vita e le Opere di J. S. Bach*. Torino: E. D. T Edizioni di Torino 1979. XII, 782 S., 23 Abb., 31 Musikbeisp.

Es handelt sich um eine auf zwei Bände geplante Biographie (Band II soll um 1983 erscheinen), der sich hinsichtlich des vorgesehenen Umfangs, sieht man von Bernhard Paumgartners gescheitertem Unternehmen ab, nur das heute doch in mancher Hinsicht überholte Standardwerk von Philipp Spitta zur Seite stellen läßt.

Der Verfasser hält sich an die übliche biographische Gliederung mit Familiengeschichte und Lebensstationen, denen die Werkbesprechungen jeweils eingefügt sind; der erste Band endet, wie zu erwarten, mit Bachs Berufung nach Leipzig 1723. Vorgesaltet sind dieser Darstellung jedoch zwei ausführliche Teile über die Bach-Überlieferung und -Renaissance sowie über die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik seit Luther, – der letztgenannte Teil sicherlich für die italienischen Leser gedacht, doch auch für deutsche gewinnbringend zu lesen, wenngleich diese vielleicht von einem italienischen Autor eher einen Exkurs über die

Entwicklung des Instrumentalkonzerts oder ähnliches erwartet hätten.

Das Buch steht auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung: kleinere Lücken und Irrtümer (mit einer gewissen Häufung im Überlieferungskapitel) fallen kaum ins Gewicht und ließen sich in einer Neuauflage leicht ausmerzen. Geradezu verblüffend ist jedoch die Literaturkenntnis des Verfassers und die Vollständigkeit der bibliographischen Angaben, die umfangreiche Vorarbeiten erkennen läßt. Daß das Werk zum Großteil auf Kompilation beruht, war sicherlich bei einem derartigen Unternehmen kaum zu vermeiden. Daraus resultiert auch eine gelegentliche Unsicherheit in der Bewertung unterschiedlicher Meinungen (z. B. Seite 560: daß Bach in Köthen insgesamt zwölf Kirchenkantaten aufgeführt habe, hat nicht einmal Smend expressis verbis behauptet – und seither erst recht niemand). Zuweilen liegen auch Sprachschwierigkeiten vor (z. B. Seite 23, Nr. 50: Kuhnau war nicht „Kantor a Grimma dal 1729“, sondern er bewarb sich vergeblich um die Stelle, Seite 699: Bach setzte nicht die Strophen 7 und 8 des Hunoldschen Huldigungsgedichts in Musik, sondern nur diese Strophen handeln von Musik). Bedenkt man jedoch, daß die Bachforschung in Italien bisher kaum heimisch gewesen ist, so stellt das Buch eine bewundernswerte Leistung dar

(Mai 1980)

Alfred Dürr

ULRICH MEYER: *J. S. Bachs Musik als theonome Kunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1979. 115 S.

Die Arbeit ist der nahezu unveränderte Wiederabdruck der theologischen Dissertation des Verfassers von 1976. Sie ist bemüht, „in Denken und Sprache Paul Tillichs“ eine Antwort zu geben auf die Frage, „wie von dem Spezifischen dieser [= Bachs] Musik angemessen geredet werden könne“, und zu zeigen, daß zwischen einer ästhetisch und einer theologisch orientierten Bach-Interpretation kein Widerspruch zu bestehen braucht. Der Verfasser gibt zunächst eine Einführung in Tillichs Begriff der

Theonomie, der zum Begriff der Autonomie nicht in widersprüchlichem, sondern in synthetischem Verhältnis stehe, um danach das Werk Bachs als theonome Kunst zu deuten. „Bachs Werk stellt sich dar als einzigartige Synthese musikalisch-autonomer und außermusikalisch-theologischer Elemente. Es ist, paradox formuliert, reine, dem eigenen Gesetz entsprungene Musik, zugleich symbolische Kunst, die an der Wirklichkeit dessen, worauf sie hinweist, teilhat.“

Diese Behauptung wird in den folgenden Ausführungen verifiziert, und zwar zunächst an Bachs Personalstil, der sich, deutlich sichtbar an den Jugendwerken, „zu Ausdruck, Ordnung und Einheit“ hin entwickelt und somit mit der lutherisch-spätbarocken Musikanschauung in Einklang steht. – Eine zweite Untersuchung gilt der Figuren- und Symbollehre. Bach erweitert den traditionellen Figurenbestand und verleiht ihm eine hohe Bedeutung für die Satzstruktur. Ist die Figur musikalisches Abbild, so ist das Symbol musikalisches Sinnbild, das nach Deutung verlangt, freilich nicht in dem Sinne, daß es über den Wirklichkeitszusammenhang der Musik hinaus noch etwas anderes bedeute, „sondern seine Bedeutung erwächst inmitten dieses Zusammenhangs und macht seine Tiefe offenbar“. In Bachs Musik unterscheidet der Verfasser sieben Arten des Symbols: Augensymbolik, Tonbuchstabensymbolik, Zahlensymbolik, satztechnische Symbolik, Tonartensymbolik, Symbolik aus gottesdienstlicher Tradition und Symbolik der Form. Dabei sticht die Behutsamkeit, mit der der Verfasser das Kapitel der Zahlensymbolik behandelt, wohlthuend von der Hemmungslosigkeit ab, mit der sich andere Bachinterpreten auf diesem Gebiet heute tummeln. – Bezüglich der Form stellt Ulrich Meyer bei Bach dieselbe „Synthese von Longitudinal- und Zentralgedanken“ fest, der sich auch im barocken Kirchenbau erkennen läßt, und belegt dies mit zahlreichen Beispielen aus Bachs Werken (zur Geschichte der Violinsonate BWV 1019 [S. 91f.] wären noch die Ausführungen Hans Eppsteins in *AfMw* 21, 1964, S. 217–242, zu berücksichtigen). Den tieferen Sinn der Symmetriefform sieht der Verfasser mit

Blankenburg „*darin, daß sie ein Weltbild offenbart, daß sie über die begrenzte empirische Welt einer in sich selbst ruhenden Endlichkeit hinausweist in die transzendente göttliche Welt*“. Das Irdische spiegelt das Himmlische wider. – Die Darlegungen münden aus in theologische Erwägungen über die Frage der natürlichen Theologie, nach dem Verhältnis von Schöpfung und Erlösung sowie nach dem eschatologischen Aspekt.

Bei der Vielfalt der gegenwärtigen Bachdeutungen bleibt zu zweifeln, ob sich über die Ausführungen des Verfassers eine einhellige Meinung bilden wird; der Rezensent vertritt jedoch die Ansicht, daß dieses Buch den gelungenen Versuch darstellt, Bachs Werk als theologisch bestimmt zu erkennen, ohne seine ästhetischen Qualitäten zu vernachlässigen.

(März 1980)

Alfred Dürr

PAUL HENRY LANG: Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben. Basel: Bärenreiter Verlag 1979. XVI, 677 S.

Die hier vorgelegte deutsche Ausgabe von Paul Henry Langs monumentaler Händel-Biographie erfüllt endlich, 13 Jahre nach dem Erscheinen des englischen Originals, die wichtige und schöne Aufgabe, das von vielen verfälschenden Mißdeutungen gereinigte Bild des großen Komponisten, das neue Händel-Bild unserer Zeit, einem breiteren Leserkreis deutscher Zunge zugänglich zu machen. Auf das Werk selbst wurde in *Mf* 25, 1972, S. 555 ff. näher eingegangen. Hier sei nur noch einmal auf die „*in glänzendem Stil geschriebene, und mit treffenden Vergleichen und witzigen, oft sarkastischen Bemerkungen*“ gewürzte Darstellung hingewiesen. Sie fordert zu der Frage heraus, wie weit eine Übersetzung überhaupt imstande sein kann, diesen Eigenschaften gerecht zu werden bzw. wie weit sie es im vorliegenden Fall geworden ist. Denn zu der an sich schon sehr prekären primär philologischen Aufgabe, einen In-

halt, der von den mannigfachsten Untertönen durchsetzt ist, nur einfach sinngemäß wiederzugeben, gesellt sich hier die künstlerisch-psychologische des Einlebens in Stil und Gedankenwelt, ja Psyche des Autors. Eva Ultsch, Philologin, versierte Musikerin und der Musikwissenschaft eng verbunden, brachte alle Vorbedingungen zur Meisterrung der eminenten Schwierigkeiten mit, ein so einerseits typisch amerikanisch, andererseits höchst eigenwillig geschriebenes wirkliches „Kunstwerk“ zu übersetzen, nämlich außer den selbstverständlichen Sprachkenntnissen ein Gespür für die feinsten gedanklichen Schattierungen und eine glänzende literarische Begabung. Sie hat das Buch gewissenhaft übersetzt, aber zugleich aus deutschem Sprachgefühl und Empfinden heraus neu geschaffen. Nichts ist von der Lebendigkeit und Anschaulichkeit, ja Drastik der Langschen Darstellung verlorengegangen, da sie, wie der Autor selbst im Vorwort zur deutschen Ausgabe mit Recht hervorhebt, „*sogar für die vielen ‚unübersetzbaren‘ Anglizismen und Amerikanismen*“ entsprechende deutsche Wendungen gefunden hat. Das Buch ist ein glänzender Beweis dafür, daß Wissenschaftlichkeit und Lesbarkeit einander auch im Deutschen nicht ausschließen.

(Juli 1980)

Anna Amalie Abert

Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. München: G. Henle Verlag (1978). 452 S.

Kurt Dorf Müller hat in diesem von ihm betreuten Band unterschiedliche Aufsätze und Beiträge herausgebracht, die – leider – nach dem Alphabet der Autoren angeordnet sind. Vier Themenkreise wurden insgesamt behandelt: 1. die Quellenkunde der Abschriften und Drucke Beethovenscher Werke (von Otto E. Albrecht, Rudolf Eilers, Imogen Fellinger, Natan L. Fišman, Willy Hess, William S. Newman, Joseph Schmidt-Görg, Alan Tyson, Alexander Weinmann). 2. Verzeichnisse einzelner Fundorte für den Nachweis Beethovenscher

Kompositionen, und zwar für Berlin (von Rudolf Elvers mit Hans-Günter Klein), Budapest (Maria P Eckhardt), über die in Prag zusammengefaßten Sammlungen (Oldřich Pulkert) und für die Slowakei (Luba Ballová). 3. Größere und kleinere einzelne Werke betreffende bibliographische Untersuchungen werden vorgelegt (von Gertraut Haberkamp, Willy Hess, Zofia Lissa, Liesbeth Weinhold). 4. Schließlich ist der umfangreichste und mühevollste Teil, das Supplement zum thematisch-bibliographischen Verzeichnis von Kinsky-Halm zu nennen, zusammengestellt von Kurt Dorf-müller

Einige Beiträge stellen grundsätzliche methodische Fragen und bieten Anregungen, die philologischen und bibliographischen Arbeitsweisen zu verfeinern. Hans-Günter Klein und Douglas Johnson gehen „*Handschrift-Problemen und Echtheitsfragen*“ in Beethovens Autographen der Bonner Zeit nach und versuchen, die vornehmlich von Holschneider im Beethovenjahr 1970 aufgeworfenen Zweifel zu entkräften. Hier dürften erst endgültige Klärungen möglich sein, wenn das Bonner Umfeld Beethovens, darunter vor allem Christian Gottlob Neefe, und damit die verschiedenen Handschriften von Mitgliedern der Bonner Hofkapelle eingehend behandelt worden sind. Liesbeth Weinhold macht anhand der verschiedenen erfaßten Exemplare einer größeren Anzahl von Drucken Beethovenscher Werke auf bisher nicht beachtete Schwierigkeiten aufmerksam, die zukünftig bei der Beschreibung der Drucke seit 1800 zu berücksichtigen sind. Hinsichtlich der gelegentlich abweichenden Terminologie, auf deren genaue Behandlung Liesbeth Weinhold verzichtete, werden zukünftige Autoren ihre Überlegungen und Anregungen einzubringen haben. Z. B. werden Veränderungen von Titeln und Notenplatten streng getrennt, so daß Weinhold konsequent neben der Titel- auch von einer Plattenaufgabe spricht. Wo aber liegt nun der Unterschied zwischen Neustich einzelner oder aller Platten und der Plattenaufgabe? So dürfte gerade dieser gründliche und gewichtige Beitrag von Liesbeth Weinhold,

obwohl auch sie die Anzeigen der Drucke fast durchgehend unberücksichtigt läßt, auf weitere Studien fruchtbar einwirken.

Beim Supplement sollte der Benutzer berücksichtigen, daß – wie Dorf-müller einleitend bemerkt – „*die seit 1965 erschienene Literatur nicht planmäßig durch- und eingearbeitet ist*“ (S. 285), aus der Übersicht im *Beethoven-Jahrbuch* kann die neuere, nach sachlichen Gesichtspunkten geordnete Literatur wenigstens titelmäßig entnommen werden. In der Dorf-müllerschen bibliographischen Zusammenstellung sind auch Verweise auf die Einzelbeiträge des ersten Teils in diesem Band vorhanden. Da Kinsky-Halm nicht die Anzeigen der Drucke gesammelt haben und sich auch Dorf-müller aufgrund seiner vielen Verpflichtungen nicht darum hat kümmern können, wären jetzt die durch Alexander Weinmann zusammengetragenen Erscheinungsdaten für die Ausgaben des Wiener Verlegers Steiner, die allerdings erst nach der Veröffentlichung dieser Beethoven-Bibliographie herausgekommen sind, zu ergänzen. (Alexander Weinmann *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger*, Bd. 1 *A. Senefelder chemische Druckerei – S. A. Steiner – S. A. Steiner Company, Wien 1803–1826*, München/Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1979.) Aber auch die Anzeigen von anderen Wiener Drucken Beethovenscher Werke könnten nicht nur gelegentlich, sondern systematisch eingearbeitet werden. Bis jedoch der Kinsky-Halm in einer neuen Auflage vorgelegt werden wird, dürfte noch eine Reihe von Jahren vergehen. Verschiedene abschließende Register helfen bei der Erschließung dieser Beiträge zur Beethoven-Bibliographie.

Diese Addenda zum Beethoven-Werkverzeichnis von Kinsky-Halm sind eine wertvolle Ergänzung, an der keiner vorbeigehen kann. Jeder, der den Kinsky-Halm in die Hand nimmt und sich schnell informieren will, wird nicht umhinkommen, auch Dorf-müllers Supplement zu befragen. Diese bibliographische Publikation dürfte sich als ein unentbehrliches Nachschlagewerk bewähren.

(Februar 1981)

Hubert Unverricht

CONSTANTIN FLOROS: *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien.* Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1978). 152 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. 3.)

Seit einigen Jahren legt Constantin Floros Studien zur musikalischen Hermeneutik vor und führt damit als Fachvertreter die Arbeitsweise weiter, die besonders von Hermann Kretzschmar und Arnold Schering verfochten wurde. In diese Richtung gehen auch die Bemühungen in der vorliegenden Untersuchung. Floros verfällt hier keineswegs in die Gefahr, eine freie romantisch nachfühlende, aber kaum oder nicht nachzuweisende Interpretation zu wählen, wie sie Schering zum Teil geliebt hat. Floros umreißt sein Vorhaben (S. 21) in folgender Weise: „Zu den referierten ‚hermeneutischen‘ Hypothesen wäre insgesamt zu bemerken, daß die meisten spekulativ sind und infolgedessen für die exakte musikwissenschaftliche Forschung, für die nur Nachweise zählen, allenfalls geringen Wert haben.“ „Zugegeben. nach den Exzessen der alten Hermeneutik ist die Skepsis vieler Forscher gegenüber dem Inhaltproblem verständlich. Indessen, wir müssen zugleich einräumen, daß auch eine rein formalistische Betrachtungsweise uns heute nicht mehr weiterführt. Tatsache bleibt die ‚inhaltlichen‘ Fragen, welche die *Eroica* – gleich vielen anderen Werken Beethovens – aufwirft, haben von ihrer Relevanz nichts eingebüßt. Man kann sie vielleicht ‚zurückstellen‘, ignorieren darf man sie nicht“ (S. 21f.).

Freilich sind in dieser Veröffentlichung spätromantische Tendenzen spürbar. Die vielen Zitate „An Stelle eines Vorworts“ (S. 7f.) zur Eröffnung dieser Studie sind allein so zu verstehen; sie sagen wenig zu dem dann behandelten Thema aus, verraten aber einiges über die Einstellung des Autors dieser Abhandlung, der bei seinen Inhaltsdeutungen in der Regel einschlägige und nachprüfbare Belege bringt. Zu einer ‚Neuen‘ Hermeneutik im Sinne einer neuen Methode dringt er nicht vor. Aus dem – leider – weggefallenen Vorwort hätte vielleicht einiges über den Anlaß dieses Buches entnommen werden können: die Ausführungen

und die Diktion erwecken den Eindruck, als ob diese Publikation die Frucht einer Lehrveranstaltung an der Hamburger Universität bilden würde. In der inhaltlichen Zusammenfassung des zweiten Satzes, der *Marcia funebre*, in der *Eroica* (S. 94) wird – wie es eventuell didaktisch in einer Vorlesung angebracht ist – zu stark vereinfacht: „Die Semantik der einzelnen Satzteile der *Marcia funebre* läßt sich wie folgt bestimmen.“

Hauptsatz. Musik zu einem Kondukt. Trio. ‚Es werde Licht‘ Variierte und erweiterte Reprise des Hauptsatzes. Koda. Threnodie“ Die abgewogenen vorangegangenen Ausführungen von Floros verlieren durch eine solche Simplifizierung.

In Nr 2 der *Prometheus-Musik* geht die Inhaltsdeutung ebenfalls zu weit in das Detail (S. 60f.): „Das Adagio (T 1–10) illustriert sozusagen Takt für Takt die erste Situation. Die aufwärtsgerichteten Schleiferfiguren im Unisono, mit denen es T 1–3 anhebt, dienen in der Opernmusik des 18. Jahrhunderts vielfach zur Bezeichnung hochgestellter Persönlichkeiten – Prometheus wird also als eine solche Persönlichkeit aufgefaßt. Die Tremoli T 3–5 markieren dann wohl den Zornesausbruch des Titanen. Die nachfolgenden Unisono-Gänge aber versinnbildlichen seine Drohungen (*minaccie*).“ Details werden mit Allgemeinem (aus der Opernmusik) verknüpft, erscheinen nicht als abgeleitete und beweisbare Schlußfolgerungen. Auch direkte Proportionen etwa zwischen *Eroica-Scherzo* und *Prometheus-Finale* (S. 97) werden etwas gewaltsam eingebracht. Solche Stellen sind jedoch durchweg Ausnahmen. Im allgemeinen hat es Floros sehr wohl verstanden, die von ihm selbst kritisierte ‚spekulative‘ Interpretation zu vermeiden und Beethovens Anliegen nachvollziehbar semantisch auszudeuten und manche Zusammenhänge neu zu beleuchten.

Ein besonderes Verdienst dieser Studie liegt in der Heranziehung und behutsamen Abwägung der „zeitgeschichtlichen und literarhistorischen Gegebenheiten“ (S. 110), die das Verständnis für die Entstehung dieses Werkes, der *Eroica* erheblich vertiefen kön-

nen. „Sie helfen uns nämlich erkennen. erstens, daß Beethovens recht zwiespältiges Verhältnis zu Bonaparte nichts Exzeptionelles hatte, sondern sozusagen zeitgemäß war; zweitens, daß die überlieferten Berichte über die geplante Dedikation der *Eroica* an Bonaparte auf Wahrheit beruhen und Beethovens Plan nicht so extravagant war, wie er zunächst erscheinen mag; und drittens, daß Beethoven – wie Monti vor ihm und wie viele andere (Wordsworth, Byron, Heine) nach ihm – aller Wahrscheinlichkeit nach Bonaparte mit der Heldengestalt des Titanen Prometheus assoziativ verknüpfte“ (S. 110f.). Es hieße, diese zeitgenössischen huldigenden Berichte überfordern, wenn sie als Wahrheitsbeleg für „die geplante Dedikation der *Eroica* an Bonaparte“ gedeutet werden; dieser ist anhand der Quellen und Dokumente zu bestätigen, und er kann hier auch durch solche verifiziert werden. Diese begeisterten literarischen Stellungnahmen zu Bonaparte machen allerdings Beethovens Absichten verständlicher, wie Floros selbst bemerkt.

An Einzelheiten wäre noch anzumerken: Bei der Behandlung der Hörner in der *Eroica* (S. 98f.) hätte darauf aufmerksam gemacht werden können, daß im Trio die damals noch ventillosen Hörner durch gestopfte Töne noch dämonischer klangen, als wir jetzt diese Stelle vom modernen Orchester hören. Eine Schallaufnahme der *Eroica* durch das Collegium Aureum hat dies vor einigen Jahren deutlich werden lassen. Der Hörnerklang dürfte nicht nur zur Darstellung des ‚Heroischen‘ in diesem Trio verwendet worden sein. – Im Duden heißt es zwar richtig noch *das Pastorale* (wie bei Floros S. 67), in den Musiklexika wird aber seit langem von der *Pastorale* gesprochen, also *Pastorale* feminin gebraucht. In diesem Falle ist wie auch sonst häufig in der Musik eine Umwandlung des Artikels längst vollzogen. Das Literaturverzeichnis ist vermutlich etwas schnell zusammengestellt worden. Was sagt bei dem behandelten Thema schon der Hinweis am Ende der Literaturliste: „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Regensburg seit 1965, bisher 46 Bände“? Der Aufsatz von H. J. Marx,

Beethoven als Politischer Mensch, ist auch anderweitig gedruckt worden. Der Beitrag von Egon Voss, *Beethovens „Eroica“ und die Gattung der Sinfonie* (Kongreß-Bericht Bonn 1970), und der von Dénes Bartha, *Drei Finale-Themen von Beethoven* (Federhofer-Festschrift), hätten wohl aufgenommen werden können.

Insgesamt wird der Leser dankbar dieser Studie – unbeschadet solcher Kleinigkeiten – interessante Anregungen und zum Nachdenken anreizende neue Deutungen und Zusammenhänge entnehmen können.
(März 1981) Hubert Unverricht

FRANZ BERWALD: *Die Dokumente seines Lebens*. Hrsg. von Erling LOMNÄS in Zusammenarbeit mit Ingmar BENGTS-SON und Nils CASTEGREN. Kassel–Basel–Tours–London. Bärenreiter 1979. XVI, 744 S. (*Monumenta Musicae Svecicae*. Supplement.)

Als Supplement der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe der Werke Franz Berwalds, des „bemerkenwertesten schwedischen Komponisten des 19. Jahrhunderts“, wird ein Band *Dokumente seines Lebens* vorgelegt. Unter „Dokumenten“ werden dabei Belege verschiedenster Art verstanden: Konzert- und Theaterplakate, Rezensionen von Konzert- und Opern-Aufführungen, genealogische Übersichten, Landkarten, Briefe, Eingaben bei Behörden, Denkschriften, Zeitungsartikel über wirtschaftliche Angelegenheiten u. ä. Eine derartige umfangreiche Zusammenstellung von Lebenszeugnissen ist um so mehr zu begrüßen, als es an selbständigen deutschsprachigen biographischen Darstellungen über Berwald mangelt. Die Bibliographie führt nur zwei einschlägige Zeitschriften-Beiträge (in deutsch) an, nicht erwähnt ist dort ein dem Herausgeber des Dokumenten-Bandes, Erling Lomnäs, und seinem Mitarbeiter Nils Castegren zu verdankender instruktiver Überblick über Leben und Werk Berwalds in *MGG*, Band 15.

Berwald ist fünf Jahre nach Mozarts Tod geboren. Ein Relikt aus der Mozartzeit ist sein Taufpate, der von Mozart Vater und

Sohn gleichermaßen degoutierte Abbé Georg Joseph Vogler, damals „*Königlicher Musikdirector*“ in Stockholm. Berwalds Schaffenszeit wird eher durch sein Todesjahr markiert, das Jahr der Uraufführung der *Meistersinger*, des *Deutschen Requiem* und der 1. Symphonie von Anton Bruckner. Während des etwa 50 Jahre umfassenden kompositorischen Schaffens Berwalds entstehen Werke aller Gattungen der vokalen und instrumentalen Musik. Häufige Reisen und mehrjährige unternehmerische Tätigkeit (als Gründer und Unternehmer eines orthopädischen Instituts in Berlin, als Leiter einer Glashütte und Unternehmer eines Ziegeleibetriebs in Schweden) reduzieren zwangsläufig das musikalische Wirken.

Eingeleitet wird der Band durch eine detaillierte Darstellung der Berwaldschen Familienverhältnisse, ergänzt durch zwei genealogische Übersichten, die den Zusammenhang der in den Briefen usw. erwähnten zahlreichen (z. T. ebenfalls musikalisch tätigen) Familienmitglieder erläutern. Die dann folgenden Dokumente, mehrheitlich in der Originalsprache und in deutscher Übersetzung dargeboten, werden durch ein zunächst etwas kompliziert erscheinendes System von Einführungen und Jahresfolgen, (teilweise durch römische Ziffern gegliederte) Anmerkungen und Fußnoten zu den einzelnen Dokumenten miteinander verbunden und zeitlich weitergeführt. Das ausführliche Werkverzeichnis (mit den Daten der Uraufführung) und ein vielseitiger Bildteil bereichern die Einführung in Leben und Werk des Komponisten.

Der Grundstock der Sammlung ist von Berwald selbst gelegt worden. Ein Teil der abgedruckten Dokumente ist Konzept geblieben, so vermutlich auch der 1844 ausgearbeitete Vorschlag zur Reorganisation des Königlichen Theaters, der eine bis ins kleinste Detail reichende Kenntnis der technischen und personellen Erfordernisse verrät. Offensichtlich sind alle irgendwie in Frage kommenden Quellen auf der Suche nach Informationen sorgfältig ausgewertet worden.

Unter den Briefen sind von fachlichem Interesse die an den Verleger Julius Schu-

berth und die an Berwalds Schülerinnen Hilde Thegerström (Klavier) und Christiane Nilsson (Gesang), die er auch später zu fördern sucht. Kritische, teilweise gehässige Äußerungen mißgünstiger Rezensenten („*Herr F. Berwald . . . dürfte als der Typ eines Komponisten gelten, der ermuntert wurde, der gearbeitet hat und aus dem doch nichts geworden ist, oder jemals etwas werden kann*“, 1846) werden durch die positiven Urteile Franz Liszts, insbesondere in dessen Brief vom 22. Februar 1858, aufgewogen.

Die Übersetzungen der schwedischen Originaltexte sind, wie in der Einleitung versichert wird, „*so wortgetreu wie möglich*“ Freilich muß sich der Leser daran gewöhnen, daß im deutschen Text, nicht nur in der Übersetzung der Dokumente, sondern auch in den Zwischentexten und Anmerkungen des öfteren Ausdrücke und Wendungen gebraucht werden, die in der deutschen Schrift- und Umgangssprache ungewöhnlich sind, für die es im Deutschen durchaus ein vollwertiges Äquivalent gibt. Beispiele: „*Repetition*“ im Sinne von Einstudierung, Probe (eines Musikstücks); „*Affiche*“ im Sinn von Plakat, Anschlag, Anzeige. In den Anmerkungen werden mitunter Worte gebraucht, die im Deutschen in einem anderen Sinne verwendet werden, wie „*Einsender*“ („*Der Einsender wird veröffentlicht*“) im Sinne von „das Eingesandte“, die Zuschrift. Die Rarität von Druckfehlern beweist eine sorgsame Textrevision. Bei Berücksichtigung der verdienstvollen Leistung der Mitarbeiter an dem umfangreichen Band spielen diese Feststellungen nur eine untergeordnete Rolle.

(Juli 1980)

Joseph H. Eibl

FRIEDER REININGHAUS: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich. Berlin: Oberbaumverlag o. J. (1979). 260 S.

Unter den zahlreichen Schubert-Monographien, die aus Anlaß von Schuberts 150. Todestag erschienen sind, ragen zwei heraus, sind bedeutsam als Anreger, weisen

neue Wege: Hans Fröhlichs *Schubert* (München und Wien 1978) und Frieder Reininghaus' *Schubert und das Wirtshaus*. Fröhlich zeigt Schubert als Fremden, Einsamen, im Kampf mit sich selbst und mit übermächtigen Vaterfiguren, Reininghaus stellt ihn in seiner Umwelt dar, beschreibt „*Musik unter Metternich*“. Die beiden Bücher ergänzen und relativieren sich gegenseitig – man muß sie beide lesen.

Der Begriff „Wirtshaus“ gewinnt bei Reininghaus eine eigentümlich schillernde Farbe. Wirtshaus, das bedeutet zunächst natürlich Geselligkeit, Schubertiade, Ort der Diskussion und der Konfrontation – es bedeutet aber auch Ort der Flucht, des Rückzugs („*Das Wirtshaus ist in jeder Hinsicht Treffpunkt gerade in einer Zeit, in der politische Versammlungen und selbst private demokratische Zirkel verboten werden*“, S. 15), schließlich gar der Flucht aus Enge und Widernis dieser Welt in eine bessere, in die Utopie. Das Wirtshaus als Chiffre für den Friedhof, das Wirtshaus der *Winterreise*.

Es ist ein ungewohnter Schubert, der uns hier entgegentritt, ein Schubert, der sich nicht zurückzieht in das Private, der in der Öffentlichkeit lebt und für die Öffentlichkeit, im Kreis der Schubertiaden und der „Lesegesellschaft“, aber auch – Otto Biba hat nachdrücklich darauf hingewiesen (vgl. *Schubert-Kongreß 1978*, Graz 1979, S. 23 ff.) – im Repräsentanten-Körper der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ein Schubert auch, dessen Werk die Beschränkungen transzendieren will, in die die Gesellschaft seiner Zeit eingepfercht ist (und Reininghaus zeigt deutlich, daß der Parallelen zu unserer Zeit nicht wenige sind). Schuberts Zeitgenossen haben dies verstanden. Mit Bezug auf den ersten Teil der *Winterreise* heißt es in einer Rezension in der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* vom 29. März 1828. Schuberts Musik trage „in weite Fernen“, wo „die Ahndung des Unendlichen im dämmernden Rosenlicht sehnsüchtig aufgeht“, wo aber dennoch „der sanfte Schmerz beschränkender Gegenwart sich gesellet, der die Grenze des menschlichen Seins umstellt“

Reininghaus' Buch wird nicht ohne Wir-

kung bleiben. Es ist flüssig geschrieben, die Darstellung locker und anschaulich. Der Autor wendet sich an einen breiten Leserkreis und vermeidet daher ins Detail gehende musikalische Analysen ebenso wie eine spezifisch musikalische Fachsprache. Seinem eigentlichen Anliegen, die weit verbreitete Vorstellung von Schubert als einem oder gar dem Komponisten des Biedermeier zurechtzurücken, kommt dies zugute. Leider allerdings ist das Buch nicht nur locker, es ist offenbar auch ziemlich schnell geschrieben worden. Das aber gibt Anlaß zu verschiedenen, und mir scheint schwerwiegenden, Einwänden.

Da wäre zunächst ein deutlicher Mangel an Konsequenz in der Konzeption der einzelnen Kapitel und, daraus folgend, des ganzen Buches. So heißt etwa das sechste der insgesamt sieben Kapitel *Entwicklung der großen Form*. Man erwartet hier (und der Leser wurde zuvor auch entsprechend darauf eingestimmt) eine Darstellung, die zeigt, wie Schubert sich – nach seinen eigenen Worten – „den Weg zur großen Sinfonie“ bahnte. Reininghaus aber behandelt erst das Verhältnis des Komponisten zu seinen Verlegern, spricht dann über sein *Einkommen und Auskommen* (Zwischenüberschrift), über einige seiner Freunde und deren Verhältnis zum Metternichschen Regime, über *Heimatlosigkeit in der Vaterstadt*, über seine Krankheit 1823. Erst das letzte Drittel des Kapitels ist dann dem „*unerhörten Sinfoniker*“, den Sinfonien bis zur *Unvollendeten* und endlich (im wesentlichen mit den Worten Schumanns) der großen C-dur-Sinfonie gewidmet. Resultat einer derart lockeren Darstellungsweise: der Leser ist zwar selten gelangweilt – aber er hat Mühe, einen klaren Faden zu finden.

In dem Bemühen, Zeitbezüge in Schuberts Liedern nachzuweisen, gerät Reininghaus, meine ich, oft gerade an die falschen Werke. Ausgangspunkt seiner Überlegungen hier ist *Die Forelle*. Er versucht zunächst nachzuweisen, daß Schuberts Gedicht vom heimtückischen Fang der Forelle sich auf die Gefangenschaft des Dichters bezieht. Dabei steht ihm nun freilich die vierte, von dem Komponisten Schubert nicht mehr vertonte

Strophe des Gedichtes im Wege, jene Strophe, in der der Dichter die jungen Mädchen davor warnt, sich nicht – wie die Forelle – von Verführern fangen zu lassen, die im Trüben fischen. Reininghaus meint dazu: „Das Verfahren ist verständlich. Mit ihm wird scheinbar ein politisches Verständnis des Gedichtes abgeschnitten; ‚Vernebelungstaktik‘ eines Inhaftierten, der auf ein gewisses Wohlwollen der ihn unterdrückenden Behörden setzt, um nicht gänzlich als Autor verstummen zu müssen“ (S. 40). Mag sein, daß der Dichter, wenn er von der Forelle sprach, nicht nur an die jungen Mädchen dachte – Schubert jedenfalls hatte das Lied als vom Autor eindeutig interpretierte Parabel kennengelernt, und so lange Schuberts Lied, so lange die Quellen keinen Hinweis darauf geben, daß es hier um politische Freiheit geht, darf man wohl doch nicht einfach davon ausgehen, daß der Komponist das Schicksal des Dichters mit dem der Forelle verbindet. Es scheint eher, daß Schubert das Lied als geselliges, das heißt im herkömmlichen Sinne als Gesellschafts-Lied verstanden hat. Dafür spricht, daß er es mehrfach für „Albumblätter“ verwendet, und zwar gerade nicht in seinem engeren Kreis. Dafür spricht auch eine gewisse Unverbindlichkeit der musikalischen Gestalt. Es ist eben nicht so, daß Schubert – wie Reininghaus meint – fünf „Anläufe“ nimmt und sich ihm so die endgültige Gestalt herauskristallisiert, nein, die fünf (eigentlich sieben) uns bekannt gewordenen Ausformungen des Liedes stehen gleichberechtigt nebeneinander. Der Komponist greift auch in der spätesten Fassung auf Elemente früherer wieder zurück.

Ich will damit nicht sagen, daß Schubert das Lied nicht politisch verstanden haben kann – aber die Indizien reichen sicher nicht aus, in der „Szene am Bach, die die Folie zum Lied von der Forelle abgibt“, ein Schlüsselmotiv der Schubertschen Musik und des Denkens der Intellektuellen im Österreich der Metternichschen Reaktion“ zu sehen (S. 44). Um solche Indizien zu finden, bleibt nichts, als auf die Quellen zurückzugehen (es gibt sie durchaus, wenn auch nicht für *Die Forelle*; Hinweise darauf bieten etwa die Vorworte der *Neuen Schubert-Ausgabe*,

zum *Taucher* beispielsweise, oder zu den Liedern des op. 23); das aber erfordert intensive Studien und mehr Zeit, als sie Reininghaus für sein Buch zur Verfügung stand.

Es ist wohl auch die Eile, die Reininghaus gelegentlich zu, so scheint es mir, etwas vorschnellen Interpretationen führt. Wenn es am Ende des *Leiermanns* in der *Winterreise* heißt: „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“, dann ist keineswegs von „neuen“ Liedern die Rede – *Der Leiermann* ist sicher kein Lied des Aufbruchs, ebenso wenig wie das „dann Blümlein alle, heraus, heraus“ in *Trockne Blumen* aus *Die schöne Müllerin* Sieg und Triumph darstellt (sonst könnte der Zyklus nicht mit *Des Baches Wiegenlied* enden); viel eher mag es die heroische Geste bitter ironisieren.

Eile schließlich spiegelt sich in zahlreichen sachlichen Ungenauigkeiten, die deshalb so fatal wirken, weil sie auch die Argumentation im Großen suspekt machen. So hat Schubert nicht nur das erste der beiden Lieder auf Texte von Johann Chrysostomus Senn in sein opus 23 aufgenommen, sondern beide (vgl. S. 139). Auch kann man kaum sagen, daß Schubert sich in den Jahren vor 1826 wenig um „Meß- und andere Kirchenkompositionen“ gekümmert habe (vgl. S. 150): 1822 schrieb er ein *Tantum ergo* (D 750), im selben Jahre begann er die Arbeit an einer dann unvollendet gelassenen Messe in *a* (D 755); 1824 schrieb er ein *Salve regina* (D 811); vor allem aber arbeitete er in den Jahren 1819–1826 gleichsam unablässig an seiner *Missa solemnis* in *As* (D 678), deren Bedeutung für Schuberts Gesamtwerk Reininghaus merkwürdig unterschätzt.

Es ist auch keineswegs richtig – obwohl man oft ähnliches liest –, daß Schubert keine seiner Sinfonien je selber vom Orchester gehört habe (vgl. S. 167). Dem widersprechen nicht nur Berichte über das aus dem Kammermusikensemble der Familie Schubert entstandene Hatwigsche Liebhaberorchester („für diese Unterhaltungen komponierte Franz Schubert eine liebliche Sinfonie in *B-Dur* ‚ohne Trompeten und Pauken‘, dann eine größere in *C-Dur* und die bekann-

te Overture ‚in italienischem Stil‘, welche so sehr gefiel, daß Herr Jaëll sie alsbald in einem [öffentlichen] Konzerte aufführte“: so Leopold von Sonnleithner in O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957, S. 294), sondern umfangreiches Aufführungsmaterial, das vor allem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird.

Weiters: Schubert hat die fragmentarische Sinfonie in E (D 729) nicht als Klavierskizze niedergeschrieben, sondern als Partiturentwurf; eine Klavierskizze hingegen hat sich beispielsweise für die *Unvollendete* erhalten (vgl. S. 169). Ein letztes: Das erhaltene Autograph des *Lazarus* (D 689) bricht im zweiten Teil mitten in der Arie der Martha ab; daraus läßt sich allenfalls schließen, daß Schubert wohl mehr komponiert hatte, als wir heute besitzen. Wieso aber die „erhaltenen Reste“ dafür sprechen, daß Schubert „vom bereits fertiggestellten Stück“ die Schlußteile vernichtet habe, „weil aus ihnen eine ketzerische Haltung herausgelesen werden konnte“, ist unerfindlich (vgl. S. 137).

Die Einwände gegen Reininghaus' Buch sind zahlreich – und dennoch ist es ein wichtiges Buch. Es könnte der Schubert-Forschung helfen, aus einem Zirkel herauszufinden, den sie, viel zu eng, um die Person Schuberts gezogen hat. Anregend sind so die Abschnitte über Theodor Körner, über „Wien, wie es trinkt und tanzt“ (wo in der Schubert-Literatur – außer bei Harry Goldschmidt, dem Reininghaus überhaupt viel verdankt – begegnet man schon Joseph Lanner oder Johann Strauß?), über „Wien nach dem Kongreß“; sie fordern dazu heraus, die Position, die Schubert und sein Freundeskreis im zeitgenössischen Wien einnehmen, an den Quellen zu untersuchen, die „dokumentarische“ Basis dafür zu erweitern. Es ist wohl dieser Blick auf die Umwelt, der es bewirkt, daß das Schubertbild, das Reininghaus zeichnet, dem Komponisten in vielen Aspekten so zweifelsfrei angemessen erscheint, obwohl doch ein guter Teil seiner Prämissen keineswegs unbezweifelbar ist.

(Januar 1980)

Walther Dürr

WOLFGANG DÖMLING: *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1979. 214 S.

Schon 1977 erschien bei Rowohlt die Monographie *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, die Wolfgang Dömlings intensive Beschäftigung mit dem Phänomen Berlioz belegte, einem Phänomen, das gerade in Deutschland, trotz vieler begeisterter Kommentare, immer Mißverständnissen ausgesetzt war. Bei aller Konzentration auf Werkanalyse wird in diesem neuen Buch von Dömlings Hand doch der Konnex mit dem Biographischen und der allgemeinen Geistesgeschichte hergestellt. Die Kapitel, die sich mit der *Symphonie fantastique*, *Lélio ou le retour à la vie*, *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette*, *Huit Scènes de Faust* und *La Damnation de Faust* beschäftigen, ziehen kasuell die allgemeinen Lebensumstände und die geistigen Strömungen in Berlioz' Umwelt heran, ohne die sein Werk nicht verständlich wäre, namentlich nicht ohne genaue Kenntnisse von Berlioz' Beethovenbild und der nuancierten Abgrenzung von Wagners und Liszts Verständnis der „symphonischen Idee“. Das Thema, das sich Dömling gestellt hat, ist an sich schon farbig und interessant, weil die behandelten Werke gattungsgeschichtlich schillernd und hybrid erscheinen, aber nicht ohne Folgen blieben, hat doch gerade der Rückzug vom Theater auf eine „imaginäre Szene“ seine lange, in Frankreich von Victor Hugo bis Stéphane Mallarmé führende Geschichte. In einem breit angelegten Anhang werden die Programme und Libretti der Werke in der Originalsprache und nebenstehend in z. T. neuer deutscher Übersetzung wiedergegeben, damit sich der Leser anhand der authentischen Quellen ein Bild von den Tatsachen machen kann.

(Juni 1980)

Theo Hirsbrunner

THEOPHIL ANTONICEK: *Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. 167 S. (*Anton-Bruckner-Institut Linz. Anton Bruckner Dokumente und Studien*. 1.)

Die Bruckner-Forschung wird die Initiative des 1978 gegründeten Anton-Bruckner-Instituts Linz vehement begrüßen, mit einer sowohl der Grundlagenforschung dienenden als auch Spezialstudien umfassenden Publikationsreihe zukünftig neues, authentisches Material über einen Komponisten bereitzustellen, über den zwar bisher schon viel Gerechtes wie Ungerechtes geschrieben wurde, dessen musikhistorische Position jedoch in vielen Punkten noch keineswegs befriedigend abgesteckt erscheint.

Der erste, nun vorliegende Band des Dokumentarteils, im Rahmen der geplanten „möglichst vollständigen Erfassung der überlieferten Bestände“, stimmt hoffnungsvoll: Hier wird m. W. erstmals für Bruckner ein topographisch begrenzter und in sich geschlossener Dokumentenbestand von 76 Nummern nach modernen editorischen Gesichtspunkten vorgelegt. Dem philologisch mustergültigen Abdruck der zum großen Teil bisher unveröffentlichten Texte sind in übersichtlicher Form jeweils wertvolle Anmerkungen zu Personen und Fakten beigelegt, eine Reihe von Verzeichnissen, Abbildungen bzw. Faksimiles sowie ein Personenregister ergänzen den Band, der sich somit zu einem wichtigen geradezu paradigmatischen Instrumentarium für zukünftige Bruckner-Forschung darbietet und zur allmählichen Abklärung unseres Bruckner-Bildes sicher einiges beitragen wird. Dieser längst überfällige Prozeß deutet sich bereits in der knappen, aber tendenziell vielversprechenden Einleitung des Verfassers an, der seine Arbeit der einmal von Manfred Wagner erhobenen Forderung unterstellt, „alle, zumeist anekdotischen, mündlichen und schriftlichen Aussagen der Zeitgenossen beiseite zu setzen und auf exakter Grundlage unbestechlicher Zeugnisse nochmals von vorne zu beginnen“ (S. 10). Gerade in dem hier dokumentierten Verhältnis des Komponisten zur Wiener Hofmusikkapelle gewinnt Bruckners Persönlichkeitsbild für uns neue, lebensnahe Dimensionen. So werden auch die z. T. überaus menschlichen Aspekte des so gern heroisierten Komponisten von Antonicek pointiert, wie Bruckners Spekula-

tion auf einen seine künstlerische Existenz festigenden Kapellmeisterposten, sein „unaufhaltsamer Drang, Gunst und Güter, aber auch . . . Sympathie auf sich herbeizurufen . . ., [was] den Widerstand seiner Mitwelt hervorgerufen und sein Verhältnis zu ihr schwer, schicksalhaft belastet“ hat (S. 14f.). Damit versucht der Verfasser mit bisher seltener Deutlichkeit die z. T. ablehnende bzw. ignorante Reaktion der Brucknerschen Umwelt auf das charakterlich bedingte ungeschickte Verhalten des Menschen Bruckner zu beziehen.

Bei dieser durchaus reputierlichen Sicht gesellschaftlicher Zusammenhänge und psychologischer Komponenten bleibt es allerdings unverständlich, wie der Verfasser Bruckners musikalisches Schaffen nun doch wieder als ein von seiner Persönlichkeit weitgehend losgelöstes Faktum betrachtet: „Bei Bruckner will sich eine solche Einheit nur schwer, wohl überhaupt nicht einstellen . . . es bleibt ein Sprung zum Werk, die Verbindung von Mensch und Werk läßt sich nicht mit der üblichen Selbstverständlichkeit vorstellen“ (S. 9). Aber das ist – gerade im Falle Bruckner – ein alter Streit, der wohl noch lange nicht ausgefochten sein wird. (September 1980) Winfried Kirsch

MANFRED SCHANDERT: *Das Problem der originalen Instrumentation des Boris Godunow von M. P. Mussorgski. Hamburg: Wagner 1979. 195 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 15.)*

Die Fassungs- und Redaktionsgeschichte des *Boris* ist vielstufig und kompliziert (übrigens ging es dabei nicht nur um künstlerische Verbesserungen, sondern auch um Intrigen: Rußlands Nationaloper hatte vor der damaligen Kulturbürokratie zunächst keine Gnade gefunden), und Manfred Schandert legt diese Entwicklung in aller Ausführlichkeit dar – zum Glück hat ihm kein Herausgeber zugemutet, es einfacher und volkstümlicher zu machen. Er kann sich dabei auf neuere sowjetische Untersuchungen, insbesondere die Musorgskij-Edition von Pavel Lamm und Studien von Aleksandr Veprik,

stützen, und er nimmt den Vergleich der verschiedenen Fassungs- und Redaktionsstadien zum Angelpunkt, um Prinzipien der Instrumentation Musorgskijs zu erschließen und der Frage nachzugehen, ob die originale Instrumentation des Komponisten wirklich mangelhaft und verbesserungsbedürftig gewesen sei, wie man mitunter lesen kann.

Jedenfalls seien das, was Musorgskij in späteren gegenüber früheren Redaktionsstadien praktizierte, gerade in instrumentatorischer Hinsicht Verbesserungen gewesen, findet Schandert (S. 38). Schwächen seiner Instrumentation lägen „weniger in der Kombination der einzelnen Instrumente als vielmehr in der zu geringen Ausnutzung der spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten“ (S. 100). Obwohl er in pauschalen Beurteilungen eher zurückhaltend und vorsichtig ist, läßt er bestimmte Eigenarten dieser Instrumentation als Musorgskij-spezifisch (und zugleich als nationalspezifisch russisch) erkennbar werden: die Vorliebe für tiefe Register oder „die Tendenz zur Klangfarbentrennung, anders ausgedrückt, die Tendenz zur Verselbständigung der Klangfarben“ (S. 129). diese Tendenzen seien in den späteren Bearbeitungen von Rimskij-Korsakov und Šostakovič noch verstärkt worden (S. 132). Der Leitmotivtechnik Richard Wagners verwandt, macht Schandert bei Musorgskij ein Prinzip der *Leitklangfarbe* aus, durch die die handelnden Personen charakterisiert würden – wohl die wichtigste theoretische Entdeckung seines Buches (S. 110ff.).

Schandert geht in diesen Zusammenhängen auch auf die spezifischen musikästhetischen und ideologischen Voraussetzungen der russischen Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert ein. auf eine Kunstauffassung, die ihr Credo in einer Abkehr vom L'art-pour-l'art-Prinzip findet (und bis in heutige Vorstellungen vom „Sozialistischen Realismus“ nachwirkt): Musorgskij empfand die Musik als „Mittel, mit Menschen ein Gespräch zu führen“, und nicht als „um ihrer selbst willen vorhanden“, und ihre Aufgabe darin, „nicht allein Gefühlsregungen in Tönen wiederzugeben, sondern die menschliche Rede selbst“ (S. 149). Musorg-

skij wird geradezu zum Vorläufer Majakovskijs und der russischen Futuristen in seiner Überzeugung: „Wir fühlen in uns genug Frechheit, um allen (Kunst-)Richtern ein auszuwischen“ (S. 152).

Was ich in der äußeren Form der Publikation bedauerlich finde: daß Schandert, ohne irgendwo zu erklären warum, auf das System der wissenschaftlichen Transliteration verzichtet, das den Vorteil der eindeutigen Retranskribierbarkeit hat, und statt dessen die Duden-Transkription wählt, in der es z. B. für š, ž, und sch keine Unterscheidungsmöglichkeit mehr gibt. (Dreimal muß man schlucken, bis man ein Wortungetüm wie „priloschenije“ – S. 146 – als *priloženie* identifiziert hat.) Folgerichtig gerät er in Schwierigkeiten, wo es auf die diplomatische Wiedergabe russischen Textes ankommt, und verfällt auf den Ausweg, entsprechenden Text dann auf Kyrillisch abzu drucken, wodurch sich dessen Wortbild nur noch dem russischkundigen Leser erschließt, was schwerlich im Sinne jenes Popularisierungseffektes sein kann, der mit der Duden-Transkription möglicherweise beabsichtigt ist. Und auch die ist schließlich nicht konsequent durchgeführt, sondern es schleichen sich bei Titelzitiierungen wiederum stellenweise (so S. 122 *traktovka instrumentov orkestra*, oder S. 189: *Izdatelstwo Muzyka*) Elemente der wissenschaftlichen Transliteration ein, wodurch die Uneinheitlichkeit komplett wird.

(Mai 1980)

Detlef Gojowy

Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium. Hrsg. von Peter RUZICKA. Wiesbaden. Breitkopf und Härtel 1977 212 S.

Da fast alle der zwölf Beiträge dieses Sammelbandes bereits anderweitig, vor allem in Zeitschriften, publiziert wurden (der Untertitel meint eine eher imaginierte Tagung, vielleicht als platonische Idee), mag hier der Hinweis genügen, daß es sich um eine sehr verdienstvolle Zusammenstellung von (mit wenigen Ausnahmen) wirklich wichtigen Aufsätzen zumeist aus den 70er Jahren handelt, Texten also, die Mahlers

Musik bereits zu Zeiten ihrer überraschenden Popularität reflektieren. Zusammen mit dem – leider inzwischen wohl vergriffenen – Aufsatzband von 1966 (R. Wunderlich / H. Leins Verlag, Tübingen) hat diese Publikation eine den Bänden *Wege der Forschung* der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft analoge Funktion für die Mahler-Literatur. Da in den meisten Fällen Daten der früheren Veröffentlichungen der Aufsätze fehlen, seien sie für einige Beiträge (mit den originalen Titeln) nachgeholt: Carl Dahlhaus, *Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers*, in *Musik und Bildung* 5, 1973, Hans-Wilhelm Kulenkampff, *Widerbild der Welt*, in *Neue Rundschau* 85, 1974, Wolf Rosenberg, *Gustav Mahlers Klagendes Lied*, in *Musica* 26, 1972, Dieter Schnebel, *Über Mahlers Dritte*, in *NZfM* 135, 1974, Hans Zender, *Eine Probenwoche mit Mahlers „Dritter“*, in: *Melos/NZ* 3, 1977 (Februar 1981) Reinhold Brinkmann

PETER P PACHL. *Siegfried Wagners musikdramatisches Schaffen. Tutzing. Verlag Hans Schneider 1979. 198 S., 174 Abb.*

Der Sohn Richard Wagners war ein fleißiger Mann, war ein von Max Reinhard oder Arturo Toscanini durchaus geschätzter Regisseur, Dirigent und Festspielleiter (1907 bis 1930), war Librettist und Komponist von 20 Opern – 15 sind gedruckt, 12 aufgeführt, 5 ungedruckt – und er schrieb Konzertmusik, darunter ein beachtliches Violinkonzert, nicht fern von Max Bruch. Das Schicksal, als Opernkomponist vergessen zu sein, teilt Siegfried Wagner mit einigen tausend anderen. Seine erste Oper *Der Bärenhäuter* 1899 war die erfolgreichste, andere Titel wie *Herzog Wildfang*, *Der Kobold*, *Bruder Lustig*, *Sternengebot*, *Banadietrich*, *An allem ist Hütchen schuld* oder *Schwarzschwänenreich* – von den späteren ganz zu schweigen, kennen nur noch Historiker. Möglichkeiten zur Information gibt es kaum. Szenische Aufführungen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg von seiner Witwe untersagt (so

der Autor, S. 4), die hagiographische Literatur etwa Glasenapps oder Daubes verstaubt zu Recht in den Archiven. Warum ihn seine Mutter Cosima auf ein allzu hohes Piedestal stellte und seinetwegen mit Richard Strauss brach, warum ihn seine Gegner verspotteten, das alles ist leichter nachzuvollziehen als die Tatsache, daß ihn Gustav Mahler und Alexander von Zemlinsky in Wien aufführten, ihn Arnold Schönberg als Komponisten mit Lob bedachte. Der bloßen Gefälligkeit sind diese Männer unverdächtig, des kollektiven Irrtums wohl ebenfalls – zumal man auch Namen wie Camille Saint-Saëns oder Albert Schweitzer anführen könnte –, man wüßte gern mehr über die Qualitäten dieser Opern. Peter Pachl, auch in der Theaterpraxis für Siegfried Wagner engagiert, tut einen ersten Schritt, er informiert. Es ist eine Arbeit, die sich nicht aus guten Vorarbeiten zusammenschreiben ließ, die aufwendiges Quellenstudium, viele persönliche Recherchen erforderte. Gewichtiger Mittelpunkt des Buches sind die Kapitel „*Der Opernkomponist*“ (mit den Abschnitten „*Libretti*“, „*Komposition*“, „*Inszenierungspläne*“) und „*Siegfried Wagners Oper auf dem Theater*“, ausgestattet mit zahlreichen Notenbeispielen, Theaterzetteln, Handschriften. Im Vergleich dazu ist das Einleitungskapitel „*Biographisches*“ bewußt(?) beiläufig gehalten, der Anhang dafür mit Werkaufstellungen, Verzeichnis der Schriften, Diskographie, Sekundärliteratur und 174 Abbildungen eine vorzügliche und, wie es scheint, zuverlässige Dokumentation. Das Ganze ist großformatig und zweispaltig auf Kunstdruckpapier gesetzt und in Leinen gebunden – ein Kompliment an den Verleger, das man allerdings teuer bezahlen muß. Neben der Preisschwelle macht es auch der Autor dem Leser zumindest formal schwer: Unzählige Zitate durchschießen den Text, ebenso viele Anmerkungen sichern ihn ab, verraten die Herkunft (Dissertation, München). Dem Rezensent wäre eine klare Trennung in kommentierter Dokumentation und kritischer Analyse lieber gewesen. Dennoch ist die Arbeit von Peter Pachl sehr zu empfehlen, das Engagement des Autors für einen Kleinmeister, der noch nicht historischen

Hautgout hat, wissenschaftlich geradezu mutig.

Der „Fall“ Siegfried Wagner? Sohn Richard Wagners zu sein, war kein Glücksfall; Komponist, Librettist, Regisseur und Dirigent in einer Person zu sein, ist kein prinzipieller Glücksfall. Über den Sonderfall Siegfried Wagner berichtet Pachls Buch gut und ausführlich. Doch die Frage nach der Qualität bleibt offen. Antworten müßten letztlich die Theater geben.

(April 1980)

Dietrich Mack

WOLFGANG BUDDAY: Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölftönigen Partien. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1979. 106 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 8.)

„Im Antagonismus von bloßer Deutung und auf den technologischen Aspekt verengter Analyse, im wissenschaftlich Unbewältigten der Verbindung von Analyse und Interpretation liegt das Problem musikalischer Analyse heute.“ Geht man von dieser Aussage Hans Heinrich Eggebrechts (Festschrift Erich Doflein, Mainz 1972, S. 69) aus, so hält sich Wolfgang Buddays Tübinger Magisterarbeit von 1978 „noch im Vorfelde der von der Musik geforderten Wissenschaft auf“ (ebenda). Dazu kommt weiter, daß sich die Arbeit auf die dodekaphonen Teile beschränkt. Dieser vergleichsweise enge Rahmen ist im Untertitel mit „satztechnisch“ gemeint. Zu beurteilen ist demnach eine „Vorarbeit“ im Hinblick auf eine noch ausstehende Erschließung des Gehalts von Bergs *Lyrischer Suite*, eine Erschließung, die sich nach den Arbeiten von Constantin Floros, Douglass Marshall Green und George Perle als Aufgabe besonders nachdrücklich stellt. Denn das „Programm“, welches Berg ins Widmungsexemplar für seine „ferne Geliebte“ Hanna Fuchs eintrug, bedeutet bloß eine – bei Berg spezifische – Komponente im Hinblick auf das Werk, nicht schon eine vollzogene Gehaltsdarlegung. Die Funktion des „Programms“ im Werkganzen ist rein deskriptiv, am Notentext allein nicht zu fassen.

Akzeptiert man diesen Rahmen, so muß Buddays Studie als eine kompetente, genaue und umfassende Arbeit bezeichnet werden, deren Publikation durchaus angebracht ist. Anhand vieler vorzüglich reproduzierter Notenbeispiele sind Buddays Erläuterungen problemlos nachzuvollziehen. Allerdings handelt es sich um ein Arbeits-, kein Lesebuch, das sinnvoll nur zu gebrauchen ist, wenn man mit Bleistift und Partitur in der Hand dem Autor folgt. Dabei sind mir kaum Druckfehler aufgefallen.

Problematisch ist einzig die auf Seite 20–24 eingeschobene „Vorstudie“ zum Lied *Schließe mir die Augen beide*, das auf der gleichen Reihe wie die Quartettsuite beruht. Hier hätte nicht nur Hans Oesch's Aufsatz im *Forum Musicologicum* I (Bern 1975), Seite 290–304 im Hinblick auf Fritz Heinrich Klein und den von Berg übernommenen „Mutterakkord“ beigezogen werden müssen, sondern vor allem Joan Allen Smith' Analyse in *Newsletter of the International Alban Berg Society* 6 (Juni 1972), Seite 9–13. Da Budday von Skizzenstudien durchwegs absah, ist seine Darstellung zwar nicht falsch, er konnte so aber auch nicht erkennen, daß Bergs eigenes Vorgehen auf anderem Wege zu diesem Resultat führte.

(Juni 1980)

Jürg Stenzl

MICHAEL BERNHARD: Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De institutione musica. München: C. H. Beck 1979. VIII, 813 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 4.)

Ebenso wie der 1976 erschienene, noch von Ernst Ludwig Waeltner erarbeitete Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo bildet die vorliegende Boethius-Konkordanz ein Nebenprodukt der Arbeit am *Lexicon musicum latinum*, das unter der Ägide von Thrasybulos Georgiades vor Jahren in Angriff genommen wurde. Lexikographie ist ein langwieriges und mühseliges Geschäft. Sie bedarf gründlicher philologischer Vorarbeiten, welche für einen be-

trächtlichen Teil der in lateinischer Sprache verfaßten musiktheoretischen Literatur erst noch zu leisten sind. Mit der Fertigstellung eines zuverlässigen lateinischen Lexikons speziell für den Musikhistoriker wird man auf absehbare Zeit kaum rechnen dürfen. Wortindizes können diesen Mangel zu einem gewissen Grade ersetzen.

Bernhards Konkordanz stützt sich auf die Ausgabe von Gottfried Friedlein (Leipzig 1867), zu der einige Emendationen beigebracht werden. Im übrigen regiert weitgehend der Computer: jedes Stichwort wird mit einem Kontext von fünf vorangehenden und sechs folgenden Wörtern reproduziert, dazu Seiten- und Zeilenangabe der Friedleinschen Ausgabe. Trotz des Kontexts von jeweils zwölf Wörtern bleibt diese maschinelle Methode des Zitierens von Belegstellen naturgemäß vielfach unbefriedigend: nur allzuoft fehlt das entscheidende Beziehungswort, das erst die jeweilige Bedeutung des Stichworts erschließt. Demgemäß erscheint die Konkordanz trotz ihres gewaltigen Umfangs nur partiell nützlicher als ein einfacher Wortindex. Man muß hier wie dort den Zusammenhang im Text aufsuchen.

Ein vorläufiges Verzeichnis der Boethius-Handschriften findet sich im Anhang.
(Oktober 1980) Peter Cahn

MICHAEL BERNHARD: Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm. München: C. H. Beck 1979. VIII, 70 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 5.)

Der erste Teil der *Studien* setzt sich mit der Überlieferung der *Epistola* (erstmalig publiziert in Gerberts *Scriptores I*) auseinander, die in einigen Handschriften auch umgearbeitet als *Breviarium* mit „neutraler Einleitung“ und entsprechend verändertem Schluß vorliegt. Der Vergleich der Fassungen führt nicht nur zu einem plausiblen Stemma, sondern gewährt zugleich willkommenen Einblick in charakteristische Verfahrensweisen, nach denen mittelalterliche Fachprosa wechselnden Situationen und Be-

dürfnissen angepaßt worden ist. Denn musik- und methodengeschichtlich sind bewußte Änderungen (zumal Erweiterungen) ja oft nicht minder aufschlußreich als die „originale Textgestalt“, auf die sich das primäre Interesse des Quellenkritikers richtet. So möchte ich auch die in zwei Handschriften interpolierten Gesangsbeispiele nicht einfach für „sinnlos“ halten (S. 30): sie erweisen sich überwiegend als geeignet, dem mittelalterlichen Leser die jeweils gemeinten Intervalle zu veranschaulichen.

Als zweiter Teil folgt eine sorgfältige Zusammenstellung der von Regino zitierten bzw. „benutzten“ Autoren. Sie dokumentiert Reginos „Belesenheit“ und eröffnet zugleich die Möglichkeit, Methode wie auch Resultat der Aneignung und Anpassung des überkommenen Wissensstoffs durch einen frühmittelalterlichen Autor zu studieren, der sich vorgenommen hat, „die ‚christliche Musik‘ in das überlieferte System zu integrieren und die Bedeutung der antiken Theorie zu rechtfertigen“ (S. 54). Eine Möglichkeit, die Bernhard im dritten Teil über die „Lehre Reginos“ auch selbst wahrnimmt.

Leider ist dieser dritte Teil mit insgesamt 26 Seiten so knapp bemessen, daß die zahlreichen im Text auftretenden Einzelprobleme mit der erforderlichen Gründlichkeit nicht erörtert werden können. So bleibt es im großen und ganzen bei einem teils sammelnden und ordnenden, teils kritisch vergleichenden und interpretierenden, teils aber auch nur paraphrasierenden Überblick, der die Probleme und ihre Hintergründe lediglich andeutet – und dies zumal bei den wissenschaftsgeschichtlich besonders delikaten Themen und Begriffen (*natura* und *ars/artificium*; *sonus* und *vox*). Auch tragen die deutschen Paraphrasen zum Verständnis der Lehre mitunter weniger bei als eine Übersetzung, die sich auf das gesamte kategoriale Instrumentarium des Autors hätte einlassen müssen. Wenn Regino z. B. schreibt, daß *grammatica, rhetorica* und *dialectica* „ratione et naturali sensu colliguntur“ (Gerbert, *Scriptores I*, 240b), so bleibt davon bei Bernhard: „werden durch die Vernunft erfaßt“ (S. 59). Darüber hinaus sind die Informationen nicht immer exakt; so „ersetzt“

Regino den „Begriff *musicus*“ im Anschluß an sein Boethius-Exzerpt nicht „durch den *Terminus cantor*“ (S. 65), sondern verbindet mit letzterem nur einen theoretischen Anspruch, wie er bei Boethius dem *Terminus musicus* eignet.

Seine Kritik an Regino – insbesondere im Blick auf einander „widersprechende“ Definitionen (S. 56) oder auf eine „spürbare Unsicherheit in der bereits definierten Terminologie“ (S. 66) – nimmt Bernhard zum Anlaß, „an der Kompetenz Reginos auf musiktheoretischem Gebiet [zu] zweifeln“ (S. 66). Solcher Zweifel wäre überzeugender, wenn Bernhard zuvor nicht nur den Inhalt, sondern auch die möglichen Funktionen der einzelnen Definitionen untersucht und Gründe für ihr Nebeneinanderstellen diskutiert hätte. Auch hätte in diesem Zusammenhang wohl unbedingt der im Mittelalter zeitweise recht pragmatische Umgang mit „definierter Terminologie“ zur Sprache gebracht werden müssen, wie auch das prekäre Verhältnis von fehlender „Eindeutigkeit“ bzw. „Einheitlichkeit“ einerseits und „Unsicherheit“ andererseits ein intensiveres Abwägen verdient hätte.

Bernhards *Studien* sind entstanden aus Vorarbeiten zu dem seit langem erwarteten *Lexicon musicum latinum*. Die skizzierten Schwierigkeiten und Desiderate sind zum Teil symptomatisch für den Stand der wissenschaftlichen Durchdringung mittelalterlicher musikbezogener Fachprosa überhaupt. Sie lassen ahnen, welche immense Aufgaben gerade auf dem Gebiet der Terminologie noch zu bewältigen sein werden.

(November 1979)

Fritz Reckow

† *Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung. Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Hrsg. von Siegfried BEYSCHLAG. Edition der Melodien von Horst BRUNNER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. XVIII, 786 S., 21 Notenbeisp., 1 Faltkarte.*

Das dichterische Werk Neidharts von Reuenthal († nach 1237), des bedeutend-

sten Dichters des deutschen Mittelalters nach Walther von der Vogelweide, ist in 22 Handschriften und Fragmenten, darunter drei frühe Drucke, erhalten. Nach den Grundsätzen der Reihe *Althochdeutsche und mittelhochdeutsche Epik und Lyrik*, die die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt festgelegt hat, muß Siegfried Beyschlag den mittelhochdeutschen Text der Lieder Neidharts zwar nach den maßgeblichen wissenschaftlichen Editionen von M. Haupt, E. Wießner und H. Fischer geben, zudem noch ohne kritischen Lesartenapparat, aber durch eine Umstellung der Lieder (insgesamt 90), die neu nach thematischen Aspekten gereiht werden, vermag er seine Vorstellung einer überlieferungsbezogenen Ausgabe weitgehend zu realisieren. In einem ersten Liedblock (56 Lieder des R-Blockes) wird der Gesamtbestand der Riedegger Handschrift R (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 1062) sowie jene Überlieferung, die R nach Strophen und Tönen abdeckt, geboten. Die Handschrift R gehört noch dem 13. Jahrhundert an. Sie tradiert mit größter Gewissenhaftigkeit alles echte Neidhartgut, das dem adeligen Sammler aus Niederösterreich am Ende des Jahrhunderts erreichbar war. Die nicht durch R gesicherten 34 Töne der westlichen, rheinisch-alemannischen Überlieferungsgruppe, repräsentiert vor allem durch die Große Heidelberger (Manesse-)Liederhandschrift C und die Weingartner Liederhandschrift B, werden in einem C-Block (L 57–L 90) zusammengestellt. Um zu dokumentieren, was im Vergleich zum 13. und 14. Jahrhundert im 15. Jahrhundert als neidhartisch galt, hätte konsequenterweise auch die Überlieferung der Handschrift c (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 779), die wahrscheinlich in den Jahren von 1461 bis 1466 in Nürnberg geschrieben wurde und bürgerlicher Herkunft ist, in ihrem Liedbestand ediert werden müssen. Weitgehend ungelöst belassen muß Beyschlag die Echtheitsfrage der Lieder, obwohl es nicht an Ansätzen fehlt, die Handschrift c gegenüber der herrschenden Forschungsmeinung aufzuwerten. Schmerzlich

vermißt man ein Verzeichnis der Textzeugen mit den Angaben der wichtigsten Überlieferungsdaten. Die verwendeten Handschriftensiglen müssen bei H. Fischer, *Die Lieder Neidharts* (ATB 44), 3. Auflage, Tübingen 1968, oder bei D. Boueke, *Materialien zur Neidhart-Überlieferung* (MTU 16), München 1967, nachgesehen werden.

Einen wesentlichen Fortschritt über die bisherigen Editionen der Liedtexte hinaus bringt die Wiedergabe von 21 Melodien zu den Liedern L 5. 10. 22. 24. 25. 27. 38. 39. 41. 43. 45. 47. 49. 50. 52. 54. 55. 56. 61. 74. 87, die Horst Brunner am Schluß des Buches in losen Beiblättern herausgibt. Sie ist in der Lage, eine kritische Ausgabe der Neidhartmelodien, die bisher immer noch fehlt, zu ersetzen. Die Edition, die sich mit Ausnahme des Bruchstückes O (14. Jahrhundert), dessen Notenaufzeichnungen schlecht zu lesen und reich an Fehlern sind, nur auf die handschriftliche Überlieferung des 15. Jahrhunderts (Handschrift c, Sterzinger Miscellaneen-Handschrift s, Schratsche Handschrift w) stützen kann, bemüht sich vor allem um eine kritische Reinigung der Melodien. Um den Notentext nicht allzu gesichert erscheinen zu lassen, werden der Ausgabe ausführliche erläuternde Anmerkungen (S. 520–525) beigegeben. Brunner schreibt alle Melodien in den G-Schlüssel um. Da die Rhythmusfrage derzeit noch umstritten ist, mußten sie in einer „neutralen“ Form aufgezeichnet werden. Als eine Schwierigkeit besonderer Art erwies sich der Umstand, daß in der weitaus umfangreichsten Quelle c (17 von 21 Melodien), die Texte nicht den Noten, wie in den anderen Handschriften, unterlegt sind, sondern die Notation den Textstrophen vorangestellt wird. So bedeutete die Textunterlegung bereits ein schwieriges Interpretationsproblem. Zudem hat c zahlreiche Notationsfehler. Inwieweit die Melodien, die in der Hauptsache erst dem 15. Jahrhundert angehören, als neidhartisch gelten dürfen, ist eine heikle Frage. Beyschlag hält jene 17 c-Melodien, die mit Liedern der R-Überlieferung übereinstimmen, für echt.

Dem Zweck der Ausgabe entsprechend, die dem Fachmann Anregungen geben und

dem Studenten ein erstes Kennenlernen Neidharts ermöglichen will, sind die Melodieeditionen Brunners von hohem wissenschaftlichen und studienpädagogischen Wert. Besonders zu rühmen ist außerdem der gelungene Versuch Beyschlags, die Kunstform der Sommer- und Winterlieder Neidharts mittels der erhaltenen Melodien und Baustrukturen der Lieder zu erschließen (S. 641–667). Beyschlag bietet neben einem ausführlichen mittelhochdeutschneuohochdeutschen Wörterverzeichnis (S. 674–763) und einer zeit- und dichtungsgeschichtlichen Interpretation der Lieder Neidharts, die auf ihre inhaltliche Aussage und poetische Eigenart abzielt, vor allem eine gute und gut lesbare neuhochdeutsche Übertragung der mittelhochdeutschen Texte. Bei den ‚echten‘ Neidhartliedern versucht Beyschlag zudem, „die metrische Gestalt des Originals nachzuzeichnen“ (S. XV).

Die Ausgabe der Lieder Neidharts durch Siegfried Beyschlag ist wegen ihres textkommentierenden Charakters nicht nur für Studenten und jene, die des Mittelhochdeutschen nicht in vollem Umfang mächtig sind, sehr nützlich, sie ist auch geeignet, die Neidhart-Forschung in wichtigen Fragen und vielen Details, vor allem aber hinsichtlich des historischen Verständnisses der Lieder, anzuregen.

(Februar 1981)

Georg Steer

JOHANN WALTER. *Das geistliche Gesangbüchlein. „Chorgesangbuch“*. Faksimile-Nachdruck des Zweitdruckes Worms 1525. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag 1979. 5 Stimmhefte im Schuber. (*Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXXIII.*)

Die Faksimile-Ausgabe dieses für die evangelische Kirchenmusik wichtigen Werks wurde Konrad Ameln zum 80. Geburtstag (6. Juli 1979) gewidmet. Walter Blankenburg hebt in seinem instruktiven Vorwort die Doppelstellung des Werks am Beginn der evangelischen Gesangbuchgeschichte und der mehrstimmigen evangelischen Kir-

chenmusik hervor. Neben der Bedeutung des Werks für Johann Walter als inoffiziellem Komponisten der kurfürstlichen Kapelle von Kursachsen klärt er, daß die Mitwirkung Luthers bei dem Werk nur indirekt gewesen sein konnte, da Walter zu einigen Texten andere Melodien verwendet als die gleichzeitig erschienenen *Erfurter Enchiridien*. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Kirchenmusik unterscheidet er zwei Satztypen: den zur Homophonie tendierenden und den mit ausgeprägter Polyphonie. Vorbild Walters war demnach das Tenorlied der weltlichen Musik. Stilkritische Überlegungen, in die auch die späteren Auflagen einbezogen sind, zeigen eine Zunahme polyphoner Sätze und eine weitere Differenzierung der Satztypen. Damit ist die lange vertretene These widerlegt, Walter sei Wegbereiter des Kantionalsatzes gewesen. „Denkbar erscheint“ Blankenburg, daß das Gesangbuch sowohl für den Schulgebrauch (Vorwort Walters), zur eigenen Profilierung als Komponist sowie für das stadtbürgerliche Musizieren gedacht war.

(September 1980) Gerhard Schuhmacher

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 4. Mitridate, Re di Ponto. Vorgelegt von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Kassel–Basel–Paris–London–New York: Bärenreiter 1966. XXV, 345 S.*

Kritischer Bericht. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. 196 S.

Die zwölf Jahre, die seit dem Erscheinen von Mozarts erster, für Mailand entstandener Opera seria (KV 74a) in der neuen GA bis zur Vorlage des zugehörigen Kritischen Berichts verstrichen sind, haben sich so sehr gelohnt, daß auch diese ihrerseits verspätete Anzeige auf Toleranz hofft. Der gebotenen Sorgfalt einem Frühwerk Mozarts gegenüber genügt Tagliavinis Edition vollauf. Sie ist nicht nur in sich ein philologisches Mei-

sterwerk, sondern bedeutet gegenüber der Quellenbasis der alten GA einen qualitativen Sprung. Denn daß Paul Graf Waldersee für den *Mitridate* im Revisionsbericht von 1883 mit fünf Seiten auskam (S. 29–33), während Tagliavini, abgesehen von dem ausführlichen Vorwort zur Ausgabe, einen Bericht von 196 Seiten bietet, liegt in erster Linie daran, daß seinerzeit vier, jetzt aber fünfzehn musikalische Quellen zugrundegelegt wurden (Bericht, S. 11–29), darunter zwei primäre Gesamtquellen, Lissabon und Paris, die Waldersee unbekannt blieben. Als besonderer Gewinn ist die Erstveröffentlichung des Marsches Nr. 7 sowie – im Anhang der Ausgabe – der älteren Fassungen, Entwürfe und Fragmente zu vermerken. Nur sie sind – in Paris – autograph überliefert (Bericht, S. 32–35). Alles Wissenswerte über Ordnung und Wertung der Quellen (samt ihrer 30 feststellbaren Wasserzeichen) und über die z. T. auch sonst im Zusammenhang mit Mailand bekannten Kopisten wird klar und übersichtlich dargelegt (Bericht, S. 35–64).

Von den praktischen Hilfen, die der Musiker Tagliavini in Fülle bereitstellt, sind zuvörderst die vorgeschlagenen Gesangskadenzen zu nennen (Ausgabe, S. XIV bis XVII). Im Zusammenhang mit ihnen wäre allerdings im Notentext selber unbedingt ein Hinweis auf die Auflösung der jeweiligen Quartsextakkorde in die Dominante erforderlich: sie hat im Continuo zu erfolgen, doch heutige Dirigenten haben dafür offensichtlich kein Gespür, wie Aufführungen und Schallplatten erweisen. Daß in den Quellen mit einer solchen Auflösung gerechnet wird, geht daraus hervor, daß nur Instrumente, die den Dominantgrundton spielen (vor allem Bässe, Bratschen), den ganzen Fermatentakt ausfüllen, während die darübergesetzten Quart- und Sexten in der zweiten Takthälfte verstummen, so z. B. Arie Nr. 1, T 102 (Ausgabe, S. 30). Für diese Stelle ist es überdies vielleicht bezeichnend, daß die Hauptquellen A und B den Dominantton (*g*) nicht als Ganze (wie in der Ausgabe), sondern in zwei Halben bringen (Bericht, S. 81). Im 17. Jahrhundert würde so etwas direkt den Akkordwechsel anzei-

gen. T. 61 der Arie Nr. 13 (Ausgabe, S. 144) wäre so zu emendieren, wie Tagliavini es für T. 58 der Variante (Ausgabe, S. 302) tut (Bericht, S. 165). Eine entsprechende Korrektur hätte auch in T. 101 der älteren Fassung dieser Arie zu erfolgen (Ausgabe, S. 297). Hinsichtlich der Appoggiaturen geht die *Neue Mozart-Ausgabe* wohl allgemein zu weit. Sie stören das Druckbild, eher sollten am Anfang der betreffenden Bände generelle Anweisungen gegeben werden. Wie zudem Martin Ruhnke jüngst zu bedenken gab, pflegen wir „heute in Neuauflagen mehr Appoggiaturen zu setzen, als es der zeitgenössischen Praxis entsprochen hat“ (in *Werk und Wiedergabe*, hrsg. von Sigrid Wiesmann, Bayreuth [1980], S. 71).

Doch auch der authentische Notentext könnte zugunsten einer klareren Darstellung der formalen Struktur und der wirklichen Partitursubstanz entlastet werden: zum einen durch konsequenten Gebrauch der originalen Dal-segno-Verweise anstelle der ausgeschriebenen Wiederholungen, für die Tagliavini sich meistens entscheidet (vgl. Ausgabe, S. XVII), zum anderen durch das Nichtausschreiben der lediglich verdoppelnden Stimmen, wie es der Praxis des 18. Jahrhunderts und auch Mozarts entsprach (vgl. die Facsimilia Ausgabe, S. XX, XXI und XXIV, sowie Bericht, S. 42, 43 und 46–52), notabene auch in gedruckten Opernpartituren (vgl. z. B. die gedruckten Opern Glucks). Erst bei einer derartigen Auflichtung des Satzbildes träte die Registertechnik auch dieser Mozartschen Partitur deutlich hervor. Muster für das hier empfohlene Editionsprinzip sind unter anderem Hans Schmidts Ausgabe *Ausgewählter Werke von Evaristo Felice dall'Abaco* (DTB, Neue Folge, Band 1, 1967) und der 2. Teil von Reinhard Strohms *Italienischen Opernarien des frühen Settecento* (*Analecta Musicologica* 16, 1976). Freilich muß der Herausgeber anzeigen, wo die Viola seiner Meinung nach all'ottava und wo sie all'unisono mit dem Baß zu gehen hat (vgl. Bericht, S. 9).

Das *Mitridate*-Libretto von Vittorio Amadeo Cigna-Santi entstand bereits 1767 für Turin, wo es von Quirino Gasparini

komponiert wurde. Tagliavini nimmt an (Ausgabe, S. XI), daß diese Musik Mozart bekannt war und nicht ganz ohne Einfluß auf ihn blieb. Allerdings hat er dies auch in seinem kurz nach der Ausgabe erschienenen Beitrag zur Grout-Festschrift (Ithaca, N. Y., 1968, S. 151–171), *Quirino Gasparini and Mozart*, nicht konkret musikalisch belegt. Mit guten Gründen (Bericht, S. 39) reproduziert die Ausgabe den poetischen Text nach dem Mailänder Libretto, leider jedoch unter Verzicht auf die Großschreibung der Versanfänge, die nur für den Abdruck der von Mozart nicht komponierten Stellen beibehalten ist (Ausgabe, S. 17 usw.). Bei einem größeren Abschnitt dieser Art (Ausgabe, S. 51) hätten die Verseinheiten auch im Falle von Personenwechsel adäquater gedruckt werden sollen, z. B.:

SIFARE Il padre!

FARNACE Mitridate!

ARBATE A me foriero

Ne fu rapido legno . .

Der Kritische Bericht schließt (S. 195 f.) mit willkommenen Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband. Der Rezensent fügt einiges an, worauf er stieß: Ausgabe, S. XIII, Anm. 30: Barblan; S. XXIII: S. 290–291, Bericht, S. 195, zu Notenband S. XV: aufgrund der Berichtigung muß nun ein Sechzehntel den Takt abschließen; S. 195, zu Notenband S. 161: *h'*, außerdem müßte hier nun auch der Continuo modifiziert werden. Folgende Fälle erscheinen zumindest diskussionswürdig: Arie Nr. 6, S. 73, T. 89/90 (S. 78, T. 192/193): die Bemerkung des Kritischen Berichtes (S. 195) erscheint nicht zwingend angesichts des durchgehenden „*C-Gerüstes*“ der Takte 89–91 (192–194), vgl. dazu Peter Cahn in der Festschrift Helmuth Osthoff (Tutzing 1969, S. 179 ff.), etwa die Beispiele 5 und 7. In derselben Arie halte ich den Schluß S. 75, T. 129 (S. 80, T. 232), für nicht möglich: der letzte Ton zumindest der Bässe müßte *F* sein (d. h. anders als in den analogen Takten 21 und 32). Im Rezitativ S. 122 dürfte die querständige Akkordführung von T. 14 zu 15 nicht angehen. In der Cavatine Nr. 21 (S. 221–225) ergeben sich hinsichtlich der Vorschläge in den Takten 42, 59 und 80 Wider-

sprüche. In T. 112 der älteren Fassung des Duettes Nr. 18 (S. 330) sollte für die Oboe II entgegen dem Kritischen Bericht (S. 196) ein *forte* ergänzt werden, da nur dann das *piano* für beide Oboen in T. 113 sinnvoll erscheint.

(März 1981)

Wolfgang Osthoff

BEATRICE PESCIERELLI: I Madrigali di Maddalena Casulana. Firenze: Leo S. Olschki 1979. 105 S. (Studi e Testi per la Storia della Musica, a cura di F. Alberto GALLO e Lorenzo BIANCONI, Vol. 1 – Università di Bologna.)

Im ersten Band der neuen Bologneser Reihe legt Beatrice Pescerelli erstmals eine Ausgabe der 25 vollständig erhaltenen Madrigale der um 1540 geborenen Maddalena Casulana vor. Die wenigen Zeugnisse zum Leben und Schaffen der zu Lebzeiten offenbar hochgeschätzten Komponistin werden in einem interessanten 20seitigen Vorwort, mit den notwendigen bibliographischen Hinweisen versehen, zusammengestellt. Die ganze Publikation und vor allem auch das Vorwort sind ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der bedeutenden Rolle der Frau als Künstlerin im italienischen Cinquecento. Die vier vierstimmigen Madrigale, die zusammen mit Werken von Cipriano de Rore und Orlando di Lasso in der bei G. Scotto in Venedig in der Sammlung *Il Desiderio* (1. Buch) erschienen sind, sind vermutlich die ersten von einer Frau komponierten Werke, die gedruckt wurden. Von den leider nicht tabellarisch zusammengestellten, sondern im Vorwort laufend besprochenen Quellen, die teilweise oder ausschließlich Werke Maddalenas enthalten, ist in diesem Zusammenhang besonders das 1568 bei G. Scotto in Venedig erschienene *Primo libro de madrigali*. . . erwähnenswert, das der Komponistin Isabella de' Medici mit der folgenden hier auszugsweise wiedergegebenen Widmung zugeeignet ist: „ . . . *Conosco veramente . . . che queste mie primitie . . . non possono partorir quell'effetto . . . che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all'Eccellentia Vostra della divotio*

nia, di mostrar anche al mondo . . . il vano error de gl'huomini, che de gli alti doni dell' intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi “ Da die möglicherweise von der Komponistin selbst kontrollierten Drucke praktisch keine Fehler (und offenbar auch keine musikalischen Varianten) enthalten, steht anstelle eines kritischen Berichts ein kommentierendes Schlußwort. Die Originalschlüsselung der einzelnen Stimmen, die einheitlich durch Violin- und Baßschlüssel ersetzt wurde, ist zu Beginn jedes Stücks angegeben. Eine Edition der Texte ist den musikalischen Werken vorangestellt. Orthographische Abweichungen innerhalb der Stimmen und, teilweise, die „minimale Modernisierung“ der Orthographie werden in Fußnoten angegeben.

(März 1980)

Dorothea Baumann

NICCOLÒ PAGANINI: Maestosa Suonata Sentimentale per Violino e Orchestra, hrsg. von Raffaello MONTEROSSO. Roma. Istituto Italiano per la Storia della Musica 1978. 172 S. (Niccolò Paganini. Edizione Nazionale. Vol. II.)

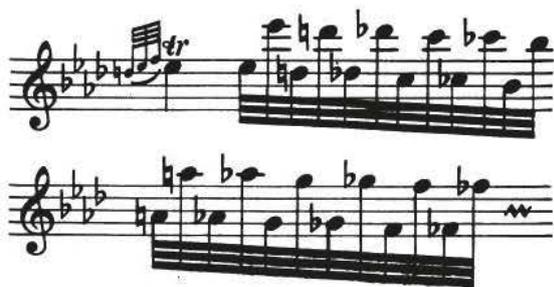
Paganinis Werke, insbesondere jene mit Orchesterbegleitung, haben recht eigenartige Schicksale gehabt, sie wurden meist in sehr entstellter Form mit verstärktem Orchester publiziert, in den meisten Fällen ist es außerordentlich schwierig, zur Originalgestalt vorzudringen. Es ist daher unbedingt begrüßenswert, daß man in Italien eine *Edizione Nazionale* in Angriff genommen hat; das *Istituto Italiano per la Storia della Musica* in Rom zeichnet verantwortlich für die Ausgabe.

Den zweiten Band mit der *Maestosa Suonata Sentimentale* als einzigem Werk, hat Anna Maria Monterosso Vacchelli besorgt und dabei alle Mühe und Sorgfalt aufgewendet: eine vorzügliche Einführung von vierzehn Seiten, zehn Seiten Kritischer Apparat, dann auf 26 Seiten ein fototechnisch sehr gut wiedergegebenes Faksimile des Auto-

graphs, das sich in der Biblioteca Casanatese in Rom befindet (Ms 5585/1–2–3), sodann die eigentliche Ausgabe mit 80 Seiten Partitur, gefolgt von zwanzig Seiten Klavierauszug, der ebenfalls autograph vorliegt. Das Ganze im Format 35x25 cm, das ist alles, was sich ein Komponist wie ein Verehrer seiner Musik nur wünschen kann!

Das Werk wurde zwischen Mai und Juni 1828 in Wien komponiert. In einem Brief vom 11. Juni schreibt Paganini: „*Ho composto una gran suonata sulla quarta corda, dove, in fine, vario il tema di Haydn ossia l'Inno «Dio salvi l'Imperatore», che istrumenterò in questi giorni.*“ Auf dem Plakat der Erstaufführung am 30. Juni im Hoftheater steht der Vermerk „*Auf allgemeines Verlangen*“.

Paganini behielt die Komposition im Repertoire, sie wurde in der Folgezeit nicht nur in Paris, London und in anderen Städten aufgeführt, sondern noch am 17. November in Parma. In der Anlage ist es knapp: auf eine *Introduzione Maestoso* folgt ein *Allegro agitato*, sodann das Thema *Inno* mit vier Variationen. Von den teuflischen Schwierigkeiten macht man sich kaum eine Vorstellung, Paganini muß eine Grifftechnik besessen haben, die ihn vor nichts zurückschrecken ließ, auch nicht vor Stellen wie:



(Februar 1981)

Walter Kolneder

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

KAREN ACHBERGER: *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945 mit einem Verzeichnis der neuen Opern.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980. 288 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 21.)

Antiquitates Musicae in Polonia, vol. XIV. *Sources of Polyphony up to c. 1500.* Transcriptions, edited by Miroslaw PERZ, in collaboration with Henryk KOWALEWICZ. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / Warszawa: PWN – Polish Scientific Publishers 1974.

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

Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. Mit einer Einleitung von Josef KUCKERTZ sowie weiterführender Literatur und Diskographie von Rüdiger SCHUMACHER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1980). 480 S.

KAROL BERGER: *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy.* Ann Arbor: Umi Research Press (1976, 1980). VII, 178 S. (Studies in Musicology. 10.)

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Volume 3: Béatrice et Bénédicte.* Edited by Hugh MACDONALD. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XIX, 312 S.

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