
BESPRECHUNGEN

OSKAR SÖHNGEN: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 1979. 190 S.

WALTER BLANKENBURG Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich HÜBNER und Renate STEIGER. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht 1979. 359 S., 2 Abb.

Zwei Aufsatzbände führender Theologen der evangelischen Kirchenmusik erschienen im selben Jahr 1979 und im selben Verlag. Sie sind einander in manchem verwandt, stehen aber auch in einer gewissen Spannung zueinander. Die Autoren sind langjährige Weggefährten in der Arbeit für die evangelische Kirchenmusik, ihre geschichtliche und theologische Ortsbestimmung. Der erste wirkte in der Kirchenleitung, der zweite in der Redaktion einer führenden kirchenmusikalischen Zeitschrift (*Musik und Kirche*) und als Direktor einer kirchenmusikalischen Ausbildungsstätte (Schlüchtern).

In dem Band von Söhngen findet sich ein Briefwechsel mit Blankenburg, der die unterschiedlichen Positionen verdeutlichen kann. Blankenburgs freundliche Rezension der Söhngenschen Streitschrift *Erneuerte Kirchenmusik* hatte ein paar wohlbegründete Anfragen zu Söhngens Verständnis und Periodisierung der neueren kirchenmusikalischen Entwicklung, insbesondere zu seiner Unterscheidung einer „ersten und zweiten Moderne“, enthalten. Söhngen fühlt sich in der Sache mißverstanden. Er ist der pathetische Apologet der deutschen Kirchenmusik vor 1945, nicht nur gegenüber dem Nationalsozialismus, sondern auch gegenüber der von Schönberg ausgehenden Moderne geblieben, während Blankenburg

– bei aller Skepsis gegenüber der Avantgarde – doch die Relationen, die Größenverhältnisse und Begrenzungen nüchterner erkennt und differenzierter beschreibt. Hält man die beiden Bände nebeneinander, so fühlt man sich durch Söhngens zupackende und selbstbewußte Plädoyers stärker gefeselt, durch Blankenburgs stärker um Objektivität bemühte Darlegungen am Ende doch mehr bereichert.

Oskar Söhngen, theologischer Anreger und Berater evangelischer Kirchenmusik seit den dreißiger Jahren, legt eine Sammlung von Aufsätzen der letzten elf Jahre vor. Vieles liest sich wie Nacharbeiten und Präzisierungen zu seinem umfassenden Entwurf einer *Theologie der Musik* aus dem Jahre 1967 (vgl. meine Besprechung derselben in dieser Zeitschrift, 22. Jg., 1969, S. 355 bis 361). Da gibt es Aufsätze grundsätzlicher Art wie *Das Verhältnis der Evangelischen Kirche zur Kunst* oder *Kirchenmusik als soziale Manifestation* oder eine Fortführung der Differenzierungsversuche von *Kirchenmusik und geistlicher Musik*. Diese und andere derartige Arbeiten wird jeder, der nach dem Standort der Musik in der Kirche fragt, – es seien Kirchenmusiker, Pfarrer oder sonst interessierte Gemeindeglieder – mit Gewinn lesen. Sie sind flüssig geschrieben und bringen aus großer Kenntnis viele originelle und erhellende Gedanken ein. Sie sind freilich auch immer wieder durch eine ehrlich engagierte Parteilichkeit geprägt, die der abwägende Leser nicht immer mitvollziehen mag. Letzten Endes wird man auch immer wieder die Unterscheidung zwischen „Kirchenmusik“ und „geistlicher Musik“ hinterfragen müssen. Sie zwingt m. E. zu Unterscheidungen zwischen approbierter und nicht approbierter musikalischer Christlichkeit, deren Legitimität fraglich bleibt. Für einen evangelischen Standpunkt bleibt der Fall stets denkbar (und nachweisbar),

daß ein christlicher Musiker dem Gottesdienst nicht dienen kann, weil dieser Gottesdienst nicht so ist wie er sein sollte. Umgekehrt kann auch eine ursprünglich nicht liturgische Musik in einem stimmigen Gottesdienst plötzlich eine sinnvolle Funktion erfüllen. Mir schiene es besser, primär zwischen christlicher, religiöser und nichtreligiöser Musik zu unterscheiden.

Andere Arbeiten widmen sich speziell der modernen Kirchenmusik (*Die moderne Musikentwicklung und die Kirchenmusik, Wo steht die Kirchenmusik zu Beginn der siebziger Jahre?* usw.) und helfen sowohl den Musikern als auch ihren Zuhörern, sich in diesem – für manchen noch immer verwirrenden – Gebiet zurechtzufinden. Schließlich gelten einige Nachrufe und Gedächtnisreden der Würdigung hervorragender Kirchenmusiker und Kirchenmusik-Forscher unseres Jahrhunderts, wie Reger, Straube, H. J. Moser, J. N. David und S. Reda. Sie sind gleichsam Anwendungen der grundsätzlich gewordenen Einsichten. – Eine Bibliographie neuerer Arbeiten des Verfassers seit 1965 rundet den handlichen Band ab.

Der Aufsatzband von Blankenburg umfaßt einen weiteren Zeitraum (seit 1935), trifft hieraus jedoch nur eine knappe Auswahl unter thematischem Gesichtspunkt. Dem Untertitel entsprechend, nehmen historische Erörterungen einen großen Raum ein, doch immer in einem aktuellen Interesse. Eine den Band beschließende Bibliographie gibt einen Überblick über die ganze Fülle der theologischen, musikwissenschaftlichen und hymnologischen Arbeiten des Jubilars. Ihr gehen *Bemerkungen zu einigen der vorstehenden Abhandlungen* vom Autor selber voraus. Den Charakter einer Festschrift erhält die Aufsatzsammlung durch das Geleitwort der Herausgeber, das den Charakter einer Laudatio trägt. Daraus wird auch deutlich, daß der Verband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands Träger des Unternehmens ist.

Der Leser findet 29 Aufsätze, geordnet nach der Chronologie ihrer Themen: von der *frühchristlichen Bedeutung des Wortes „Chor“* bis zur Frage: *Was war die Singbewegung?* Schwerpunkte sind die führenden

Gestalten evangelischer Kirchenmusik – J. Walter, H. Schütz, J. S. Bach –, das Kirchenlied, die Kirchenmusik in und neben der Liturgie, sowie der theologische Ort von Singen und Musizieren. Aufgenommen wurde auch die seinerzeit viel beachtete Auseinandersetzung mit der theologischen Beurteilung der Musik in der dialektischen Theologie (*Kann Singen Verkündigung sein?*). Schade allerdings, daß dabei die Fortsetzung der Debatte nicht einmal anmerkungswürdig notiert wurde (Fr. Buchholz, *Von Bindung und Freiheit der Musik und des Musikers in der Gemeinde*, Kassel 1955; W. Blankenburg, *Brief an Dr. Friedrich Buchholz*, in: *Musik und Kirche* 26, 1956, S. 2ff., und Fr. Buchholz, *Zum Verkündigungscharakter des Singens*, ebenda, S. 260ff.). Auch hätte man sich gelegentlich gefreut, wenn der Verfasser vorausgegangene Arbeiten über seine Themen, die er offenkundig kannte, auch erwähnt hätte, obwohl oder vielmehr gerade weil er selbst zu anderen Schlüssen kommt (Beispiel: Der Aufsatz über *Johann Walters Gedanken über die Zusammengehörigkeit von Musik und Theologie* auf S. 31ff. übergeht einen acht Jahre älteren Beitrag über *Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter* im Kongreßbericht Kassel 1962, S. 129ff.).

Solcher Einwände im einzelnen ungeachtet, ist indes die Veröffentlichung gerade auch dieses Bandes uneingeschränkt zu begrüßen. Sie ist mit ihrem hohen Informationsgehalt geeignet, die kirchenmusikalische Arbeit und das Nachdenken über ihre Grundlagen vielfältig und nachhaltig zu fördern. Beide Bände sind jedem zu empfehlen, der sich über den gegenwärtigen Stand der Kirchenmusik und ihre geschichtlichen Voraussetzungen informieren möchte. (Mai 1980) Joachim Stalman

CARL DAHLHAUS: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mit einer Einleitung von Hans Oesch. Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne 1978. 412 S.

Die 39 Aufsätze zur Neuen Musik von Carl Dahlhaus, die in diesem Band gesammelt publiziert werden, sind zu bekannt, als daß sie noch detailliert vorgestellt werden müßten. Drei Gruppen lassen sich zwanglos unterscheiden: Musikhistorische und analytische Arbeiten zum Begriff der „Neuen Musik“ und der „Avantgarde“ sowie zu einzelnen technischen und ästhetischen Aspekten der Neuen Musik (z. B. Dynamik, Rhythmik, Tonalität, Notation, Form, Funktionalismus, Fortschritt, Popularität); Arbeiten zu musiktheoretischen Vorstellungen Schönbergs (vor allem zur „Emanzipation der Dissonanz“) sowie einige paradigmatische, stets problemgeschichtlich orientierte Werkanalysen zu Schönberg, Webern, Schreker und Skrjabin; Arbeiten schließlich, die die zeitgenössische musikalische Produktion primär in ihren theoretischen Verlautbarungen kritisch begleiten.

Diese Arbeiten von Dahlhaus haben nicht nur dazu beigetragen, die Beschäftigung mit zeitgenössischen kompositorischen und musikästhetischen Problemen akademisch zu sanktionieren oder bereits zu Dissertationen angeregt; sie haben auch bis in Formulierungen hinein das anspruchsvollere musikjournalistische Rezensionswesen beeinflusst. Einigen seiner Prägungen ist mittlerweile jener Charakter des Selbstverständlichen zugewachsen, der vergessen läßt, daß sie von Dahlhaus eingeführt worden sind. Der Einfluß dieser Schriften von Dahlhaus ist denn auch nur noch mit jenen von Adorno vergleichbar und dürfte nachhaltiger sein, weil Dahlhaus weniger jener rigiden ästhetischen Position verpflichtet ist, die zu ihrer mit der Sensibilität ihrer Paradigmen so eigentümlich kontrastierenden Selbstsicherheit nur dadurch gelangt ist, daß sie das, was „anders“ ist, nicht zur Kenntnis nimmt oder „denunzierend“ verhöhnt. Zu den erhellendsten Aufsätzen von Dahlhaus zählen diejenigen, in denen er Adornosche Theoreme – das von einer „Tendenz des Materials“ etwa – jenseits aller Aufmerksamkeit erreichenden Polemik historisch dynamisiert oder ihnen unproduktive Widersprüche nachweist.

Einflußreich sind die Aufsätze von Dahl-

haus vielleicht weniger in überraschenden Werkinterpretationen oder Analyseergebnissen, als vielmehr in ihrer Reflexionsstruktur, in der ineinandergreifende historische und systematische, musikästhetische und kompositionstechnische Argumentationsketten einen bestimmten Gegenstandsbereich unendlich reich differenzieren (dabei fallen allzu großzügige physiognomische Verkürzungen kaum ins Gewicht). Der Dahlhausche Argumentationsgang, der tendenziell weniger zu „gesicherten“ Erkenntnissen führt als vielmehr Problemzusammenhänge aufspürt und transparent macht, weiß sich dabei eng einer von ihm immer wieder beschriebenen musikhistorischen Situation verbunden, in der die musikalische Entwicklung die Züge einer Problemgeschichte des Komponierens angenommen hat, in der Komponisten – nach einer allgemeinen Erkenntnis von Georg Simmel – zu Historikern ihrer selbst geworden sind. In diesem Zusammenhang gewinnen die Arbeiten von Dahlhaus zur Neuen Musik geradezu historische Authentizität.

Problemgeschichtliches Komponieren im nachdrücklichen Sinne datiert auf Schönberg zurück; so scheint es nur konsequent, wenn diese Aufsatzsammlung unter einem Titel erscheint, in dem neben „Schönberg“ andere Komponisten zur Anonymität der „anderen“ verblasen. Es überrascht also nicht, daß zeitgenössische Komponisten, deren Entwicklung sich weder einem nachdrücklichen kompositorischen Problembewußtsein fügt, noch von Schönberg, als der (nach der Deutung Dahlhaus') zentralen Gestalt der Musikentwicklung in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, beeinflusst sind, kaum beachtet werden. Doch wäre darüber zu diskutieren, ob Dahlhaus sowohl den Werken (selbst von Schönberg) als auch der Musikentwicklung umfassend genug gerecht werden kann. Die Bedeutung problemgeschichtlicher Analysen braucht nicht unterschätzt zu werden, wenn man die vielgerühmte „mikrologische Versenkung“ in kompositionstechnische Aspekte wie Emanzipation der Dissonanz, Zwölftontechnik, musikalische Prosa, Atonalität usw., die wohl Selbstzweck sein kann, aber doch wohl

vor allem zur Werkerkenntnis führen sollte, für ergänzungsbedürftig hält: zu ergänzen etwa durch die ebenso bescheidenen wie traditionellen Verfahren der Interpretation von Skizzen oder Werkfassungen, die Dahlhaus auch dort vollständig verschmäht, wo sie nahe liegen. Denn primär problemgeschichtliches Analysieren scheint dem Werkcharakter der Schönberg'schen Werke tendenziell inkommensurabel. Die immanente Historizität dieses analytischen Verfahrens ist denn auch bei Dahlhaus in der Interpretation des „autonomen Werkes“ noch nicht glücklich „aufgehoben“. Die Erkenntnis des emphatischen Werkes, an dessen hermetischem Kunstcharakter Schönberg so unbeirrt festhielt und auf den Dahlhaus so unermüdlich hinweist, muß nicht einmal stets über die des technischen Details führen. Kafka ersinnt in seiner sicherlich ungerechten Erzählung *Der Kreisel* jenen unglücklichen Philosophen, der glaubt, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen: „*War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel.*“

Leider hat der Verlag den Band nicht mit der Sorgfalt und Gediegenheit veröffentlicht, die bei dieser Gelegenheit angebracht gewesen wäre. Die Anmerkungen stehen am Ende der jeweiligen Aufsätze; die Notenbeispiele wurden nach den Erstpublikationen der Aufsätze nachgedruckt; die Texte werden im engen Schreibmaschinensatz publiziert. Fast durchweg ist die jeweilige Erstveröffentlichung der Aufsätze angenehmer zu lesen. Als Einleitung dient ein Artikel *Musikwissenschaft und Neue Musik* von Hans Oesch, dessen Funktion nicht recht erkennbar wird, zumal Oesch hier nicht nur für die Beschäftigung mit Musikethnologie plädiert, sondern auch die eigene (nicht zu bestreitende) Bedeutung für die Sache der Neuen Musik durchaus nicht verschweigt. Hier hätte – da offenbar auf eine Würdigung von Carl Dahlhaus (völlig zu Unrecht) verzichtet werden sollte – die editorische Notiz eines Herausgebers, den man einsparte, veröffentlicht werden müssen: von wem der Bandtitel stammt, wer die Auswahl der Auf-

sätze traf, wer sie in dieser Reihenfolge anordnete, wer die dankenswerterweise beigefügte Bibliographie der Schriften von Dahlhaus verfaßte. Solch ein Herausgeber hätte durch ein Personenverzeichnis, ein Werk- und Sachregister den nicht so bald ausschöpfbaren Gehalt dieser Publikation verfügbarer machen können.

(Mai 1981) Giselher Schubert

Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila. Torino: Giulio Einaudi editore (1977). XV, 653 S. (Saggi. 575)

Der in Turin wirkende und hierzulande viel zu wenig beachtete Massimo Mila (geb. 1910) darf mit Recht als einer der wichtigsten Anreger der neueren italienischen Musikwissenschaft bezeichnet werden. Schwerpunkte seines Schaffens sind – läßt man die Übersetzungstätigkeit z. B. von Werken Goethes, Wagners oder Hesses einmal außer Betracht – die Musikästhetik (im Anschluß an Benedetto Croce), die neue Musik (einschließlich Nono), Mozart und vor allem Verdi. So ist es auch kein Zufall, daß die Festschrift, die die *Società Italiana di Musicologia* aus Anlaß von Milas Emeritierung anregte, der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gewidmet ist.

Giorgio Pestelli, der Herausgeber des mit 24 teilweise umfangreichen Artikeln und sechzehn Abbildungen stattlich ausgefallenen Bandes, begründet in seinem witzigen Vorwort die Notwendigkeit einer sachlichen Auseinandersetzung mit der Ottocento-Oper nicht nur mit der nötigen Reaktion auf geschwätzigen Dilettantismus. Dennoch ist sein Lamento relativ zu sehen, daß der Zugang zu den Opern jener Zeit mehr und mehr durch eine vor allem philologisch orientierte Wissenschaftsbetriebsamkeit oder durch eine ausschließlich literarisch ausgerichtete Betrachtungsweise verstellt werde, oder daß es durchaus üblich sei, die Oper überheblich als italienische „Familienschande“ abzutun. Als Außenseiter ist man vielmehr immer wieder verblüfft, wie selbstverständlich und überraschend präsent den

Italienern – und zwar den Spezialisten ebenso wie weiten Teilen der Bevölkerung – die Ottocento-Oper, die sie als die eigentlich ihre pflegen und lieben, heute noch ist. Diese Vertrautheit prägt auch die Festschrift in besonderem Maße, und es ist deshalb wenig verwunderlich, daß der Band in einer renommierten allgemeinen, d. h. vorwiegend geisteswissenschaftlich-literarisch orientierten Reihe erschienen ist. Und es unterstreicht die zunächst nationale Dimension des Gegenstandes, wenn nur wenige Beiträge von Nichtitalienern aufgenommen sind.

Eine erste Gruppe von Abhandlungen betrifft Giuseppe Verdi. Die Breite ihrer Ansätze ist für den ganzen Band repräsentativ. Den persönlich gefärbten *Confessioni sulla «Forza del destino»* von Carlo Parmentola steht Nino Pirrottas sachliche Untersuchung der typologischen Abhängigkeit der *Aida* von Rossinis *Semiramide* gegenüber. Noch weiter holt Wolfgang Osthoff aus, der das Lied Fentons im *Falstaff* als Sonett identifiziert, das er literarisch, operngeschichtlich und -ästhetisch einordnet. Roman Vlads umfangreicher Aufsatz über die *Unità strutturale dei «Vespri siciliani»* versteht sich als Ehrenrettung Verdis gegenüber dem Vorwurf, nicht an der Ausprägung zukunftsweisender Kompositionsmittel beteiligt gewesen zu sein, die teilweise ins Extrem getriebenen Analysen des musikalischen „Materials“, die vor allem motivische Zusammenhänge aufdecken sollen, verraten in ihrer strukturalen Methode nicht zuletzt die Erfahrungen des seriell geprägten Komponisten Vlad. Artikel zur Rezeption Verdis in der *AMZ* (Marcello Conati), zu Gestalt und Funktion des Szenischen in *Aida* (Luciano Alberti) und Bemerkungen Luigi Baldaccis zu Verdis Libretti runden das Bild.

Den weitaus größten Teil des Bandes aber beansprucht die Operngeschichte zwischen Rossini (mit Beiträgen zu *Otello* und zu *Barbiera*) und Puccini; diesem letzten Komponisten, der erfolgreich und ungebrochen Opern schrieb, sind u. a. die kundigen und ausführlichen Hinweise Sergio Martinottis zum Frühwerk gewidmet. Selbstverständlich wird jeweils in mehreren Artikeln über

Bellini und Donizetti gehandelt; Claudio Sartori zieht eine Oper Bazzinis ans Licht und Giovanni Carli Ballola schließlich lenkt die Aufmerksamkeit auf den nicht uninteressanten Mercadante.

Der dritte Teil der Festschrift vereint einige Schriften vor allem zum Reflex der Oper in der zeitgenössischen Literatur, so z. B. im Roman *Cento anni* von Rovani, über den Giorgio Pestelli berichtet. Aufschlußreich sind auch die Bemerkungen von Vincenzo Vitale über die Opernparaphrasen Liszts im Vergleich mit denen seines Pariser Rivalen Thalberg.

(August 1981)

Reinhard Wiesend

Schütz-Jahrbuch. 1. Jahrgang 1979. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE. Kassel usw. Bärenreiter 1979. 146 S.

Nachdem die in unregelmäßiger Folge erschienenen Sammelbände *Sagittarius* der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft über vier nicht hinausgekommen waren, wurde jetzt mit einem neuen Herausgebergremium und Werner Breig als Hauptschriftleiter dieses neue Periodicum initiiert. Die ISG versteht sich, über die Schütz-Pflege hinaus, der Kirchenmusik insgesamt verpflichtet – die Sammelbände *Sagittarius* trugen dem Rechnung – und auch das *Schütz-Jahrbuch* hat Perspektiven, die über die Person Schützens hinausreichen. Im Geleitwort erläutert Breig, daß für die Beschäftigung mit Schütz nunmehr eine Phase der intensiveren Forschung eingesetzt habe, nachdem die Zeit der Bewegungen abgeklungen ist, die Schützens Werk verbreiten halfen. Die Thematik des Jahrbuchs soll Schütz und seiner Zeit, aber auch sinnverwandten Themen anderer Zeiten offenstehen, z. B. dem Verhältnis von Musik und Sprache. Der erste Band enthält zwei gewichtige Beiträge zu Schützens Stil und seinen Voraussetzungen sowie zwei Abschnitte, die Forschung und Praxis gleicher-

maßen zugute kommen. Um *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz* zu untersuchen, behandelt Stefan Kunze im ersten und zweiten Kapitel die Voraussetzungen in der italienischen Musik, die Schütz in Italien kennenlernte. Dabei zeigt er, daß die Monodie (Florenz und Umkreis) auf den Sprechvorgang, nicht abstrakt auf Sprache abhebt. Monteverdi strebte eine Sprachmelodik an, die auf einen musikalisch verfaßten Text zielt und damit gegenüber der bis dahin geübten Praxis instrumentalen Charakter hat. Der Umbruch um 1600 und früher trifft den kontrapunktischen Satz in der venezianischen Mehrchörigkeit in den Elementen Klang und Rhythmus, die zur Emanzipation drängen. In der Neuorientierung von Gehalt und Gestalt der sprachlichen Aussage bei den Venezianern ergibt sich eine Verbindung zum Concerto-Prinzip auch aus sprachlicher Sicht; das wird anhand von Andrea Gabriellis *Bußpsalmen* verdeutlicht. Der Nachdruck Kunzes liegt auf einer Neubewertung des Rhythmus, der im Concerto-Prinzip zur Entfaltung gelangt. Im 3. Jahrgang soll der Schütz betreffende Teil folgen.

Direkter sucht Paolo Emilio Carapezza die Vorbilder für *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*. Über die Frage, warum die Schulung in Italien überhaupt polyphone Madrigale beinhaltete, die ja doch als Stil im Abklingen waren, kommt er zu dem Ergebnis, daß die musikalische Syntax der Komposition sich in der Entwicklung der *seconda pratica*, in der Madrigalkomposition von Cypriano de Rore bis Monteverdi entwickelt hat. Carapezza vergleicht die von Schütz komponierten Texte mit Vertonungen dieser Gedichte bei Italienern, zieht die neapolitanische Tradition heran, um Übereinstimmungen und Abweichungen festzustellen. Neben Marenzio ist der Einfluß Monteverdis und Gabriellis deutlich, während manche Komponisten ohne Einwirkung auf Schütz blieben, der oftmals weiträumiger gestaltet als die Italiener.

Verdienstvoll bleibt auch für den Herausgeber, daß aus verschiedener Sicht die Voraussetzungen Schützens in der italienischen

Musik dargestellt werden. Werner Breig bringt, im Vorgriff auf die für 1985 geplante Große Ausgabe des SWV, 23 Titel als Nachtrag zur kleinen Ausgabe von 1960, teils als Hilfe für die Praxis, teils als Anregung für die fachliche Diskussion. Der Nachtrag enthält 1. Varianten zu schon bekannten Werken; 2. neu entdeckte selbständige Werke, deren Echtheit gesichert ist; 3. zweifelhafte Werke. Breig möchte letztere auch in das SWV aufnehmen (im Anhang), damit dort Auskunft gegeben werden kann und nicht vom Herausgeber eine Entscheidung getroffen wird (die in einer Nicht-Berücksichtigung gegeben wäre). Eine Bibliographie des Schütz-Schrifttums von 1951 bis 1975 hat Renate Brunner zusammengestellt und sinnvoll gegliedert. Bereits eine erste Durchsicht läßt erkennen, daß eine Schütz-Forschung im engeren Sinne und über Neuausgaben hinausgehend noch weitgehend fehlt. Der erste Band des neuen Jahrbuchs erhält dadurch und durch die Wahl seiner Beiträge seine volle Berechtigung. Zusammenfassungen der Beiträge stehen in englischer, französischer und schwedischer Sprache am Ende des Bandes. (November 1980) Gerhard Schuhmacher

RAINER M. KLAAS (Hrsg.): Piano-Jahrbuch 1980. Recklinghausen: Piano-Verlag 1979. 177 S., 33 Notenbeisp., 16 Abb.

Im *Piano-Jahrbuch 1980*, herausgegeben von Rainer M. Klaas, begegnet man einer Publikation, die in der Landschaft der deutschen Sachliteratur über Musik ein absolutes Novum darstellt. Wir haben es hier erstmals mit dem Versuch zu tun, für den großen Kreis der Freunde der Klaviermusik ein Periodicum zu schaffen, das in unkonventioneller Aufmachung und Reihenfolge Aufsätze über Komponisten, Porträts bekannter Pianisten in Fragebogenform, Werkverzeichnisse, Bibliographien, Diskographien und vieles mehr darbietet. Aspekte pianistischer Interpretation bestimmter Klavierwerke wechseln ab mit Biographien (beispielsweise eines solchen Außenseiters wie Charles Alkan); Verlagsankündigungen

(sehr wichtig: das Deutsch-Verzeichnis sämtlicher Schubert-Werke im Bärenreiter-Verlag) werden abgelöst von Buch- (und Dissertations-)Besprechungen, Konzerttermin-Listen für das laufende Jahr oder auch von einer nach Musikhochschulen geordneten Zusammenstellung der Namen aller in diesen Hochschulen unterrichtenden Klavierdozenten. Kurzinformationen verschiedenster Art, sei es über internationale Wettbewerbe oder über zu beachtende Fakten der elektronischen Aufzeichnung, werden aufgelockert durch Feuilletonistisches. Selbst Anekdote und zeichnerische Karikatur kommen nicht zu kurz!

Was meines Erachtens kürzer, dichter gefaßt werden sollte, ist die Darstellung der Programme der vom Herausgeber veranstalteten sog. *Integral-Konzerte* in Recklinghausen samt ihren z.T. recht detaillierten Erläuterungen. Ich meine, daß solche Informationen für den gewünschten großen Kreis der Leser nicht von genügendem Interesse sind. Das ist allerdings der einzige kritisch anzumerkende Punkt. Im übrigen kann man das Erscheinen dieses *Piano-Jahrbuchs 1980* mit Freude zur Kenntnis nehmen: die Vielseitigkeit seines Themenangebots und die angenehm unorthodoxe Art, in der das alles serviert wird, lassen beim Fachmann wie beim „Laien“ schwerlich Langeweile aufkommen.

(Oktober 1980)

Ulrich Niebuhr

ALEXANDER WEINMANN: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder. Steiner Haslinger. Band 1: A. Senefelder. Chemische Druckerey. S. A. Steiner. S. A. Steiner & Comp. (Wien 1803–1826). München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1979. 285 S. (Musikwissenschaftliche Schriften, Band 14, zugleich Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages Reihe 2, Folge 19.)*

Im Rahmen seiner *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* (bis Folge 18: Wien, Universal-Edition) legt Weinmann das bisher umfangreichste (auf drei Bände verteilte) Verzeichnis der Reihe vor.

Es handelt sich um das seit langem erwartete, für die Wiener Verlagsproduktion des 19. Jahrhunderts so wichtige Gesamtverzeichnis des Verlages von Tobias Haslinger, der in seiner Bedeutung gleichrangig neben Verlagsfirmen wie Artaria (Folge 2 der Reihe) und Diabelli zu stellen ist. Wie bei den vorangegangenen Folgen ging es dem Herausgeber auch hier in erster Linie darum, die Quellen zu den Verlagswerken aufgrund von Werkverzeichnissen, Katalogen, Anzeigen des Wiener Diariums und der Wiener Zeitung so vollständig wie irgend möglich zu erschließen und damit sowohl die Werke großer Meister als auch diejenigen weniger bedeutender, oftmals auch längst vergessener Komponisten zu berücksichtigen. Der vorliegende Band 1 umfaßt die Anfangsperiode des Verlages unter Alois Senefelder bis zum Erlöschen der Firma „S. A. Steiner & Comp.“ (1803–1826 mit den Verlagsnummern 1–4800). Band 2 wird die Verlagszeit von Tobias Haslinger (1826–1842) enthalten und Band 3 die Zeit von „Tobias Haslingers Witwe und Sohn“ und von „Carl Haslinger [uon]d[a]m. Tobias“ (1842–1876) umschließen. Zugrunde gelegt für die Verzeichnung der Kompositionen wurden hauptsächlich die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek, der Stadtbibliothek und des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie zahlreiche österreichische Kloster- und Privatbibliotheken, vereinzelt auch deutsche, jugoslawische, tschechoslowakische und ungarische Bibliotheken.

In einem einführenden Kapitel *Zur Verlagsgeschichte* (S. 7–11) beschreibt Weinmann die vielfältige Entwicklung des Verlages, der während seines Bestehens (1803 bis 1876) mehrfach den Besitzer und damit auch seine Firmenbezeichnung wechselte. Der Verlagsbegründer war der Erfinder des Steindrucks Alois Senefelder, der den Verlag am 27. Juli 1803 ins Leben rief und teilweise unter seinem Namen und zum Teil als „Chemische Druckerey“ führte (man vgl. die Liste der von ihm verlegten Werke, S. 23–52). 1806 ging der Verlag in den Besitz von Sigmund Anton Steiner über und firmierte fortan als „Chemische Druckerey

und S. A. Steiner“. Erst mit dem Eintritt Tobias Haslingers (1787–1842) in den Verlag, 1814 als Angestellter und 1815 als Steiners Teilhaber mit nachfolgender Umbenennung der Firma in „S. A. Steiner & Comp.“, hob sich das Niveau der Verlagsfirma. Die Genehmigung zum Lithographendruck, die bis 1821 bestand, wurde 1819 unter Einfluß Haslingers, der als Komponist (vgl. die Liste seiner Kompositionen, S. 111–113), Bearbeiter, Musikhändler und Verleger tätig war, zudem Freund Beethovens und anderer Komponisten, zugunsten des Notenstichs auf Zinnplatten aufgegeben. Waren 1807 die Musikalienbestände von F. A. Hoffmeister übernommen worden (man vgl. Platten-Nummer 290 ff. auf S. 36 ff.), so gingen 1822 die Rechte des k. k. Hoftheater-Musik-Verlages, Wien (vgl. S. 188–214) und 1823 die des Bureau des Arts et d'Industrie, nachmals Josef Riedl, Wien (vgl. S. 215–223) an den Verlag über. 1826 trat Steiner die Firma an Haslinger ab. Alle diese Vorgänge und Transaktionen werden anhand des von Weinmann erstellten Verzeichnisses belegt und deutlich sichtbar gemacht sowie durch Zwischentexte hinlänglich erläutert.

Die Werkreihen des Verlages sind unter Angabe der entsprechenden Platten-Nummern der „Chemischen Druckerei“ bis zu „S. A. Steiner & Comp.“ separat verzeichnet (S. 19–20). Der Band wird durch ein ausführlich angelegtes *Komponisten-Register* (S. 245–285) abgeschlossen. Überdies ist er mit einer Reihe von Abbildungen, auf denen die Verleger-Persönlichkeiten und einzelne Seiten der Verlagsverzeichnisse aus den Jahren 1812, 1813, 1823 und 1826 wiedergegeben sind, ausgestattet. Über die Kenntnis von Quellen hinaus ist dieses Verlagsverzeichnis für die Rezeptionsforschung bedeutungsvoll.

(Februar 1981)

Imogen Fellingner

Der Gegenstand der Hamburger Dissertation von Heinz-Wilfried Burow, die Methodologie der gesamten Musikwissenschaft, gehört zu den Themen, über die man eher am Ende einer wissenschaftlichen Karriere schreiben sollte als an deren Anfang. Aber da man es am Ende dann doch unterläßt, weil das Unterfangen zu schwierig und zu heikel wäre, findet sich schließlich jemand, der die Lücke entdeckt und unbefangener genug ist, um in einer Dissertation von keineswegs exzessivem Umfang die Probleme, mit denen sich eine ganze Wissenschaft seit einem Jahrhundert plagt, gleich schockweise zu lösen.

Burow ist ein rigoroser Anhänger der analytischen Wissenschaftstheorie (wobei er sich auf die Verwirrung, die Paul Feyerabend angerichtet hat, nicht einläßt). Und die Kritik, der er große Teile der Musikwissenschaft unterwirft, besteht in nichts anderem, als daß er Sätze unter dem Gesichtspunkt prüft, ob sie in einem Ausmaß, das er für genügend hält, logisch und empirisch entscheidbar sind. Der Ton, den Burow anschlägt, ist polemisch, und der Ehrgeiz, der sich darin ausdrückt, ist nicht gerade gering: „Die Frage ‚Was ist Musikwissenschaft?‘ muß also anders gestellt werden und so lauten: ‚Wie sollte Musikwissenschaft eigentlich sein?‘“ (S. 30). Die Musikhistorie findet – außer der Editionstechnik – wenig Gnade. Der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie ergeht es ein wenig glimpflicher. Von der Musikästhetik aber ist gar nicht erst die Rede: „Musikästhetik“ verfolgt „als spekulative Theorie der Musik andere Zielsetzungen als die Erstellung von Sätzen und Aussagen, welche die heute allgemein gültigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit erfüllen“ (S. 128).

Burow urteilt mit einer Entschiedenheit, wie sie einzig das Gefühl, im sicheren Besitz der Wahrheit, und zwar der ganzen Wahrheit zu sein, verleihen kann. Ein Wissenschaftler vom Range Guido Adlers muß es sich gefallen lassen, daß die tragende Kategorie seiner Arbeit, der Begriff des Stils, in einem Nebensatz mit der Bemerkung verworfen wird, sie sei „problematisch, da die wissenschaftlichen Minimalbedingungen

HEINZ-WILFRIED BUROW: *Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft*. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1979. 208 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 17.)

nicht erfüllt werden“ (S.66). Der Versuch Walter Wioras, den Begriff des musikalischen Kunstwerks historisch zu bestimmen, wird mit den schlichten Worten quittiert: „Eindeutige Kriterien eines musikalischen Kunstwerks werden auch von Wiora nicht angegeben“ (S.71). Die Behauptung des Rezensenten, daß sich der emphatische Werkbegriff in der Trivialmusik niemals restlos durchgesetzt habe, soll als „falsch“ gelten, weil die GEMA einen Werkbegriff voraussetzt, der die Unterhaltungsmusik einschließt (S.72). Hermann Aberts programmatischer Satz, daß „auch in der Musik die Biographien großer Meister alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden sollten“, ist dem „Einwand“ ausgesetzt: „Gründe und Kriterien werden nicht angegeben“ (S.78). Und wenn Hans Albrecht in Reflexionen über Methoden der musikalischen Editions-technik „das Gemeinte“ vom Geschriebenen unterscheidet, wird der Begriff des „Gemeinten“ – der Intention des Komponisten – als „metaphysische“ Kategorie verpönt (S.98), die aus der Wissenschaft, „wie sie eigentlich sein sollte“, vertrieben werden müßte.

Daß für einen Adepten der analytischen Wissenschaftstheorie die historisch-philologische Hermeneutik (im Sinne Schleiermachers und Gadamers, nicht Kretschmars und Scherings) einen Stein des Anstoßes bildet, ist selbstverständlich, und man ist auf nichts anderes als Polemik von vornherein gefaßt. Dennoch stellt die Behauptung, daß „die in der Musikwissenschaft äußerst starke Verbreitung hermeneutischer Verfahren“ aus dem „Dilemma mangelnder begrifflicher Präzision heraus“ zu verstehen sei (S.16), eine Zumutung dar, die mit dem beschwichtigenden Hinweis, daß Arroganz nun einmal die Kehrseite des Dogmatismus sei, nicht zu entschuldigen ist. Daß Burow den Unterschied zwischen einem *circulus vitiosus* und einem hermeneutischen Zirkel überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn diskutiert, um statt dessen stillschweigend vorauszusetzen, der eine sei so unwissenschaftlich wie der andere, gehört gleichfalls zur Strategie eines Dogmatismus, der nicht Argumente abwägt, sondern aufgrund von Gesetzen, die

ein für allemal feststehen, Verdikte fällt, gegen die es keinen Einspruch gibt. Hans-Georg Gadamers Buch *Wahrheit und Methode* wird mit der schnöden Bemerkung abgetan: „Das mag für diesen oder jenen Kunstwissenschaftler persönlich interessant sein, die Relevanz dieser Fragestellung für eine kritische rationale Wissenschaft läßt sich jedoch schwerlich an Hand exakter wissenschaftlicher Kriterien nachweisen“ (S.130).

Daß sich der Mangel an hermeneutischem Denken irgendwo in Burows Buch rächen würde, war voraussehbar. Burow hält statistische Analysen wie die von Wilhelm Fucks, Walter Reckziegel und Fritz Winckel für eine Widerlegung der These, daß „alle analytischen Verfahren in der Musikwissenschaft an ästhetische Voraussetzungen gebunden sind“ (S.108): Er leugnet den hermeneutischen Zirkel, ohne ihn jedoch beim Namen zu nennen. Die Häufigkeit von Intervallen in einem musikalischen Werk zu zählen, ohne den Unterschied zwischen motivischen und toten Intervallen zu berücksichtigen, ist jedoch eine Methode, die eine geradezu massive ästhetische Prämisse einschließt, und zwar in der Form der stillschweigenden Behauptung, daß die Differenz im Intervallgebrauch musikalisch gleichgültig sei. (Wenn man allerdings „das Gemeinte“ vernachlässigt und sich ausschließlich ans Geschriebene hält, ist die Statistik unanfechtbar, wenn auch um den Preis vollendeter Sachfremdheit.)

Die Polemik, zu der Burow tendiert, wird manchmal zum schieren Streit um des Streites willen. Wenn ein Autor den Ausdruck „normal“ gebraucht, obwohl er „durchschnittlich“ meint, wird ihm umständlich nachgewiesen, daß er sich „auf Normen bezieht“, also zum eigenen Anspruch idio-graphisch zu verfahren, in Widerspruch gerät (S.107). Und wenn er sich weigert, einem geschichtlich veränderlichen Terminus eine feste, immer gleiche Bedeutung zu oktroyieren, muß er den Vorwurf ertragen, daß er „diachronische Sprachwissenschaft“ statt Musikwissenschaft betreibe (S.110).

Als bedeutendste Leistung der Musikwissenschaft rühmt Burow die Erfindung der Cent-Rechnung (S.152), ohne zu sehen,

daß der Preis, der für die Exaktheit der Messungen bezahlt werden mußte, in deren Inadäquatheit an den Gegenstand der Messungen, die Struktur musikalischer Tonsysteme, bestand. Die Verwechslung eines Instruments der Wissenschaft, über dessen Nutzen und Nachteil man streiten kann, mit der Erkenntnissubstanz einer Disziplin aber ist charakteristisch für eine Methodologie, die von der Exaktheit ihrer Kriterien so besessen ist, daß sie sich um deren sachliche Relevanz nicht kümmert. „*Die Musikwissenschaft, wie sie sein sollte*“, ist ein Burowsches Phantom, dem man am Ende dann doch „*die Musikwissenschaft, wie sie ist*“ – trotz der Mängel, die ihr anhaften – vorzieht.

(März 1980)

Carl Dahlhaus

WERNER D. FREITAG: Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979. 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 30.)

Daß es möglich ist, in einem Taschenbuchmäßigen Umfang einen Überblick über nahezu sämtliche musikhistorischen Periodisierungsversuche zu geben, erscheint zunächst unglaubwürdig. Und daß es Werner D. Freitag in seiner – als Marburger Dissertation entstandenen – Arbeit geglückt ist, die ungezählten Gliederungsschemata, die zwischen Tinctoris, Glarean und Calvisius einerseits, Knepler, Lissa und Wiora andererseits der Musikgeschichte aufgeprägt worden sind, in frappierender Vollständigkeit Revue passieren zu lassen, verdient als Leseleistung zweifellos Respekt, erweist sich jedoch andererseits bei genauerer Betrachtung als Gewaltmaßnahme, die mit groben Simplifizierungen erkaufte werden mußte.

Eine Auseinandersetzung mit dem Buch fällt schwer, weil die Behauptungen, die Freitag aus der Unmenge des von ihm Gelesenen abstrahiert, allzu oft so vage und pauschal bleiben, daß die Grenze zwischen Wahrheit und Irrtum verschwimmt. (Schul-

buchsätze über „Mittelalter“ oder „Aufklärung“ sind im Grunde nicht kritisierbar, aber wissenschaftlich triftig sind sie auch nicht.) Liest man etwa, daß die heilsgeschichtlich orientierte Universalhistorie des Mittelalters „*keinen Konnex zur Wirklichkeit*“ gehabt habe (S. 13), so ahnt man zwar, was gemeint ist, aber so, wie der Satz dasteht, ist er zu borniert, als daß er diskutierbar wäre. Und wenn einerseits Seth Calvisius das Lob erhält, daß seine chronologischen Bemühungen „*Ansätze genetischen Denkens*“ darstellen (S. 46), andererseits aber Michael Praetorius den Vorwurf ertragen muß, daß er über Erfinder der Musik referiere, „*ohne daß die geschichtliche Entwicklung gezielt verfolgt würde*“ (S. 47), so sind die Kriterien für das positive Urteil ebenso dunkel und undurchschaubar wie die für das negative.

Im Grunde erfüllt Freitags Buch, dessen Literatur- und Quellenverzeichnis sich über nicht weniger als 35 Seiten erstreckt, am ehesten die Funktion eines Nachschlagewerkes: Man kann sich mit geringer Mühe informieren, welchen Einflüssen Johann Nikolaus Forkel unterworfen war, wie oft Hans Joachim Moser die Gliederungsschemata wechselte oder änderte, in die er die Musikgeschichte preßte, und von welchen Seiten die Kritik kam, die Curt Sachs durch die Übertragung der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die Musikgeschichte auslöste.

Andererseits werden die Prinzipien, von denen musikhistorische Periodisierungen ausgingen, die Idee des Fortschritts, die Konstruktion von Zyklen, der Vergleich mit Lebensaltern und die Zusammenfassung von Autoren zu Generationen, von Freitag sorgfältig unterschieden und aufgereiht; und so kann man seinem Buch – außer der erwähnten lexikalischen oder enzyklopädischen Nützlichkeit – gewisse didaktische Verdienste zugestehen (denn so fragwürdig das Klassifizieren als wissenschaftliche Methode ist, so unentbehrlich scheint es für didaktische Zwecke zu sein).

Um den logischen Status und den wissenschaftstheoretischen Anspruch der Periodisierungen, die er beschreibt, kümmert sich Freitag kaum. Von manchen Autoren wer-

den die Schemata, die sie entwerfen, lediglich als unentbehrliche Fiktionen, von anderen dagegen als evidente Sachverhalte betrachtet, die handgreiflich vor Augen stehen; Freitag aber reiht, ohne sich auf Niveaudifferenzen einzulassen, die Periodisierungsversuche einfach aneinander. Und ihm gilt es gleich, ob ein Wissenschaftler von Rang die Summe eines musikhistorischen Lebenswerkes zu ziehen versucht oder ein Sektierer mit flüchtig angelesenem Tatsachenwissen eine Privatmythologie entwirft, die er fälschlich für Geschichtswissenschaft hält. Statt Probleme zu untersuchen – also die Fragen zu rekonstruieren, von denen historiographische Entwürfe ausgingen –, klassifiziert Freitag lediglich Meinungen oder Dogmen, die doch nichts anderes als die Petrefakte darstellen, welche am Ende übrig bleiben, wenn die Probleme, die das eigentliche Leben einer Wissenschaft ausmachen, abgestorben sind.
(Januar 1981) Carl Dahlhaus

SABINE ŽAK. Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss Verlag Dr. Paffgen 1979. 347 S., 18 Abb.

Die Autorin dieser 1976 in Frankfurt eingereichten Dissertation kommt auf Seite 271 selbst zu dem Schluß, daß ihr ein Summieren von Arbeitsergebnissen nicht möglich ist und vieles „ergänzungsbedürftig“ sei. Von dieser Selbsteinschätzung ausgehend wollen auch wir hier nicht versuchen, alle Details der mit seinen vier Exkursen nicht sonderlich gelungen disponierten Arbeit auszubreiten und kritisch zu prüfen. Ziel der Untersuchung sollte es sein, für die Zeit von etwa 1150 bis 1300 eingegrenzt in das Gebiet des römisch-deutschen Reiches die Bedeutung von Lärmen und Musizieren im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell darzustellen. Diese Absicht ist freilich nur in Teilaspekten verwirklicht worden, wozu behindernd gewiß die regionale sowie die zeitliche Limitierung beigetragen hat. Ist doch beispielsweise weder dem schwinden-

den Rang des gesungenen Epos noch der Bedeutung von Reigen und Tanzen innerhalb der hochmittelalterlichen Ständegesellschaft in gesonderten Kapiteln die gebührende Würdigung zuteil geworden (dazu etwa ergänzend *AMI* 52, 1980, S. 14ff.). Auch können die gezogenen Feststellungen über das „Reich“ hinaus nicht einsehen für die gesamteuropäischen Verhältnisse von Lissabon bis an den Zarenhof. Wird somit nicht die komplexe Wirklichkeit höfischen Musizierens in allen Facetten beschreibend vorgestellt (vgl. etwa die sehr gedrängte Darstellung in der *Musikgeschichte Österreichs* I, Graz 1977, S. 117ff.), auch nicht unter sachlich zureichender Auswertung aller verfügbaren ikonographischen Quellen, so bietet diese Dissertation dennoch zu einigen Fragen schätzenswerte Klärungen, die insonderheit zur Geschichte des Instrumentenspiels und der Akklamationen beachtlich sind. Mit Recht macht die Autorin eingangs darauf aufmerksam, daß festlicher Lärm, durch Stimmen oder Schallgeräte erzeugt, als Ausdruck von Gottes- oder Herrscherlob, Machtanspruch oder Zustimmung zu Rechtsakten zwingend zum mittelalterlichen Leben gehörten. Dieses prämusikalische Getön oder auch musikalisierte Spiel zur „ere“ wurde vorzüglich auf Glocken, Hörnern und Trompeten erwirkt. Der Verwendung der Trompete widmet die Autorin ihr besonderes Augenmerk, wobei sie im Anschluß an Herbert Heyde (gegen Ed. Bowles) annimmt, daß es dieses Klanggerät bereits vor den Kreuzzügen in Europa gegeben habe. Auch in den Exkursen (S. 292ff.) wird besonders zur Geschichte der Trompete verbales Material so ausgreifend als möglich mitgeteilt. Die Trompete als „signum“, als Ensemble-Instrument, das Alta-Ensemble (hier bereits ab 1150 als Terminus benutzt!) im höfischen wie auch städtischen Bereich wird mit z. T. neuen Quellen und Einsichten deutlicher in ihrem geschichtlichen Rang. Die Autorin verneint, daß der Gebrauch dieses Instrumentes im Mittelalter ständisch privilegiert gewesen sei. Gern hätte man – falls dies allerorten in Europa so gewesen sein sollte – die Gründe dafür erfahren, da dies gewiß im Vergleich mit den

Gegebenheiten in Asien und Afrika eine bemerkenswerte Sonderung darstellt.

Musik diene den Oberschichten im Mittelalter indessen nicht nur zur Ehr, sondern auch zur Zier. Singen, Spielen und Tanzen waren Quellen der „vröude“, der „kurzewile“ (vgl. *Nibelungenlied*, Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums Bregenz 1979, S. 125ff.). Dies ist der zweite gewichtige Aspekt innerhalb des Komplexes der „hoflich ding“ (Oswald von Wolkenstein). Sabine Žak stellt vom Frühmittelalter an die wenigen verfügbaren Texte dazu zusammen, die es nur punktuell erlauben, ein Bild von den gewesenen Realitäten etwa am Kaiserhof zu gewinnen. Vieles längst Bekannte (z. B. auf S. 237) wird hierbei nochmals angeführt. Zu dem Kapitel *Bassa-Ensembles in der höfischen Musik* vermißt man eine umfassende Auswertung der ikonographischen Quellen am deutlichsten, da die wenigen verbalen in Hinsicht der Musizierpraxis notwendigerweise nach der Ergänzung und Absicherung in den Bildwerken verlangen.

Unnützlich erscheint die im Exkurs I geführte Polemik über „die soziale Stellung der Spielleute“. Daß die Mitwelt im Mittelalter diese uneinheitlich bewertet hat, daß auch Angehörige des geistlichen Standes sich verschieden geäußert und verhalten haben, ist allzu sehr geläufig, als daß dieses Faktum nochmals wiederholt zu werden verdiente (vgl. z. B. Salmen, *Der fahrende Musiker*, 1960, S. 68ff.). Bischöfe und Äbte haben Instrumentalspiel sowie deren Ausführende sowohl angenommen als auch verworfen. Ein „einheitliches Kirchenbild“ (S. 284) hat zumindest der Rezensent in dieser widersprüchlich betrachteten Sache (Davidsmusik abgesetzt von Spielmannsmusik u. a.) nie herauszustellen gesucht. Richtig hingegen ist, daß aufgrund der mangelhaft verbleibenden Quellenlage auch nach Vorlage dieser Dissertation vieles „zu wenig gesichert ist“ (S. 291). Unbeschadet dessen ist freilich mit Dank zu verzeichnen, daß diese insbesondere Quellen italienischer Provenienz (z. B. S. 108ff.) reicher als bislang herangezogen und mit Umsicht ausgewertet anbietet. Es sind damit Bausteine gewonnen für ein

noch zu entwerfendes Gesamtbild von der höfischen Musik im Hochmittelalter, deren unterschiedliche Achtung und teilweise Verwerfung sowie deren geschichtlich sich wandelnde Praxis an den verschiedenen Orten. (September 1980) Walter Salmen

JEAN MONGRÉDIEN: Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780–1830). 2 Bände. Bern etc.: Peter Lang (1980). IV, 1204 S., 1 Taf.

Zu diesem Buch wurde der Verfasser angeregt durch einen mehrere Wochen dauernden Versuch, in der Bibliothek des Conservatoire, Paris, die aus der Kapelle der Tuileries stammenden Musiknoten aus der Zeit von 1802–1830 zu katalogisieren. Das ganze Material war vollkommen unbekannt, und die meisten der dort zu Tage kommenden Partituren stammten von Le Sueur, über den man bis jetzt nur wenig weiß: Er reformierte die Kirchenmusik an Notre-Dame, Paris (1787), er schrieb Opern und Musik zu den Festen auf dem Marsfelde während der Revolution, erlebte 1804 mit der Oper *Ossian ou les bardes* einen großen Triumph und war der Lehrer von Berlioz. Das halbe Jahrhundert von der Revolution bis zur Juli-Monarchie scheint heute von der musikalischen Seite her nahezu vollkommen vergessen, obschon Léon Guichard die Wechselwirkungen zwischen Musik und Literatur jener Zeit in seinem Buch *La Musique et les Lettres au temps du Romantisme*, Paris, Presses universitaires de France 1955, ausführlich dargestellt hat, wobei aber der Akzent auf der Literatur liegt. Mongrédién wollte aber vor allem lernen und verstehen und nicht Meisterwerke rehabilitieren, was man bei eigener Kenntnis jener Werke gut begreift: Die Oper *La Caverne* zum Beispiel, entstanden zur Zeit der Schreckensherrschaft von Robespierre, ist sehr interessant mit ihren plastischen, „sprechenden“ Motiven im Orchester, mit einer erfrischenden Direktheit, die von ferne an *Don Giovanni* erinnert, doch leider über lange Strecken, trotz kühner Akkorde, in derselben

Tonart steckenbleibt. Trotz dieses Mangels, der vielleicht von den Zeitgenossen gerade als Vorzug betrachtet wurde, spielte man diese Oper und auch *Ossian* häufig, und Le Sueur konnte sich eines Prestiges erfreuen, das ihm erlaubte, jene schwierigen Jahre der französischen Geschichte heil zu überstehen.

Das umfangreiche Buch von Mongrédién zeugt von einem intensiven und umfassenden Studium der Quellen – auch deutscher Quellen – die hier zum erstenmal zugänglich gemacht werden. Es ist freilich eine ganz konventionelle Biographie daraus geworden, wo sich Lebensbeschreibung und Werkbeschreibung bunt mischen, doch ist das vielleicht die einzig mögliche Form, mit der zum erstenmal die Zeit zwischen Gluck und Berlioz, während der es in Frankreich an wirklich großen Komponistennamen fehlt, näher dargestellt werden kann. (November 1980) Theo Hirsbrunner

PETER CAHN: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer (1979). 394 S.

Mehr „Dokumentation“ und fast schon Nachruf als, wie ursprünglich geplant, „Festschrift“ (S. 11), überzeugt Cahns 1981 als Dissertation angenommene Geschichte dieser Institution der „bürgerlichen Musikkultur“ (S. 11) trotz – oder gerade wegen – seines persönlichen Engagements durch das sehr sachliche, abgewogene Urteil, das Schattenseiten nicht schön und mit Kritik nicht zurückhält. So finden auch in aller Widersprüchlichkeit etwa der erste Leiter, Joachim Raff, und der zweite, Bernhard Scholz, eine gerechte Würdigung. Cahn konzentriert sich auf Institutionsgeschichte, legt dabei aber einiges von dem komplizierten Geflecht der Beziehungen zwischen Komposition, Interpretation und Ausbildung, zwischen Musik- und Allgemeingeschichte ohne großen methodischen Aufwand frei. Sichtbar wird auch der sozial- und musikhistorisch vermittelte Funktionswandel einer musikkulturellen Form. So sind,

umgekehrt wie an heutigen Musikschulen, laut Gründungsprospekt von 1878 „*Dilettanten im Prinzip ausgeschlossen*“ (S. 40). Ob die sicher traditionalistische intensive „*Verbindung von Musik und Sprachgestaltung*“ (S. 79), die sich in Fächern wie Poetik und Metrik niederschlägt, obsolet sei, und ob Raffs „*wissenschaftlicher Anspruch überhöht*“ (S. 57), wäre freilich zu diskutieren.

Sichtbar werden typische Entwicklungen genuin bürgerlicher Musikinstitutionen. 1907/08 reicht die ursprüngliche Stiftung eines einzelnen nicht mehr aus, um die neuen Aufgaben zu erfüllen; ein „*Patronatsverein*“ gibt eine breitere Basis. Nach der Novemberrevolution gehen Zahlungsfähigkeit und vor allem -willigkeit der großbürgerlichen Trägerschicht zurück. Und Dauerfolge der Inflation wird „*die Abhängigkeit von Zuschüssen der öffentlichen Hand*“ – der „*Anfang vom Ende*“ privater Honoratioren-Eigenständigkeit (S. 233). Auch im Innern machen sich neue Zeiten bemerkbar: der Direktor Waldemar von Bauszern setzt gegen das Kuratorium das demokratische Modell eines Betriebsrats durch. Auf andere Weise wieder wirkt die Politik im Skandal um die Einrichtung einer Jazzklasse mit Matyás Seiber unter dem Direktorat von Bernhard Sekles sich 1928 aus. Aparenterweise bedient sich Sekles selbst bei der Begründung seines Vorhabens einer unbefangenen irrationalistisch-rassistischen Sprache: „*Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zu Tage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr*“ (S. 262).

In der ausführlichen Darstellung des Hin und Her nach der Inflation zwischen Stiftung, Stadt und preußischem Staat, zwischen Kuratorium, Magistrat und Kestenberg-Ministerium, bei der es vor allem um Fragen einer Trennung von Vor- und Hochschule und einer Kommunalisierung geht, erweist sich Cahn als kritischer Lokalpatriot. Recht und Gesetz, Geist und Buchstaben des Stif-

tungs-Status werden dann unter dem Nazismus rücksichts- und auch weitgehend widerstandslos verletzt: eine Enteignung von oben, deren Folgen bis heute spürbar bleiben. Für Verhältnisse und Verhalten im Innern muß Cahn schon die Wahrung persönlichen Anstands und musikalischen Niveaus als besondere Leistung würdigen. Die Formalien der gelinde gesagt verworrenen rechtlichen Situation, in die zusätzlich und jeweils ohne eindeutige Korrelationen finanzielle und funktionelle Fragen eingehen, erschweren auch nach dem Zweiten Weltkrieg eine sinnvolle funktionelle Neubestimmung des Konservatoriums, das zwischen neuzeitlicher (Jugend-)Musikschule und Hochschule eine weitgehend ungeklärte Zwischenstellung hat. Auch Cahn, bei dem der Gedanke einer Rettung der Institution prävaliert, begnügt sich mit eher rhapsodischen Andeutungen hierzu. Obwohl er über der inneren Geschichte und über dem Aspekt der Formentwicklung etwas den Aspekt der Funktion und auch der Verflechtung in die Frankfurter Lokalmusikgeschichte vernachlässigt, erfährt man doch viel über musikkulturelle Grundlagen der Musikgeschichte, in der die Kompositions- oder gar „Problem“-Geschichte des Komponierens nur ein – wenngleich wesentliches – Teilmoment ist. Ausdrücklich kritisiert sei die kostensparende, aber zeitraubende verlegerische Untugend, Anmerkungen – hier häufig Textanmerkungen – einfach am Schluß anzuhängen.

(Juli 1981)

Hanns-Werner Heister

TADDEO WIEL: I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Venezia 1897. Reprint. Mit einem Nachwort hrsg. von Reinhard STROHM. Leipzig: Edition Peters 1979. LXXX, 13, 635, XII S.

Eines der wichtigsten und umfangreichsten Nachschlagewerke zur italienischen Operngeschichte wird hier in den Peters Reprints vorgelegt, die in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Leitung von Wolfgang Reich erscheinen. Der Musikbibliothekar Taddeo

Wiel (1849–1920) saß am Ende des vorigen Jahrhunderts in der Markus-Bibliothek an den Quellen der venezianischen Opern des 18. Jahrhunderts und gab hier nach seinem Verzeichnis der in Venedig befindlichen Opernmanuskripte des 17. Jahrhunderts „*I Codici musicali Contariniani*“ (1888), dieses Libretto-Verzeichnis für die Zeit von 1700 bis 1800 heraus, in welchem er 1274 Operntitel mit allen mitwirkenden Sängern und Tänzern veröffentlichte. Er konnte sich dabei auf ältere handschriftliche Verzeichnisse stützen, die er weitgehend ergänzte. Wiel meisterte auch die Schwierigkeiten der wechselnden Datierungen, da im alten Venedig das Jahr erst am 1. März begann, der Karneval jedoch bereits ab 26. Dezember gerechnet wurde. Es bleiben trotzdem einige Fragen nach den genauen Aufführungsdaten offen, zumal Wiel nur die Jahre der Aufführungen angab, nicht aber Tage und Monate. Im Gegensatz zu dem erstgenannten Verzeichnis für das 17. Jahrhundert veröffentlichte Wiel hier nur Angaben zu den Libretti, aber nicht zu den Partituren. Es ist eine Forderung an die weitere Forschung, auch die noch vorhandenen Partituren von so bedeutenden Komponisten wie Pollarolo, Gasparini, Albinoni, Galuppi, Hasse und Sarti und vielen anderen zu ermitteln, die freilich in aller Welt verstreut sind und sich nicht mehr in Venedig befinden. Einige unbekannte Quellen zu den Opern des Albinoni konnten soeben von mir in den *Studi Musicali* VIII, 1979, Seite 273–290, veröffentlicht werden.

Venedig war ein Opernzentrum des 18. Jahrhunderts, wo 14 verschiedene Operntheater jedes jährlich meist zwei neue Opern zur Aufführung brachten – es spielten hier bis zu sieben Theater gleichzeitig! Nur so ist die Fülle neuer Opern verständlich; es war eine ideale Zeit für Opernkomponisten und Opernhörer. Wiel gab in seinem Vorwort eine Geschichte dieser 14 Theater. Hierzu möchte ich auf das umfassende neuere Buch von Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mailand 1974 (Mursia) hinweisen, in dem eine vollständigere Bau- und Spielgeschichte dieser Theater (mit Abbildungen) behandelt wird.

Als Ergänzung wurde von Reinhard Strohm dem Reprint ein Verzeichnis aller in diesen Opern vorkommenden Rollen (*Personaggi*) beigegeben, ferner wurde eine italienische Übersetzung von Strohm's Nachwort hinzugefügt. Es wäre wünschenswert gewesen, auch das italienische Vorwort Wiels mit einer deutschen Übersetzung zu versehen. Hingewiesen sei schließlich noch auf einen weiteren Aufsatz von Reinhard Strohm, der im *Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft* für 1975–1977, Leipzig 1978, Seite 101–114 erschienen ist: *Taddeo Wiel und die venezianische Opernbibliographie*.

(Mai 1980) Hellmuth Christian Wolff

Studies in Eastern Chant IV, hrsg. von Miloš VELIMIROVIĆ. Crestwood, N.Y., St. Vladimir's Seminary Press 1979. 248 S., Index.

Man darf das Erscheinen des vierten Bandes der *Studies in Eastern Chant* nach einer Unterbrechung von sechs Jahren begrüßen. Die früher von Egon Wellesz herausgegebene und nun von Miloš Velimirović weitergeführte Zeitschrift enthält zwölf Beiträge zur griechischen, koptischen, kirchenslawischen und hebräischen Musikwissenschaft und dient somit als Grundlage für ein Forschungsgebiet, dessen Bedeutsamkeit Wissenschaftler erst jetzt zu verstehen im Begriffe sind.

Michael Adamis verwendet eine Stelle aus den schon von Du Cange herangezogenen kanonischen Antworten des Johannes von Kitros als Basis für die These, daß im 12. Jahrhundert die westliche und östliche Kirche ein gemeinsames Modalsystem besaßen. Iona Borsari ergänzt ihre Übertragung zweier Gesänge der koptischen Karwoche durch kritische Bemerkungen zum Aufbau der koptischen Liturgie. Dimitri Conomos rezensiert Despina Mazarakis Ausgabe von dreizehn griechischen Volksliedern aus einem Kodex vom Berge Athos und bietet selbst neue Übertragungen. (Vgl. seine Ergebnisse mit der Besprechung in *Mf* 25/1972, S. 108–109.)

Enrica Follieri untersucht in einer verdienstvollen Studie Texte und Modalität der Kirchendichtung von Johannes Mauropus (11. Jahrhundert). Über 150 Kanones werden diesem fleißigen Dichter und Schriftsteller zugeschrieben. C. Hannick erstellt ein Verzeichnis von griechischen Apostolos-Handschriften. Eine Übersicht über dieses Repertoire wird aber erst nach Fertigstellung des Torontoer Greek-Index-Project am Päpstlichen Institut möglich sein. D. Jourdan-Hemmerdinger veröffentlicht einige Papyrusfragmente mit einer musikalischen Punktnotation. A. E. Pennington beschreibt sieben Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts aus Putna in Moldavien, die vielfach Beziehungen zum Berge Athos, zu Konstantinopel, Bulgarien, Serbien und Rußland aufweisen. Danica Petrović beschäftigt sich mit serbischen Heiligen-Hymnen.

E. J. Revel vergleicht die hebräisch-biblische mit der griechischen, ekphonetischen Notation und kommt, anders als Engberg, zu dem Ergebnis, daß das hebräisch-biblische System nur indirekt mit dem griechischen verwandt ist. Nana Schiødt und Bj. Svengaard schlagen eine Methode für die computertechnische Erfassung byzantinischer Melodien vor. G. Stathis befaßt sich mit bisher wenig erforschter griechischer Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Nach einem Exkurs über die unterschiedliche Geschichtsauffassung der westlichen und griechischen Musikhistoriker (wo gehört aber z. B. Tzetztes hin?) zieht Stathis den Schluß, daß die neue, seit 1814 eingeführte analytische Methode sich in der Erforschung der Traditionen des byzantinischen und nachbyzantinischen Gesanges bewährt hat. Als Beispiel für seine These führt er ein Sticheron des Germanos von Neupatras an. E. Williams legt als Fortsetzung seiner Monographie im II. Band den zweiten Teil einer wichtigen Studie zum spätbyzantinischen kalophonischen Gesang vor. Seine Unterteilung des spätbyzantinischen Repertoires in drei Schulen (Konstantinopel, Latrinos, Thessaloniki) anhand von nur fünf Handschriften ist wohl verfrüht. Den kalophonischen Stil bezeugen schon Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts.

Da die Aufsätze des IV. Bandes mehrere Jahre auf die Drucklegung warten mußten, spiegeln sie kaum den gegenwärtigen Forschungsstand wider. Es ist zu hoffen, daß Band V Beiträge zur neueren Forschungsarbeit in Deutschland und in Osteuropa bringen wird.

(November 1980)

Neil K. Moran

FINN EGELAND HANSEN: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier. 2 vols. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1979. 307 und 140 S.

Der „zweisprachig“, in Neumen- und Buchstaben-Notation geschriebene Codex H 159 der Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, in Montpellier, der schon Stoff für Band VII und VIII der *Paléographie Musicale* abgegeben hat, steht erneut im Zentrum eines größeren Forschungsvorhabens, in dem der dänische Musikforscher Finn Egeland Hansen die Tonalität des gregorianischen Gesangs untersucht. Nach einer schon 1974 erschienenen Übertragung des berühmten Tonars aus dem beginnenden 11. Jahrhundert folgt auf der Grundlage dieser Transkription die eigentliche theoretische Abhandlung, deren Titel *The Grammar of Gregorian Tonality* auf den semiologischen Ansatz des Autors verweist: die Chormelodik als ein sich wandelndes System unterschiedlich kodierter Tonordnungen, die von den acht Kirchentönen nur begrenzt vertreten werden.

Zu den Prämissen der Argumentation gehört ein Verständnis von melodischer Tonalität als Spannungen erzeugende Folge von Haupt- und Nebentönen. Dieses Prinzip wird zunächst auf die Pentatonik projiziert und in sieben computergerechte Aussagen gefaßt, mit denen eine Sortierung des 713 Melodien umfassenden Bestandes der Handschrift H 159 möglich wird. Die sich ergebenden 331 Melodien mit pentatonischer Struktur werden im Hinblick auf ihren melodischen Spannungszustand („*tensity*“), der sich aus der Häufigkeit und Bedeutsamkeit von Sekundärtönen ergibt, in weitere

Gruppen unterteilt und analysiert, wobei u. a. Tonrepetitionen, Intervalle in auf- und absteigender Richtung, Initial- und Kadenz-töne verschiedener Wertigkeit statistisch erfaßt sind. Die separat gedruckten Computer-Outputs (für Fachleute: CDC 6400 mit Pascal-Programm) geben ausreichend Material für detaillierte Überlegungen zur melodischen Charakterisierung einzelner Kirchentöne und Gesangsgattungen, und man wird dem Autor zustimmen müssen, wenn er feststellt, daß die Pentatonik einen wichtigen Bestandteil im Gefüge des Chorals darstellt.

Indessen verbleiben fast 400 Melodien, die sich mit dieser Kodierung nicht erfassen lassen. Hansen zieht für sie zwei weitere Tonordnungen heran, die auf Quint- und Quartverwandtschaften bzw. auf einem System verbundener und unverbundener Tetrachorde („*bifurcate system*“) beruhen. Es ist kennzeichnend für die Problematik dieser und der folgenden Kapitel, daß die anfänglich sehr geschlossen wirkende Darstellung mit Einführung dieser Systeme auseinanderzufallen beginnt. Höhere melodische Spannungsgrade, Ausweichung („*diversion*“) und Modulation müssen eingeführt werden, die Cento-Gesänge erfahren teilweise eine gesonderte Behandlung, und für einen Restbestand („*remainder-group*“) von Gradualien, Offertorien und Alleluia-Melodien, die sich in das tonale Gefüge von Haupt- und Nebentönen nicht eingliedern, muß ein eigenes Kapitel reserviert werden.

Als „*historical theory*“ verdient eine Chronologie der Tonordnungen Beachtung, in die Hansen als Vorstufe der mit Haupt- und Nebentönen begründeten Tonalität die „*tone-alienation*“ einbezieht, d. h. die gleitende Intonation bestimmter Stufen, wie sie in der frühen Neumenschrift angedeutet und noch im Tonar von Montpellier mit den „*Vierteltonstufen*“ (nach Gmelch) angezeigt ist. In die „*diachronic theory*“ fließen Überlegungen zur Gewichtung der Finaltöne, zur Entwicklung der Psalmodie und zur Entstehung des gregorianischen Kernrepertoires ein, das Hansen im Spannungsfeld zwischen römischer und fränkischer Tradition sieht. Nach seiner Darstellung hat das Standard-

Repertoire um 850 die endgültige Form erhalten, wobei unter gallikanischem Einfluß die Terzschichtung in die Melodiebildung eintritt. Die Entwicklung vor 850 führt nach Hansen über Tonordnungen mit Haupt- und Nebenstufen, die zunächst dreitönig quint-, dann fünftönig oktaverwandt waren; die Zeit nach 850 sieht das Übergreifen des Octoechos von der Psalmodie auf den notierten Choral und damit die Betonung von Finalis und Ambitus.

Die kurze Übersicht mag andeuten, daß mit dieser Arbeit, die mit einer flüchtig wirkenden Bibliographie und einem guten Index ausgestattet ist, ein breit angelegter Entwurf zur Frühgeschichte des Chorals versucht wird. Die auferlegte Beschränkung auf das Repertoire einer Quelle und den tonalen Aspekt der Melodien sowie die erstrebte Systematik bedeuten Stärke und Schwäche der Arbeit zugleich. Die konzentrierte Untersuchung eines in der Eigenart einer individuellen Aufzeichnung bewahrten Melodienbestandes ist bedenkenswert – ob dieser Standpunkt den großen Rundblick erlaubt, den der Autor versucht, kann in Frage gestellt werden, zumal die Orientierung an der gewählten Systematik den Blickwinkel für andere Zusammenhänge, unter denen die Chormelodien auch gesehen werden können, einschränkt. Ein Beispiel: Die Introitus-Antiphon *Justus es domine* besteht aus zwei Textabschnitten, denen zwei monodische Gestaltungsmöglichkeiten entsprechen; die erste Hälfte gruppiert sich um die Rezitationsachse, in der zweiten Hälfte ist die Oktavteilung in eine Quint- und eine Quartgattung maßgebend. Bei Hansen (S. 133) kommt ausschließlich das „System“ zur Sprache, d. h. in diesem Fall die auf Quintversetzung beruhende „fa(5)-tonality“, zu der auch der Ton e gehört, der in dieser Antiphon als Spitzenton nur einmal berührt wird. Mit den Stichworten Rezitation, Oktavteilung und Terzschichtung (letztere von Hansen angesprochen) wäre der Melodieverlauf offener und weiterführender interpretiert als mit einem starren tonalen Modell.

(Dezember 1980)

Karlheinz Schlager

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 1. Drucke. Kassel: Bärenreiter 1979. XV, 397 S. (Catalogus Musicus IX, RISM-Sonderband.)

Dieser Sonderband der RISM-Reihe ist etwas Besonderes. Er ist, wie der Werbetext des Verlages ankündigt (vgl. Annoncenteil der Mf 1979, Heft 4, S. A6), der „erste Quellenkatalog mit computergenerierten Noten“. Ob er sich auch als „ein Durchbruch“ erweisen wird, der als „epochal bezeichnet werden muß“ (ebda.), bleibe offen – möglich jedoch ist es. Allein der zur Zeit vorliegende erste von drei geplanten Bänden (Band 2: Handschriften, Band 3: Register) enthält in chronologischer Reihenfolge der insgesamt 107 aufgenommenen Drucke des Kasseler Archivs über 17000 Stimmen-Incips in weißer Mensuralnotation sowie Textanfänge, Stimmbezeichnungen und die Angabe der in der Quelle jeweils genannten Komponisten. Etwa die Zeit einer Bahnfahrt zwischen Archiv und Computerstandort (Berlin) reichte aus, um mit Hilfe einer Lichtsetzmaschine den gesamten Satz nebst Umbruch und Paginierung für den Offsetdruck vollautomatisch auf einen Mikrofilm zu bringen. Um die Maschine in die Lage zu versetzen, jeweils dreispaltig knapp 400 Seiten mit sauberem standardisiertem Mensuralnoten-Druck zu füllen (man denke nur an die Vielzahl verschiedener Zeichen und möglicher Zeichenkombinationen oder an die Probleme der Quellen und ihre Entzifferung), um den Computer also entsprechend zu programmieren, war freilich bedeutend mehr Zeit sowie ein erheblicher Aufwand insbesondere an persönlichem Einsatz erforderlich (vgl. den Bericht über die Tagung *Dokumentation musikgeschichtlicher Objekte* 1971 in Kassel, hrsg. von F. Schulte-Tigges). Hier stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Sinn eines solchen im Vorwort vorsichtig als „verhältnismäßig auf-

wendiges Experiment“ (S. VI) bezeichneten Projekts. Der Einsatz von Computern ist gebunden an die Forderung nach Bewältigung eines Massen-Problems, dessen Relevanz in einem vertretbaren Verhältnis zum erforderlichen Aufwand stehen muß. Daß es absurd wäre, einen thematischen Katalog des deutschen Tenorliedes mit den herkömmlichen Mitteln des Notendrucks zu unternehmen, zeigt der Blick auf den Umfang des Quellenbestandes. Und daß das Tenorlied „von zentraler Bedeutung für die frühere deutsche Musikgeschichte“ ist (S. VI), steht ebenso außer Zweifel wie die Tatsache, daß mit dieser neuartigen Erschließung der Quellen eine besonders hilfreiche, weil auch musikalische Belange einbeziehende Dokumentation geboten wird. Bleibt die Frage nach dem Aufwand: Neben dem technisch-finanziellen, der sich durch Ausnutzung vorhandener Anlagen jedoch in Grenzen gehalten haben dürfte, gehören dazu die Entwicklung eines geeigneten maschinenverständlichen Codes (WMN-Code), der alle in den Quellen vorkommenden Zeichen ohne Informationsverlust rückübersetzbar abbildet, ferner die akribische Übertragung (Codierung) und Fehlerkorrektur aller Incipits aus den Quellen, eine Arbeit, die in entsprechender Form freilich stets auch bei Beschränkung auf herkömmliche Mittel der Quellenerschließung zu leisten wäre (würden sie die Kosten des dann konventionellen Notendrucks nicht wiederum von vornherein unterbinden), und schließlich die zeitintensive Erarbeitung insbesondere der für den Notendruck erforderlichen Computerprogramme. Angesichts des bisherigen Ergebnisses, angesichts der Neuartigkeit in der musikwissenschaftlichen Dokumentation, vor allem aber im Blick auf die Tatsache, daß die Verwirklichung dieses Projekts ein Feld erschließen hilft, das den gesamten Notendruck revolutionieren könnte, wird man den Aufwand für gerechtfertigt halten, zumal dann, wenn man die Anstrengungen als Pionierarbeit würdigt. Was den Quellenkatalog selbst und seine Nutzbarkeit betrifft, so wird man den dritten, den Register-Band, abwarten müssen, an dem sich die eigentliche Leistungsfähig-

keit des Computers zu erweisen hat: Er soll neben einem Verzeichnis der Textanfänge und der Namen (Komponisten, Herausgeber, Widmungsträger) einen „Index der Melodieanfänge“, ein „melodisch-diatematisches Lexikon“ enthalten, das „das Auffinden jedes Melodieanfangs möglich macht“ sowie „gleiche und ähnliche Melodieanfänge einander zuordnet“ (S. VI). Ohne Computer ist ein solches Verzeichnis schlechterdings unmöglich. Man darf gespannt sein.

(November 1980) Wolfram Steinbeck

GUNTHER MORCHE: Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik. Bern-München: Francke-Verlag 1979. 206 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 8.)

Das verlagstechnisch hervorragend aufgemachte Buch wird wohl trotz seines inhaltlich hohen Wertes keinen größeren Leserkreis ansprechen können. Das vorweg. Dazu geht die Spezialstudie in ihrer sprachlichen Diktion zu sehr an die Grenze dessen, was selbst einem Musikwissenschaftler an Termini technici, an fachlichem Vokabular gemeinhin zur Verfügung steht, um die Abhandlung nicht nur passagenweise mit Gewinn durchzuarbeiten. Der aus der akademischen Schule von Siegfried Hermelink und Reinhold Hammerstein hervorgegangene Autor beschränkt sich in seiner Heidelberger Dissertation (1975) auf das gedruckte Repertoire französischer Orgelmusik, zeitlich begrenzt mit den Publikationen eines Michel Corrette (1737) und Jean-François Dandrieu. Er betont im Vorwort, daß er die französische Orgelmusik zwischen Nivers, Lebègue und Dom Bédos als Traditionszusammenhang begreift, „der selbst in der Lage ist, über seine klangliche Beschaffenheit Ausdruck zu geben“. Mit den Begriffen „Muster“ und „Nachahmung“ lägen die primären Koeffizienten der klassischen französischen Orgelmusik vor (S. 34). Der Zweck der Morcheschen Arbeit erfordert freilich keine eingehende Beschäftigung mit den besonderen Problemen französischer

Orgelbaugeschichte. Auch der „organologisch weniger versierte Leser soll in die Lage versetzt werden, die verwendeten Klangvorstellungen der französischen Organisten, ihr Klangvokabular nachzuvollziehen“

Der erste Hauptteil des Buches stellt den Übergang von der Improvisation zur Komposition im Vergleich der Versetten von Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714) und Nicolas Lebègue (1631–1702) dar. Die Muster „Satzdisposition“ und „Klangvorstellung“ ordnet Morche typologisch nach Plenumsätzen (Plein-jeu und Grand-jeu), polyphonen Typen (Duo, Trio, Quatuor und Fugue) und monodischen Typen (Récits für Labial- und Lingualregister und Récits ohne Klangvorschrift), wofür zahlreiche Notenbeispiele aus den Orgelbüchern von Nivers, André Raison († 1719) und Lebègue herangezogen werden. Letzterer darf als der eigentliche Schöpfer der klassischen französischen Orgelmusik gelten. Mit seinem ersten Orgelbuch (1676) schließt er an den aktuellen kompositionstechnischen Stand seiner Zeit an.

Der zweite Hauptteil des Buches befaßt sich mit Untersuchungen um „Muster und Nachahmung“, wofür das eingangs Gesagte im besonderen Maße gilt, dem Plein-jeu und Grand-jeu, den Flûtes, Duo, Trio, Fugue, voix humaine, Récits de Dessus, en Taille und de Basse. Die Nachahmungen vorbildlicher Satzmuster werden beschrieben und damit deren „kompositorische Rezeption“ erfaßt.

In den Werturteilen über die französische Orgelmusik ist stets auch der Maßstab kirchlicher Haltung präsent. „Mit der Denunzierung inadäquater Kriterien der Werturteile“ gibt sich der Verfasser „indessen nicht zufrieden“. Seine Frage, was die Vorstellung kirchlicher Angemessenheit im späten 17. Jahrhundert bedeutet habe, beantwortet die Vorworte der Orgelbücher. Sie reichen aus, „um die Berechtigung einer solchen Fragestellung zu erweisen. Das Problem der kirchlichen Angemessenheit ist den französischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts keineswegs fremd.“

Fazit: Das Repertoire klassischer französischer Orgelmusik ist demnach hinsichtlich

seiner liturgischen Aufgabenstellung und Verwendbarkeit, der Bindung an ein „typisiertes“ Instrument und von der „Musterhaftigkeit daher bestimmter Vorbilder gekennzeichnet“

(März 1980)

Raimund W. Sterl

CLAUDIO GALLICO: Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra. Torino. Einaudi 1979. 191 S. (Piccola biblioteca Einaudi.)

ANNA AMALIE ABERT: Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979. 103 S. (Erträge der Forschung 107.)

Zwei „Taschenbücher“ zum Thema Monteverdi, die somit weniger zum Konsultieren in Bibliotheken als zum privaten Erwerb und Studium gedacht sind. Beiden gelingt es, ihrem spezifischen Zweck in hervorragender, wenn auch je verschiedener Weise zu nützen, es ist erfreulich, daß in beiden Fällen Autoren gefunden wurden, die ebensogut Bücher der konventionellen Art über Monteverdi erfolgreich hätten publizieren können. Während im einen Fall die Rechnung des Verlages wohl glatt aufging, der hochgeachteten Vertreterin der Monteverdi- und Opernforschung eine mehr informierende als deutende Schrift abzuverlangen, spürt man bei Gallicos Beitrag eine gewisse (interessante) Reibung zwischen Gehalt und Zweckbestimmung.

Monographien über das Gesamtphänomen Monteverdi sind die Form, in welcher sich die ältere Monteverdiforschung bevorzugt artikuliert, während die jüngere von ihr abgerückt ist; wenn Claudio Gallico diesen Veröffentlichungstypus wieder aufgreift und noch dazu in so beengtem Rahmen, macht er es sich schwer – ganz abgesehen von den Erwartungen, die der Leser an seinen Namen knüpft. Gallico versucht nichts Geringeres als eine historisch-ästhetische Interpretation von Monteverdis Gesamtwerk. Biographisches und Bibliographisches wird hie und da zum Zweck der Deutung herangezogen; abgesehen von ei-

nem sehr kurzen, essentiellen Literaturhinweis am Ende ist der bisherige Forschungsstand mehr impliziert als in Fußnoten aufgelistet. Das hervorragende chronologische Werkverzeichnis (mit biographischen Hinweisen und Einarbeitung der verschollenen Werke) zeigt Gallicos Erfahrung auch mit der Quellenforschung – ebenso wie die wenigen in Fußnoten zitierten Originaldokumente, die schon wegen ihrer klugen Auswahl ein bedeutendes spezifisches Gewicht erhalten.

Der Haupttext ist nach den Werkgattungen gegliedert – Poesia musicale, Teatro, Musica sacra – deren jede etwa gleichen Raum gewidmet bekommt. Deshalb wird im Opernkapitel die Erfahrung des Lesers mit den Werken und die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, vielleicht etwas überfordert. Hier werden neben den Opern ja auch die anderen dramatischen und Ballettkompositionen behandelt (auf S. 78f. eine chronologische Übersicht, der nur das Ballett *Tempo la cetra* im 7. Madrigalbuch hinzuzufügen wäre); beim Spätschaffen wird der Akzent auf den *Ritorno d'Ulisse* gelegt. Man muß also die Monteverdi-Literatur schon etwas kennen, um nicht falsche Schlüsse zu ziehen – und dasselbe gilt auch für das Kapitel über das Madrigalschaffen, wohl das gedankenreichste und anregendste. Gallico geht es um die Stellung des Künstlers Monteverdi in seiner eigenen Welt, die nicht nur als „*realtà sociale*“ erscheint (dies eigentlich mehr beiläufig), sondern noch mehr als intellektuelle Welt, angefüllt mit Figuren, Symbolen, geistigen Traditionen wie ein Theater. Besonders glücklich deshalb die vielseitige Verwendung der vertonten Poesie als Schlüssel zu Monteverdis jeweiligen Entscheidungen und die Differenzierung verschiedener Stufen dramaturgischer Haltung in der Komposition poetischer Texte. Andere wichtige Züge sind (auch im Kapitel „*Teatro*“) der wiederholte Hinweis auf vorschriftliche Musiziertraditionen, die von Monteverdi der Kontrolle des Intellekts unterworfen werden („*razionalizzati*“), und das Unterscheiden zwischen kulturell Gegebenem und dessen individueller Erfüllung, das sich per

Analogie auf die Spannung zwischen kontrapunktisch-harmonischer Struktur und der gleichsam spontanen „*invenzione*“ des Sologesangs übertragen läßt. Die letztere Polarität ermöglicht dann auch eine Antwort auf das Problem der „*Musica sacra*“, wo freilich die Reduktion des Schaffens auf eine Polarität zwischen institutionellem Kirchenstil und persönlichem Nachvollzug der religiösen Inhalte an den Rand des Klischees gerät.

Im Drang zur Synthese (wenn auch als Polarität) bleibt manches Technische auf der Strecke; nicht nur verzichtet Gallico – wohl zugunsten seiner italienischen Leserschaft – auf musikalisch-technische Sprache, sondern er mißtraut der „Analyse“ überhaupt (S. 70 Anm.); es wäre jedoch zu fragen, ob nicht die Bedeutung Monteverdis auch in der Erneuerung der musikalischen „Sprache“ seiner Zeit besteht (dem „*linguaggio*“ im Unterschied zur „*parola*“) und ob es deshalb wirklich ohne Stellungnahme etwa zur Kadenzharmonik oder zum Basso-ostinato-Problem geht. Auch der Artusi-Konflikt, der biographisch treffend gewertet wird, steht ja im großen Zusammenhang der Entwicklung des musikalischen Satzes oder, wenn man so will, des „Materialstands“: wenn auch letztlich von Individuen gemacht, sind die Umschwünge der Kompositionstechnik doch auch kollektive Geschichte.

Der nichtitalienische Leser wird sich gern dem Anspruch stellen, die vielen textlichen Zitate (aus vertonter Poesie oder aus Originaldokumenten) auch so bedeutungsschwer zu empfinden, wie sie oft plaziert sind; ob ihm das mit Gallicos eigenwillig asyndetischem und elliptischem Sprachstil ebenso gelingen wird – darüber darf der Rezensent nicht rechten. Sicher scheint, daß sich die Mühe sehr aufmerksamen Lesens auch um so mehr lohnen würde.

Anna Amalie Abert hat sich die Aufgabe eines „Forschungsberichtes“ gestellt, der auf Monteverdis dramatische Musik beschränkt ist. Wohl niemand anders als sie hat so große Erfahrung in beidem – dem Gegenstand und der besonderen Schreibgattung; hinzukommt in diesem dünnen Bändchen ein komprimiertes Maß harter und zuverlässiger Arbeit. Das Ergebnis ist

bemerkenswerterweise nicht eine zwar informative, aber vielleicht etwas trockene Abhandlung, sondern anregende, ja spannende Lektüre. Das liegt eben daran, daß die Autorin weiß, wo die wichtigen Fragen stecken, und daß sie, dem Leser zum Nutzen, so manches Blabla freundlich ausgiebt hat. Das begrenzte Thema hat es ihr auch nicht erspart, alle biographischen und sonstigen Gesamtdarstellungen durchzukämmen, die bei diesem Meister relativ zahlreich sind.

Als Einleitung fungiert ein kurzer Überblick über Monteverdis dramatische Kompositionen im biographischen und gattungsgeschichtlichen Kontext, der den heutigen Forschungsstand vermittelt. Mancher wird am Ende dieses Kapitels auf den Gedanken kommen, er könne sich den Rest des Büchleins nun ja sparen; er wäre falsch beraten, denn schon das folgende Kapitel bietet interessante Belege zur Monteverdi-Rezeption im 17. bis 19. Jahrhundert, und erst recht die große Darstellung der Monteverdiforschung bis heute behandelt, an diesem speziellen Objekt, immerhin die Geschichte unserer Disziplin, welche gar nicht so langweilig ist. Es geht in der älteren Periode bis 1910 vor allem um die Würdigung der Verdienste individueller Forscher, danach zunehmend um Sachfragen (als meistbehandelte Komplexe stellen sich heraus die Auführungspraxis und Echtheitsfragen) – wobei jedoch manche hübsche Charakterskizze mit eingeflochten wird (z. B. von G. Benvenuti) und überhaupt manchmal fast logisch durchscheint, warum der eine Forscher so, der andere anders reagieren muß. Unter den Sachfragen gibt es helle Brände, die mit der Zeit zum Schwelfeuer herabgedrückt wurden (Echtheit des *Ritorno d'Ulisse*), aber auch das klare Fortschreiten von der Frage zur Lösung (etwa beim Ritornell des *Vi ricorda*). Neue Probleme erscheinen drohend am Horizont (wie z. B. die Echtheit der *Incoronazione*). Die Autorin, die selbst in den Forschungsprozeß bedeutsam eingegriffen hat, nimmt Stellung, wo es nötig ist, und scheut sich nicht, einen Irrtum als Irrtum zu bezeichnen, auch wenn noch nicht alle Stimmen auf ihrer Seite sind. Dies

geschieht aber im Rahmen einer liebenswürdigen Fairneß und mit sehr geschickter, manchmal humorvoller Abstufung der Formulierungen; zwischen den Zeilen fühlt man die Gesamttenenz, daß wir doch mehr wissen als wir bisweilen glauben gemacht werden, und daß manche Widersprüche nur oberflächlich sind. Deshalb wirkt das letzte Kapitel „*Aufgaben und Ziele der Monteverdiforschung*“ auch eher beruhigend, obwohl der Mangel etwa an einer kritischen Neuausgabe oder vergleichender gattungs-geschichtlicher Forschungen nicht verschwiegen wird. Beides ist heute (1980) schon angebahnt, was somit auch die Vorausschau dieses Berichtes bestätigt, der Literatur bis 1976 berücksichtigt. Die Schrift, die auch ein ausführliches Literaturverzeichnis (natürlich nicht identisch mit der tatsächlich verwendeten, viel reicheren Literatur) und ein Namenregister enthält, macht die Beschäftigung mit Monteverdis dramatischer Musik leichter, ohne dem Gegenstand die Faszination zu nehmen. Das ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst.

(November 1980) Reinhard Strohm

HERMANN WETTSTEIN: Dietrich Buxtehude (1637–1707). Eine Bibliographie. Mit einem Anhang über Nicolaus Bruhns. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek 1979. 98 S. (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2.)

Der Herausgeber dieser Buxtehude- und Bruhns-Bibliographie hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, das seit der Wiedererweckung der Buxtehudeforschung durch Philipp Spitta 1873 bis zur Gegenwart erschienene Schrifttum in einer bibliographischen Zusammenfassung vorzustellen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben, im Falle der Werksammlungen wird auf die Auswahl ausdrücklich hingewiesen. Aus dem Répertoire Internationale de la Littérature Musicale ist noch „S. Sørensen, *Vor tids Buxtehude billede [Buxtehude as we see him to-day]*, *Organist Bladet* 38 (1972), S. 121–131“ und aus eigener Kenntnis von „D. E. Urness: *A catalogue of*

the vocal works of Dietrich Buxtehude. Ann Arbor (University Microfilms International. 1978), V, 205 Bl. Zugleich Iowa City, Diss. 1975“ hinzuzufügen. Auch sind Veröffentlichungen, in denen Buxtehude zwar nicht im Titel genannt, aber im Inhalt behandelt wird, nicht in jedem Falle aufgeführt. Bemerkenswert sind die kurzgefaßten „Annotationen“ zu Veröffentlichungen, die dem Herausgeber zugänglich waren. Für die Anordnung des Materials wählte er eine systematische Gruppierung, die die Titel zu den einzelnen Schaffensbereichen zusammenstellt. Das alphabetische Register der Autoren und Rezensenten am Ende der Bibliographie trägt zur schnelleren Erschließung des systematischen Teils bei. Die praktischen Einzelausgaben bleiben unberücksichtigt. In Anbetracht der oft fundierten Herausgeberbegleittexte mag das bedauert werden, indessen ist die Menge der in- und ausländischen Editionen schwer zu fassen. Der Benutzer findet sie in der Ausgaben-Spalte des „Thematisch-systematischen Verzeichnisses der Werke Dietrich Buxtehudes“ (BuxWV) wenigstens bis zum Jahre 1974 angegeben.

Umfassender ist die Bruhns-Bibliographie behandelt, insofern hier lexikalische Werke (Mattheson, Abrahamsen, Eitner) und lokales Schrifttum mit herangezogen ist. Bei der verhältnismäßig geringen Zahl der Titel (21) empfahl sich dieses Verfahren.

Die Buxtehude- und Bruhnsforschung wird sich der Bibliographien gern bedienen und den Bemühungen des Herausgebers dankbar sein.

(September 1980)

Georg Karstädt

RICHARD R. EFRATI: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag (1979). 280 S.

Wer Efratis langjährige Beschäftigung mit Bachs Solowerken kennt und verfolgt hat – er hat ursprünglich im Selbstverlag eine

eigene Ausgabe der Solosonaten und Partiten für Violine in Tel Aviv herausgebracht –, weiß, daß man es mit einem Autor zu tun hat, der die Werke über die er spricht, tief kennt und bis ins letzte Detail studiert hat. Dies zeigt auch das vorliegende Buch.

In seinem *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation* hat er in dreizehn Kapiteln wirklich alles zusammengestellt, was ein Ausführender zur Interpretation der Werke Bachs wissen kann und wissen sollte. Dies enthält historische Anweisungen wie Ornamentik, Verlängerungspunkte, Bindebogen, Strichartenregeln bis zu Dynamik und Tempo, berührt aber auch ausführlich allgemeingültige Interpretationsregeln, Phrasierung, den Aufbau der Sätze und natürlich auch das Problem der Mehrstimmigkeit. So finden sich hier eine große Zahl grundsichtiger und wichtiger Zitate vereint: Strichartenregeln von Leopold Mozart, Regeln zum Ergänzen des Trillers in den Kadenzten, über Bedeutung und Ausdruckswert der Ornamente, über die verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten des Vorschlags nach Mozart, Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Tempofragen usw. Gerade weil man das Buch im allgemeinen jedem Ausführenden wärmstens empfehlen kann, sei hier eine Reihe von Einschränkungen ausführlich angeführt, die man dem Leser mitgeben möchte.

Die Anwendung historischer Regeln ist immer mit einer gewissen Gefahr verbunden: Was die alten Quellen überliefern, ist jeweils einseitige Meinung des betreffenden Autors und, wie einzelne Beispiele immer wieder zeigen, nie so generell und so apodiktisch gehandhabt worden, wie wir es heutzutage zu tun geneigt sind. In der Auswertung dieser Quellen ist der Autor nun etwas zu autoritätsgläubig. Zum Beispiel muß Efratis Interpretation der Angleichung von punktierten Werten an Triolen im Anschluß an Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz im Hinblick auf Bachs Werke heftig widersprochen werden. Weder im 5. Brandenburgischen Konzert (letzter Satz) noch in der Corrente der *d*-moll-Partita ist eine Ausführung in Triolen anstelle der Punktier-

ten so ohne weiteres gesichert: Fragen wie diese sind heikel und verlangen einen Hinweis auf das Tempo. Johann Friedrich Agricola schreibt darüber 1769: „Dies ist nur bey der äußersten Geschwindigkeit wahr. Ausser dieser aber muss die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ -Tacte wegfallen. So lehrte es J. S. Bach alle seine Schüler.“ Aber auch die Anwendung der Doppelpunktierung für die Chaconne, für die Sarabande der *d*-moll-Partita oder auch des Siciliano in der Sonate I ist zu diskutieren. Eine leichte Überpunktierung wird wohl öfters angebracht werden – eine exakte Doppelpunktierung führt aber bereits in Extreme, die zu vermeiden sind. Abzulehnen ist die Interpretation des Trillerzeichens (t) als lange Appoggiatura ohne Triller.

Die Einführung von zusätzlichen Auszierungsnoten in Kadenztakten, wie sie für das Andante der Sonate II für Violine vorgeschlagen werden, ist zweifelhaft. Die Anwendung eines überlangen Vorschlagsens bei einer notierten Achtel nach Carl Philipp Emanuel Bach bei Johann Sebastian Bach ist ein mißverständlicher Historizismus. In diesem Hinblick sei nachdrücklich auf das ausgezeichnete Buch von Frederick Neumann verwiesen (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, 1978). Die Wellenlinie im Schlußtakt des Grave der *a*-moll-Sonate für Violine ist sicher eine Bebung oder ein Vibratozeichen, kein Doppeltriller. Die Endung nach Trillern ist bei Bach – wenn nicht anders notiert – prinzipiell eine Antizipation der nachfolgenden Note, nicht der Nachschlag im klassischen Sinn. Auch die Fingersätze, die identisch mit Efratis eigener Ausgabe sind, können nicht unwidersprochen als vorbildlich hingenommen werden. Hier sei auf Max Rostals ausgezeichnete Studie über den Fingersatz bei Johann Sebastian Bach verwiesen. Insbesondere ist Flageolet selbst noch bei Leopold Mozart verpönt. Störend wirkt auch, daß der Autor prinzipiell seine eigenen Bogeneinteilungen, die nicht immer mit

dem Original identisch sind, in den Beispielen wiedergibt. Wohl der schwerwiegendste Einwand ist aber, daß, entgegen dem Titel, die Suiten für Violoncello prinzipiell nur im Violaschlüssel, also zur Verwendung für den Bratschisten und mit Fingersätzen für den Bratscher, angeführt werden.

Man kann auch keineswegs automatisch von der Lautenfassung der 5. Suite auf die Cello-Version schließen und in der Lautenfassung vorhandene Divergenzen in die Cello-Fassung übernehmen. Darüber hinaus ist die Cello-Fassung, und zwar mit Recht, in Scordatur notiert, mit Herabstimmung der obersten Saite von *a* auf *g*; da dies sowohl spieltechnisch wie auch mit Rücksicht auf die Klangfarbe geschehen ist, sollte man hier den Willen Bachs respektieren. Hier, wie auch in den Beispielen der 6. Suite, die für ein fünfsaitiges Instrument geschrieben ist, dürfte man nicht einfach Fingersätze für ein normalgestimmtes viersaitiges Instrument in den Text aufnehmen. Noch ein kleiner Hinweis: Das *Tagebuch der Anna Magdalena Bach*, eine romantische Nachdichtung späterer Zeit, darf nicht als Quelle zitiert werden.

Trotz solcher Einwände möchte ich das Buch im Hinblick auf den Reichtum des gesammelten Materials und die vielen ausgezeichneten Ideen allen, dem Studierenden und Musiker – vor allem Geigern und Bratschisten –, empfehlen, die sich mit Bachs Solowerken beschäftigen. Allerdings sei auch geraten, die Beispiele als solche zu lesen, die historischen Interpretationsanleitungen als Anregung aufzunehmen, aber im einzelnen Fall ihre Anwendbarkeit im Werk Bachs zu überprüfen – eine Aufgabe, der sich ohnehin kein Interpret entziehen kann. Dem Autor aber sind wir für seine Mühe in der Zusammenstellung dieses anregenden Materials zu Dank verpflichtet.

(Dezember 1980)

Eduard Melkus

ULRICH PRINZ: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. Phil. Diss. Tübingen. Tübingen: H. G. Vogler 1979. 255 S.

Was vorliegt, ist der Vorausabdruck eines Teiles der Arbeit, „um einer Ablieferung der Pflichtexemplare zu genügen“, und es bleibt zu hoffen, daß diese Arbeit nicht das Schicksal der allzuvielen Dissertationen teilt, die über ihren ersten Teil niemals hinausgekommen sind. Denn noch fehlt die Behandlung so wichtiger Instrumente wie des Violoncello, Violoncello piccolo, Violone, der Oboe, Oboe d'amore, des Fagotts, des Corno sowie der Tromba mit allen ihren Problemen. Doch auch das bereits Vorliegende ist wichtig genug.

Die Dissertation ist eine derjenigen Arbeiten, die eigentlich als Vorarbeit hätten geleistet werden müssen, ehe die *Neue Bach-Ausgabe* begonnen wurde, deren einzelne Bände den Blick stets nur auf einen bescheidenen Ausschnitt des vorhandenen Materials freigeben. Prinz hat das gesamte Material gesichtet, geordnet und tabellarisch aufgeschlüsselt. Das Buch wird so zum unentbehrlichen Hilfsmittel aller künftigen Bachforschung und der Herausgeber der *Neuen Bach-Ausgabe* im besonderen.

Die isolierte Betrachtung der einzelnen Instrumente, aufgegliedert nach Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumenten, vermittelt eine bestmögliche Übersicht über die einzelnen Probleme, wobei notgedrungen in Kauf zu nehmen war, daß der Tabellenschematismus nicht jedem Sachverhalt in gleicher Weise gerecht werden kann (so z. B., wenn auf S. 46 BWV 200 als Werk „ohne Viola“ aufgeführt wird, wenn auf S. 48 unter der Überschrift „*Transposition einer Violinstimme*“ auch Sätze genannt werden, die notwendigerweise um ihrer neuen Umgebung willen und nicht der Violinstimme zuliebe transponiert werden mußten oder wenn auf S. 79 die *Matthäus-Passion* in schöner Gesellschaft der frühen Kantaten als Werk mit „2 Violon“ erscheint).

Die Arbeit enthält eine Fülle guter Beobachtungen, aus denen einige herausgegriffen seien: Die vermutlich geringere Streicherbesetzung in den Weimarer Werken (Violindoubletten sind nicht überliefert: S. 33), die Beschränkung von Tromba- bzw. Corno-daritsarsi-Stimmen auf den Zeitraum zwischen 1. August 1723 und 7. Januar 1725 (S. 37),

die wesentlich höheren Anforderungen an die Spieler der Violine I als an die der II. Violine (S. 50), die Gleichartigkeit der in den frühen Kantaten doppelt besetzten Violon, wobei die Schlüsselung – Alt- und Tenorschlüssel – nur die Funktion, nicht aber den Umfang anzeigt (S. 72), das Auftreten der „*Taille*“ stets zusammen mit mindestens zwei Oboen (S. 172) u. a. m. Daß andererseits auch Fragen offen, Probleme ungelöst bleiben, kann nicht wundernehmen. Zu nennen wären etwa die uralten Fragen, ob „*Taille*“ und „*Oboe da caccia*“ Instrumente unterschiedlicher Bauart meinen (bzw. ob „*Oboe da caccia*“ eine der möglichen Bauarten der „*Taille*“ bezeichnet – so N. Harnoncourt), ob mit „*Corno*“ auch ein Zink gemeint sein kann (vgl. S. 205) u. a. Zu fragen wäre auch, ob Bach in seinem bekannten „*Entwurf*“ vom 23. August 1730 die Lage nicht aus verständlichen Gründen ein wenig zu schwarz geschildert hat und ob das Dokument verlässliche Rückschlüsse über Besetzung oder Nichtbesetzung bestimmter Instrumente erlaubt (vgl. S. 34). Wieder andere Einzelfragen konnten innerhalb der zwischen Rigorosum und Drucklegung liegenden fünf Jahre geklärt werden (z. B. S. 53: Zur Oktavierung des c. f. durch Violino I in BWV 143/6 vgl. *Mf* 30, 1977, S. 300; S. 132: Zum Quellenbefund in BWV 8 siehe den in Herstellung befindlichen *Kritischen Bericht NBA I/23*), – Dinge, die bei der Revision des vorliegenden Teils in der Gesamtfassung leicht eingearbeitet werden können. So bleibt uns nur die dringende Bitte, das für alle weitere Diskussion und Forschung so wichtige Buch nicht Fragment bleiben zu lassen.

(Februar 1981)

Alfred Dürr

JENS PETER LARSEN: *Three Haydn Catalogues. Drei Haydn Kataloge. Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre. New York: Pendragon Press (1979). XLVI und 119 S. (Thematic Catalogue Series. No. 4.)*

Auf Vorschlag von Barry S. Brook legt der Nestor der Joseph-Haydn-Forschung,

Jens Peter Larsen, die zweite, völlig neu bearbeitete Auflage der *Drei Haydn-Kataloge* vor. Vorwort und das Kapitel *Haydns Werke im Überblick* sind ganz neu geschrieben. Großzügig sind sie in englischer und deutscher Sprache gedruckt; der deutsche Text enthält leider ganz vereinzelt sinnerschwerende Druckfehler. Larsen hat hier den Stand der Haydn-Forschung komprimiert, übersichtlich und gut formuliert zusammengefaßt, Echtheitsfragen werden einleuchtend und überzeugend behandelt. Der Faksimileteil enthält wieder den *Entwurf-Katalog* (= EK), den *Kees-Katalog* und das *Haydn-Verzeichnis* (= HV). Obwohl EK und das Kees-Verzeichnis der Haydn-Sinfonien noch im Original vorhanden sind, werden sie nach der ersten Auflage reproduziert. Der faksimilierte Notentext ist trotzdem im allgemeinen klar lesbar geblieben. Der Themenanhang von möglicherweise echten, zweifelhaften und unechten Werken der ersten Auflage ist mit Recht weggelassen worden, da jetzt Hobokens Verzeichnis der Werke Joseph Haydns komplett vorliegt.

Es ist sehr zu begrüßen, daß diese drei Haydn-Kataloge wieder zugänglich gemacht wurden. Durch den kenntnisreichen, zuverlässigen und fundierenden wissenschaftlichen Vorspann von 46 Seiten ist diese Publikation gegenüber der ersten Auflage sogar als eine selbständige neue Veröffentlichung anzusehen, die auch in jenen Bibliotheken und Sammlungen zur Verfügung stehen sollte, die bereits die erste Ausgabe besitzen.

(März 1980)

Hubert Unverricht

IRVING LOWENS: Haydn in America, with Haydn Autographs in the United States by Otto E. ALBRECHT. Detroit: Published for The College Music Society by Information Coordinators 1979. 134 S. (Bibliographies in American Music. Number Five.)

Mit dieser Publikation bietet Irving Lowens in Zusammenarbeit mit Otto E. Albrecht und anderen eine klar gegliederte Übersicht über Haydns Autographe sowie über Abschriften und amerikanische Druck-

ke der Werke Joseph Haydns bis etwa 1810. Am Anfang steht ein umfangreicherer Essay von Lowens über die Haydn-Pflege in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Danach scheint ab 1800 Pleyel den Ruhm Haydns schon erheblich überschattet zu haben. Anhand der bisher erschienenen Abhandlungen und der handschriftlich erfaßten Sammlungen von Konzertaufführungen bis zu Haydns Tod werden die zur Zeit nachweisbaren öffentlichen Wiedergaben von Werken Haydns bis Ende 1809 in den Städten der USA aufgelistet. Ob es sich bei Erwähnungen wie „*Sinfonie . . . Haydn*“ um Kompositionen Joseph Haydns handelt, geht jedoch nicht in allen Fällen eindeutig hervor; vereinzelt dürfte Johann Michael Haydn als möglicher Autor nicht auszuschließen sein. Aus diesem Grunde haben die Verfasser dieser Schrift wahrscheinlich den neutraleren Titel *Haydn in America* gewählt.

Als wertvoll erweist sich die Zusammenfassung der handschriftlichen Kopien von Kompositionen Joseph Haydns in der Moravian Music Foundation of Winston-Salem, N. C.; diese Abschriften sind geordnet nach datierten und undatierten Kopien, abschließend werden einige wenige nicht weiter identifizierte Werke angegeben, bei denen ein Incipit wünschenswert gewesen wäre. Nicht nur hier, sondern auch in anderen Kapiteln ergeben sich etliche Ergänzungen zum Haydn-Werkverzeichnis von Anthony van Hoboken, so daß diese bibliographische Veröffentlichung in jeder Fachbibliothek vorhanden sein sollte; jedenfalls erweist sich dieses Buch für den Wissenschaftler, der sich mit Haydn beschäftigt oder beschäftigen will, als wertvolles und notwendiges bibliographisches Nachschlagewerk.

(August 1980)

Hubert Unverricht

ROLAND WÜRTZ (Hrsg.): Das Mannheimer Mozart-Buch. Hrsg. im Auftrag der Mozartgemeinde Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1979). 308 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 47.)

Anlaß zu vorliegendem Buch war die zweihundertjährige Wiederkehr von Mozarts Aufenthalt in Mannheim 1777–1778. 17 Spezialstudien von 14 Autoren, teils Musikwissenschaftlern, teils Musikliebhabern der Mozartgemeinde Mannheim–Ludwigshafen–Heidelberg und eine ausführliche Bibliographie sollen Zeugnis ablegen „von der allgemeinen Verehrung Mozarts und Bewunderung seines Werkes“. Eine Gesamtdarstellung „des engen Verhältnisses des Salzburgers zu Mannheim“, so der Vorsitzende der Mozartgemeinde, Hans-Helmut Schwarz, war nicht intendiert.

Probleme der musikalischen Praxis diskutieren Friedrich Wührer und Erik Werba. Wührer, Gründungsvorsitzender der Mozartgemeinde, kommt noch einmal mit seinem bereits 1949/50 in der Zeitschrift *Musikerziehung* abgedruckten Beitrag *Mozarts Krönungskonzert – ein Problem?* zu Wort. – Im Grunde kein Mannheimer Thema! – Werba beschäftigt sich mit den beiden französischen Liedern *Oiseaux, si tous les ans* KV 307 und *Dans un bois solitaire* KV 308, zeigt, welche Interpretation er für die Praxis denkbar hält, wie die beiden Lieder „eine innere Einheit“ sowohl formal als auch inhaltlich bilden. – Mannheimer Mozartgedenkstätten gehen Hans Budian, Rudolf Haas und Wilhelm Hermann nach – die Artikel sind mit informativen Abbildungen bereichert. – Marius Flothuis und Otmar Hammerstein stellen in Frage, ob es zwischen Aloysia Weber und Mozart „je ein gegenseitiges ‚Verhältnis‘ gegeben hat“. Zu Constanze habe Mozart „ein normales, gesundes, erotisches Verhältnis gehabt“ – Mozart und die Mannheimer Orgeln beleuchtet Hanns Dennerlein in *Der Chevalier [Mozart] und sein Widersacher [Georg Joseph Vogler]*. – Daß die Orgel, auf der Mozart im Jahre 1763 in Heidelberg spielte, heute auch in Einzelheiten nicht mehr existiert, dokumentiert Ursula Mauthé. – Der Finanzierung von Mozarts Mannheimer Aufenthalt geht Rudolf Haas nach. Aufschlußreich sind seine „Münzumschreibungstabelle“ und sein *Vergleich einiger Warenpreise und Dienstleistungskosten, die für Reisende von Interesse sind: 1777 zu 1777 = rund das*

Wievielfache! – Aus dem bisher unveröffentlichten Iffland-Stammbuch publiziert Wilhelm Herrmann *Autographen von Mozart-Freunden und -Bekanntem*. Es wäre wünschenswert, wenn dieses Stammbuch in toto einmal kommentiert veröffentlicht würde. NB. War etwa Antonio Salieri, der mit einem Kanon im Iffland-Stammbuch auftaucht, kein Bekannter Mozarts? – Silhouetten und Schattenrisse von Schauspielern, Sängern und Musikern aus Mozarts Freundes- und Bekanntenkreis stellen Roland Würtz und Robert Münster vor. – Exemplarische Erstaufführungen von Mozarts Opern auf der Dalberg-Bühne bespricht Roland Würtz. – Mit der Mozartpflege in Mannheim nach dem Zweiten Weltkrieg setzt sich Herbert Meyer auseinander. – Brigitte Höft befaßt sich mit Karl Ferdinand Heckel als Verleger der *Wohlfeilen Ausgabe sämtlicher Opern W. A. Mozarts*. – Wie Mozart von Paris über Straßburg nach Mannheim reiste, untersucht René Kopff. „Die schnellste Verbindung mit dem Postkurier dauerte dreimal 24 Stunden, bei ununterbrochener Tag- und Nachtreise.“ Zum Vergleich: Der Expreßzug „Mozart“ schafft die 504 km lange Strecke in gut vier Stunden! – Wo sich Mozart 1763, 1777 und 1790 in Schwetzingen aufgehalten hat, erhellt Werner Stief. Wertvoll ist die von Roland Würtz und Hans Budian erstellte Bibliographie zu Mozart und Mannheim, besser gesagt zu Mozart und der Pfalz. Viele lokale Publikationen, die für Details der Mozart-Biographie wichtig sind, sind eruiert und zum Teil auch kurz kommentiert. Allerdings sind manche Titel nicht immer genau zitiert, oft fehlen Seitenzahlen – sie sind teilweise nur mit „ff“ wiedergegeben –, Vornamen der Autoren. Allen, die sich mit Mozart und seinem Mannheimer Kreis beschäftigten, sei diese lose Aufsatzsammlung in preiswerter, aber guter Taschenbuchaufmachung empfohlen. Anm.: Der Käufer wird zunächst irreführt: Er glaubt ein Buch von Roland Würtz vor sich zu haben, erkennt aber erst nach Studium des Inhaltsverzeichnisses, daß Würtz Redakteur des Buches ist. Das sollte bei der Werbung richtiggestellt werden.

(Februar 1980) Rudolph Angermüller

RUFUS E. HALLMARK: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study. Ann Arbor: Umi Research Press (1976, 1979). XVI, 208 S. (Studies in Musicology. 12.)*

Fährtenkundig kennt der schlaue / Jäger aus der Spur im Schnee / Von dem Hirsche, Wolf und Reh / Die verräterische Klaue.

Dies ist die erste Strophe eines Lenau-Gedichtes mit dem Titel *Einem Autographensammler*, das Hallmark seiner Studie als Motto voranstellt. Schumann schätzte die Lyrik Lenaus, dessen Dichtungen er sein op. 90 widmete. Indes, ob Schumann diese seinen Liedern gewidmete Untersuchung ebenso geschätzt hätte, darf angezweifelt werden. Mit Hallmarks Arbeit liegt eine weitere einschlägige Publikation aus dem angelsächsischen Sprachraum zum Liedschaffen Schumanns vor (erinnert sei nur an Autoren wie Cooper, Komar, Sams und die wertvolle Untersuchung von Stephen Walsh). Die Quellenstudie beginnt mit einer programmatischen Erklärung. Ihr Ziel ist „a documentary reconstruction of the conception, gestation and birth of a work of art“ Der Begriff „Genesis“ wird also beim Wort genommen. Das Kapitel *Schumann's Song-Composition Procedure* beschreibt den ersten Schritt: „the first step was, of course, the selection of poems to set“ Dann wird uns in einem „logical step-by-step process“ die Kompositionsmethode vorgeführt, nach dem bewährten Rezeptbuch-Verfahren „Man nehme“.

Da Methoden bekanntlich erlernbar sind, könnte sich nach der Lektüre dieses Buches in uns die trügerische Hoffnung regen, selbst ein kleiner oder großer Schumann werden zu können. Doch leider kann ein und dieselbe Kompositionsmethode zu vollkommen verschiedenen Ergebnissen führen. Mag die Arbeitsweise Schumanns schaffenspsychologisch noch so interessant sein, sie erklärt nicht das Produkt. Die Untersuchung von Skizzen, die Sichtung der Quellen zu einem Werk können nur insoweit von Belang sein, als sie zum besseren Verständnis des authentischen Werkes, der „Ausgabe letzter Hand“ (und diese liegt im Falle der *Dichterliebe* vor) einen Beitrag leisten. Denn allein

das fertige Werk besitzt den für uns maßgebenden Verbindlichkeitsgrad. Andernfalls handelt es sich um mehr oder weniger unbrauchbares Beweismaterial, das bei unverhältnismäßiger Gewichtung das zu beurteilende Werk eher zu verdunkeln als zu erhellen instande ist. Nur unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der vorliegenden Komposition ist es sinnvoll zu fragen: warum hat sich der Komponist für diese und nicht für eine andere Lösung entschieden, und wie kam diese Lösung zustande? Ist der Bezug zum Ganzen des Werkes nicht mehr einsichtig, so muß die Skizzenforschung in bloßer Variantenstatistik und unerquicklichen psychologischen Mutmaßungen ihr Ende finden. Das fertige Werk liegt auf dem Schreibtisch, wir aber wühlen im Papierkorb des Künstlers, weil wir es genau wissen möchten. Schade, wenn wir nichts finden. Am schönsten wäre es, wenn wir die Zeit zurückdrehen und dem Komponisten bei der Arbeit auch noch heimlich über die Schulter schauen könnten, um möglicherweise hinter sein „Betriebsgeheimnis“ zu kommen.

Der „schlaue Jäger“ Hallmark, sein unerbittlicher und gründlicher Forschergeist, verliert über die Frage nach dem Wie, dem tatsächlichen oder vermeintlichen Entstehungsprozeß der Lieder, die Frage nach dem Was (dem Sinnzusammenhang der abgeschlossenen Komposition) leider weitgehend aus dem Blickfeld. Der magische Begriff der „Entstehungsgeschichte“, der „Genesis“, droht sich zu verselbständigen.

Durchaus verdienstvoll sind Hallmarks Bemerkungen zur Lyrik Heines und zu Schumanns Heine-Rezeption. Die der Arbeit beigelegten Faksimile-Abbildungen sind aufgrund der mangelhaften Wiedergabe kaum hilfreich.

(Mai 1981)

August Gerstmeier

HORST F. G. KLEIN: *Erst- und Frühdrucke der Textbücher von Richard Wagner Bibliographie. Tutzing: Hans Schneider 1979. 63 S.*

Die Wagnerliteratur ist bislang arm an philologischen Arbeiten. Die vorliegende

Studie ist daher prinzipiell zu begrüßen. Laut Vorwort geht es dem Buch darum, jeweils den Erstdruck eines Wagnerschen Textbuches „*vor seine Nachfolger zu stellen*“. Diesem Anspruch wird Klein in wenigstens drei Fällen nicht gerecht. Bezüglich der *Feen* läßt sich nicht ermitteln, welche von zwei Ausgaben mit dem zu vermutenden Erscheinungsjahr 1888 die Erstausgabe ist. Klein aber tut so, als ob das 62 Seiten umfassende Textbuch der Erstdruck sei, ohne zu sagen, wie er zu dieser Meinung kommt. Es spricht sogar einiges dafür, daß der bei Klein unter „*spätere Ausgaben*“ genannte Druck von 52 Seiten Umfang die Erstausgabe ist. Im Falle des *Liebesverbots* hat Klein übersehen, daß der Abdruck des Textes in der zwölf- und der sechzehnbandigen Ausgabe von Wagners *Gesammelten Schriften* (Leipzig 1911) als Erstdruck zu gelten hat.

Aufgrund unzureichender Kriterien kommt Klein bei seiner Aufstellung der Textbücher zu *Tannhäuser* zu falschen Ergebnissen. Erstens ist Klein nicht aufgefallen, daß von 1845 bis 1852 Textbücher mit der gleichen Titelseite und deshalb mit derselben Jahreszahl, nämlich 1845, verkauft worden sind. Zweitens hat er sich nicht die Mühe gemacht, die Textbücher mit dem Klavierauszug zu vergleichen. Allein dadurch hätte er merken können, daß die von ihm als Erstausgabe deklarierte Ausgabe in Wirklichkeit die dritte Ausgabe (1852) ist. Drittens: Hauptkriterium für eine genaue Unterscheidung der ersten drei Ausgaben ist nicht „*die drittletzte Textzeile auf Seite 48*“, sondern das Aussehen der Seite 48 überhaupt. Im tatsächlichen Erstdruck beginnt die Seite 48 nämlich mit der Zeile „*Den dürrn Stab in Priester's Hand*“ und ist nur zur Hälfte bedruckt. In der zweiten Ausgabe (für die Dresdner Aufführung am 1. August 1847) beginnt die Seite 48 mit einer Regiebemerkung und endet mit dem Satz „*Er geht nun ein in der Seligen Frieden*“ (Faksimile im Anhang, S. 57). Die im Hauptteil wiedergegebene Seite mit dem Textbeginn „*Ich höre!*“ stammt aus der dritten Ausgabe. So wie Klein nicht zwischen den verschiedenen Dresdner Versio-

nen unterscheidet, so differenziert er auch nicht zwischen Dresdner, Pariser und Wiener Versionen. Deshalb bleibt völlig unklar, welche Fassung die aufgeführten Textbücher jeweils wiedergeben. Das wichtige Textbuch zur Wiener Aufführung von 1875, das in etwa einer Ausgabe letzter Hand entspricht, wird gar nicht erwähnt.

Während Klein hinsichtlich der Erstausgaben ein konkretes Ziel verfolgt, bleibt bezüglich der späteren Ausgaben unklar, was er mit seinem Verzeichnis bezweckt. Laut Vorwort wird „*ein Anspruch auf Vollständigkeit keinesfalls erhoben*“, dennoch sieht sich der Leser mit langen Listen von „*späteren Ausgaben*“ konfrontiert, die doch so etwas wie Vollständigkeit suggerieren. Statt nach dem Sinn einer solchen Ansammlung zu fragen und die Textbücher gemäß ihrer Bedeutung zu bewerten, begnügt sich Klein mit dem bloßen Verzeichnen. So kommt es, daß man das Wesentliche vom Unwesentlichen nicht unterscheiden kann, das Verzeichnis mit Bedeutungslosem angefüllt ist und manches Wichtige und Interessante fehlt. Unerwähnt bleibt z. B. die ungewöhnlich frühe erste englische Übersetzung des *Lohengrin* 1855 in *The Musical World*, die dann 1857 als vollständige Publikation bei J. F. Hope erschien – immerhin die erste Publikation eines Wagnerschen Opernbuches in einer Fremdsprache. Hätte Klein die Primärliteratur einbezogen, hätte er diese Übersetzung im Brief Wagners vom 16. März 1858 an Breitkopf & Härtel erwähnt finden können. Ein gravierender Mangel ist auch, daß die fremdsprachigen Textbücher nicht als solche gekennzeichnet sind; denn der Erscheinungsort ist kein sicheres Indiz für die Sprache, die dem Textbuch zugrundeliegt. Auch zwischen Prosa- und Versübersetzungen wird nicht unterschieden, was zur Folge hat, daß Theatertextbücher für bestimmte Aufführungen (denen sie entsprechend zuzuordnen gewesen wären) und Ausgaben für andere Zwecke nicht auseinandergehalten werden. Aber was kann man von einem Autor erwarten, der in seinem Kommentar zur Erstausgabe des *Walküre*-Textes ein Hauskonzert zur „*Vorführung des 1. Aktes*“ deklariert und mit der Urauf-

führung des Werks auf eine Ebene stellt!

Wie wenig Klein mit der Wagner-Philologie und -Forschung vertraut ist, zeigt die Liste der Wagnerschen Texte, die außerhalb des gängigen Bühnenwerkes stehen. Es wimmelt darin von falschen Zahlen und Angaben, z. B.: Das kurzerhand ins Jahr 1830 versetzte *Hirtenspiel* ist nicht nur „unvollendet und ungedruckt“ – eine Formulierung, die das Vorhandensein eines Manuskriptes suggeriert –, sondern es ist verschollen. *Die hohe Braut* von 1836 ist kein „Opernfragment“, sondern ein fertiger Prosaentwurf, *Die glückliche Bärenfamilie* kein „Entwurf“, sondern ein abgeschlossenes Libretto, und *Luthers Hochzeit* ist nicht „ungedruckt“, sondern wurde schon 1937 im Bayreuther Festspielführer von Otto Strobel veröffentlicht und liegt seit 1975 in der Ausgabe des *Braunen Buches* vor. Der Erstdruck von Wagners Bearbeitung der *Iphigenie in Aulis* von 1847 bleibt unerwähnt, obwohl er sich unter der Nummer 3406 in Österleins *Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek* (1886–1895) befindet, einem Werk, das Klein angeblich benutzt hat. Sehr zu bedauern ist, daß die Fundorte der Textbücher nicht genannt werden. Dadurch wird die Brauchbarkeit des Verzeichnisses noch mehr eingeschränkt. Begrüßenswert ist dagegen die Beigabe zahlreicher Faksimilewiedergaben. Ohne sie müßte man auf eine Reihe von Informationen verzichten, da Klein sie in seinem Verzeichnis nicht gibt. (November 1980)

John Deathridge / Egon Voss

RICHARD WAGNER. Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL und Werner WOLF. Band IV: Briefe der Jahre 1851–1852. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 550 S., 9 Abb.

Von der auf fünfzehn Bände berechneten, seit 1967 erscheinenden Ausgabe sämtlicher Briefe Richard Wagners konnte der Verlag inzwischen vier vorlegen. Berücksichtigt man die Fülle des Quellenmaterials und die Probleme der Emendation, dann schreit

die Ausgabe keineswegs so langsam fort, wie es auf den ersten Blick aussehen mag. Die Publikation eines Bandes im Abstand von vier bis fünf Jahren ist in Anbetracht der mühseligen redaktionellen und drucktechnischen Arbeiten sogar noch relativ kurzfristig, obwohl der Abschluß des gesamten Unternehmens natürlich noch in weiter Ferne liegt.

Wer sich über die Vorgänger der neuen Brief-Gesamtausgabe, die Geschichte und den heutigen Bestand der ungefähr 5000 Quellen ein Bild machen möchte, ist auf die Vorrede in Band I (Leipzig 1967, vgl. *Mf* 23, 1970, S. 213) angewiesen, die verständlicherweise nicht jedem neu erscheinenden Band wiederum integriert werden kann. Die Einleitung des vorliegenden Bandes IV gibt, ebenso komprimiert und sachgerecht abgefaßt wie die früheren, eine Einführung in den Inhalt des neu vorgelegten Materials, das den Zeitraum vom 8. Mai 1851 bis zum 12. September 1852 umfaßt. Hauptthema der Briefe sind der genaue Plan für die Dichtung des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen* sowie biographische Einzelheiten dieses Lebensabschnitts. Vor der Ausarbeitung der Dichtung *Das Rheingold* schließt der materialreiche Band mit Briefen aus der Entstehungszeit der *Walküren*-Dichtung, während am Anfang der Publikation Briefe aus dem Zeitabschnitt zu finden sind, in dem Wagner die Dichtung *Der junge Siegfried* ausarbeitete. Im Mittelteil des Buches sind die Briefe von Oktober und November 1851 plaziert, in denen die Konzeption des *Ringes* im Mittelpunkt des Interesses steht.

Eindrucksvoller als die Dokumente früherer Lebensperioden lassen Wagners Briefe dieser Zeit die weltanschaulichen, philosophischen und kunsttheoretischen Anschauungen deutlich werden, die nach der Flucht in die Schweiz 1849/50 reifen. Konzentriert stellt die Einleitung des Buches fest: „Die Hoffnung auf eine neue soziale Revolution und die Bezüge auf Ludwig Feuerbach erscheinen als bestimmende Gedanken. Ideologie und künstlerisches Denken bilden dabei eine Einheit, die allerdings nicht ohne Widersprüche blieb.“ Damit wird vor allem die in

den Jahren 1851/52 vollendete *Ring*-Dichtung in den Kreis der einschlägig dokumentierten Werke gerückt. Begründet ist in der Einleitung auch die direkte Bezugnahme auf Briefe, in denen Wagners Weltanschauung zum Ausdruck kommt (z. B. am 2. Juli 1851 an Ernst Benedikt Kietz: „*Ich verlange mit Leidenschaft nach der Revolution, und nur die Hoffnung, sie noch zu erleben und sie mitmachen* [sic!], *gibt mir eigentlich Lebenslust*“). Neben der Hoffnung auf eine grundlegende Veränderung der damaligen bestehenden Zustände stehen im Mittelpunkt der verschiedenen Schreiben der Plan zur Herausgabe der drei Operndichtungen *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* (mit einem ausführlichen, grundlegenden Vorwort) und die Beschäftigung mit der Philosophie Ludwig Feuerbachs. Darüber hinaus finden Verhandlungen mit Theatern sowie Aufführungen und Verlag der Werke ihren Niederschlag ebenso wie Dirigierverpflichtungen in Zürich, oder Kuren und Reisen.

Die Briefe des vorliegenden Bandes konfrontierten die Herausgeber mit der ungewöhnlichen und unterschiedlichen Groß- und Kleinschreibung. Wagner bediente sich nämlich ab 20. Februar 1851 in manchen Briefen „*erneut der im Dezember 1848 nach dem Beispiel der Brüder Grimm aufgenommenen Kleinschreibung*. Das führt zu einem *Durcheinander von Groß- und Kleinschreibung in den Briefen dieses Bandes*“ (Einleitung, S. 5). Gewissenhaft bearbeitet sind auch die Nachweise im Anhang (Quellenachweis, Verzeichnis der Briefempfänger, Personen- und Sachregister). Die Beschriftung der Abbildungen findet man eigenartigerweise nicht unter den Bildern selbst, sondern im (auch von der Wortbildung her wenig erfreulichen) *Abbildungsverzeichnis*. Mehr ist an diesem sorgfältig edierten und gedruckten Band nicht auszusetzen.

(Juni 1981)

Richard Schaal

CHARLES-CAMILLE SAINT-SAËNS:
Musikalische Reminiszenzen. Mit einer Studie von ROMAIN ROLLAND. Camille Saint-Saëns. Wilhelmshaven. Heinrichsho-

fen's Verlag (1979). 253 S. (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*. 53.)

Wie auf der Umschlagseite zu sehen ist, handelt es sich um den Nachdruck eines 1977 bei Philipp Reclam jun., Leipzig, erschienenen Bandes. Die Übersetzung aus dem Französischen stammt von Eva Zimmermann, Herausgeber ist Reiner Zimmermann. Dieses Bändchen verdiente eine weitere Verbreitung durch den Nachdruck, schon wegen der neuen, gut lesbaren und genauen Übersetzung – bisher gab es nur die Übersetzung der Sammlung *Harmonie et Mélodie* (1885) durch Wilhelm Kleefeld (Berlin 1902, ²/1905). Die vorliegende Auswahl enthält sieben Feuilletons aus *Harmonie et Mélodie*, darunter die berühmten Aufsätze über die Wiederaufführung des *Freischütz* in Paris und über die Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth, beide aus dem Jahre 1876. In seiner eleganten, doch unpräzisen Sprache gibt Saint-Saëns sein um Unabhängigkeit von den Parteien bemühtes, ganz auf die musikalischen Sachverhalte konzentriertes Urteil ab. Der Schwerpunkt der Auswahl liegt jedoch – vielleicht etwas zu sehr – auf den um 1910 erschienenen Aufsätzen, in denen sich Saint-Saëns noch ausdrücklicher um ein gerechtes Urteil bemüht. In den Studien über Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Massenet, Offenbach spricht er als Augenzeuge einer vergangenen Epoche, deren Werte er späteren Generationen deutlich machen will. Neben diesen heute noch bedenkenswerten Stellungnahmen Saint-Saëns' haben seine Äußerungen zur älteren Musik (Bach, Händel, Rameau, Gluck) nur noch historisches Interesse.

Große Mühe hat der Herausgeber Reiner Zimmermann darauf verwandt, dem unvorbereiteten Leser das Verständnis der Texte zu erleichtern. Ein umfangreicher Anmerkungssystemat erläutert alles nur Denkbare (wobei hin und wieder kleine Fehler unterlaufen wie auf S. 91, Anm. 5, und S. 99, Anm. 14), das ausführliche Vorwort sowie das mit ergänzenden Angaben versehene Register lassen keine Frage offen. Reclams Universalbibliothek ist offenbar für einen breiteren Leserkreis bestimmt als es die

Taschenbücher für Musikwissenschaft sind. Diese solide bearbeitete Anthologie läßt den Wunsch wach werden nach einer umfassenden deutschen Ausgabe der Schriften von Camille Saint-Saëns.

(Mai 1980) Magda Marx-Weber

DOROTHEE EBERLEIN: Anatolij K. Ljadov / Leben – Werk – Musikanschauung. Köln. Gitarre + Laute 1980. 256 S.

In ihrer Kölner Dissertation (1978) untersuchte die Autorin Leben und Werk eines Komponisten, der sie bei ihren Arbeiten über russische Musikanschauungen um 1900 besonders faszinierte. Wegen seiner Miniaturformen als Kleinmeister verkannt und immer an inadäquaten Maßstäben gemessen – sei es der Vergleich mit Chopin bei Zofia Lissa oder der fragwürdige Maßstab des „Realismus“ bei russischen Theoretikern –, ist er in Wirklichkeit ein wichtiger Vorläufer des modernen Komponierens in Rußland, wiewohl er (Individualist!) von entsprechenden Ideologien und Gruppenbildungen nie etwas hielt. Ein zeitgenössischer Komponist, der keiner sein wollte, war er ein Vorläufer von Prokof'ev und den Neoklassizisten in seinen freien Reihungsformen (vgl. S. 193), denen wiederum bisher nicht wahrgenommene Verklammerungen in Miniaturenzyklen gegenüberstehen (vgl. S. 114), Vorläufer der spätromantischen Avantgarde um Skrjabin und der Futuristen (Protopopov, Mosolov) in der Entwicklung nichtthematischer Formstrukturen (S. 237f.), Schrittmacher für Mjaszkovskij, Deševov, Žitomirskij in chromatischen Rückungen bzw. einer strukturellen Chromatik, die schon Zofia Lissa beobachtete (s. S. 87). Die Geschichte der modernen Musik in Rußland ist deshalb immer so überraschungsreich, weil es eine wirklich moderne Musik ist und weil andererseits dort ca. 50 Jahre lang geleugnet und verdrängt wurde, um nicht zu sagen: wird, daß es so etwas Verächtliches wie Neue Musik überhaupt gegeben haben könne; so haben Versuche, die Grammatik dieser Sprache zu erkunden, immer etwas von einem Schritt

ins Neuland. Vor allem in seiner Ästhetik war Ljadov seinen Zeitgenossen voraus: nicht so sehr in seinem Interesse an archetypischen Sprachstrukturen, das er mit den Symbolisten teilte (vgl. S. 40ff.), als vielmehr in seiner Vorliebe für Ironie und Groteske (S. 42ff.). Mit Recht wird wohl hier Alfred Jarry erwähnt, und der Zeitgenosse Satie steht nicht fern – für die russische Musikgeschichte bedeutet dies aber, daß dem grotesken Lakonismus bei Arthur Lourié oder Dmitrij Schostakowitsch, den die russische Gesellschaft ebenso wie die deutsche nie besonders geschätzt und gewürdigt hat, in Ljadov ein Vorläufer erwächst.

Was ich als Vorzug der Arbeit Dorothee Eberleins empfinde: daß sie das Werk Ljadovs überall in Zusammenhänge stellt, z. B. in die der Anschauungen des „Beljaev-Kreises“ seiner Komponisten-Kollegen, dann vor allem in die der russischen Folklore mit ihren irregulären Strukturen, der sich Ljadov als Bearbeiter so leidenschaftlich widmete – haben seine kompositorischen Spezifika hiermit zu tun? (Diese Frage steht mehr unausgesprochen im Raum.) Wie sah sein Verhältnis zur polnischen Folklore aus, warum komponierte er Mazurken und Kollenden (die in Polen Weihnachtslieder sind)? Diese Frage taucht im Gesichtskreis auf und bleibt letztlich unbeantwortet; vielleicht läßt sie sich nicht beantworten.

Nicht so überzeugend finde ich die Aufarbeitung des Stoffes nach Werkgattungen (sind es wirklich Erkenntnisse, die so entstehen?) und die Handhabung der Transkription. Auf die wissenschaftliche Transkription der Preußischen Bibliotheken kann man im Grunde nicht verzichten (dieser Verzicht führt immer zu hilflosen Kompromißlösungen), und so ist es gut und richtig, daß sie hier durchgängig gebraucht wird. Wenn man dieses Prinzip freilich übertreibt und deutschstämmige Namen wie Meyerhold und Medtner als *Mejerchol'd* und *Metner* partout aus dem Russischen retranskribieren will, dann liefert dies den Gegnern dieser Transkription Argumente.

Mit den Gralshütern des Realismusbegriffes gerät Dorothee Eberlein zum Schluß

in eine langwierige Auseinandersetzung. Ljadov paßt einerseits da hinein und andererseits doch nicht, machte sich über Tolstoj und Gorkij sogar lustig, schätzte Nietzsche und Maupassant. Es wird deutlich, daß Ljadov in einer letztlich aristokratischen Souveränität über Ideologien welcher Art auch immer stand.

(Januar 1981)

Detlef Gojowy

FRITZ BUTZBACH: Studien zum Klavierkonzert Nr. 1, fis-moll, op. 1 von S. V. Rachmaninov. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 109.)

In der Fachliteratur über Solokonzerte gehören Abhandlungen, die sich mit einem einzigen Werk der Gattung beschäftigen, immer noch zu den Seltenheiten. Meist muß man schon froh sein, wenn Solokonzerte der nachbeethovenischen Zeit einer über das bloß Summarische hinausgehenden Untersuchung unterzogen werden (so z. B. in der Dissertation Blairs über Henry Litoff). Es herrscht hier also einwandfrei noch ein erheblicher Nachholbedarf, besonders in bezug auf die Klavierkonzerte der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. So ist es zu begrüßen, daß Fritz Butzbach es unternahm, in seiner Dissertation sich mit dem 1. Klavierkonzert in *fis-moll* von Rachmaninov auseinanderzusetzen – einem Werk, das bis jetzt im Schatten der berühmteren Konzerte in *c-moll* op. 18 und *d-moll* op. 30 gestanden hat. In seiner 321 Seiten umfassenden Arbeit, von der 120 Seiten auf Notenbeispiele entfallen und die in vier Kapitel (Entstehungsgeschichte des Werkes; Die autographen Quellen; Kompositorische Stadien der einzelnen Satzteile; Analyse der Endfassung) aufgeteilt ist, geht der Autor zunächst auf die Entwicklungsgeschichte des *fis-moll*-Konzertes ein, das mit seinen verschiedenen Fassungen eine von ihm zu Recht als einzigartig bezeichnete Quellensituation bietet. Dieses erste Kapitel vermittelt ein aufschlußreiches Bild von der frühen künstlerischen Entwicklungsphase des Komponisten.

In der Einleitung spricht der Verfasser von der „vernachlässigten Gattung“ des russischen Klavierkonzertes bis zum Beginn der 1890er Jahre. Er zitiert dann selbst die Konzerte Rubinsteins, Tschaikowskys, Balakirews, Rimskij-Korsakows und Arenskijs als Ausnahmen, womit sich doch eigentlich die oben erwähnte These selbst erledigt (S. 5). Daß „Rachmaninovs vier Klavierkonzerte . . . zweifellos einen ersten Höhepunkt dieser Gattung in Rußland“ bilden – davon kann angesichts des Gewichts der ersten beiden Tschaikowsky-Konzerte und des *d-moll*-Konzertes von Rubinstein (1866) nun beim besten Willen nicht die Rede sein.

In der Frage des Einflusses anderer Komponisten stellt Butzbach Griegs *a-moll*-Konzert als „beherrschenden Einfluß“ auf Rachmaninovs *fis-moll*-Konzert fest, demgegenüber „die vielfach angeführten Spuren Tschaikowskys, Chopins, Liszts und Arenskijs in ihrer Bedeutung“ . . . zurücktreten (S. 6). Im dritten Kapitel versucht er, diese Behauptung von biographischen, psychologischen wie von formalanalytischen Gesichtspunkten her („Übernahme charakteristischer Formzüge, besonders im ersten und letzten Satz“) zu untermauern. Die Möglichkeit eines Grieg-Einflusses soll gar nicht bestritten werden (wobei allerdings zu sagen ist, daß der vom Autor erwähnte Anfang des ersten Satzes des Grieg-Konzertes ja sein Modell in Schumanns *a-moll*-Konzert gehabt hat!). Es ist vielmehr die Ausschließlichkeit, mit der diese These hier vertreten wird, die m. E. doch etwas die vielfachen Einwirkungen ignoriert, welche den jungen Rachmaninov in seinem pianistischen wie seinem Orchester- und Opernschaffen bestimmt haben, und an denen Tschaikowsky nachweisbar einen wesentlich stärkeren Anteil, gerade auch im *fis-moll*-Konzert, hatte als ihm hier zugestanden wird. Seien es nun schnelle Wechsel zwischen Horn-Soli und ff-Schlägen des Tutti, Elemente der Klaviersatztechnik wie punktierte beidhändige, massive Akkorde oder Doppeloktavabgänge in Triolen (z. B. T. 234–235), das ständige Auf und Ab der Stimmungen, mit abrupten Ausbrüchen von äußerster Kraft, oder

sei es die atemlose Hektik und aufgeheizte Atmosphäre des dritten Satzes, die sinfonische Wucht des Orchesters – hier wird einwandfrei das Vorbild Tschaikowskys deutlich, dem der 20jährige Komponist seine Suite für zwei Klaviere op. 5 „in grenzenloser Verehrung“ widmete. Zu dem vierten Kapitel wäre zu fragen, ob die Ansicht des Verfassers, daß die Solokadenz des ersten Satzes „lediglich Zusatz“ ist, „der strukturell nur locker im Satzgefüge verankert und ohne weiteres eliminierbar ist“ (S. 224), einer genaueren Prüfung standhält.

Einen großen Raum innerhalb der Dissertation nimmt die Einordnung der Quellen in einen sinnvollen zeitlichen Zusammenhang ein, wobei zwischen sechs verschiedenen Versionen unterschieden wird. Die besondere Schwierigkeit, der sich der Autor dabei gegenüber sah, war, aus der Vielfalt des zu sichtenden und zu vergleichenden Materials (Skizzen, Notenheft-Aufzeichnungen, Klavierauszüge, Fassungen für zwei Klaviere, Partiturniederschriften) eine kontinuierliche Bestimmung der chronologischen Abfolge dieser so verschiedenartigen Quellen vorzunehmen. Butzbach hat diese Schwierigkeit mit anerkannter Sorgfalt und einer wissenschaftlichen Akribie gemeistert, die ohne das direkte Quellenstudium in Moskau sicherlich so nicht möglich gewesen wäre. Dabei offenbarte sich gleichzeitig – und auch das kommt in der Abhandlung sehr gut heraus – der kompositorische Entwicklungsprozeß in allen seinen Stadien, den das *fis*-moll-Konzert zu durchlaufen hatte, und welcher in dieser Mannigfaltigkeit und zeitlichen Ausdehnung wohl wenige Parallelen in der Geschichte des Klavierkonzerts haben dürfte. Dem Verfasser ist hier insgesamt eine Arbeit gelungen, die ohne Zweifel eine Bereicherung der Rachmaninov-Forschung darstellt.

(November 1980)

Ulrich Niebuhr

ULRICH THIEME: Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs. Einflüsse und Wandlungen. Regensburg: Gustav Bosse

Verlag 1979. 234 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 107.)

Mit der vorliegenden analytischen Auswertung bislang unveröffentlichter Jugendwerke und Werkfragmente Schönbergs aus den Jahren 1894 bis 1898/99 wird ein Beitrag geleistet sowohl zur weiteren Konkretisierung des Schönberg-Bildes als auch zur Problemgeschichte des Komponierens im späten 19. Jahrhundert.

Der Autor will den Lernprozeß beschreiben, in dessen Verlauf Schönberg sich den Entwicklungsstand des Komponierens seiner Zeit aneignet. Er gliedert seinen Gegenstandsbereich, indem er in dem genannten Zeitraum drei Phasen unterscheidet: eine autodidaktische Phase (bis 1895), eine Adaptivphase (1895–1897), in der sich Schönberg unter Anregung Zemlinskys am Werk von Brahms und Dvořák orientiert, und eine Phase der ästhetischen Neuorientierung (1898/99), welche durch die Auseinandersetzung insbesondere mit Wagner sowie durch das Erlebnis der Musik von Richard Strauss bestimmt wird.

Die besondere Lernfähigkeit Schönbergs trägt mit dazu bei, daß er die ästhetische Polarisierung zwischen „Klassizisten“ und „Neudeutschen“ überwindet und die kompositorischen Möglichkeiten der beiden Positionen souverän zu verbinden weiß. Dieses Ziel hat er mit der Publikation der ersten Kompositionen erreicht. Die Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt kann man als einen Prozeß betrachten, in dessen Verlauf der Komponist sein Verhältnis zur Tradition klärt, Vorbilder studiert und unter der Oberfläche voneinander abweichender stilistischer Ausprägungen die Ergiebigkeit kompositorischer Prinzipien experimentell erforscht. Schönberg findet seinen künstlerischen Weg durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition.

Ein Traditionsverständnis solcher Art wird möglich durch einen hohen Grad intellektueller Beweglichkeit und durch die Offenheit gegenüber geistigen Strömungen der Zeit. Thiemes Methode, der Analyse kompositorischer Sachverhalte eine biographische Skizze voranzustellen, trägt dieser Eigenart der Komponistenpersönlichkeit

Rechnung. Durch die Rekonstruktion des geistigen Umfeldes werden musikalische und außermusikalische Bedingungsfaktoren aufgedeckt, welche den Entwicklungsprozeß des Künstlers mitgelenkt haben, ohne daß eine eindimensionale Grund-Folge-Beziehung behauptet würde. Neben dem Bedingungsfeld äußerer Einflüsse bestimmen spezifisch kompositorische Erfahrungen die Entwicklung.

Die Ergiebigkeit dieser Methode wird besonders bei der Darstellung der dritten Phase deutlich. Thieme erläutert diese stärkste Zäsur in Schönbergs Entwicklung, die der Komponist selbst als eine „*fast plötzliche Wende zu einer ‚fortschrittlicheren‘ Kompositionsweise*“ wertet, sowohl als Folge einer im Kreise Wiener Intellektueller und Künstler unter der Mentorenschaft Hermann Bahrs gewonnenen ästhetischen Neuorientierung (Überwindung des Naturalismus, Aufforderung zu emphatischem Subjektivismus) als auch als Resultat einer kritischen Bestandsaufnahme des bisher Komponierten, in dem zwar die Kunst der motivischen Arbeit in der linearen Dimension des Satzes schon stark ausgebildet, noch nicht aber die harmonische Dimension in ihren Möglichkeiten ausgeschöpft war. Sowohl die Liedkompositionen (besonders die Vertonung des Dehmel-Gedichtes *Mannesbängen*) als auch die Arbeit an den programmusikalischen Fragmenten *Toter Winkel* (für Streichsextett) und *Frühlings Tod* (für großes Orchester) aus dem Jahre 1898 lassen eine starke Erweiterung des harmonischen Vokabulars auf der Grundlage der an Wagner orientierten Technik von „Modell und Sequenz“ erkennen. Schönbergs harmonische Konzeption, so ein Ergebnis der präzisen Analysen, ist stellenweise gekennzeichnet durch eine modulationsfreie Verknüpfung „*vagierender*“ Akkorde; die leittonige Behandlung der Einzeltöne „*setzt den Auflösungszwang außer Kraft*“. Die aus dieser harmonischen Konzeption sich ergebende Formgestaltung tendiert zu einem „*Wechsel von tonal instabilen und tonalitätsfestigenden Partien*“. Thiemes Auswertung des sorgfältig zusammengetragenen Archivmaterials läßt erkennen, wie Schön-

berg ein ihm bewußt gewordenes Defizit seiner Kompositionsweise auszugleichen versteht. In der Folge dann sucht er wiederum seinem ästhetischen Postulat zu entsprechen, welches auf einen in allen Dimensionen ausgewogen entwickelten Tonsatz gerichtet ist. Erst in dem Bewußtsein, den Spannungsausgleich zwischen den Dimensionen des Satzes hergestellt zu haben, entschließt sich Schönberg zur Publikation von Werken. Der durch die Analyse seines Jugendwerks nachvollziehbar gewordene Entwicklungsprozeß ist geleitet von der gleichen Idee einer zu erlangenden Homöostase, welche Adorno zur Charakterisierung und Wertung der späteren Kompositionsweise Schönbergs heranzieht.

(September 1980)

Klaus Velten

MIROSLAV HOŠEK: Das Bläserquintett – The Woodwind Quintet. Grunwald: Bernhard Brüche Edition 1979. 234 S.

Die vorliegende Schrift über *Das Bläserquintett* ist vom Solooboisten des Staatstheaters von Olomouc, ČSSR, zusammengestellt worden und umfaßt im bibliographischen Teil (S. 53–205) eine beachtliche Zahl Titel von gedruckten, ungedruckten und nur handschriftlich vorhandenen Kompositionen von Bläserquintetten nach Komponisten geordnet, zu denen auch Bearbeitungen aufgeführt werden. Der Benutzer findet auch „*Bläserquintette in Kombination*“ mit Klavier, Cembalo, Harfe, Flöte, Baßklarinette, Saxophon, den Blechblasinstrumenten und einzelnen Streichern, elektronischen Instrumenten und einzelnen Singstimmen. Eine größere Gruppe ist unter „*Bläserquintett und Orchester*“ (S. 201–205) angegeben, meist mit den Jahreszahlen der Entstehung und den Verlagen oder den Fundorten. Es folgt eine Übersicht über bestehende Ensembles (S. 203–219), eine wahrhaft umfassende Übersicht über derartige Vereinigungen, meist mit Adressenangaben der jeweiligen Geschäftsführer.

Vorangestellt sind eine kleine Betrachtung über die Entwicklung des Bläserquintetts, die im wesentlichen auf das Buch von

Udo Sirker, *Die Entwicklung des Bläserquintetts* (Regensburg: Bosse 1968) zurückgeht, und Ausführungen über „Akustik und Aufführungspraxis“ nach den gleichnamigen Studien von Jürgen Meyer in der Zeitschrift *Das Musikinstrument*, Frankfurt 1977. 16 ganzseitige Abbildungen von Komponisten, von ersten Partiturseiten und Titeldrucken beleben das Buch, das ein erschöpfendes Nachschlagewerk für die Ensembles, Bibliotheken und Freunde dieser Gattung Kammermusik darstellt. (Januar 1980) Georg Karstädt

Complete Theoretical Works of A. Cavallé-Coll. Facsimile edition with introduction and notes by Gilbert HUYBENS. Buren. Frits Knuf 1979. XIII, 34, 15, (8), 52, 37, (4), 6, (7) S., zahlr. Abb. und Tab. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXXI.)

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL: *Devis d'un grand orgue à trois claviers et un pédalier complets projeté pour la vieille Église Luthérienne Évangélique à Amsterdam. With introduction by Peter WILLIAMS. Buren: Frits Knuf 1980. (2) S., (25 S.) Faks. (Bibliotheca Organologica. Volume LXXIV.)*

E. F. RICHTER. *Katechismus der Orgel. WALTHER EDMUND EHRENHOFER: Taschenbuch des Orgelbau-Revisors. Buren. Frits Knuf 1980. VIII, 152, V, 322 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XVII.)*

GEORG RIETSCHER: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Buren: Frits Knuf 1979. IV, 72 S. (Bibliotheca Organologica. Volume LIII.)*

KARL GUSTAV FELLERER: *Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik. Reprint. Buren: Frits Knuf 1980. 135, 14 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXVIII.)*

Verleger Frits Knuf und Herausgeber Peter Williams haben mit ihrer Reprintreihe von „rare books on organs and organbuilding“ einen Fundus an Quellenschriften und historiographischen Werken wieder zugänglich gemacht, der mittlerweile in der Tat

eine stattliche *Bibliotheca Organologica* ergibt. Die berücksichtigten Titel freilich sind von unterschiedlicher „Rarität“: neben zuvor kaum zugänglichen, daher weithin unbekanntem Seltenheiten stehen Bücher, die zwar allenfalls antiquarisch erhältlich, doch über Bibliotheken stets greifbar waren, somit der Forschung wohlvertraut sind.

Zur ersten Kategorie zählt gewiß die Ausgabe der theoretischen Schriften des Aristide Cavallé-Coll, bei denen lücken- und fehlerhafte bibliographische Hinweise, verstreute Publikation und verwickelte Chronologie bisher Zugang und Durchblick erschwerten. Hier konnten die Arbeiten von Gilbert Huybens gründlich klären. Er verfaßte die knappe *Introduction* zu den Quellen, die jedoch für etliche Einzelheiten durch seinen Artikel in *The Organ Yearbook* 9 (1978) zu ergänzen bleibt, ließ Cavallé-Colls handschriftliche Skizzen und Entwürfe (vgl. *The Organ Yearbook* 3, 1972) außer acht und traf unter den differierenden Versionen der für die Académie des Sciences bestimmten *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues* – deren ältestes *Mémoire* von 1840, die Erstlingsschrift des Neunundzwanzigjährigen, nicht mehr original, sondern nur in der Druckfassung von 1895 vorliegt – eine sinnvolle Auswahl. Insofern, aber auch wegen des noch fraglichen Anteils, den Cavallé-Coll an der Ch. M. Philbert zugewiesenen *Note sur la détermination des dimensions des tuyaux coniques* von 1877 haben könnte, ist die Kennzeichnung der Ausgabe als „complete“ etwas euphemistisch. Cavallé-Colls Schriften zu Pfeifenakustik, Stimmtönehöhe, Orgelbau-technik und Orgelaufstellung sind nicht nur geschichtlich bedeutsam, sondern zum guten Teil noch heute lesenswert (besonders *De l'orgue et de son architecture*); auch bezeugen sie, wie dieser herausragende Orgelbauer und Experimentator – nach dem Urteil eines Zeitgenossen – „avec force et modération“ argumentierte und formulierte. Da nach der vorliegenden Ausgabe künftig zitiert werden dürfte, wäre eine (zusätzliche) durchlaufende Paginierung willkommen gewesen. Die (durchaus reizvollen) Faksimiles der Schriftsätze Cavallé-Colls zum Angebot

und Vorschlag für eine (nicht erstellte) Orgel in Amsterdam wenden sich an den Orgelfreund, nicht an die Forschung.

Ein recht ungleiches Paar orgelkundlicher Bücher findet sich in Band XVII vereinigt. Ernst Friedrich Richters *Katechismus der Orgel* (1868; reproduziert wurde die 3. Auflage von 1885), eine der pädagogischen Schriften des Thomaskantors, bietet elementare, in Frage-und-Antwort-Form abgefaßte Grundinformationen über Funktionsweise und Behandlung der Orgel, war nützlich und verbreitet, beansprucht aber schwerlich ein historisches Interesse. Walther Edmund Ehrenhofers *Taschenbuch des Orgelbau-Revisors* (1909) hingegen darf als gehaltvolles Werk eines technisch kompetenten, erfahrenen Sachverständigen seiner Zeit gelten, das auch wegen „*besonderer Berücksichtigung der in der österreichisch-ungarischen Monarchie obwaltenden Verhältnisse*“ aufschlußreich ist.

Als noch immer grundlegende liturgiegeschichtliche Abhandlung über die Orgel bedarf Georg Rietschels knappe, doch materialreiche Schrift von 1893 (die bereits 1971 im Georg Olms Verlag als Reprint erschien, das durch ein Nachwort – von Heinz Lohmann –, durch unangetastetes Originaltitelblatt und Angabe des Vorlageexemplars von der obengenannten Ausgabe absticht) keiner erneuten Empfehlung.

Ähnliches gilt von Karl Gustav Fellerers illusionsloser Darstellung der nicht choralbearbeitenden Orgelmusik zwischen 1750 und 1835 (aus dem Jahre 1932). Der hier am Leitfaden dominierender Gattungen beleuchtete musikhistorische Bereich – Musterfall einer durch stilistischen, geistes- und sozialgeschichtlichen Wandel ins Abseits geratenen Kompositionspraxis – regt nach wie vor an zu fragen, wie sich der Tiefstand in der Orgelmusik zwischen Bach und Mendelssohn äußert und erklärt. Allerdings vermitteln die dem Buch beigegebenen spärlichen, stets fragmentarischen Notenbeispiele, die überdies dilettantisch aufgezeichnet und mit Fehlern durchsetzt sind, kein hinreichendes Bild dessen, was sich hinter den zahlreichen erwähnten Stücken der vielen zumeist kaum mehr bekannten Komponi-

sten verbirgt. Gerade „*eine Reihe von Einzeluntersuchungen und Analysen*“, auf die Fellerer verzichtet, könnte den satztechnischen und ästhetischen Standard dieser Musik verdeutlichen.

(Juli 1981)

Klaus-Jürgen Sachs

KARL-OTTO PLUM: Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. 2 Bl., V, 175 S., 5 S. Graphische Symbole, Abkürzungen und Termini, Faltblätter. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 102.)

Meines Wissens handelt es sich um die erste deutschsprachige Dissertation über Heinrich Schenker. Der Verfasser ist mit der Lehre des österreichischen Theoretikers bestens vertraut, was unter deutschen Musikologen nicht gerade selbstverständlich sein dürfte. Plum hat aber nicht nur Schenker studiert, sondern auch die Analysen und Schriften der wichtigsten Schenker-Schüler. Das erwies sich als notwendig, denn von einer einheitlichen Schenkerschen Lehre kann man schon lange nicht mehr sprechen. Der gewaltsame „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich im Jahre 1938, drei Jahre nach dem Tode Schenkers, zwang einige der profiliertesten Schenker-Schüler zur Emigration in die USA. Von da an ging die Weiterentwicklung der Lehre, wie Plum mit Recht bemerkt, „*getrennte Wege*“ (vgl. Vorwort, S. II). So bestehen bereits in der Terminologie zwischen Schenker und seinem in die USA emigrierten Schüler Felix Salzer sowie zwischen den in Deutschland bzw. Österreich verbliebenen Schenker-Schülern Felix-Eberhard von Cube und Hellmut Federhofer beträchtliche Unterschiede. Plum sah seine Aufgabe daher zunächst darin, „*die Termini Schenkers, Salzners, von Cubes u. Federhofers in ihrer Entwicklung u. ihren Bedingungen zu untersuchen, sie zu vergleichen, zu ordnen u. – soweit notwendig – zu ergänzen*“ (Vorwort, S. II). Bereits dieser erste – terminologische – Teil der Arbeit ist sehr instruktiv. Er bringt auf 76 Seiten eine Fülle von Informa-

tionen, die man bisher nur durch das Studium der zahlreichen und nicht immer leicht zugänglichen Publikationen Schenkers und seiner Schüler erlangen konnte.

Der zweite Teil der Arbeit (S. 77–141) handelt vom „Wesen“ der Schenkerschen Stimmführungsanalyse und erläutert, wie eine solche Analyse durchzuführen sei. Bekanntlich bestehen Schenkers Analysen aus der schichtweisen Reduktion eines Stückes „auf einen allerletzten Gerüstakkord“. Dieser ist in der Musik von Bach bis Brahms – Musik anderer Epochen analysierte Schenker selten – in der Regel der Tonikadrecklang des Stückes. In der „Auswicklung“ dieses einen Akkordes – angefangen beim sogenannten Ursatz als „Hintergrund“, fortgesetzt in den verschiedenen Schichten des „Mittelgrundes“, endgültig gestaltet im „Vordergrund“, der Endgestalt des Werkes – bestand für Schenker die Musik. Es war das Ziel seiner Reduktionsanalysen, diese Schichten eines musikalischen Kunstwerkes einerseits voneinander zu unterscheiden, andererseits darzustellen, wie sie miteinander zusammenhängen. Hilfreich sind Schenkers Analysen insofern, als sie dazu beitragen können, sich größere melodische und harmonische Zusammenhänge bewußt zu machen. Das gelingt freilich nur dann, wenn richtig reduziert worden ist. Und hier wird Schenkers Lehre problematisch. Denn soweit ich sehe, erfährt man von Schenker nicht genau, wann eine Reduktion richtig und wann sie falsch ist. Nie hat er verbindliche Regeln formuliert, nach denen der Gerüstton bzw. Gerüstakkord einer Schicht von bloßen Fülltönen bzw. Füllakkorden sicher unterschieden werden kann. Man wundert sich daher nicht, wenn – bei gleichen Stücken – Schenkers Analysen mit denen seiner Schüler nicht immer übereinstimmen. Das gibt Plum offen zu (vgl. Vorwort, S. III, Fußnote 1). Deswegen ist ein Hauptziel seiner Arbeit, „Verfahrenssätze der Stimmführungsanalyse“ aufzustellen (vgl. S. 106 ff.). Seine lesenswerten – wenn auch nicht immer leicht lesbaren – „10 Hinweise fürs Sortieren von Gerüst- und Fülltönen“ (vgl. S. 86 ff.) kann man als einen ersten Versuch ansehen, für eine

Stimmführungsanalyse allgemein verbindliche Anweisungen zu geben. Die von Plum erstrebte Eindeutigkeit einer solchen Analyse dürfte m. E. jedoch nur dann gelingen, wenn man von vornherein – und nicht nur supplementär, wozu Plum rät (vgl. S. 78 f.) – andere Analyseverfahren mitheranzieht. Auch die Musiklehre der Zeit, in der das zu analysierende Stück entstand, sollte dabei berücksichtigt werden. Möglicherweise wird das zur Entdeckung von Ursatztypen führen, von denen sich Schenker noch nichts hatte träumen lassen. Das erscheint mir für die Weiterentwicklung der Stimmführungsanalyse nach Schenker erfolgversprechender zu sein, als etwa einem Stück wie dem Orgelchoral *Christum wir sollen loben schon* aus Bachs Orgelbüchlein jeglichen Ursatz abzusprechen (vgl. S. 13).

Im dritten Teil seiner Arbeit versucht Plum, „Elemente und Intentionen der Schenkerschen Lehre von der Antike bis in unsere Tage“ nachzuweisen (vgl. S. 141 ff.). Die angeführten Beispiele zeugen von großer Belesenheit. Inwieweit sie freilich mit Schenker in Beziehung gesetzt werden können, darüber läßt sich in vielen Fällen streiten. Selbst die auf den ersten Blick verblüffenden Übereinstimmungen zwischen Heinichens Lehre „*Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien*“ (vgl. *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 588 ff.) und Schenkers Reduktionen sind m. E. nur scheinbar. Beziehungen zwischen Schenker und Heinichen ergeben sich nur indirekt über den sogenannten Generalbaßsatz. Davon verstand Schenker sehr viel. Ohne diesen wäre Schenkers Schichtenlehre überhaupt nicht denkbar. Für Heinichen dagegen ist der Generalbaßsatz nur ein Mittel, auch die scheinbar freieste Dissonanzbehandlung des Theatralischen Stils zu rechtfertigen. Das weiß zwar auch Plum. Nur übersieht er, daß Heinichens „fundamental-Noten“ immer „Vordergrund“ bleiben (um den Terminus Schenkers hier zu gebrauchen). Auf Seite 151 seiner Arbeit beruft sich Plum auf meinen Aufsatz über die Harmonielehre Hugo Riemanns (in *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1966, S. 39 ff.), um zu behaupten,

ten, daß Riemann fast dreißig Jahre vor Schenker in seiner *Musikalischen Syntax* (1877) einen Stufenbegriff entwickelt habe. Von „Stufe“ bei Riemann habe ich freilich nicht gesprochen, sondern nur von einer „Schichtenlehre der Harmonieschritte“. Riemanns Begriff „These“, den Plum voreilig mit „Stufe“ bei Schenker gleichsetzt, bezeichnet ein Moment der großen bzw. vollständigen Kadenz – damals gebrauchte Riemann noch die Termini des dialektischen Dreischritts, um die einzelnen Kadenzmomente gegeneinander abzusetzen. Schenkers Stufenbegriff ist dagegen eine Weiterentwicklung des Sechterschen. Bekanntlich ging Sechter nicht von der großen Kadenz, sondern vom Quintsprung aus. Daher nennt Schenker seine Stufen – nicht von ungefähr – bisweilen auch „*Quinten höherer Ordnung*“ (*Harmonielehre*, S. 197).
(Januar 1981) Elmar Seidel

PHILIP D. TAGG: *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen 1979. 301 S. (Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, No. 2.)

Die vorliegende Arbeit ist motiviert durch ein nicht zu übersehendes Theoriedefizit seitens der Musikwissenschaft auf dem Gebiet der *popular music*-Forschung; die sich daraus ergebende Beschränkung auf biographische, empirisch-soziologische oder textinterpretierende Fragestellungen geht mit dem gleichzeitigen Mangel an analytischen einher. Tagg hat es sich daher zum Ziel gesetzt, „to present a method of analyzing the affective content of certain types of popular music“ (S. 19), wobei ihm die Titelmusik einer Fernsehserie als exemplarisches Analyseobjekt dient.

In Teil I wird der für die Entwicklung einer dem Gegenstand adäquaten Analyse-methode notwendige, theoretische Rahmen entworfen. Tagg will *popular music* nicht durch innermusikalische Kriterien, sondern durch die unterschiedlichen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen

gegenüber *folk music* und *art music* abgegrenzt wissen. „Affect“ versteht er als „intrinsicly emotive meaning contained in musical communication“ (S. 35). Nach der Untersuchung verschiedenster musikwissenschaftlicher Ansätze hinsichtlich ihrer Tragfähigkeit bei der Analyse von *popular music* schlägt Tagg eine interdisziplinäre Herangehensweise vor. Neben der empirischen Musiksoziologie, die eher Hilfsfunktion hat, und der Hermeneutik, worunter lediglich die Verbalisierung musikalischer Inhalte verstanden wird, weist der Autor der Semiotik besondere Bedeutung zu: „It should be clear by now that we regard musical discourse as a communicative system containing significants representing extragenerically explicable (but not explicit) signifiés and that this two-way system of rapports de signification can exhibit varying degrees of complexity and ambiguity“ (S. 183). In Film- und Fernsehmusik hat sich nach Tagg ein derartiges System zweiseitiger Beziehungen zwischen dem affektiven Inhalt von Sprache und Bild einerseits und Musik andererseits herausgebildet; der dadurch entstehende Kontext eines „uniform system of musical code“ (S. 60) muß analytisch berücksichtigt werden. Die theoretischen und methodischen Überlegungen Taggs, in einer Ausführlichkeit, Vielfältigkeit und Ernsthaftigkeit, die man bei Publikationen über *popular music* allzu oft vermißt hat, zeichnen die Arbeit aus. Dennoch wundert es, daß Tagg eine kritische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Massenmedien weithin vermeidet und sich zur Vermutung hinreißen läßt, die Analyse des *musical code* von Fernsehmusik ergebe wichtige Aufschlüsse über musikalische Kommunikation im allgemeinen; hierfür scheint sein Verständnis von *musical code* zu einseitig orientiert an referentiellen Semantik-Theorien.

In Teil II gibt der Autor eine materialreiche Beispielanalyse der Titelsequenz (Musik und Bild) der amerikanischen Fernsehserie *Kojak*. Zweifellos vielversprechend ist Taggs Methode der „*musematic analysis*“ (S. 14); unter *museme* versteht er dabei in Anlehnung an Charles Seeger „the basic unit of musical expression“ (S. 71). Ausgehend von

der Zerlegung der Titelmusik in ihre einzelnen *musemes* und deren Abwandlungen bemüht sich Tagg, den affektiven Inhalt immer größerer musikalischer Strukturen zu bestimmen, um schließlich den gesamten musikalischen und visuellen Prozeß der Titelsequenz aufeinander zu beziehen. Er weist dadurch nach, daß allein die Musik eine eindeutige affektive Bewertung der Kojak-Figur vermittelt. Taggs Schlußüberlegung, die eine Beziehung zwischen dem formalen, von ihm als zentripetal beschriebenen Aufbau der Titelsequenz und einer „*monocentric Weltanschauung of bourgeois culture*“ (S. 231) herstellt, ist einerseits in nur geringem Maße einleuchtend und in dieser Abstraktheit wenig aussagekräftig, andererseits scheint sie sich eher auf eine formale Analogie in der Darstellung als auf einen stringenten Zusammenhang in der Sache selbst zu gründen. Besser gelungen dagegen erscheint die Interpretation des musikalisch determinierten, herrschende Erwartungsmuster bestätigenden Bewertungswandels der Kojak-Figur von einer ambivalenten, durch die Umwelt bedrohten, zu einer eindeutig positiven, weil heroisch über allem Bösen dominierenden Person.

Die Stärke der Arbeit liegt eindeutig in dem Versuch, eine Methode musikalischer Analyse von Fernsehmusik zu entwickeln, welche die spezifischen Funktionen der Musik in ihrer Struktur nachweist, ohne kunstmusikalische Wertimplikationen ins Spiel zu bringen. Manchem mag die wissenschaftliche Beschäftigung mit 50 Sekunden alltäglichster Fernsehmusik müßig erscheinen; die Ergebnisse, Anregungen und Ansätze von Taggs Arbeit, die eine lohnende Lektüre darstellt, sprechen eher für das Gegenteil. (Juni 1981) Andreas Ballstaedt

ERNST KLUSEN: Elektronische Medien und musikalische Laienaktivität. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1980. 159 S. (Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde. Band VIII.)

„Elektronische Medien sind imstande, musikalische Aktivitäten bei Laien zu stimu-

lieren“ (S. 11). Diese Arbeitshypothese sieht Klusen durch sechs Einzelfallstudien und mehrere Erkundungen bestätigt, die er in den Jahren 1976 bis 1979 durchgeführt hat. Alle Studien basieren auf der Auswertung von Fragebögen, die Erkundungen auf Gesprächen und Analysen verschiedener Angebote des Musikmarkts. Thematisch dominiert die „Sing-mit-Bewegung“, so in Studie 1 *Die Schallplatte im Kindergarten*, in Studie 2 *Wirkung von Sing-mit-Schallplatten / Beispiel „Fidulafon“*, in Studie 4 *Haben Sie Lust zu singen / Offenes Singen des WDR*, in Studie 5 *Sing mit den Fischerchören* und in Studie 6 *An hellen Tagen / Volkslieder aus fünf Jahrhunderten*. Lediglich Studie 3 *Medien im Akkordeonverein* berücksichtigt instrumentale Musikaktivitäten.

Die Auswertungen verdeutlichen in der Tat, daß das Aktivierungspotential der untersuchten Schallplatten- und Fernsehangebote beachtlich ist, sie zeigen aber auch, wie schnell z. B. bestimmte Platteneditionen eine marktbeherrschende und damit zugleich geschmackbildende und -lenkende Funktion übernehmen können. Weniger stark ausgeprägt zu sein scheint diese Tendenz bei den untersuchten Fernsehangeboten. Stetig sich verringernde Einschaltquoten – etwa zu Sing-mit-Sendungen der Fischerchöre – lassen sich als Kritik der Konsumenten an Darbietungsart und -inhalten interpretieren. Dennoch macht es sich Klusen wohl zu leicht, wenn er glaubt, konstatieren zu dürfen: eine „*Gefahr der Manipulation von Empfängerwünschen oder Empfängerbedürfnissen (konnte) nicht festgestellt werden*“ (S. 123), solange er der Frage nach den Wirkungsmechanismen der Geschmacksbildung in ihrer gegenseitigen Verzahnung von Angebot und Nachfrage ausweicht. Die Ergebnisse der Einzelfallstudien sind teilweise nur bedingt verwertbar, so z. B. die zu Studie 2, bei der die Rücklaufquote von nur 4,4% der verschickten Fragekarten den Aussagewert der Auswertungen natürlich erheblich relativiert. Hier zeigt sich, daß diese „*neue Art der Feldforschung*“, die Klusen betreibt, im Methodischen weiter verfeinert werden müßte. Den-

noch, die Bedeutung des Buches als Pilotstudie, die Anregung zu weiteren Befragungen geben sollte, dürfte außer Frage stehen. Wünschenswert wäre allerdings eine sorgfältigere, druckfehlereliminierende Betreuung des Textes gewesen.

(November 1980)

Helmut Rösing

EVA DIETRICH Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles. Tutzing: Hans Schneider (1979). 87 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Sinn und Zweck dieser Wiener Dissertation von 1977 scheinen unklar. Die Arbeit ist im Ansatz schon verfehlt und erbringt keine neuen Erkenntnisse, ja nicht einmal griffigere Formulierungen der bestehenden. Zunächst befremdet die Tatsache, daß sich eine Verfasserin dieses Themas annimmt, die für den doch gewiß aktuellen Gegenstand anscheinend keine empirischen Voraussetzungen mitbringt. Unermüdlich bemüht sie die (zwangsläufig eben erst entstandene) Primärliteratur und übernimmt ungeprüft und unkritisch eine nicht mehr zu billigende Anzahl von Zitaten, darunter viele von zweifelhafter Herkunft oder einfach mangelnder Kompetenz. Die Verfasserin will ihr Thema „dargestellt am Beispiel der Beatles“ haben. Dies mag effektiv voll gedacht sein, ist aber – selbst bei tieferer Kenntnis der musikalischen und historischen Voraussetzungen – nur schwer durchzuführen. Die Beatles waren eine absolute Ausnahmeerscheinung und bewirkten eine Stilwende. Es ist wichtig, dies festzuhalten, wenn man – wie die Verfasserin – die Thematik einmal uneingeschränkt von der musikalischen Seite her untersuchen will. Sie müßte dann eben auch imstande sein, diese Stilwende nach innen wie nach außen hin zu belegen, also sowohl von der (musikalisch nicht immer sehr ergiebigen) Entwicklung her, wie aus der ungeheueren Wirkung heraus, die ja nicht nur durch ein cleveres Management und die nie abgerissene Verbindung zum Kommerz entstanden ist und die nun eben doch weit über das rein Musikalische hinausging.

Aber wie sollen diese Querverbindungen erfaßt und aufgezeigt werden, wenn die Verfasserin schon an der Begriffsbestimmung scheitert: wenn sie von der Popmusik in der gegenwärtigen, terminologisch verengten Erscheinungsform immer wieder abschweift auf den historisch angelsächsischen Begriff (der auch Frank Sinatra oder das Boston Pops Orchestra mit einschließt) oder gar auf den weitgehend undefinierten musikalischen Sektor der Pop Art, für den die Beatles übrigens keine typischen Beispiele geliefert haben. Nicht das analytische Festhalten an einzelnen (und nicht einmal den wichtigsten) Titeln ihres Repertoires, sondern eine Untersuchung ihrer stilistischen Innovationen hätte die von den Beatles ausgehenden Tendenzen freigelegt und gleichzeitig deren Grenzen gegenüber ganz andersartigen nachfolgenden (und auch schon nebenherlaufenden) Entwicklungen aufgezeigt.

(September 1980)

Karl Robert Brachtel

HALLGRÍMUR HELGASON: Das Heldenlied auf Island. Seine Vorgeschichte, Struktur und Vortragsform. Ein Beitrag zur älteren Musikgeschichte Islands. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 142 S. (Musikethnologische Sammelbände. 4.)

Diese Schrift wurde bereits 1954 als Doktorarbeit in Zürich verfaßt und liegt jetzt unverändert im Druck vor. Der Verfasser hat sich seitdem durch mehrere Aufsätze und Artikel als einer der besten, wenn nicht als der beste Kenner der volksmusikalischen Traditionen Islands ausgewiesen. Island nimmt infolge seiner insularen Abgeschlossenheit und der ungastlichen Härte der Naturgewalten zweifelsohne eine Sonderstellung ein. Dies trifft nicht zuletzt auch für die epischen Traditionen zu, die hier seit altersher, d. h. seit der Landnahme um 900 durch norwegische Wikinger, bis in die jüngste Vergangenheit mit erstaunlicher Zähigkeit durch mündliche Weitergabe kontinuierlich fortgepflanzt wurden. Träger dieser Heldenlieder waren insbesondere wan-

dernde Sänger mit guter stimmlicher Begabung und klarer sprachlicher Diktion, die als stets willkommene Gäste von einem Gehört zum anderen zogen und ihre textbedingten, versifizierten Gesänge von oft erheblicher Länge in halbsingendem Ton zu Gehör brachten. Nach einem allgemeinen Überblick über die magisch kosmogonische Vorstellungswelt und das musikalische Ethos, wie sie sich in der altnordischen Mythologie widerspiegeln, behandelt der Verfasser die verschiedenen Gattungen der isländischen Volksdichtung. Er unterscheidet zwischen den eddischen Gesängen, der so intrikaten, an Metaphern überreichen Skaldik und den tanzliedartigen Balladen, die im 14. Jahrhundert von der „jüngsten Heldendichtung“ abgelöst wurden, den sog. Rímurgesängen, deren Wurzeln jedoch weit in ältere Zeiten zurückreichen dürften. Da sie noch immer gesungen werden und das Quellenmaterial reichlicher fließt, ist ihnen der größte Teil der Abhandlung gewidmet. Helgason bedient sich dabei eines typologischen Modells und gliedert sein Material in drei Hauptgruppen: A. Melischer Parallelismus, B. Antiparallelismus und C. Trialismus. Innerhalb dieser Hauptgruppen wird der Melodiebestand in zahlreiche Untergruppen aufgefächert und jede einzelne derselben mit Beispielen belegt, die einer minutiösen Analyse unterzogen werden. Abschließend werden Besonderheiten des epischen Vortrags behandelt, so prosodische Verschiebungen, Verzierungsmethoden sowie das Bauorganum. Im Rahmen dieser Besprechung kann auf Einzelheiten leider nicht eingegangen werden. Die Arbeit will vielmehr gelesen und studiert werden. In Kürze sei jedoch hier ein quellenkritisches Problem vorsichtig angedeutet. Auf Seite 110 schreibt der Verfasser u. a., daß derjenige Sänger, der am meisten melismatisches Zierwerk in seinem Vortrag zu Gehör brachte, als der vortrefflichste galt. Die wiedergegebenen Beispiele entsprechen aber nicht dieser Aussage. Es fragt sich somit, ob nicht der epische Vortrag auf Island im Laufe der Zeit abgeschliffen wurde oder ob die Aufzeichner der Melodien darauf verzichteten, den melismatischen Singstil in Notenschrift wiederzuge-

ben und sich mit der Fixierung der textbedingten und gestaltgebenden Stütztöne begnügten (s. S. 128, Fußnote 197). Des öfteren kann man sich auch nicht des Gefühls erwehren, daß sich der Verfasser in verständlicher Liebe zu seiner Heimat und deren Bevölkerung zu Aussagen hinreißen läßt, die mit der konkreten Sachlage schwerlich in Übereinstimmung zu bringen sind, so wenn er z. B. auf Seite 113 meint, daß die Neigung zum Kolorieren im Wesenskern des nordgermanischen Menschen verankert sei. Diese Bedenken sollen aber dieser inhaltsreichen und verdienstvollen Arbeit keinen Abbruch tun. Nicht zuletzt gebührt dem Herausgeber der Schriftenreihe, in der sie erschienen ist, besonderer Dank, daß er sie aufgenommen und damit der Fachwelt zugänglich gemacht hat.

(Oktober 1980)

Ernst Emsheimer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062. Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1980 (Documenta musicologica. Zweite Reihe. X). Lizenzausgabe mit Genehmigung des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

Die faksimilierte Handschrift gehört zu denjenigen Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek, die während des Zweiten Weltkriegs nach Schlesien ausgelagert worden waren und daher lange Zeit unzugänglich geblieben sind. Seit 1977 befindet sie sich nun wieder – mit einigen weiteren zurückgegebenen Handschriften – in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, und das Faksimile gibt willkommene Gelegenheit, die in der Zwischenzeit über diese interessante Handschrift angestellten Vermutungen auf ihre Berechtigung hin zu prüfen (vgl. besonders Hans-Peter Schmitz, *Kritischer Bericht VI/3 der Neuen Bach-Ausgabe*, Kassel etc. 1963, und Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*).

lo, Uppsala 1966, S. 90–102 – im folgenden Schmitz bzw. Eppstein).

In dem ausgezeichneten Begleittext gibt Schulze einen Überblick über die schicksalsreiche Provenienz der Handschrift und untersucht ihren diplomatischen Befund. Dabei ergeben sich zwei Merkwürdigkeiten: Bach selbst war es, der den Satz 1 der Flötensonate durch Herausschneiden mehrerer Blatteile (am unteren Rande) verstümmelt hat (so schon Eppstein, S. 101, hypothetisch), ferner: Bogen 9 der Handschrift könnte infolge seines abweichenden Papier- und Rastralbefundes (und der flüchtigeren Schrift wegen?) in zeitlichem Abstand angefügt worden sein – etwa als Ersatz eines verlorenen Schlusses. Während aber die letztgenannte Vermutung auch von Schulze selbst wieder in Frage gestellt wird (die Mehrzahl der Indizien spreche für Gleichzeitigkeit), regt die erstgenannte Feststellung zum Weiterdenken an: Warum wurden zunächst auch die angrenzenden Blätter 8 und 15 beschnitten, anschließend aber wieder geklebt? Für Bl. 8 läßt sich allenfalls noch ein Grund finden (Schulze: mangelnde Trennungsmöglichkeit beider Seiten), für Bl. 15 aber kaum (Beginn des zweiten Satzes auf der Rückseite?). Und warum wurden die Blatteile überhaupt herausgeschnitten und nicht einfach durchgestrichen? War der Grund wirklich das Unge-nügen Bachs an seiner Komposition? Und wenn ja, warum blieb dann die von Eppstein S. 102 zu Recht beanstandete zweimalige Kadenz in E-dur (T. 33 und 35) unverändert? Oder sollte vielleicht nur vielfaches Umblättern vermieden werden (der herausgeschnittene Teil umfaßt genau den Raum eines Einzelblattes!)? Aber warum dann nur im zweiten Teil des Satzes und nicht schon zu Beginn? Fragen über Fragen.

Eines macht das Schriftbild freilich klar: Nicht nur das Konzert, sondern auch die Flötensonate ist eine Abschrift und keine Neukomposition. Die Deutung der Korrektur in Satz 1 des Flötenwerkes, T. 22–24 durch Schmitz (S. 44) als Kopierversehen besteht zu Recht; die These von einer „Arbeitsniederschrift“ (Eppstein, S. 101) wird nicht zu halten sein. Aufschlußreich ist

ein getilgtes Bezifferungs-Kreuz in T. 28 des ersten Satzes. Hier hatte Bach offenbar die Bezifferung der Vorlage versehentlich über die Pausen in der rechten Hand des Cembaloparts hinaus weiterkopiert, was für Eppsteins These von einem Trio mit Bc als Vorlage spricht. Dagegen vermitteln die relativ häufigen Tonhöhenkorrekturen über Instrumentation und Tonart des Vorlage-werkes keine eindeutige Auskunft: Neben dem von Eppstein postulierten Werk für Flöte, Violine und Bc in C-dur käme durchaus auch eine Vorlage in G-dur in Frage (Einzelheiten bei Alfred Dürr, *Ergänzung zum Kritischen Bericht NBA VI/3*).

Schon dieser kurze Überblick zeigt, daß das faksimilierte Doppelautograph wohl noch längere Zeit im Blickpunkt des Interesses stehen wird. Angedeutet sei hier nur noch die Frage nach der Rekonstruktions-möglichkeit der Flötensonate.

Die um der praktischen Aufführbarkeit willen vielfach vorgenommenen Ergänzungen des ersten Satzes der Flötensonate (darunter auch ein Versuch des Rezensenten) werden durch die Erkenntnis, daß Bach selbst das Fehlende entfernt hat, noch mehr als bisher in Frage gestellt, insbesondere, was die Länge der vorzunehmenden Ergänzung betrifft. Denn die geschätzten 46 fehlenden Takte mögen zwar auf den ab-geschnittenen Seiten enthalten gewesen sein; aber wieviele Takte auf dem neu geschriebenen (neu komponierten?) Ergänzungsblatt gewesen sein mögen, wissen wir nicht sicher. Nun ist allerdings zu fragen, ob es überhaupt wünschenswert sein kann, die Ergänzung auf 46 Takte zu „strecken“, womit dann wohl die ursprüngliche Proportion, kaum aber das originale Verhältnis von wiederholtem zu neu eingeführtem Material wiederhergestellt wäre, oder ob man sich bei der Rekonstruktion nicht lieber auf eine möglichst bruchlose Aneinanderfügung der erhaltenen Partien beschränken sollte, – eine Lösung, die letztlich ehrlicher sein dürfte. – Gute Druckqualität und die dreisprachige Veröffentlichung des Begleittextes sind dazu angetan, dem Druck eine weltweite Resonanz zu sichern.

(Februar 1981)

Alfred Dürr