
BESPRECHUNGEN

Neue ethnomusikologische Forschungen. Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag. Hrsg. von (Max) Peter BAUMANN, Rudolf Maria BRANDL und Kurt REINHARD. (Laaber:) Laaber-Verlag 1977. 248 S.

Der ebenso sympathische wie verdienstvolle Gelehrte Felix Hoerburger ist zu seinem 60. Geburtstag am 9. Dezember 1976, dank finanzieller Unterstützung des Laaber-Verlags, mit einer Festschrift geehrt worden, die kein Florilegium aus Beständen diverser Schreibtischschubladen ist, sondern einen echten Beitrag zum Stand ethnomusikologischer Forschung darstellt, die in mehreren Fällen mit Hoerbürgers Arbeiten (Schriftenverzeichnis, zusammengestellt von Thomas Emmerig, Seiten 21–33) direkt im Zusammenhang steht.

Den Reigen der durchwegs kurzen Beiträge eröffnet Walter Wiora – nach dem fast gleichzeitigen Erscheinen des *Handbuchs des Volksliedes* (Band 1) und den *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* – mit *Gattungen des Volksliedes und Gattungen der Musik*. Er äußert sich gedankenreich zu den Fragen, wie sich Gattungen des Volksgesanges von solchen der Kunst- und Kirchenmusik unterscheiden, welche Gattungen des einen Bereichs mit solchen des anderen genetisch zusammenhängen und welche Fragen sich aus vergleichenden Untersuchungen ergeben. Man folgt dem Autor gerne bei seinem Entwurf, wird sich aber beharrlich dagegen sträuben, die Fuge als eine Gattung zu begreifen (Seite 37). Die folgenden neun Artikel gelten der Volksmusik des deutschsprachigen und danach des europäischen Raumes. Adolf J. Eichenseer handelt über *Bayerische Volksmusik 1976. Situation und Entwicklungstendenzen aufgezeigt am Beispiel der Oberpfalz*; er teilt das Repertoire nach Wioras Kategorien in Volksmusik im

ersten und im zweiten Dasein ein. Wolfgang Suppan vermag in *Werke von Richard Strauss in Bearbeitungen für Blasorchester* mehrere Transkriptionen mitzuteilen, die selbst im *Thematischen Verzeichnis* der Werke dieses Komponisten fehlen. Max Peter Baumann legt mit *Zur Bedeutung des Betrufes in Uri* ein Stück eigener Feldarbeit vor, das eine willkommene Ergänzung zu seinem Buch *Musikfolklore und Musikfolklorismus* darstellt. Mit dem Beitrag *Zur Frage der asymmetrischen Rhythmen in der ungarischen Volksmusik* schließt Benjamin Rajeczky an die „Zweifachen“ Hoerbürgers an und bestärkt die Vermutung, daß Asymmetrie zum Altbestand europäischer Volksmusik gehört. Birthe Traerup schildert in *Heute kommen die Trommeln* instrumentale Hochzeitsmusik in der Prinzrenska Gora (Jugoslawien); Walther Wunsch bleibt in *Vom Symbol zum Souvenir* bei Betrachtung einer zum Verkauf gefertigten verkleinerten Gusle allzu nichtssagend. Christian Ahrens teilt Wertvolles über *Die Musik der griechischen Bevölkerungsgruppen in Italien* (Kalabrien und Apulien) mit, insbesondere die Musikinstrumente in diesen klassischen Rückzugsgebieten betreffend. Samuel Baud-Bovy informiert kenntnisreich aus seinem Spezialgebiet über *Quelques Mirologues de Grèce continentale*.

Unter diesen Beiträgen zur musikalischen Volkskunde erweitert ein Beitrag die Basis ethnomusikologischer Forschung am entscheidendsten, derjenige von Franz Fördermayr und Werner A. Deutsch mit dem Titel *Zur Akustik des ‚tepsijanje‘* (der in Südosteuropa gebräuchlichen drehenden Pfanne). Es ist dies wieder ein Beispiel dafür, wie akustisch Phänomene in den verschiedensten Kulturen für musikalische Zwecke ausgenutzt werden und wie solchen Phänomenen nur beizukommen ist, wenn man endlich davon wegkommt, musikalische Er-

scheinungsformen weitgehend nur als melodische und rhythmische Gestalten zu begreifen. Die Ereignisse auf der Ebene des Klangfarben-Parameters offenbaren sich uns nur bei Zuhilfenahme elektronischer Geräte. Die Sonagramme zeigen beispielsweise, daß zu der in der Wahrnehmung vorherrschenden Amplitudenmodulation sekundär eine Klangfarben-Modulation hinzutritt, die von den Spielern gewollt und intuitiv erfaßt sein muß.

Auf die Bedeutung der Klangfarbe verweist unter den Beiträgen zur außereuropäischen Musik auch *Zum Gesang der Kafiren* (des indo-arischen Volkes in Afghanistan) von Rudolf Maria Brandl, der auch mit sonographischen Transkriptionen arbeiten muß, um zu zeigen, daß ein zweistufiges Grundtonmelos – also etwas Armseliges – nicht das Charakteristische des Gesangsstils ist, sondern daß Haltetöne, bei denen durch gleitende Vokalisierung die Klangfarbe verändert wird, als die eigentlichen Bedeutungsträger zu gelten haben. Mit diesem Blick auf das Wesentliche wird man solche „Obertonklangmusik“ nicht weiter mehr als „primitiv“ bezeichnen können. Ein Aufsatz, der richtungsweisend sein muß für ethnomusikologische Forschung von morgen! Daß Walter Graf, der mit seinen sonographischen Analysen diesen Weg hinein in die abenteuerliche Klangwelt außereuropäischer Musik vorangegangen ist, auch in dieser Festschrift wieder zu den Teiltönen vordringen würde, ist schier selbstverständlich. Er untersucht diesmal *Drei Kriegsgesänge von der Nordostküste Neuguineas aus dem Jahre 1905*, aufgenommen von Rudolf Pöch bei einem Tanzfest in Cape Nelson. Bei geringem Tonumfang produzieren diese Gesänge eine Art „Klangfarbenmelodie“ (die ohne Frage als Zentrum magischer Kraft zu verstehen ist). Auch bei seinen originellen *Gedanken zur Statik in der Musik* rechnet Kurt Reinhard mit der zentralen Bedeutung des Klangs, dessen latentes Vorhandensein (unabhängig von seinem Konsonanz- oder Dissonanzgrad), auch bei wechselnder Intensität, Statik bewirkt.

Schließlich sind noch vier äußerst wertvolle Beiträge zur außereuropäischen Musik

zu nennen: Artur Simon handelt aufgrund eigener Feldarbeit über die Oboen-Trommel-Musik in Ägypten (mizmār baladī), einen Musikstil sui generis; Habib Hassan Touma gibt einen kompetenten Überblick über die Volksmusik im Irak, die sich entsprechend den geographischen Landschaften in drei Traditionen aufteilen läßt; Laurence Picken schreibt über *Some children's sound-producing toys and other 'primitive' musical instruments from Afghanistan* (nach den Hornbostel/Sachs'schen Signaturen, mit Zeichnungen), und Josef Kuckertz informiert über *Gesänge der Santāl*, in Ost-Bihar aufgenommen, die von der musikalischen Hochkunst Indiens so weit entfernt sind, daß man wirklich geneigt ist, nach einem weiter östlich liegenden Ursprung dieser Tradition zu suchen.

(Januar 1979)

Hans Oesch

A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein. Edited by Edward H. CLINKSCALE and Claire BROOK. New York: Pendragon Press 1977. X, 301 S.

Es wird kaum mehr lange dauern, bis man die Festschriften wie Weine nach Jahrgängen klassiert. Drum sei vorweg gesagt, daß die vorliegende an einem möglichen gewichtigen Prädikat für den 1977er positiv beteiligt ist. Ich kann den Snobismus jener nicht teilen, die über einen Roten schon deshalb die Nase rümpfen, weil er jenseits des Atlantiks reifte.

US-typisch ist diese Festschrift nun allerdings: Einmal durch das völlige Fehlen all dessen, was man unter Ästhetik, (Geschichts-)Philosophie, aber auch Methodenkritik rubrizieren müßte; noch Barry S. Brooks methodologische Ausführungen über *Music, Musicology, and Related Disciplines* biegen so rasch in jenen für den ganzen Band bezeichnenden Pragmatismus ein, daß die Voraussetzungen zu seinem Ansatz (eine Aufteilung der Forscher in „generalists“ und „specialists“) unbedacht bleiben.

Von den übrigen 18 Aufsätzen, die durch Stanley Kauffmanns Erinnerungen und

Dankesworte an Martin Bernstein eingeleitet werden, gelten nur einer dem Mittelalter, fünf dem 16., einer dem 17., sechs dem 18., bloß einer dem 19. und vier dem 20. Jahrhundert. Dabei wird ein durchaus vielfältiger Fächer amerikanischer Musicology entfaltet: Das reicht von George Perle, der seinen Einführungstext zu einer Plattenaufnahme von Bartóks sechs Quartetten von 1967 einfach nachdrucken läßt, und dem naiv-optimistischen Feuilleton über *Opera Today: Thoughts and Observations* von Walter Ducloux zu eigentlichen Faktenartikeln: Allan W. Atlas zeichnet ein informatives und gründlich dokumentiertes Bild der „*Accademia degli Unisoni*“ in Perugia (1561 gegründet), Howard Brofsky berichtet über einen Nachfolge-Concorso für Santa Maria della Scala in Mailand von 1762 (unter Mitteilung zweier Briefe von J. Chr. Bach und G.B. Sammartini). Philip Friedheims Thema *The Cosmic Introduction in Nineteenth-Century Music* ist allerdings auf zehn Seiten nur oberflächlich zu skizzieren, vor allem wenn einschlägige (nichtenglische) Literatur (besonders zur Oper) unbeachtet bleibt.

Gustave Reese fragt sich, wie wohl die Intonation eines bekannten Palestrina-Magnificat lauten müsse, über die sich Haberl, Boepple und Casimiri nicht einig waren. Allerdings entgeht es auch Reese, daß der Schlüssel . . . Chiavette heißt. – Pech hat Henry W. Kaufmann: Seine Studie über *Music for a Favola Pastorale (1554)* gilt der Musik zu Agostino Beccaris *Il Sacrificio* (Ferrara 1554), die Wolfgang Osthoff bereits 1969 in größerem Zusammenhang ediert und analysiert hat (*Theatergesang und darstellende Musik* . . ., Tutzing 1969, I, S. 312–316; II, S. 84–89).

Solchen Artikeln stehen nun allerdings auch andere gegenüber, die die besonderen Qualitäten der universitären Musicology in USA eindrücklich zum Tragen bringen: Gründlichste Quellen- und Literaturkenntnis, ein spekulationsfreies, mitunter hypothesenscheues und (hurra!) politikfreies Arbeiten anhand einer klaren, praktisch ausgerichteten Fragestellung: Lawrence F. Bernstein stellt (und löst) ein Doppelmeisterpro-

blem (Mathieu und Valentin Sohier) und gleichermaßen souverän behandelt Martin Picker Andrea Anticos Motetten-Anthologien. Alle nur denkbaren Methoden (von der quellenkundlichen bis zur statistischen) bietet Eugene K. Wolf auf, um eine Johann Stamitz und Franz Xaver Richter zugeschriebene Sinfonie (publiziert in *DTB* III/1, S. 79–91) Richter zuzuschreiben.

So wie Wolf in seinen lesenswerten einleitenden Gedanken zur Echtheitsbestimmung, versucht auch Judith L. Schwartz anhand der (datierbaren) Opernouvertüren J. A. Hesses gesicherte Kriterien, hier für die Entwicklung der Themenstrukturen, zu gewinnen, Kriterien, bei denen sie dann aber nicht stehenbleibt: Sie interpretiert das Ergebnis im eigentlichen Sinne als ein „*change on taste highly significant for the emergence of classic style*“; dieser Geschmackswechsel wäre nun allerdings mit der Ästhetik dieser Zeit zusammenzudenken und zu beziehen auf die ihn tragende Gesellschaft.

Thomas E. Warner verweist mit Nachdruck auf Johann Georg Tromlitz' Flötenschule (1791), die er – auch hier jede gesellschaftliche oder ästhetische Fragestellung ausklammernd – auf eine „*gold mine of the eighteenth-century practices*“ einengt. So unzweifelhaft C. Ph. E. Bach, Quantz und Tromlitz für den Aufführungspraktiker „Goldminen“ sind (welch zweideutiger Ausdruck!) – sie darauf zu reduzieren heißt, ihre Bedeutung zu verkennen.

Aufführungspraktisch ist auch George J. Buelows Studie: Er fand in der Library of Congress ein Ms. einer Arie G. Vignatis mit den Auszierungen keiner geringeren als Faustina Bordonis. Die abgedruckten Beispiele zeigen, daß Zurückhaltung im virtuoseren Ziergesang gerade Zeugnis für musikalische Virtuosität sein kann. Dieser Aufsatz sollte bald übersetzt allen Sängern barocker Musik zugetragen werden.

Albert Cohen untersucht *Early French Dictionaries as Musical Sources* und zeigt, wie bedeutungsvoll die Kontexte dieser Wörterbücher (von R. Estienne, 1539, bis zum Akademiewörterbuch, 1694) sind, was bei jeder terminologischen Arbeit entsprechend zu berücksichtigen bleibt; dies eine

Einsicht, die gerade im Rahmen der Arbeiten am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* mehrfach erörtert wurde.

Vom Grundsätzlichen her müßte man Theodore Karp systematisch angelegte Darstellung *Interrelationships between Poetic and Music Form in Trouvère Song* diskutieren: Karp entwirft ein neues Klassifizierungssystem, das nun allerdings, genauso wie sein Formbegriff, auf seine konkrete historische Bedeutung zu befragen wäre.

An historischer Konkrettheit fehlt es nicht in Jan und Helen LaRues Studie über *Trade Routes and Time Lag in the Export of Late Eighteenth-Century Opera*. Sicher wird hier mehr eine Problemskizze entworfen, aber es steht fest, daß für die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts diese handelsgeschichtliche Perspektive von entscheidender Bedeutung ist, so prosaisch das einigen Notenanalytikern auch vorkommen mag.

Besonders hervorheben möchte ich zwei Aufsätze zur neueren Musikgeschichte: Elaine Brody übertreibt nicht, wenn sie ihrem Porträt des spanischen Pianisten Ricardo Viñes den Untertitel „*New Light on Twentieth-Century Performance Practice*“ gibt. Aufgrund des hier erstmals ausgewerteten (und hoffentlich bald edierten) Tagebuchs von Viñes zeigen sich neue Beurteilungskriterien nicht nur für Ravels, sondern besonders für Debussys Klavierschaffen. Der Einfluß von Viñes gerade auch auf Debussy erscheint in einem völlig neuen Licht. Eine „*Selective List of Viñes First Performances*“ ergänzt diesen lehrreichen Aufsatz. – H. Wiley Hitchcock schreibt über Charles Ives Liedersammlung von 1922 und entwirft gleichzeitig auf bloß neun Seiten eine eigentliche Physiognomie des Komponisten: Ives als jener US-Musiker, der die (europäische) Kunstmusiktradition mit jener der „*vernacular tradition*“ Nordamerikas in immer wechselnden Konstellationen miteinander verband. Gerade dafür ist die Liedersammlung eine Art Brennspiegel. Gleichzeitig aber unterstreicht Hitchcock m.E. zu Recht, daß es nicht angeht, Ives zum Propheten, zum Vorläufer zu deklarieren: „*... even in works celebrated for their technical prophecies Ives was a man of his*

time, not ahead of it; he was, and remaind, spiritually a late nineteenth-century American . . .“ Nachgewiesen zu haben, wie sehr gerade auch diese vielleicht ungewöhnlichste aller Kunstliedersammlungen dieses Amerika konkret spiegelt, ist nicht das geringste Verdienst von Hitchcocks Aufsatz.

Das Buch verfügt über ein Register und wurde vom Verlag vorzüglich herausgebracht. Es sind mir – außer dem Erscheinungsdatum von Tromlitz als 1971 (S.261) – nur banale Druckfehler aufgefallen.

(Oktober 1977)

Jürg Stenzl

Royal Musical Association. Centenary Essays. (London:) The Royal Musical Association (1975). XIII, 215 S. (Proceedings of the Royal Musical Association. Volume 100.)

Am 31. Oktober 1874 kündigten *The Illustrated London News* eine musikalische Gesellschaft an, die bereits im Gründungsjahr 125 Mitglieder zählte. Vizepräsident war kein geringerer als George Grove. Das erste Treffen von 20 Gründungsmitgliedern fand am 29. Mai 1874 statt; als offiziellen Namen wählte man: *Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music*. Praktiker und Theoretiker, Akustiker und Musikhistoriker trafen sich regelmäßig zu Vorträgen und Diskussionen, leisteten mit ihren Beiträgen umfassende musikwissenschaftliche Pionierarbeit, die Gerald Abraham in dem ersten Beitrag *Our First Hundred Years* des 100. vornehm gedruckten und ausgestatteten Bandes der Gesellschaft, die sich seit 1944 *The Royal Musical Association* nennt, geschildert hat.

Beiträge namhafter Autoren geben einen Querschnitt moderner musikwissenschaftlicher Forschung und Betrachtungsweise. Alec Hyatt King sieht in *Some Aspects of Recent Mozart Research* fünf verschiedene Schwerpunkte der Mozartforschung der letzten 20 Jahre: 1. Quellensammlung und Neue Mozart-Ausgabe, 2. Arbeitsmethoden, 3. Authentizität und Stil, 4. Publikation der Dokumente und Briefe, 5. Wolfgang und Leopold. (NB. Der 2. Akt des *Così fan*

tutte-Autographs wird in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin [West] aufbewahrt, nicht mehr in der Universitätsbibliothek Tübingen! Alle Musikarchive der ČSSR sind nicht in Prag konzentriert, die mährischen Bestände sind in Brünn katalogisiert.) – Ein Überdenken von terminologisch festgefahrener Nomenklatur fordert Sir Jack Westrup in *Parodies and Parameters*. Er diskutiert u. a. den Bedeutungswandel von „*symphonia*“, „*organum*“, „*parodia*“, fragt, was konkret mit „*durchkomponiert*“ und „*punktuelle Musik*“ gemeint ist, erörtert Begriffe wie „*leading note*“, „*interrupted cadence*“, „*descriptive cadence*“, „*inversion*“. – *Some Aspects of the Musical Theory of Vincenzo Galilei and Galileo Galilei* von D. P. Walker zeigen die Kontroverse V. Galilei–Zarlino auf, ferner wird „*the relation in early modern science of mathematical schemes to physical and psychological realities*“ zur Diskussion gestellt. – Über Verzierungen des späten 16. Jahrhunderts sind wir durch zahlreiche theoretische Abhandlungen unterrichtet. Eine Liste und Besprechung aus dem frühen 16. Jahrhundert bringt Howard Mayer Brown in *Embellishment in early Sixteenth-Century Italian Intabulations*. Brown gibt Intavolierungen von Vokal-, Lauten- und Cembalomusik wieder, legt verschiedene Arten von Auszierungen vor. – Musiktheoretische Fragmente Schönbergs stellt Alexander Goehr in den Kontext zu Schönbergs musiktheoretischen Schriften (*The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg*). – In *Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition* setzt sich Lewis Lockwood mit Fragen der *L'Homme armé*-Melodie auseinander (Volkslied oder Tenor einer dreiteiligen Chanson?), untersucht Probleme der Chronologie und des Stils früher Messen. – Die Opern Donizettis sind von der Forschung stiefmütterlich behandelt worden, ein Kongreß in Bergamo 1975 beschäftigte sich mit dem Œuvre des Italieners. Probleme von Donizettis opere serie, ihren Einfluß auf Verdi stellt Winton Dean in *Donizetti's Serious Operas* dar. – Kurt von Fischer untersucht in *The Sacred Polyphony of the Italian Trecento* das komplexe stilistische

Repertoire, das er in 6 Gruppen einteilt. Das Nebeneinander von archaischen und modernen geistlichen Werken führt er auf verschiedene soziale Bedingungen zurück. – Die für London geschriebenen Symphonien Haydns sind dessen Quartettstil verpflichtet. Haydn wollte in der Themsestadt 1. Aufmerksamkeit des Publikums, 2. er fand eine völlig andere Struktur der Konzerte als in Esterháza und Wien vor (Publikum und Konzertsaal), 3. als arrivierter Komponist konnte er Experimente wagen. (László Somfai, *The London Revision of Haydn's Instrumental Style*.) – Mozart als Lehrer in seiner ganzen Komplexität stellt Daniel Hertz in seinem Beitrag *Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart* vor. Die Leistungen der Stranitzky-Truppe, die Bedeutung der *Teutschen Arien-Sammlung* aus den Jahren 1737–1758 für Haydn und Mozart hat Eva Badura-Skoda an Hand reichhaltigen Materials beschrieben. (*The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart*.) – Imogen Holst, Tochter des englischen Komponisten Gustav Theodore Holst (1874–1934) berichtet in *Holst's Music: Some Questions of Style and Performance at the Century of his Birth* über Eigentümlichkeiten in den Partituren ihres Vaters (u. a. Satzbezeichnungen, Dynamik). – Differenzen über harmonische Eigenarten in der Auslegung Schönbergs und Schenkers beleuchtet Carl Dahlhaus in *Schoenberg and Schenker*.

(April 1979)

Rudolph Angermüller

Gustav Becking zum Gedächtnis. Eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler. Hrsg. von Walter KRAMOLISCH. Tutzing: Hans Schneider 1975. 506 S.

Der erste, umfangreichere Teil des Buches enthält Schriften von Gustav Becking, der zweite Beiträge von einigen seiner Schüler. Kernstück des ersten Teils ist der Nachdruck der 1921 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Dissertation *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*. Mit Unrecht geriet diese vergleichende Studie in den Schatten der 1921 an

der Universität Erlangen eingereichten Habilitationsschrift *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (gedruckt 1928 in Augsburg). Die Fähigkeit Beckings, Analyse und Einfühlung in einen überzeugenden Zusammenhang zu bringen und Riemanns metrische Theorie grundlegend zu erweitern, macht den Wert seiner Dissertation aus. Die Scherzi Beethovens werden mit denen von Mozart und Haydn verglichen, mit eben der Akribie, mit eben dem Sinn für wesentliche Sachverhalte, der diese Schrift auch heute noch aktuell erscheinen läßt. Bereits in seinem hinter der Dissertation abgedruckten Aufsatz „Hören und Analysieren“. *Zu Hugo Riemanns Analyse von Beethovens Klaviersonaten* (ZfMw I, 1918/19) hat Becking die Leitsätze für seine analytische Arbeit unmißverständlich formuliert, indem er Riemanns Beethoven-Analysen, insbesondere seine Aussagen zur Metrik, kritisch durchleuchtet und neue Akzente zur Untersuchung des rhythmisch dynamischen Verlaufs von Musik setzt.

Darüber hinaus gewinnt in seinen Schriften die Methode des Vergleichs zunehmend an Bedeutung. In den Thesen des kurzen Artikels *Zur Phänomenologie der Musik* (Nachdruck aus ZfÄallgKw 19, 1924) wird die Bedeutung des vergleichenden In-Beziehung-Setzens zur *conditio sine qua non* erhoben: unabhängig von den jeweils verwendeten Analysemethoden lasse sich die Sinnfälligkeit der Ergebnisse nur erweisen, wenn sie sich mit „vielerlei Einzelbeobachtungen aus anderen Gebieten . . . zu einheitlichem Bilde zusammenschließen“ (S.226). Dieser Gedanke durchzieht wie ein roter Faden alle Veröffentlichungen Beckings und kommt nachhaltig zum Tragen in seinen Abhandlungen zur musikalischen Stilgeschichte (*Zur musikalischen Romantik, Klassik und Romantik*) und in seinen Beiträgen zur Musikgeschichte (*Englische Musik, Das Problem der nationalen Musikgeschichte*). Symptomatisch ist hier immer wieder die wohlthuende Weite des Blickfeldes, ohne daß deswegen der Bezug zur Musik und zum analytischen Detail verloren geht.

Fundamental für viele seiner Veröffentlichungen ist schließlich die im regen Ge-

dankenaustausch mit Eduard Sievers erarbeitete Theorie rhythmischer Schlagfiguren („Becking-Kurven“). Eine knappe, prägnante Zusammenfassung dieser Theorie enthält der Beitrag *Über ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltanalyse* (ZfMw VI, 1923/24). Hier distanziert sich Becking von Sievers, der anhand empirisch-induktiv ermittelter Daten „Personalkurven“ zu verschiedenen Liedern dänischer Provenienz glauben anführen zu können, ohne Berücksichtigung dynamischer Komponenten und ohne Gehaltanalyse; mit anderen Worten: ohne „eine naturwissenschaftliche Beweistatsache in ein geisteswissenschaftliches Beweisverfahren“ hineinzustellen (S.195). Gerade in der Kritik an Sievers zeigt sich, wie differenziert und umfassend Beckings Theorie tatsächlich ist, und wie wenig das pauschale Einengen auf einige wenige Schlagfiguren (nicht Schlagtypen) ihr gerecht zu werden vermag.

Einschließlich des Nachdrucks von Beckings Vorwort zur Ausgabe zweier Sonaten von Johann Schobert und seiner Ausführungen über *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos* (Amsterdam 1933) – ein Bereich der musikalischen Volks- und Völkerkunde, dem er sich mit zunehmender Intensität gewidmet hat –, sind annähernd alle wichtigen Publikationen mit Ausnahme der gut greifbaren Habilitationsschrift auf den ersten 340 Seiten des Gedenkbandes abgedruckt. Was man in diesem Rahmen vermißt, sind seine lesenswerten Vorworte zu E. T. A. Hoffmanns bei Kistner und Siegel 1922 erschienenen Ausgabe der *Musikalischen Werke*, eine sinnvolle Ergänzung seiner Artikel zur musikalischen Romantik. Das freilich wäre auf Kosten des zweiten Teils gegangen, da der Umfang des Buches sich wohl kaum noch hätte erweitern lassen. Nachdem es, wie der Herausgeber im Nachwort andeutet, ohnehin schon erhebliche Schwierigkeiten bei der Herstellung gegeben hat, wäre es meines Erachtens konsequenter gewesen, auf den zweiten, fest-schriftartigen Teil zugunsten des ersten Teils zu verzichten, mit Ausnahme allerdings der Bremer Gedenkrede *In memoriam G. Becking* von Karl Dèzes und der unveröffent-

lichten Dissertation des in Stalingrad gefallenen Adalbert Heller über *Heinrich Schütz in seinen italienischen Madrigalen* mit handschriftlichen Notizen zur seinerzeit geplanten Drucklegung von Becking.

Daß die Aufsätze der Beckingschüler Peter Brömse, Karl Michael Komma, Walter Kramolisch, Oskar Sigmund und Walther Wunsch ein gutes, wenn auch nicht vollständiges Bild der vielseitigen Persönlichkeit Beckings vermitteln – gerade auch im Hinblick auf seine Offenheit gegenüber verschiedensten Fragestellungen und Untersuchungsmethoden – bleibt unbenommen; allein, Vorrang gebührte doch wohl der Person selbst im Spiegel der eigenen Äußerungen. Trotz allem: diese Schrift hat eine gravierende Lücke im musikwissenschaftlichen Schrifttum schließen helfen. Es bleibt zu hoffen, daß der Band die Beachtung findet, die ihm ohne Einschränkung zukommt.

(September 1978)

Helmut Rösing

Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City 21–25 June 1971. Edited by Edward E. LOWINSKY. In collaboration with Bonnie J. BLACKBURN. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1976. XIX, 787 S., 44 Abb., 1 Taf., 3 Schallpl.

American Musicological Society, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Renaissance Society of America haben mit der Festival-Conference anlässlich des 450. Todesjahres von Josquin des Prez nicht nur ein Musikfest unterstützt, sondern auch einen Kongreß gefördert, bei dem der Stand der Josquin-Forschung bestimmt und neue Aufgaben präzisiert werden konnten. Die Symbiose von Konzerten und wissenschaftlicher Arbeit steigerte sich bei drei *Workshops on Performance and Interpretation* zu fruchtbarer Zusammenarbeit in Vorführung, Vergleich und Diskussion. Für die Wissenschaftler war der Zeitpunkt gut gewählt, denn zwei bedeutende Leistungen der Josquin-Forschung hatten ihren Abschluß gefunden: 1962–1965 Helmut Ost-

hoffs Monographie und im August 1969 die von Albert Smijers 1919 begonnene Gesamtausgabe. Beide Publikationen konnten daher manchen Erörterungen als Bezugspunkte dienen. Andererseits fehlte es nicht an einem Impuls für die Zukunft: die ersten Überlegungen zu einer neuen Gesamtausgabe waren bereits angestellt und wurden nun in einem Symposium fortgeführt.

Der vorliegende Kongreßbericht bietet in mancher Hinsicht mehr als die seinerzeit vorgetragenen Referate und Diskussionen. So sind drei Beiträge aufgenommen, die beim Kongreß selbst nicht zu hören waren. Außerdem haben einige Referenten ihre Berichte revidiert und erweitert. Das mag manchem übertrieben erscheinen, vor allem jenen, die ihre Kongreß-Referate pünktlich abzuliefern pflegen, damit sie nach angemessener Zeit erscheinen können. Für den Leser dieser Proceedings allerdings ist jene Weiterarbeit eine willkommene Bereicherung, wenn sich auch dadurch das Erscheinen des Bandes verzögert haben dürfte. Chronologie und Proportion zwischen den Referaten haben sich dadurch wohl ebenfalls etwas verschoben; einem möglicherweise schiefen Bild hat der Herausgeber aber mit zahlreichen Querverweisen und erläuternden Anmerkungen entgegengewirkt, und zwar nicht nur bei Daten und Interpretationen, die von Fortschritten der Forschung in neues Licht gerückt worden sind, sondern grundsätzlich bei thematisch verwandten Passagen. Auch das vorzügliche Register (Bonnie J. Blackburn) dient dem Überblick über korrespondierende Erörterungen und erschließt Informationen zu Namen, Kompositionen und Sachen.

Von den dreiunddreißig instruktiven Referaten, die in sechs Gruppen zusammengefaßt sind, können hier nur ein paar herausgegriffen werden. Friedrich Blume gibt in seinem Eröffnungsvortrag einen Einblick in die Probleme: Echtheit, Individualstil, Chronologie und zeigt, wie wenig wir immer noch von Josquin wissen, wie dunkel einige Abschnitte seines Lebens für uns geblieben sind. Daß sich dies Dunkel erhellen läßt, belegen u.a. die umfangreichen Beiträge von Edward E. Lowinsky und Lewis Lock-

wood. Aus zwei Dokumenten von 1473 und 1474 macht Lowinsky deutlich, daß Josquin – anders als bisher angenommen – schon in jüngeren Jahren als Künstler hoch geschätzt wurde. Die für uns unklaren Partien seines Lebens scheinen besonders im Zusammenhang mit Ascanio Sforzas Biographie Konturen zu gewinnen. Lowinskys Versuch, einzelne Werke aus diesem Kontext heraus zu datieren, wird allerdings bei der Motette *Ave Maria* (GA Nr. 1), für die er das Jahr 1497 annimmt, von neueren Daten falsifiziert. Zwei Handschriften bieten eine ältere Kopie: Berlin 40021 mit der Kontrafaktur *Verbum incarnatum* von 1488/90 und München 3154 mit der Abschrift von 1476 (vgl. Noblitt in *Mf* 27, 1974, S. 48 ff.). Dies frühe Datum könnte den Anstoß zu einer neuerlichen Prüfung des Wort-Ton-Verhältnisses und seiner Bedeutung für die Chronologie geben. Lockwood hat mit der dichten Folge von Dokumenten zu Josquins Tätigkeit in Ferrara und zu den vorausgegangenen Verhandlungen auch Details im Leben anderer Musiker, wie Isaac und Willaert, klären können.

Die Quellenlage für Josquins Werke in Spanien/Portugal, im deutschen Sprachgebiet und im tschechischen Raum stellen Robert Stevenson, Wilfried Kirsch und Jitka Snížková dar. Die aus einzelnen Dokumenten herausgelesenen Beziehungen des alternden Josquin zum niederländischen Hof, besonders zu Margarethe von Österreich, reduziert Herbert Kellman zu bloßen Möglichkeiten. Anhand der ca. fünfzig Chor- und Stimmbücher, die von den Hofschreibern in Mecheln und Brüssel hergestellt wurden, kommt er zu dem Schluß, daß sich engere Kontakte in einem höheren Anteil von Josquins Werken in dieser Quellengruppe niedergeschlagen hätten, vor allem in den 1508–1520 angelegten Chorbüchern. Lothar Hoffmann-Erbrecht begibt sich mit seinem Versuch, für drei Motetten die Abhängigkeit der Quellen zu klären, in ein methodisch noch wenig gesichertes Gebiet. Wie weit und unter welchen Modifikationen die in der Philologie benutzten Wege bei Musikwerken begehbar sind, das bedarf sicher noch mancher Prüfung und Reflexion.

Im Hinblick auf die Vorbereitungen zu einer neuen Gesamtausgabe erscheint dieser Beitrag besonders verdienstvoll.

Neben einer Gruppe von vier Referaten zum Thema Aufführungspraxis (Frank A. D'Accone, René Bernard Lenaerts, Ludwig Finscher, Nanie Bridgman), welche die Werkstattgespräche ergänzen, befassen sich drei Referatgruppen mit satztechnischen und stilistischen Fragen: teils grundsätzlich, z.B. mit der Dissonanzbehandlung (Carl Dahlhaus), teils im Hinblick auf Gattungen, z.B. mit dem Choral in Motette, Hymnus und Magnificat (Willem Elders), teils auf einzelne Werke konzentriert, z.B. auf die *Missa La sol fa re mi* (James Haar). Arthur Mendel erörtert, wie weit objektive Kriterien für Chronologie und Authentizität mit Hilfe eines Computers zu gewinnen sind. Nach den ersten, vielleicht zu hohen Erwartungen scheinen hier nüchternere Überlegungen zu dominieren. Noch aber können auch konventionelle Methoden Authentizitätsprobleme einer Lösung nahebringen. Das demonstriert Edgar H. Sparks an sechs Motetten, bei denen in auffälliger Weise Vorhalte und deren Auflösungsstöne gleichzeitig erklingen. Dieser „Satzfehler“ weist nun nicht auf frühe Werke Josquins, sondern eher auf Autoren einer jüngeren Generation hin, auf Jo. Brunet, Clemens non Papa, Gombert u.a. Es wird deutlich, wie sehr bei Echtheitsfragen Werke der zwanziger bis vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen sind.

Eines der immer wieder angesprochenen Probleme des Kongresses, die Anwendung von *musica ficta*, diskutiert Howard Mayer Brown. Er geht dabei von Intabulierungen Josquinscher Motetten aus und fordert eine Revision der üblichen Zurückhaltung bei der Akzidentiensetzung. Den gleichen Standpunkt vertritt beim Symposium Edward E. Lowinsky. Seine von ihm in zahlreichen früheren Publikationen bereits artikulierte Überzeugung schlägt sich überdies in einer Reihe von Akzidentien nieder, die er als Herausgeber in den Musikbeispielen vieler Referate – mit Billigung der Autoren und als Zusätze kenntlich – ergänzt hat. Auch in den Werkstattgesprächen bleibt die

Frage der *musica ficta* ständig gegenwärtig, sei es bei der Ausführung von Werken, die unter diesem Aspekt als extrem gelten können, wie *Absalon fili mi*, sei es bei Kompositionen, die darin nicht von der Norm abweichen. Man darf gespannt sein, ob sich dies Problem so weit abklärt, daß sich verbindliche Vorschriften für die neuen Editionsrichtlinien formulieren lassen. Die Erörterungen über diese und andere Fragen haben im Symposium jedenfalls erst begonnen; inzwischen sind sie bereits weitergeführt worden (vgl. u. a. TVer 26/1976, S. 17 ff.).

Das Zusammenwirken von Wissenschaftlern und Praktikern, das die Josquin Festival-Conference ausgezeichnet hat, findet schließlich seinen Niederschlag in drei Schallplatten, auf denen wenigstens die wichtigsten Interpretationen aus den Workshops festgehalten sind. Sie bereichern eine Publikation, die auch in der großzügigen Ausstattung mit Bildern, Facsimilia, Tabellen und Notenbeispielen der Bedeutung ihres Themas gerecht wird. Dem Inaugurator des Kongresses und Herausgeber der Proceedings, Edward E. Lowinsky, verdanken wir mit diesem Band ein eindrucksvolles Dokument der Zusammenarbeit von Forschern aus aller Welt bei einer würdigen Aufgabe: das Verständnis für den Rang eines der großen Meister der Musikgeschichte zu vertiefen und der Erforschung seiner Zeit neue Impulse zu geben.

(April 1979)

Martin Just

Colloquium „Mozart und Italien“ (Rom 1974). Bericht hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1978). X, 318 S. (Analecta Musicologica. 18.)

Das dritte von der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom veranstaltete deutsch-italienische Colloquium fand vom 27. bis 30. März 1974 in Rom statt. Sein Thema fügt sich vortrefflich in das Programm der Abteilung wie auch ihrer Veröffentlichungsreihen, die Erforschung nämlich der italienisch-deutschen Beziehungen in der Musikgeschichte. Vier

Jahre danach erscheint nun der Bericht zum Colloquium als Band 18 der *Analecta Musicologica*, in gewohnt vorzüglicher Aufmachung und mit Beiträgen, die den gegenwärtigen Stand nicht nur der Mozartforschung, sondern des musikhistorischen Interesses ganz allgemein widerspiegeln: Zwei Drittel der Arbeiten sind mit Oper und Opernrezeption befaßt, Mozarts Kirchenmusik hingegen mit keinem Artikel erwähnt. Der Beitrag Karl Gustav Fellerers (*Mozart und Italien*), als öffentlicher Vortrag zu Beginn des Colloquiums gehalten, ist eine allgemeine Einführung in die Thematik. Vier Aufsätze, rubriziert unter *Zur Mozart-Rezeption in Italien*, behandeln vor allem das Schicksal Mozartscher Opern: Guglielmo Barblan (*La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento*), Pierluigi Petrobelli (*Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso*), Alberto Basso (*Il Don Giovanni sulle scene torinesi nell'Ottocento*) sowie Wolfgang Witzenmann, der in seine Untersuchung (*Zu einigen Handschriften des Flauto magico*) auch deutsche Quellen der italienischen Zauberflötenfassung einbezieht. In der Rubrik *Zur Oper* werden zunächst die Beziehungen zwischen Mozart und der italienischen Musik seiner Zeit besprochen. Anna Mondolfi Bossarelli (*Mozart e Napoli*) weist auf neapolitanische Einflüsse in Mozarts Operndramaturgie und -thematik hin wie auch auf neapolitanischen Geist in seiner Instrumentalmusik. Friedrich Lippmann (*Mozart und der Vers*) exemplifiziert seine in *Analecta* 12, 14 und 15 vorgelegte Verstypologie an den italienischen Opern Mozarts und vergleicht mit ihr auch die Versvertonung der deutschen Opern. Giovanni Carli Ballola (*Mozart e l'opera seria di Jomelli, De Majo e Traetta*) versucht, Berührungspunkte Mozarts mit den neapolitanischen Opernkomponisten aufzuzeigen. Sodann setzt sich Klaus Hortschansky (*Mozarts Ascanio in Alba und der Typus der Serenata*) mit gattungsgeschichtlichen Fragen anhand von zeitgenössischen Theoretikern auseinander, insbesondere mit Johann Adolf Scheibe. Gerhard Crolls kurzer Beitrag (*Bemerkungen zum Ballo primo [KV Anh. 109/135a] in Mozarts Mailänder*

Lucio Silla) weist den Ballo *La gelosia del serraglio* als ein Pasticcio aus Kompositionen Josef Starzers aus. Stefan Kunze (*Mozarts Don Giovanni und die Tanzszene im ersten Finale. Grenzen des klassischen Komponierens*) sieht in der Wechselwirkung zwischen dramatischer Disposition und Kompositionsverfahren, in diesem speziellen Falle zwischen der zu einer Katastrophe sich zuspitzenden Ballszene und dem Zerfall musikalischer Strukturen ein Spezifikum Mozartscher Musikkomödie. Boris Porena (*La parola intonata in Così fan tutte ovvero L'esplorazione musicale di una lingua e del suo uso sociale*) untersucht den semantischen Gehalt der Sprache wie auch der Musik in dieser literarisch so traditionellen Oper. Anna Amalie Abert (*Mozarts Italianità in Idomeneo und Titus*) setzt sich mit der Frage auseinander, wieweit Mozarts Oper serie italienisch, deutsch, oder einfach mozartisch zu nennen seien. In der Rubrik *Zur Instrumentalmusik* stellt Reinhard Strohm (*Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten*) die Verbindung zwischen Opern- und Instrumentalmusik her, indem er durch Unterlegen von Opernversen unter Klavierthemen auf die Sprachähnlichkeit Mozartscher Instrumentalmelodien hinweist. Einen rein philologischen Beitrag liefert Gerhard Allroggen (*Zur Frage der Echtheit der Sinfonie KV Anh. 216 = 74g*). Als ein programmatisches Exempel des vermischten Stils interpretiert Ludwig Finscher (*Mozarts erstes Streichquartett: Lodi, 15. März 1770*) Mozarts mehrere Jahre später um einen vierten Satz erweitertes Frühwerk. Mit italienischen Vorbildern vergleicht Guido Salvetti (*Mozart e il quartetto italiano*) Mozarts Streichquartette. Mozarts Klaviermusik ist Gegenstand des Beitrages von Giorgio Pestelli (*Mozart e Rutini*), mozartische Klaviermusik, komponiert, um dem breiten dilettierenden Publikum „gängige“ Mozartwendungen zu servieren, das Thema von Volker Scherliess (*Clementis Kompositionen „alla Mozart“*).

Zwei kleine Wermutstropfen in dieser ansonsten vorbildlichen Publikation, deren erster nicht zuletzt wohl die Autoren ebenso

betrifft wie Verlag und Herausgeber und sich keineswegs auf diesen Bericht allein beschränkt: Gerade Kongreßberichte sollten nicht volle vier Jahre auf sich warten lassen, da hier oftmals brandneue Ergebnisse vorgelegt werden, die im Interesse aller möglichst schnell publiziert werden müßten. Der zweite betrifft die Notenbeispiele im Kunstdruck, bei denen in dem offensichtlichen Bemühen um qualitätvolle Ausstattung die Praktikabilität auf der Strecke bleibt. Das weniger aufwendige Notasetverfahren, sonst bei allen Artikeln verwendet, hätte auch im letzten Beitrag ein hohes Mehr an Lesbarkeit gebracht.

(Januar 1979)

Silke Leopold

Ferienkurse '78. Hrsg. von E. THOMAS. Mainz: Schott 1978. 110 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVII.)

Carl Dahlhaus (*Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen*) befaßt sich am Leitfaden der Dialektik des Schönen und des Häßlichen mit der derzeitigen Rückwendung der Komponisten zu Harmonik und Kontrapunkt, ohne im „*unbekümmerten Griff zu den Konsonanzen*“, d. h. zum Schönen, schon eine „*Restituierung der Tonalität*“ erblicken zu wollen (S. 24, 27, 29). Auf der Suche nach einem Ausbruch aus der „*artifiziellen Hermetik*“ zielten die Komponisten auf die „*Idee einer kunstlosen Kunst*“, der es ebenso zu mißtrauen gelte wie sie die Möglichkeit zur Verwirklichung der „*Idee des formlos Schönen*“ berge (S. 31), welche sich gleichsam zwischen L'art-pour-l'art-Prinzip und funktionalisierter Musik einniste.

Für die „*Theoriemüdigkeit oder Theorieverdrossenheit*“, die Dahlhaus bei den Komponisten glaubt diagnostizieren zu können (S. 30), geben die sich anschließenden Einlassungen der Komponisten unterschiedlichen Aufschluß: H.-J. von Bose treibt die „*Sehnsucht nach einer verlorengegangenen Schönheit und Inhaltlichkeit*“ um (S. 35), nach einer „*spezifisch musikalischen Inhaltlichkeit*“, die, wie er annimmt, weder inhaltslos sein soll wie „*l'art pour l'art*“ noch klare

„Informations“-Inhalte tragen soll wie politische Musik. Wolfgang Rihm peilt im Kielwasser Busonis eine fessellose, befreite Musik an, deren Kompaß ein „*inklusive Komponieren*“ sein soll (S.47), wobei er den Gedanken der Einheit der Tonkunst (als „*inklusive*“) gegen den ihrer Reinheit (als „*exklusive*“) ausspielt. J.B. Smith liefert in einer Suada welt- und geschichtsweiter Zitate ein schönes Zeugnis dafür, daß er als „*ernsthafter Komponist*“ (S.55) auch ein gebildeter Bürger ist; voran zitiert er aus eigenen früheren Vorträgen Kernsätze wie „*Musik ist eine sinnliche Kunst*“ (S.53). Zu seinem Thema (*Versuch über eine Lehre der Harmonie*) teilt er hauptsächlich die Marginalie mit, das Dominantische sei aktives, das Subdominantische passives Prinzip (S.63f.). G.Grisey (*Zur Entstehung des Klanges . . .*) plädiert dafür, die Töne nicht länger als „*permutierbare Objekte*“ aufzufassen, sondern (wieder) als „*Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte*“ („*Dynamismus*“), und er „*träumt*“ von einer „*Ökologie des Tons*“ (S.75). Helmut Lachenmann ringt mit dem Strukturbegriff, um durch ihn und aus ihm das Phänomen Komponieren zu fassen; dieses nämlich bedeute, „*Strukturen – welche auch immer – ermöglichen, freilegen, bewußt machen*“ (S.98).

Dazwischen (S.80–92) H.P.Hallers Versuch, die „*elektronische Klangumformung und ihr direktes Verhältnis zu den Schumannschen Klangfarbengesetzen*“ zu untersuchen und „*den Beweis für die Gültigkeit der Schumannschen Gesetze (zu) erbringen*“. (April 1979) Albrecht Riethmüller

Internationales Musiktheater-Colloquium Berlin, 30. und 31. Mai 1975. Dokumentation. Hrsg. von Dietrich STEINBECK. Berlin: Internationales Musiktheater-Colloquium Berlin (1977). 202 S.

Der Band enthält die bei dem Colloquium gehaltenen Referate und – leicht gekürzt und redaktionell überarbeitet – die Diskussion, die die Referate auslösten. Ein ausführliches Grundsatzreferat von Dietrich Steinbeck, dem Initiator des Colloquiums,

mit dem Thema *Musiktheater heute – Erreichtes und Versäumtes* stand am Anfang der Veranstaltung. Dann folgte als Hauptteil die Erörterung der Frage *Musiktheater morgen – Bedürfnisse und Möglichkeiten*, und zwar in Form von Kurzreferaten und anschließender Diskussion, einmal unter ästhetisch-konzeptionellen Aspekten, einmal unter organisatorisch-strukturellen Gesichtspunkten. Referenten waren im ersten Teil der Berliner Opernregisseur Winfried Bauernfeind, der Hamburger Theaterpädagoge Norman Foster und der Wiesbadener Stadtrat für Kultur Franz Bertram. Im zweiten Teil referierten Hilmar Hoffmann (Stadtrat für Kultur, Frankfurt a.M.), Rolf Mares (Staatsoperndirektor, Hamburg) und Alfons Spielhoff (Stadtrat, Dortmund). Am Ende des Colloquiums standen eine Schlußdiskussion sowie eine öffentliche Podiumsdiskussion zum Thema *Musiktheater morgen – Thesen und Prognosen*. Die Teilnehmer des Colloquiums waren Regisseure, Intendanten, Dramaturgen, Komponisten, Kulturpolitiker, Wissenschaftler und Journalisten und kamen fast ausschließlich aus der Bundesrepublik Deutschland. Aus der Vielzahl der angeschnittenen Fragen seien hier zwei herausgegriffen, die zentral gewesen zu sein scheinen. Der Begriff Musiktheater wurde nicht gewählt und verstanden als Oberbegriff über die verschiedenen aktuellen Formen und Sparten wie Oper, Operette, Musical, Ballett usw., sondern als Begriff für die Art der Präsentation. Im Musiktheater soll das kulinarische Moment nicht Selbstzweck sein wie in traditionellen Operaufführungen, sondern „*Transportmittel für Erkenntnis, Sensibilisierung, Erfahrung u. a.*“ (S.193). Es richtet sich nicht nach Publikumserwartungen, distanziert sich vom herrschenden Geschmack. Damit wird „Musiktheater“ zum Wertbegriff. Für ein so verstandenes musikalisches Theater kommen viele Stücke, vor allem aus dem Bereich von Operette und Musical, gar nicht erst in Frage. Der Anspruch des Begriffs wird zur Arroganz, und so ist nicht verwunderlich, daß in so manchem Beitrag des Colloquiums kultureller Hochmut mitschwang. Der zweite wichtige Punkt war die

Frage der Rechtfertigung der Opernhäuser und Mehrspartentheater in einer Zeit wirtschaftlicher Stagnation oder gar Rezession, steigender Preise und damit immer höher werdender Subventionen durch die öffentliche Hand. Man war sich weitgehend darin einig, daß es vor allem darum gehen müsse, die weithin bestehenden Vorurteile gegen die Oper und das musikalische Theater abzubauen, Vorurteile, die in allen Sektionen der politischen wie der gesellschaftlichen Landschaft bestünden. Daß die Oper nicht so elitär ist, daß sie nicht breiteren Gesellschaftsschichten zugänglich gemacht werden könnte, ist gewiß richtig. Es ist auch nur konsequent, wenn im Zeitalter von Fernsehen, Rundfunk und Schallplatte durch besondere Aktivierung und Individualisierung der Regie den aktuellen Theateraufführungen mehr Eigengepräge und mehr Reiz zu geben versucht wird – nichts anderes meint der Begriff Musiktheater. Man sollte dann aber – das gilt freilich nur für die großen und mittleren Häuser – rigoros bei seinem Konzept bleiben und das über die intensiviertere Regie angestrebte „Musiktheater“ nicht durch ungetrübtes Einvernehmen mit Sängerkult und Starbetrieb sogleich wieder unterlaufen. Dann wäre es vielleicht in der Tat möglich, die Opernhäuser auch denen zu öffnen, die sie bis jetzt nur von außen kennen und sie selbst dann nicht von innen zu sehen bekommen, wenn sie es wollen. Den Stars aber könnte man den Rang dadurch ablaufen, daß man sich nicht mit dem allgemeinen Niedergang der Gesangskultur zufrieden gibt, sondern darauf dringt, daß die Gesangsausbildung von Grund auf erneuert wird und wieder Standards erreicht, wie sie im 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts selbstverständlich waren. Zum Musiktheater gehören nämlich nicht nur Regie, Kostüm und Bühnenbild, sondern auch Sänger und Musiker, die ihr Handwerk solide und souverän beherrschen. Davon war leider auf dem Berliner Colloquium nicht die Rede. Freilich scheinen Sänger, Musiker und Dirigenten auch nicht anwesend gewesen zu sein.

(Mai 1979)

Egon Voss

Händel-Jahrbuch. Herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 21./22. Jahrgang 1975/76. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 180 S.

Der größere Teil des Inhalts dieses Bandes besteht aus kurzen Referaten, die anlässlich des Kolloquiums *Zur Wort-Ton-Problematik bei Händel* 1974 in Halle gehalten worden sind. Darin setzen sich Walther Siegmund-Schultze (*Zur Wort-Ton-Problematik bei Händel, dargestellt am Parodieverfahren*) und Bernd Baselt (*Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern*) mit der großen künstlerischen Bedeutung des Parodieverfahrens für Händels Schaffen auseinander. Percy M. Young (*Händels Verhältnis zur englischen Sprache*) und Dorothea Siegmund-Schultze (*Händel und die englische Literatur*) betonen die engen geistigen Beziehungen Händels zur englischen Literatur seiner Zeit, besonders zu Milton. Jens Peter Larsen (*Wort-Ton-Probleme in Händels „Messias“*) und Ernst Hermann Meyer (*Zu einigen Fragen der Bildhaftigkeit der Händelschen vokalen Tonsprache*) weisen anhand verschiedener Beispiele auf die Mannigfaltigkeit der Händelschen Textausdeutung hin. Rudolf Pečman (*Händel und Mysliveček*) versucht, Händel und Mysliveček als Opernkomponisten der neapolitanischen Schule miteinander in Verbindung zu bringen. Um die musikalische und szenische Wiedergabe Händelscher Werke geht es in den Referaten von Dietrich Knothe (*Zur Diktion und Interpretation der Händelschen Vokalmusik*), Heinz Runge (*Zur szenischen Umsetzung der Händelschen Musik*) und Stephan Stompor (*Das Verhältnis „Wort-Ton“ und „Handlung-Szene“ in Opern Händels*), während Karin Zauft (*Zur Übersetzung Händelscher Operntexte am Beispiel „Imeneo“*) und Karl Vargha (*Probleme bei der Übersetzung Händelscher Oratorientexte ins Ungarische*) das Übersetzungsproblem von verschiedenen Seiten her grundsätzlich erörtern. – Ein Rundtischgespräch zwischen Vertretern verschiedener Länder bringt Berichte über die allenthalben zunehmende Pflege Händelscher Werke und über die großen nationalen Unterschiede der Händel-Pflege und -Rezeption.

Den zweiten Teil des Jahrbuchs bildet ein umfangreicher Aufsatz von Reinhard Strohm, *Händel und seine italienischen Operntexte*, ein höchst anregender und gelungener Versuch, den geistigen Ursachen und Anlässen nachzuspüren, die schließlich zur Entstehung der Werke führten. Bewegt sich der Verfasser dabei auch bewußt auf schwankendem Boden, so stützt er die in vielen Fällen unvermeidlichen Hypothesen andererseits durch seine gründliche Materialkenntnis und gelangt vielfach zu neuen, bestechenden Ergebnissen.

(März 1979) Anna Amalie Abert

Mozart-Jahrbuch 1976/77 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1978. 302 S.

Der wichtigste Beitrag, ja eines der bedeutendsten Ergebnisse dieser Jahrzehnte für die Mozartforschung ist Wolfgang Plaths Fortführung seiner schriftkundlichen Untersuchungen. Hatte die erste Arbeit im Mozart-Jahrbuch 1960/61 der Unterscheidung der Schriftzüge Mozarts von denen seines Vaters gegolten, so tritt unter dem Titel *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780* nun die Entwicklung der Eigenschrift Mozarts ins Blickfeld. Erfahrungsgemäß ist ja die Schrift eines jüngeren Menschen größeren Wandlungen unterworfen, um dann später oft über Jahrzehnte hinweg konstant zu bleiben und sich erst mit zunehmender Gebrechlichkeit wieder zu wandeln; und insofern ist der frühverstorbene Mozart ein erfolgversprechendes Forschungsobjekt. Aus diesem greift Plath zunächst das Jahrzehnt des vierzehn- bis vierundzwanzigjährigen Mozart heraus; eine spätere Füllung der Lücken wird in Aussicht gestellt.

Das Ergebnis bestätigt die Notwendigkeit derartiger Untersuchungen, die, sachgemäßes Vorgehen vorausgesetzt, durch keine andere Methode zu ersetzen sind: „Im Durchschnitt sind von 10 Datierungsurteilen in KV⁶ [innerhalb des Zeitraumes

1770–1780] 3 richtig bzw. von der Handschrift her unanfechtbar, 6 falsch oder zumindest doch fragwürdig, 1 infolge Autographenverlustes derzeit nicht nachprüfbar. Die Datierungsdifferenz schwankt dabei zwischen fast 10 Jahren . . . und nur wenigen Monaten“.

Was dem Rezensenten beim Vergleich mit ähnlichen Arbeiten in der Bachforschung auffällt, ist die um ein vielfaches größere Zahl der datierten Belege, die eine Eingliederung undatierter Autographen erleichtert – auch ohne Zuhilfenahme papierkundlicher Untersuchungen, die wohl eines Tages nachzuholen sein werden, aber möglicherweise auch dann nicht die von der Bachforschung her bekannte Bedeutung erlangen werden, weil die seit der ersten Jahrhunderthälfte weiter ausgedehnten Handelsbeziehungen die zeitliche und räumliche Eingrenzung des Auftretens bestimmter Papiere in demselben Maße erschweren könnten, in dem die Belegfülle die Aufstellung einer Schriftchronologie erleichtert.

Auffällig sind ferner die Vielfalt und schnelle Wandlung der Mozartschen Schriftformen, die jedoch nicht mit der Formenvielfalt nachlässiger und unsorgfältiger Kopisten verwechselt werden dürfen, deren Schriftformen oft ohne erkennbare Entwicklung gleichzeitig auftreten und somit als Datierungshilfe untauglich sind. Vielmehr läßt Mozarts rasche Entwicklung, die auch im zweiten Lebensjahrzehnt noch anhält, eine Datierung zuweilen auf Bruchteile von Jahren genau zu. Daß die Änderungen von 1775 an nachlassen, entspricht den Erwartungen; und es mag sein, daß die Fruchtbarkeit der Methode in den 1780er Jahren allmählich gänzlich versiegt. Interessant wäre dann (für den Bachforscher) zu erfahren, ob der nahende Tod neue Veränderungen bringt oder nicht.

Der Leser legt den Beitrag beiseite mit einem fruchtbaren Unbehagen, daß sich so viele scheinbar gesicherte Daten als korrekturbedürftig erwiesen haben, und mit einem Seufzer der Erleichterung, daß er es nicht ist, dem die Redaktion des nächsten Köchel-Verzeichnisses obliegt.

Die übrigen Beiträge zeigen die bei einem Jahrbuch übliche Buntheit. Rudolph Angermüller vermutet den Librettisten der *La Finta giardiniera* in Giuseppe Petrosellini, einem bekannten römischen Literaten, Verfasser u. a. des Librettos *Il Barbiere di Siviglia* für Paisiello. – Irving R. Easley verfolgt Mozarts zunehmende Souveränität in der Behandlung der Holzbläser im Orchester seiner konzertanten Werke. – Karl Gustav Fellerer berichtet über Zuccalmaglios heute recht seltsam anmutende Umdichtungen Mozartscher Opern. – Nors S. Josephson geht den Veränderungen in Mozarts späten Menuettreprise nach, die, wie er darlegt, wegführen vom Gebrauchsmenuett hin zu mehr sonatensatzartigen Typen. – Daniel N. Leeson und Robert D. Levin versuchen eine Lösung des vieldiskutierten Echtheitsproblems der Mozartschen Bläserkonzertante mit Hilfe einer Statistik der Proportionen; aber der vielversprechende Versuch bleibt doppeldeutig: Die Proportionen der Tuttiabschnitte stimmen nicht, die der Soloteile desto besser mit den bei Mozart üblichen Proportionen überein, und das führt zu einer komplizierten Theorie, in der verlorene Orchesterstimmen, erhaltene Solostimmen, diese aber mit fehlenden Pausenziffern (und, notabene, z.T. anderer Besetzung!) und andere Unwägbarkeiten mehr eine Rolle spielen, die letztlich die Verlässlichkeit des Ergebnisses doch wieder in Frage stellen. – Wiederum Leeson legt, diesmal mit David Whitwell, eine Untersuchung zur Bläserserenade KV 361 (370a) vor, die den zahlreichen hierzu auftretenden Fragen mit peinlicher Genauigkeit nachgeht (auch die Frage nach dem heutigen Preis des Autographs nicht ausläßt), vieles klärt, aber die Frage nach der Echtheit der Bearbeitungen (für 8 bzw. 5 Instrumente sowie des Variationensatzes aus KV 285b) letztlich doch nur nach Gutdünken beantworten kann. Zu den beiden letztgenannten Studien sei die vorsichtige Frage gewagt, ob es sich die Forschung wirklich leisten kann, stillkritische Untersuchungen als doch nur zum falschen Ergebnis führend (S.123) abzulehnen, oder ob sie nicht vielmehr an der Verfeinerung ihrer Methoden arbeiten müßte. – Wolfgang

Plath macht (im Anschluß an den eingangs erwähnten Beitrag) mit einer Reihe bisher meist unbekannter Briefe von bzw. an Johann Anton André aus dem „Requiemstreit“ bekannt. – Max Rudolf legt interessantes statistisches Material (vornehmlich aus 5 Opern) zur Temponahme bei Mozart vor und fordert „eine Darstellung von Mozarts Tempobezeichnungen auf breiter Grundlage“; der Versuch, Mozarts Werk auf einige wenige Einheitstempi festzulegen, wird abgelehnt. – Richard Schaal bietet ein Verzeichnis derjenigen Autographen (von Musikern vornehmlich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts), die durch die Hände Aloys Fuchs' (als Vermittler) gegangen sind, ohne in dessen Sammlung gelangt zu sein. – Wiederum in das Gebiet der Requiemforschung führt ein Beitrag von Dieter Schickling, der die Frage, warum nicht zuerst und allein Süßmayr mit der Vollendung des Werkes beauftragt wurde, durch einige im Bereich des Persönlichen liegenden Hypothesen zu beantworten sucht. Freilich bleiben es Hypothesen; und der Verdacht, der (spätestens seit Hildesheimer) vielleicht schon jedem Mozartforscher einmal gekommen ist, daß Constanzes Beziehungen zu Süßmayr nicht ausschließlich platonischer Art geblieben sein könnten, wird so sehr strapaziert, daß aus Franz Xaver Wolfgang ein hypothetischer Sohn Süßmayrs wird, mit dem sich der gehörnte Mozart, „der das Leben kannte“ (S.268), nolens volens und ohne Verstimmung gegenüber Süßmayr abgefunden habe. – Gleich im folgenden, als Antwort geschriebenen Beitrag weist Joseph Heinz Eibl auf die Diskrepanz dieser Konstruktion zum Inhalt der Briefe hin, die Mozart seiner Gattin nach Baden schreibt. – Den Beschluß bilden die Auswertung eines Wiener Musikberichts von 1808 hinsichtlich der darin genannten Schüler und Bekannten Mozarts durch Walter Senn sowie der Nachtrag 1 zum Kommentar der *Briefe und Aufzeichnungen* von Joseph Heinz Eibl.

(Juni 1979)

Alfred Dürr

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 8. Köln: Hans Gerig 1977. 92 S.

Nach dem Tode Fritz Boses stand zu befürchten, daß das *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* nicht mehr weitergeführt werden könnte. Glücklicherweise ist das Weiterleben des einzigen derartigen Publikationsorgans Deutschlands (für musikalische Volkskunde und Ethnomusikologie zugleich) nun aber gesichert. Josef Kuckertz hat unter Mitarbeit von Christian Ahrens und Artur Simon die Herausgeberschaft übernommen; die Musikverlage Hans Gerig produzieren das Periodicum in neuem Gewande. Für Band 8, der einen Nachruf Kurt Reinhardts auf Fritz Bose enthält, mußte Kuckertz sich darauf beschränken, die noch von seinem Vorgänger vorbereiteten Manuskripte zu bringen, und auf Buchbesprechungen verzichten. Es handelt sich um fünf wertvolle Beiträge.

Gerhard Annewanter (Berlin) äußert sich *Zur Struktur der isländischen Zwiegesänge* und geht dabei vom einzigen brauchbaren Material, den um 1900 (als die Tradition noch intakt war) vom isländischen Pfarrer Bjarni Þorsteinsson aufgezeichneten 42 *tvisöngur*, aus. Annewanter läßt sich nicht auf die unbefriedigenden Hypothesen (Hammerich und Hornbostel) über die Entstehung und Entwicklung der Zwiegesänge ein, sondern beobachtet über die stets diskutierte Stimmführung in parallelen Quinten hinaus endlich auch andere wichtige Aspekte des Aufbaus. 16 der 42 aufgezeichneten Lieder basieren auf volkstümlich-isländischen Hauptstimmen, die andern meist auf umgesungenen protestantischen Kirchenmelodien. Die fraglos ältere Kategorie weist durchwegs pentatonische Hauptstimmen auf, während die Folgestimmen sich an den musikalisch entscheidenden Stellen (Stimmkreuzungen und Zeilenschlüssen) dem pentatonischen Prinzip unterwerfen, dabei erhebliche Sprünge in Kauf nehmend. Der Verfasser spricht nicht (wie Hornbostel) von einem *fa*-Modus, sondern faßt die Leiter als Erweiterung der Pentatonik *e f a h c* um Nebentöne auf. Die Stimmkreuzungen mit ihrer tonalitätserhaltenden Funktion formen

die Folgestimme zu einer echten Gegenstimme. Die pentatonische Gesetzmäßigkeit ist bei den 26 Zwiegesängen der zweiten Kategorie nicht gewahrt. Der Artikel vermag diese Strukturprinzipien sehr eindrücklich aufzuzeigen und fordert zu weiteren vergleichenden Studien (mit dem mittelalterlichen Organum) heraus.

B. Chaitanya Deva (New Delhi) handelt von *The Santals and their musical instruments*. Nach einem kurzen Überblick über die musikalischen Anlässe bei diesem in Ost-Bihar, West-Bengalen, Orissa und Assam lebenden proto-australoiden Dreimillionen-Volk werden in Text und Bild die Idiophone, Membranophone, Aerophone und Chordophone vorgestellt.

Die Volkslieder auf den Amami-Inseln (zwischen Japan und den Ryukyu-Inseln liegend) werden von Ruriko Uchida (Tokyo) mit wissenschaftlich nicht immer ganz ausreichenden Mitteln beschrieben: religiöses Lied (schamanisch und buddhistisch), Arbeitslied, Kinderlied, Wiegenlied, Tanzlied, profanes Feierlied und Schamisenlied. Daß die musikalische Charakterisierung dieser Volkslieder so summarisch ausgefallen ist, bedauert man um so mehr, als hier interessante Akkulturationsvorgänge studiert werden können. Die Verfasserin faßt die Ryukyu-Tonleiter (*c e f g h*) als südliches Gebilde auf, das zusammen mit der Agrikultur nach Norden gewandert ist. Diese Skala mußte dann vor den Amami-Tonleitern japanischer Provenienz (*ritsu*, *minyō* und *ryo*) allmählich wieder zurückweichen. Heute liegt die Grenze der Sprachen nördlicher als die Grenzscheide der Tonarten (nördlich der Insel Okinoerabu).

Thomas F. Johnston (Fairbanks) hielt sich 1968–1970 in Mozambique und Nord-Transvaal auf und berichtet nun vortrefflich über *The span process of harmonization in the music of the Tsonga national dance, Muchongolo*. Anhand von 10 Transkriptionen erklärt er das Prinzip dieser paraphonen „Mehrstimmigkeit“, die zwischen Quart- und Quintabstand variiert (bei meist absteigender pentatonischer Melodik der vorwiegend responsorischen „*Muchongolo*“-Tanzgesänge mit irregulären Akzentsetzungen in

den Trommeln und ungewöhnlicher Metrik).

Schließlich legt Ines Muriel (Quito) noch einen *Beitrag zur Musikkultur der Jivaro-Indianer in Ekuador* (westliches Amazonas-Gebiet, zwischen Rio Pastaza und Rio Marañon) vor. Sie geht von 5 Transkriptionen einstimmiger Lieder aus und zeigt an ihnen die auffallendsten Charakteristika wie Dreiklangsmelodik, patternhafte Struktur oder Variantenbildungen auf. Allein auf der Basis dieser Transkriptionen ließe sich freilich noch ein gutes Stück weiterkommen.

(Januar 1979)

Hans Oesch

(Musikwissenschaftliche Sektion des Polnischen Komponistenverbandes:) *Polish Musicological Studies*. Vol. 1. Hrsg.: Zofia CHECHLIŃSKA und Jan STĘSZEWSKI, Ass.: Elżbieta SZCZEPAŃSKA. Kraków: *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* 1977. 352 S.

Die Sprachbarriere gehört neben anderen irrationalen zu den rationalen Ursachen, daß es im Westen an vollständigen und scharfen Informationen über osteuropäische Verhältnisse mangelt. Für die Musikforschung versucht die musikwissenschaftliche Sektion des Polnischen Komponistenverbandes diesem Mangel mit einer ersten Auswahl von Untersuchungen aus den verschiedensten Themenbereichen abzuhelpfen, die sie hier in englischer Übersetzung vorlegt.

Miroslaw Perz referiert in *The Oldest Source of Polyphonic Music in Poland – Fragments From Stary sącz* eine aufregende Detektivarbeit um einen stückweise wieder aufgefundenen südpolnischen Codex. Ungeläufige Erkenntnisse vermittelt auch die ausführliche Untersuchung über *Liturgical Music in Mediaeval Poland* von Hieronim Feicht: etwa, daß es eine Urschicht slawisch-byzantinischer Christianisierung in Polen vor der römisch-katholischen gab und auch innerhalb dieser zunächst keineswegs eine einheitliche Liturgie, sondern eine Periode des benediktinischen Chorals (968–1150), des zisterziensischen

(1175–1230), des franziskanischen (um 1240) und selbständige Formen des Gemeindegesanges, den Feicht am Beispiel von Krakau, Plock, Gnesen, Posen, Kujawien und Breslau untersucht, als polnischen Beitrag zum mittelalterlichen gregorianischen Choral. Eigene Kapitel sind der Frage der schriftlichen Überlieferung und den Anfängen der polnischen Orgelmusik gewidmet.

Weitere Beiträge betreffen systematische Fragen: *The Problem of the Genesis of Musical Forms (Based on Renaissance Variation Forms)* von Michał Bristiger und *Periodization of Musical Cultures* von Zofia Lissa, sowie spezifisch polnische Themen: den *Concertato Style in Polish Vocal-Instrumental Music of the 17th Century* untersucht Zygmunt M. Szweykowski, über das *Polish Research on Folklore in Music* referiert Jan Stęszewski, und Józef Chomiński geht der Frage *Polish Composers and a Modern Language in Music* in Werken von Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Tadeusz Baird, Andrzej Dobrowolski und Tomasz Sikorski nach. Die Herkunft bzw. polnische Erstveröffentlichung dieser Beiträge wird nachgewiesen.

Als Anhang beigelegt werden ein Verzeichnis musikwissenschaftlicher Dissertationen in Polen von 1947 bis 1974 und eine Auswahlbibliografie polnischer musikwissenschaftlicher Literatur von 1970 bis 1974, beide zusammengestellt von Kornel Michałowski, ein Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an polnischen Universitäten 1974/75 und eine Liste der Mitglieder der Musikwissenschaftlichen Sektion des Polnischen Komponistenverbandes mit Adressen – Informationen also, die öffentlich zugänglich zu machen keineswegs in allen sozialistischen Ländern selbstverständlich ist.

(April 1979)

Detlef Gojowy

ERNST LUDWIG GERBER: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)*. Hrsg. von Othmar WESSELY. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. Teil 1: A–M. 992 Sp., Teil 2: N–Z nebst Anhängen, 860 Sp., XVI, 86 S.

Gerbers Tonkünstlerlexika haben bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer schon in älterer Zeit vielfach gerühmten Bedeutung verloren. Obwohl ihre Angaben von anderen Lexika (unterschiedlich) verarbeitet wurden, stellen sie auch heute noch in ihrer Authentizität und Ausführlichkeit eine biographische und bibliographische Quelle ersten Ranges dar. Als Fortsetzung des Lexikons von J. G. Walther gedacht, entwickelte sich Gerbers Werk zu einem selbständigen, auch die Angaben von Walther mit berücksichtigenden Tonkünstlerlexikon. Zwar bemängelte schon Rochlitz manche unvollständigen und mangelhaften Artikel, hob jedoch gleichzeitig die grundlegende Bedeutung als biographisches Künstlerlexikon und die Vortrefflichkeit vieler Artikel hervor. Vor allem die Anhänge mit Verzeichnissen von Tonkünstlerbildnissen, Orgelabbildungen und Instrumentenerfindungen machen Gerbers Lexika für den Historiker zusätzlich zu einer Fundgrube ersten Ranges.

Der von Othmar Wessely als Herausgeber sachkundig betreute Reprint des „alten“ Tonkünstlerlexikons (1790–1792) bildet den ersten Band einer Publikation, die neben dem „neuen“ Tonkünstlerlexikon auch die in den Jahren 1792–1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie die bisher unveröffentlichten handschriftlichen Berichtigungen und Nachträge berücksichtigt. Sein besonderer Reiz besteht in Marginalien, die auf entsprechende Ergänzungen im „neuen“ Lexikon und im neuen Nachtragsband (beide in Vorbereitung) hinweisen. In diesen Bänden neu aufscheinende Namen wurden im Text des vorliegenden Grundwerkes neben die Kennzahlen für die einzelnen Publikationen gesetzt, so daß der Benutzer feststellen kann, ob in den anderen Bänden Nachträge oder Berichtigungen zu einem Artikel vorliegen. Zahlen hinter dem Punkt der Kennzahl weisen auf die Spalte des betreffenden Bandes, wodurch die Suche

nach dem Gewünschten erheblich erleichtert wird. Der Herausgeber betont in seinem kurzen Vorwort ausdrücklich, daß die Absicht der Neuauflage lediglich darin bestehe, die „Benützbarkeit des Gesamtwerkes von Gerber zu erleichtern, nicht aber, es über die hier wiedergegebenen Berichtigungen hinaus zu korrigieren oder dem gegenwärtigen Wissensstand anzupassen.“ Auf die eigenwillige Orthographie (z. B. „Pourcell“ für Purcell usw.), die häufig gestörte alphabetische Abfolge bei der Einordnung der Namen und auf verschiedene andere Eigenheiten des Lexikons weist der Herausgeber ebenfalls mit Recht hin, um beim Benutzer keine falschen Hoffnungen zu wecken. Obwohl diese formalen Dinge bei der Reprint-Ausgabe verständlicherweise keine Korrektur erfahren konnten, muß man dem Herausgeber, soweit das der erste Band erkennen läßt, Akribie und Fleiß in bezug auf die aufschlußreichen Verweise in Gestalt der Marginalien attestieren, welche sich ästhetisch in das Satzbild einfügen. Die ausgezeichnete drucktechnische Betreuung durch den Verlag hat zu einem Ergebnis geführt, das sich sehen lassen kann.

(Januar 1978)

Richard Schaal

GHERARDO CASAGLIA: *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti. Presentazione di Francesco Molinari PRADELLI*. Bologna: Editrice Compositori 1976. 444 S.

Der Autor vorliegenden Kataloges, 1929 geboren, ist Facharzt für Geburtshilfe und Gynäkologie in Bologna. Als Verehrer der Mozartschen Kunst wollte er das umfassende Werk des Salzburger Meisters auf der Grundlage des Köchel-Verzeichnisses neu klassifizieren. Er bezog in seine neue Ordnung folgende Verzeichnisse ein: Leopold Mozarts Werkverzeichnis für Wolfgang Amadeus (1768), Mozarts eigenhändiges Verzeichnis, Franz Gleissners *Thematisches Verzeichnis der von J. A. André 1799 bzw. 1800 erworbenen Manuskripte aus dem Nachlaß W. A. Mozarts* (1803) – Gleissners Verzeichnis ist auch vollständig faksimili-

liert –, Johann Anton Andrés *Thematisches Verzeichnis sämtlicher Kompositionen von Mozart* (1805, 1828) und Johann Anton Andrés *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuskripte* (1833), Georg Nikolaus Nissens *Biographie W. A. Mozart* (1828), den Katalog Aloys Fuchs in der Abschrift von Josef Hauer, Otto Jahns *Mozart* (1856–1859), den handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel, die alte Mozart-Ausgabe, die sechs Auflagen des Köchel-Verzeichnisses, Théodore de Wyzewa und George de Saint-Foix' *Wolfgang-Amédée Mozart* (1936), die Neue Mozart-Ausgabe. Casaglia unterscheidet typographisch zwischen echten und unechten Kompositionen, inkorporiert allerdings die unechten Werke in seine Zählung. Dieses Verfahren ist bei einer Chronologie äußerst bedenklich, wenn nicht sogar irreführend, auch philologisch nicht haltbar. Bei jeder Komposition gibt er – soweit zutreffend – an: die Art der Komposition (z. B. Messe, Offertorium, Opera buffa), die Tonart, die ausführende(n) Stimme(n), den Takt, die Taktzahlen der einzelnen Sätze, die Instrumente, die Soloinstrumente, die Textincipits der Arien und Mehrgesänge in dramatischen Werken, den Textautor (Librettisten), die Besetzung, die Sätze, den Widmungsträger, das Kompositionsdatum, das Datum der Erstaufführung, die eingebürgerte Bezeichnung eines Stückes (z. B. Krönungskonzert, Lützow-Konzert), die Premierenbesetzung bei dramatischen Werken – soweit bekannt –, Einflüsse anderer Komponisten auf bestimmte Werke, historische und philologische Bemerkungen. Aus 14 Konkordanzen – vom Verzeichnis Leopold Mozarts bis zur Neuen Mozart-Ausgabe – läßt sich die Nummer Casaglias ermitteln. Einige kritische Bemerkungen seien gestattet: Die Frage der unechten Kompositionen bleibt offen, stiftet oft Verwirrung. So wird z. B. die in KV⁶ Anh. C 14.01 als unecht klassifizierte Sinfonia concertante für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott als echtes Werk aufgenommen. Casaglias Katalog hätte an Wert gewonnen, wenn er die Vorworte und Kritischen Berichte der Neuen Mozart-Ausgabe gründlicher verarbeitet hätte. Beispiel:

Im Gegensatz zur Neuen Mozart-Ausgabe behauptet Casaglia, *Bastien und Bastienne* sei für Anton Mesmer komponiert, in seinem Wiener Sommerhaus im Oktober 1768 aufgeführt, in Wien im August/September 1768 geschrieben worden. So bleiben viele aus alter Literatur übernommene Fakten und Thesen stehen, werden nicht korrigiert. Die ausführliche Bibliographie (11 Seiten) ist nicht immer zuverlässig, Titel sind mehrfach ungenau zitiert. Denjenigen, die sich mit Mozart beschäftigen, kann Casaglias Buch Nachschlagearbeit ersparen, von einem „*nuovo ordinamento*“ im Sinne einer neuen Chronologie kann aber keine Rede sein.

(April 1979)

Rudolph Angermüller

ANTHONY VAN HOBOKEN: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony van Hoboken. Band II: (Vokalwerke). Mainz: B. Schott's Söhne (1971). Band III: Register – Addenda und Corrigenda. Mainz: B. Schott's Söhne (1978). 602 und 424 S.

Nun steht auch der seit langem erwartete dritte Band von Hobokens Haydn-Werkverzeichnis zur Verfügung, der damit diesen Katalog Anthony van Hobokens abrundet. Wie bei dem ersten Band imponiert der zweite und teilweise ebenso der dritte Band durch die Summe der erfaßten Informationen und Hinweise. Aufbauend auf dem Verzeichnis der Kompositionen Haydns von Jens Peter Larsen sowie anderer Veröffentlichungen und Ausgaben ist hier ein Vademecum für jeden in die Hand gegeben, der erste umfassende Informationen über bestimmte Werke Joseph Haydns sucht, ebenso aber ein unentbehrliches Nachschlagewerk für den eingeweihten Experten. Über den Wert dieses Haydn-Werkverzeichnisses von Anthony van Hoboken, der dafür von insgesamt drei Universitäten, nämlich von Utrecht, Kiel und jüngst von Mainz die Ehrendoktorwürde erhielt, ist in den bisherigen Besprechungen zu Band 1 und 2 ausführlich berichtet worden. Hobokens Leistung ist erst dann recht zu würdi-

gen, wenn die Situation der Haydn-Forschung anfangs der fünfziger Jahre bedacht wird, als es weder die jetzt weit vorangetriebene Joseph-Haydn-Gesamt- noch eine Briefausgabe oder eine komplette Haydn-Bibliographie gab. Zwar hatte bereits der auch als Sonderdruck herausgekommene Artikel *Joseph Haydn* von Jens Peter Larsen und von H.C. Robbins Landon in MGG Band 5 aus dem Jahre 1956 mit den bibliographischen Ergänzungen von Richard Schaal und Wilhelm Pfannkuch eine gedrängte neue Übersicht geboten, doch kann erst jetzt insgesamt mit diesem Abschluß des Hoboken-Katalogs unter Berücksichtigung der laufend zu erwartenden (bibliographischen) Ergänzungen in den vom Haydn-Institut herausgegebenen *Haydn-Studien* die Grundlage für die Haydn-Forschung als befriedigend gelten. (Ein auf den neuesten Stand gebrachtes und damit vollständiges bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Werke Michael Haydns könnte die Lage noch verbessern.) Hobokens Ziel war keinesfalls die möglichst lückenlose Erfassung und Zitierung aller einschlägigen Literatur (einschließlich spezieller kleinerer Aufsätze und Bemerkungen) für jedes Einzelwerk. Insofern ist es ratsam, neben der Briefausgabe von Bartha/Landon vor allem die Haydn-Bibliographie von A. Peter Brown und James T. Berkenstock (*Haydn-Studien* Band 3) heranzuziehen. Hoboken hat die Unvollständigkeit in der Rubrik Addenda und Corrigenda freimütig im Nachwort bekannt (3. Band, S. 424): die Ergänzungen und Berichtigungen „beruhen auf Daten, die mir während der Arbeit am I. und II. Band zugänglich wurden. Eine abschließende Vollständigkeit war weder möglich, noch ist sie beabsichtigt. Dies wird späteren Auflagen dieses Werkverzeichnisses vorbehalten bleiben.“ Ganz vereinzelt könnten bei diesen gesammelten Korrekturen bereits wieder Ergänzungen und Berichtigungen vorgeschlagen werden. Wichtiger für den Benutzer ist aber, daß diese Rubrik beim Nachschlagen in Band 1 oder 2 stets mit einzubeziehen ist und daß hier die neueste Literatur nur in Auswahl berücksichtigt wurde. Zum Beispiel sind die aufgeführten Quellen in

den Kritischen Berichten zu der Messe 11 und 12 der Gesamtausgabe (Hob. XXII: 13 und 14), herausgegeben von Irmgard Becker-Glauch und von Friedrich Lippmann, nicht alle im Hoboken genannt, und bei dem Hinweis auf die Edition von *Philemon und Baucis* (Hob. XXIXb: 2) von Jürgen Braun in der Gesamtausgabe fehlt die Anmerkung, daß hier (im Gegensatz zu der Edition von Landon, der Hoboken folgt) die Erstfassung, rekonstruiert nach dem ersten Textbuch, vorliegt. So entgeht dem Nachschlagenden, daß bei diesem Werk Fassungsfragen vorhanden sind. Die Kritischen Berichte wurden im allgemeinen weder zitiert, noch in der Regel ausgewertet.

Mit Sicherheit ist die Zusammenstellung der Drucke nach Opuszahlen in Band 3 bedeutend ausführlicher als die im Haydn-Artikel der MGG, mit der bisher gearbeitet werden mußte. Die nach anderen Gesichtspunkten vorgenommene Übersicht über die Haydn-Drucke von Irmgard Becker-Glauch in RISM (Individualdrucke Band 4) vom Jahre 1974 enthält gelegentlich weitere Ausgaben mit Opuszahlen, die bei Hoboken – auch bei den Addenda – nicht erfaßt sind. Es stellt sich freilich hier die Frage, inwieweit annähernd alle zeitgenössischen Abschriften und Drucke des 18. und 19. Jahrhunderts in einem Haydn-Werkverzeichnis aufgezählt werden sollen, zumal bei der augenblicklich verbesserten Situation der Haydn-Forschung. Es ist bei einzelnen Besprechungen des Hoboken-Verzeichnisses darauf aufmerksam gemacht worden, daß darin eine Bewertung der Quellen von Werk zu Werk nach unterschiedlichem Vorgehen und meist nur sporadisch vorgenommen wurde. Bei einer Zweitaufgabe dieses Hoboken-Kataloges wird zu prüfen sein, ob möglichst alle Kopien des 18. und 19. Jahrhunderts aufgezählt werden sollen oder ob eine Beschränkung auf Autographe, authentische und autorisierte Abschriften und Drucke sinnvoller sein könnte. Eine zweite Auflage wird ohnehin kaum noch eine einzelne Persönlichkeit besorgen können; schon bei den vorliegenden Bänden des Hoboken-Kataloges haben etliche Wissenschaftler mitgearbeitet.

Gerade in dieser Hinsicht ist der Mut und das – wenn auch nicht in allen Details, so doch insgesamt überzeugende – Gelingen dieses großen, sich über dreißig und mehr Jahre hinziehenden Unternehmens zu bewundern. In diesem Zusammenhang darf darauf aufmerksam gemacht werden, daß in Band 1 und 2 vereinzelt Daten und Fakten (unabhängig von der einmaligen Fülle von Informationen) nur im Hoboken-Katalog zu finden sind. Sie sind aus Bescheidenheit als solche nicht gekennzeichnet; sie zu erkennen, bedarf es eines umfassenden Wissens. Als Beispiel sei angeführt, daß nur Hoboken die persönliche Begegnung Bernhard Schotts mit Joseph Haydn in Biebrich am 17. 7. 1792 erwähnt (1. Band S. 176). Auch der neue Name des ehemals *Caecilienmesse* genannten Werkes (Hob. XXII: 5) ist auf Grund von Benachrichtigungen durch Herrn Dr. Robert Machold angegeben: nach dem aufgefundenen Autograph des Kyrie handelt es sich hier um eine zweite „*Missa Cellensis*“; in der Einleitung zu dieser Gattung ist dieser offenbar erst während der Drucklegung eingearbeitete Befund unberücksichtigt geblieben (siehe S. 69).

Ein (Gesamt-)Inhaltsverzeichnis (für alle drei Bände) ist nur im letzten Band veröffentlicht. Die Gesamtanlage und damit auch die Numerierung der Werkgruppen und der Werke sind während der jahrelangen Beschäftigung an diesem Katalog vom Autor verschiedentlich geändert worden, worauf in den Addenda und Corrigenda – allerdings nicht immer konsequent und einwandfrei – jeweils aufmerksam gemacht wurde. Spätere, auch eventuell autorisierte Textierungen (Parodien) einzelner Vokalsätze sind nicht bei den einzelnen Werken, sondern im 2. Band in der Rubrik XXIII Anh. (etwas verwirrend erst ab S. 176 nach der Rubrik XXIII d) lediglich mit dem neuen Worttext aufgenommen worden; aber bei den einzelnen thematisch zitierten Arien, z. B. bei XXIX b: 2 Nr. 5, fehlt gelegentlich der entsprechende Hinweis. (Bei „*Maria die Reine*“ müßte es auf S. 176 XXIX b: 2 Nr. 5 statt Nr. 4 heißen.) Durch die viel ausführlicheren Register in Band 3 sind die beiden

beigesteckten *Beilagen zu Band 1 und 2* überflüssig geworden. Weitere Register, etwa für Verleger, allerdings nur für Einzeldrucke – für Collectionen und Sammeldrucke sind die gesonderten Übersichten zu befragen –, für Werk- und Satztitel (nicht ganz lückenlos), Textanfänge sowie Namen und Orte (letzteres Register ebenfalls vereinzelt ergänzungsbedürftig) sichern eine schnelle Benutzung und Erschließung der in großer Fülle ausgebreiteten Informationen. Die Register sind nach dem jetzt üblicheren amerikanischen Ordnungsprinzip zusammengestellt.

Zu Einzelheiten dürfen hier vielleicht noch folgende Ergänzungen bzw. Änderungsvorschläge zum zweiten Band vorgebracht werden. Bei XX (S. 1) hieße es besser („*Oratorium oder Oratoriumsbearbeitung*“) statt („*Vokalfassung*“). Seite 69 – wie schon erwähnt – sollte vermerkt werden: Die „sogenannte“ *Caecilienmesse* ist 1766 (laut Autograph) entstanden, . . . Diese Korrektur ist gerade im Hinblick auf die Chronologie der Messen sehr bedeutungsvoll: weder das lange Zeit angenommene Jahr 1782 noch das von Hoboken angegebene Jahr 1773 sind für die Entstehung dieser Messe (XXII: 5) zu halten. Bei dem entsprechenden Werk gibt Hoboken bereits das Entstehungsjahr richtig wieder. Seite 73, Zeile 7 müßte „EK“ statt „HV“ stehen. Bei der Rubrik Autograph des späten, des großen *Te Deum* (XXIII c: 2) wird der Hinweis auf Paris bzw. auf S. 133 bei Hoboken vermißt. Es darf wohl angenommen werden, daß dieses *Te Deum* 1800 entstanden ist. (Griesingers Jahresangabe ist genauso undeutlich und unpräzise wie die für die Orchesterfassung der *Sieben Worte*.) Vielleicht wäre es ratsam, in der Rubrik der *Nachweise* Haydns Bibliotheks- und ebenso das Nachlaßverzeichnis konsequent zu berücksichtigen.

Diese nur zufällig bemerkten Einzelheiten berühren die Gesamtleistung des nun vollständig vorliegenden Hoboken-Kataloges der Werke Joseph Haydns nicht. Die Musikwissenschaft und speziell die Haydn-Forschung sind damit einen wesentlichen Schritt vorwärts gekommen. Diese jetzt ab-

geschlossene Publikation wird es ermöglichen, daß zukünftig Spezialuntersuchungen zu einzelnen Haydn-Werken schneller und reibungsloser vorangetrieben werden können. Zur Identifizierung der Haydn-Werke hat sie sich längst für die Wissenschaft und die musikalische Praxis zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk durchgesetzt. Der ‚Hoboken‘ ist überall ein Begriff geworden. Die verliehene dreifache Ehrendoktorwürde für dieses Werk belegt und unterstreicht den Wert und die Bedeutung dieses wissenschaftlichen Unternehmens, zu dem nicht zuletzt auch der Musikverlag B. Schott's Söhne seinen Beitrag zum Gelingen eingebracht hat.

(März 1979)

Hubert Unverricht

FRANZ SCHUBERT. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich DEUTSCH. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner ADERHOLD. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XXIV, 712 S. (Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Band 4.)

Nach den groben und unberechtigten Angriffen auf Otto Erich Deutsch, die im Schubertjahr 1978 in der österreichischen Presse zirkulierten und die inzwischen von Wolfgang Rehm in gehöriger Weise widerlegt wurden (*Querschüsse gegen das Deutsch-Verzeichnis*, in: *ÖMZ* 33/1978, S.541f.), tut es einem wohl, feststellen zu können, daß Band 4 der Serie VIII der Neuen Schubert-Ausgabe die genaue deutsche Übersetzung des ursprünglichen englischen Titels des Werkverzeichnisses aufweist: *Franz Schubert – Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch*. So wie das Verzeichnis der Werke Mozarts, auch nachdem fünf andere Bearbeiter sich damit beschäftigt haben, nach wie vor ‚Köchel-Verzeichnis‘ heißen wird, so soll auch dieser Katalog weiterhin als ‚Deutsch‘ zitiert wer-

den. Das heißt nicht etwa, daß wir die Verdienste derjenigen, die die zweite Auflage vorgelegt haben – Werner Aderhold, Walther Dürr, Arnold Feil und Christa Landon (†) – unterschätzen; im Gegenteil. Auch die Wissenschaftler haben gewiß genau gewußt, daß sie ihre Arbeit für die zweite Auflage leisten konnten, eben weil es die erste, von Deutsch redigierte Auflage gab. Und keiner hat besser gewußt als Deutsch selber, daß eine Überarbeitung der ersten Auflage nötig sein würde.

Kataloge sind nicht zum Lesen da, sondern zum Benutzen und Nachschlagen. Ein genaues Urteil über ein Verzeichnis kann man erst fällen, nachdem man längere Zeit mit ihm ‚gelebt‘ hat. Dieser Beitrag ist somit keineswegs als definitives Urteil gemeint, sondern als Zusammenfassung einiger Eindrücke, die wir bei der Konfrontation der ersten und der zweiten Auflage gewannen.

Die Fehler, die wir im Laufe von etwa 25 Jahren festgestellt hatten, sind fast ausnahmslos berichtigt worden. Als besondere Vorteile der neuen Auflage müssen erwähnt werden:

1. Daß das ganze Werk in deutscher Sprache vorliegt;
2. Daß die Incipits in einer mehr der musikalischen Realität entsprechenden Weise abgefaßt sind;
3. Daß mehrere, 1951 noch nicht bekannte Kompositionen aufgenommen sind;
4. Daß die Numerierung von Deutsch grundsätzlich beibehalten ist.

Fangen wir mit Punkt 4 an: Jeder, der die 6. bzw. 7. Auflage des Köchel-Verzeichnisses regelmäßig benutzt, weiß, zu welchen Teufeln die Konsequenz geführt hat, mit der die Bearbeiter die alten Nummern mit a, B, ja sogar mit AB, dA und dB versehen haben (d.h.: versehen mußten). Der Schubert-Katalog fügt den Nummern nur dann Buchstaben an, wenn es sich um neu (d.h. seit 1951) aufgefundene Werke handelt, oder um Werke, deren zeitliche Bestimmung erst seit 1951 möglich geworden ist. Solche Nummern haben z.B. die Lieder *Vollendung* und *Die Erde* (579A und 579B) sowie die *Grazer Fantasie* für Klavier (605A) bekommen.

Der unter 1 erwähnte Vorteil braucht wohl nicht näher erörtert zu werden. Zu Punkt 2: Die Incipits waren in der 1. Auflage manchmal so knapp (durchwegs auf einem System), daß sie für eine Identifizierung oft nicht ausreichten, besonders wenn es sich um ein Werk, das in verschiedenen Fassungen vorliegt, handelte. Auch die Hinzufügung der Taktzahlen ist zu begrüßen.

Bei der großen Anzahl von Liedern Schuberts, die in mehreren Fassungen existieren, bzw. von Liedern, die verschiedene Kompositionen des gleichen Textes darstellen, ist es naheliegend, daß hier für die Bearbeiter des Katalogs besondere Probleme entstehen. Diese waren von Otto Erich Deutsch nicht immer befriedigend gelöst worden. So hatten die beiden Fassungen des *Ständchens* (für Männerchor bzw. für Frauenchor) bei Deutsch jede ihre eigene Nummer, während die völlig verschiedenen Kompositionen der *Harfner-Gesänge* I und II als verschiedene ‚versions‘ unter je einer Nummer zusammengefaßt waren. Die zweite Auflage unterscheidet, ebenso wie die Neue Schubert-Ausgabe, genau zwischen ‚Fassung‘ und ‚Bearbeitung‘; mit ‚ Fassungen‘ sind gemeint: Varianten des im Wesentlichen gleichen musikalischen Materials; mit ‚Bearbeitungen‘: Kompositionen mit neuem musikalischem Material. Gerade bei den *Harfner-Gesängen* muß es für die Redakteure kein geringes Problem gewesen sein, die verschiedenen Lieder und deren Fassungen neu zu gruppieren. Die Lösung: Alle Lieder als Gruppe unter einer Nummer ist durchaus überzeugend, trotz der unvermeidlichen Tatsache, daß auch so verschiedene ‚Bearbeitungen‘ unter der gleichen Nummer registriert sind.

Die verschiedenen Fassungen des Hymnus *Komm', heil'ger Geist*, die früher unter drei Nummern gesucht werden mußten (941, 948 und 964), sind jetzt richtig unter einer Nummer (948) zusammengefaßt. Allerdings fehlt hier unter ‚Ausgaben‘ der Hinweis, daß der Text in Diabellis Ausgabe (und demgemäß auch in der alten Gesamtausgabe) von dem in Schuberts Autograph abweicht. Auch hätten wir es vorgezogen, wenn die A-cappella-Fassung dieses Werkes

nicht als ‚1. Fassung‘, sondern als ‚Entwurf‘ bezeichnet worden wäre; sie weist mehrere Lücken auf und ist ohne die Blasinstrumente der ‚2. Fassung‘ eigentlich unaufführbar. Das gleiche gilt von der ‚1. Fassung‘ in *Asdur* des Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt*, D 310; auch diese weist Lücken auf, die darauf hinweisen, daß sie nur einen ‚Entwurf‘ zu der zweiten Fassung in *F-dur* darstellt.

Wie gesagt, läßt sich der Wert eines Verzeichnisses erst nach längerem Gebrauch feststellen. Wenn im folgenden noch einige Bemerkungen gemacht werden, so geschieht dies in völliger Anerkennung der ungeheuren Leistung der vier Bearbeiter; es handelt sich hier aber um prinzipielle Dinge. D 18: Die Tonart dieses Quartetts (es gehört zu den Quartetten ‚in wechselnden Tonarten‘) wird als *g/B* bezeichnet, obgleich der erste Satz in *c-moll* anfängt und via *d-moll* nach *g-moll* moduliert.

D 32: Die Erstausgabe dieses Streichquartetts erschien nicht nur in Stimmen, sondern auch in Partitur.

D 400: Das Incipit dieses Liedes (*Die Knabenzeit*) ist völlig abweichend von dem in der ersten Auflage und auch von der alten Gesamtausgabe. Da das Lied noch nicht in der Neuen Schubert-Ausgabe erschienen ist, wäre ein Hinweis, warum das Incipit abweicht, wünschenswert gewesen.

D 556 (*Ouverture in D*): Es fällt auf, daß die Instrumentation Pauken, aber keine Trompeten enthält, was für Schubert sehr ungewöhnlich ist. Die von Ferdinand Schubert geschriebenen Trompeten-(und Posaunen-) Stimmen werden als nicht authentisch bezeichnet; eine nähere Begründung wäre hier willkommen.

D 797 (*Rosamunde-Musik*): Unter Erstausgaben wird eine Ausgabe des Geisterchores (Nr. 4) erwähnt „mit Begleitung von 3 Horn und 3 Trompeten“ (sic). Da die Begleitung Schuberts für drei Hörner und drei Posaunen geschrieben ist, möchte man wissen, ob es sich hier um eine falsche Angabe oder um eine willkürliche Bearbeitung handelt.

D 940 (*Fantasie in f-moll* für Klavier vierhändig): Leider sind die Incipits der Sätze, ebenso wie in der ersten Auflage, unvoll-

ständig, so daß man glauben könnte, das Werk wäre dreisätzig (das Incipit des vierten Satzes fehlt).

Zum Schluß möchten wir noch darauf hinweisen, daß die ‚Anmerkungen‘ und ‚Literatur‘-Angaben wesentlich ausführlicher sind als in der ersten Auflage, was sicher auch als ein Vorteil gewertet werden muß. Die Hypothesen bez. der Zusammengehörigkeit einzelner (teils fragmentarischer) Klaviersonatensätze, die Paul Badura-Skoda in seiner Ausgabe der Sonaten verteidigt, werden erwähnt, aber nicht übernommen. Das scheint uns richtig: Denn so interessant und manchmal glaubwürdig sie sind – es bleiben Hypothesen.

(März 1979)

Marius Flothuis

ERNST HILMAR: Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XV, 144, 105 S. (Catalogus Musicus. Band VIII.)

Es ist merkwürdig: je mehr Bibliothekskataloge erscheinen, um so eindringlicher wird den Benutzern bewußt, welche Versäumnisse es auf dem Gebiet der Quellenschließung und -katalogisierung aufzuarbeiten gilt. Zu den dringenden Desiderata zählt auch ein gedruckter Katalog der wertvollen Musikhandschriften der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, von deren Beständen nunmehr wenigstens ein wesentlicher Teilbereich, nämlich derjenige der Schubert-Handschriften, bibliographisch erschlossen wurde. Das Gedenkjahr 1978 bot willkommenen Anlaß zu einer erneuten Überprüfung und Neu-Katalogisierung des umfangreichen Bestandes an Schubert-Handschriften mit dem Ziel der Einbeziehung auch der kleinsten Skizzen, welche von O.E. Deutsch im 1951 erschienenen *Thematic Catalogue* nicht berücksichtigt worden waren.

Der verzeichnende Teil des neuen Kataloges folgt in der Anlage der Systematik der Neuen Schubert-Ausgabe, nicht der Chronologie der Werke, innerhalb der einzelnen Gruppe jedoch den Nummern des Deutsch-Verzeichnisses. Wer als Benutzer die chro-

nologische Reihenfolge der Werke überblicken will, ist auf die im Anhang des Kataloges untergebrachte Vergleichstabelle zur Datierung angewiesen, der die von Deutsch begründete Ordnung zugrunde liegt. Im Anschluß an den jeweiligen Werktitel folgen die mit großer Akribie und selten anzutreffender Ausführlichkeit ausgearbeiteten Beschreibungen der Partitur oder Stimmen, des Umfangs, des Titels und der Datierung. Anschließend finden sich minutiös ausgebreitete Hinweise auf Format, Wasserzeichen und Beschreibstoff, an dritter Stelle schließlich Bemerkungen über den Inhalt der Handschrift. Ein gesonderter Abschnitt ist speziellen, mehr oder weniger ausführlichen Anmerkungen gewidmet, die über die Provenienz ebenso präzise Auskunft geben wie über Art und Zustand des Manuskripts. Zahlreiche belangvolle Detailangaben (z. B. über die Datierung undatierter Manuskripte) machen diesen Abschnitt zu einer wahren Fundgrube für den Spezialforscher. Ein umfangreicher Anhang enthält neben der schon erwähnten Vergleichstabelle nicht nur sorgfältig bearbeitete, den Katalogteil gut aufschlüsselnde Namen- und Werkregister, sondern darüber hinaus Darstellungen sämtlicher Wasserzeichen der verzeichneten Handschriften in Originalgröße. Damit steht der historischen Schubert-Forschung eine imponierende Materialbasis zur Verfügung, deren Publikation nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Im Zusammenhang mit der Arbeit an diesem Handschriftenkatalog ergaben sich nicht nur neue Funde, sondern auch neue Aspekte der Datierung, zumal nach den Worten des Bearbeiters im Vorwort „die bisherigen Ergebnisse der Schubert-Forschung nicht ignoriert, aber auch nicht kritiklos als zuverlässiger Tatbestand anerkannt werden“ sollten. Bemerkenswert sind zwei bisher unbekannte Fragmente von Klavierstücken und neue Feststellungen über ein zwar bekanntes, inzwischen aber neu bewertetes Skizzenkonvolut, welches „nahezu mit Sicherheit“ Schuberts letzte Symphonie (1828) enthält. Bei der Durchsicht der von der bisherigen Datierung durch O.E. Deutsch abweichenden Werte drängt sich

dem Katalogbenutzer allerdings der Gedanke auf, ob hier im Überschwange forschenden Glücksgefühls des Guten nicht zuviel getan wurde. Wenn sich gegenüber Deutsch Abweichungen von nur wenigen Monaten, ja sogar Wochen, angezeigt finden, wenn in vielen Fällen die bisherigen Angaben über das Entstehungsjahr einer Handschrift auf einen Monat genau eingengt werden und bei diesem Versuch noch viele in Klammern gesetzte Fragezeichen auf die Unsicherheit der neuen Datierung hinweisen, so fragt man sich nach dem Sinn derartiger Kleinlichkeiten. So überzeugend sich der bibliographisch orientierte Teil des neuen Verzeichnisses darstellt, so problematisch erweist sich der Versuch, die Datierungen von O.E. Deutsch zu erschüttern, dessen Quellenkundlichen Fähigkeiten mit dieser Publikation ungewollt ein weithin sichtbares Denkmal gesetzt wurde.
(Januar 1979) Richard Schaal

ERNST HERMANN MEYER. Das kompositorische und theoretische Werk. Hrsg. von Mathias HANSEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 268 S. (Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR. Handbücher der Sektion Musik.)

Handbücher nennt die Akademie der Künste in Ostberlin eine Buchreihe, die sie den Mitgliedern ihrer Sektion Musik widmen will. Damit ist die inhaltliche Tendenz umschrieben: Information und Dokumentation zu Personen, denen man bereits zu Lebzeiten solche Bedeutung zumißt, daß ein eigenes Nachschlagewerk auf Interesse stößt. In Vorbereitung sind solche Darstellungen über Kurt Schwaen, Fidelio F. Finke, Johannes Paul Thilmann und Ottmar Gerster. Daß als erster Band dieser Serie der über Ernst Hermann Meyer erschienen ist, entspricht dem kulturpolitischen, wissenschaftlichen und kompositorischen Gewicht des nun Dreiundsiebzigjährigen. Als Gründungsmitglied der Akademie der Künste der DDR (seit 1950), 1965–1969 deren Vizepräsident, als Präsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der

DDR seit 1968, als Präsident des Musikrates der DDR von 1965–1971 und vor allem als Kandidat des Zentralkomitees der SED seit 1963, schließlich ZK-Mitglied seit 1971 ist Meyer sicher einer der (im nationalen Rahmen) kulturpolitisch einflußreichsten und wirksamsten Musiker und Musikwissenschaftler überhaupt. Das Œuvre des Komponisten und Wissenschaftlers erschließt der vorliegende Band, der ein Werkverzeichnis mit Schwerpunktbildungen und Kommentaren darstellt.

467 Nummern zählt das chronologische Verzeichnis der Kompositionen zwischen 1916 und 1975 (Redaktionsschluß: 30. Juni): Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Klavierlieder, Hörspielmusiken, Filmmusiken, Orchesterkompositionen, Kammermusik – kurz Werke aller (weltlichen) Gattungen, wobei der große Anteil von textgebundenen Kompositionen bzw. von funktionaler Musik (vom Kampflied bis zur Musik für Sportfeste) signifikant erscheint. Dieses chronologische Verzeichnis ist knapp reichend gehalten; ausführlichere Informationen zu einzelnen Werken sind in den nach „Genres“ geordneten Hauptkapiteln gegeben, in denen „unwichtige, verschollene und andere Stücke ausgespart wurden“ (S.7). Die ausreichenden Grundinformationen zu den aufgenommenen Opera sind durch Standardisierung der Mitteilungen in ein einheitliches Schema wünschenswert übersichtlich gegliedert; sie umfassen grundsätzlich: Werknummer, Titel, Untertitel, Titelvarianten, Textanfang, Textautor, Besetzung, Gliederung, Vortragshinweise, Dauer, Entstehung, Uraufführung, Erstaufführung, Anregung, Widmung, Fassungen und Bearbeitungen, Quelle, Verlag, Schallplatteneinspielungen, Literatur, besondere Anmerkungen. Ernst Hermann Meyer dürfte fast der einzige lebende Komponist sein, der sich glücklich schätzen kann, sein Gesamtwerk so gut und ausführlich dokumentiert zu sehen. Die wissenschaftlichen und journalistischen Schriften (einschließlich Rezensionen, Grußadressen etc.) sind auf über 20 Seiten in einem nach großen Sachgebieten geordneten Verzeichnis erfaßt. So ist in der Tat ein Quellenwerk entstanden, das – wie

es sich Herausgeber und Autoren wünschen (S. 7) – „die Grundlage einer jeden Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Meyers Schaffen, wie immer sie geartet sei, bilden“ kann.

Den jeweiligen Genre-Verzeichnissen sind Einführungen verschiedener (wohl meist jüngerer) Autoren vorangestellt. Auf sie kann hier nicht näher eingegangen werden. Insgesamt aber hätte – diese generelle Kritik mag erlaubt sein, auch wenn es stets ungerecht erscheint, Beiträge diverser Autoren von zugestandermaßen unterschiedlichem Niveau so summarisch zu charakterisieren – Ernst Hermann Meyer eine bessere, sprich: selbständigere Zeichnung seiner kompositorischen und wissenschaftlichen Physiognomie verdient gehabt. Aufgrund stichprobenartiger Benutzung der Genreverzeichnisse mögen abschließend noch einige Anregungen gestattet sein, die bei weiteren Bänden vielleicht Konzentration und Präzisierung der Information erhöhen helfen könnten: Eine bessere Koordination von einleitendem Generalessay („Leben und Werk“) und Genre-Einführungen wäre wünschenswert; die mannigfachen Wiederholungen, vor allem genereller Würdigungen, sind durchaus ermüdend. Die Gattungsbezeichnung „Sololied“ im chronologischen Werkregister ist zu unscharf; aus den Angaben im Genreverzeichnis geht hervor, daß sie sowohl das Klavierlied wie auch in Einzelfällen das Lied mit Begleitung mehrerer Instrumente (z. B. Nr. 51–56, 65: mit Klaviertrio, Nr. 104 mit Streichtrio oder Streichorchester) umfaßt. Die Überschrift des Genre-Verzeichnisses ist daher ebenfalls ungenau. Nicht ganz deutlich ist auch, warum in manchen Fällen (z. B. Nr. 199) ein zunächst für Chor a cappella komponiertes und dann zum Klavierlied umgearbeitetes Opus im Verzeichnis primär als Klavierlied erscheint, die Ursprungskomposition aber unter „ Fassungen“ (ähnlich Nr. 292). Bei den Einzelangaben zur Quellenlage ist weiterhin der schlichte Vermerk „Autograph“ oder „Abschrift“ denn doch wohl ungenügend, wenigstens der Aufbewahrungsort wäre anzugeben. Insgesamt fehlt eine „Bibliographie“, d. h. ein Verzeichnis der Litera-

tur über Ernst Hermann Meyer (das Handbuch versteht unter Bibliographie das Meyersche Publikationsverzeichnis). Bei den einzelnen Kompositionen ist solche Literatur verdienstvollerweise vermerkt, manches andere (z. B. zum wissenschaftlichen Œuvre) ist nur aus den Anmerkungen zu den Genre-Einführungen, die reichlich mit Zitaten arbeiten, zu erschließen. Solche Korrekturen und Vervollständigungen würden den an sich bereits sehr hohen Informationswert der Handbücher weiter erhöhen.

(August 1978)

Reinhold Brinkmann

VÁCLAV PLOCEK: *Catalogus Codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur. Pragae: Academia sumptibus Academiae scientiarum Bohemoslovacae 1973. 2 Bände. 830 S.*

Ein umfassender Katalog aller musikalischen Handschriften der Prager Universitätsbibliothek ist für jeden Forscher, der bisher nur auf den Gesamtkatalog der lateinischen Handschriften von J. Truhlar (Prag 1905–1906) und den Katalog der deutschen Handschriften von W. Dolch (Prag 1909) angewiesen war, ein höchst erfreuliches Ereignis. Der Verfasser, der diese verdienstvolle Leistung im Auftrag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaft übernommen hat, kann deshalb des Dankes aller Musikwissenschaftler gewiß sein. Bei der großen europäischen Bedeutung all dieser Handschriften, zumal derer, die aus dem Mittelalter stammen, ist es begrüßenswert, daß das Vorwort und die Beschreibung der Handschriften lateinisch abgefaßt sind und das Tschechische nur in einem zweiten Vorwort erscheint.

Der Katalog gibt nicht nur Auskunft über Umfang, Format und Inhalt, Alter und Herkunft der Handschriften, sondern gibt auch einen klaren Überblick über die verschiedenen Notationsformen und die einzelnen Bände der Notatoren. Zu jedem einzelnen mit Noten versehenen Abschnitt wird der Anfang in Notation gegeben, so daß in

Einzelfällen, etwa bei Cantiones und Motetten, geradezu ein thematischer Katalog entstanden ist. Die gesamte Literatur zu den einzelnen Handschriften und Musikstücken wird bis zum Jahre 1965 verzeichnet. Am Ende gibt es verschiedene sehr wertvolle Indices, einen über das Alter der verschiedenen Hss. vom 11. bis 18. Jahrhundert, einen zweiten über deren Herkunft, einen dritten über die einzelnen Notationsformen, einen vierten mit den Textincipits der einzelnen Gesänge, als fünften einen Index Nominum et Rerum. Am Schluß vervollständigen 20 Seiten mit Fotos der verschiedenen Notenschrifttypen das gewinnende Gesamtbild dieser großartigen Edition.

Der Katalog umfaßt 243 Handschriften von I A 46 bis XV C 2. Die höheren Handschriften-Nummern der Bibliothek sind noch nicht erfaßt, so vermißt man etwa die berühmte Musikhandschrift XVII E. 1, die neben tschechischen Gesängen auch ebensoviel lateinische enthält. Diesen nicht abgeschlossenen Charakter des Katalogs wird man bedauern müssen, zumal an keiner Stelle des Vorworts auf diesen Mangel und die Ursache desselben hingewiesen wird. (Mai 1979) Walther Lipphardt

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Musikinstrumenten-Museum Berlin. Katalog der Streichinstrumente von Irmgard OTTO in Zusammenarbeit mit Olga ADELMANN. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975. 336 S. Katalog der Blechblasinstrumente (Polsterzungeninstrumente). Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976. 199 S.

Der Katalog der Streichinstrumente umfaßt den Bestand des Instrumentenmuseums Ende des Jahres 1972. Die Veröffentlichung wurde in enger Zusammenarbeit mit der Museumsrestauratorin und Geigenbaumeisterin Olga Adelman vorbereitet. Die dabei maßgebenden Kriterien wurden von dem nunmehr in den Ruhestand getretenen Museumsdirektor Alfred Berner im Vor-

wort erläutert. Wesentliche Punkte sind vor allem, daß sich der Katalog „an die Fachkundigen wendet, mögen sie nun aus den Kreisen der Wissenschaft und Forschung oder aus denen des Musikinstrumentenbaues und der Restaurierung kommen“ und daß zu diesem Zwecke „neue Darstellungsformen für alles . . ., was der fachlich Interessierte zu wissen begehrt und erfahren soll“ gefunden werden mußten. Trotzdem galt es, „alles zu vermeiden, was nicht unmittelbar der Erfassung und Erkenntnis des Einzelobjektes dient“.

Die Gliederung des Katalogs richtet sich nach den Museumsbeständen; die einzelnen Gruppen sind nicht „. . . im Sinne einer Instrumenten-Systematik“ (Einleitung), sondern nach der historischen Entwicklung der Streichinstrumente zusammengestellt. Den Gruppen gehen jeweils ein Einführungstext, schematische Zeichnungen mit den entsprechenden Bezeichnungen und Abmessungspunkten sowie allgemeine Literaturhinweise, die sich überwiegend auf die neuesten einschlägigen Veröffentlichungen beschränken, voraus. Bei den einzelnen Instrumenten wird – zwangsläufig – vor allem auf frühere Katalog-Werke verwiesen. Entsprechend der Formulierung in der Einleitung wurde „besondere Sorgfalt auf die Untersuchung verwendet, wieweit Objekte original erhalten und welche Änderungen daran im Laufe der Zeit vorgenommen worden sind“. „Sie wollen Vergleichsinformationen bieten und damit die Möglichkeit der sicheren Zuordnung und Zuschreibung von unsigniert gebliebenen Instrumenten erweitern.“ Verzeichnisse der zitierten Literatur, der Abkürzungen und Begriffserläuterungen, vor allem jedoch der Instrumentenbauer und -reparateure sowie der einzelnen Katalognummern in numerischer Reihenfolge erhöhen den Wert des Nachschlagewerks zusätzlich. Leider ist – wie aus dem Vorwort hervorgeht – das mit zur Veröffentlichung vorbereitete umfangreiche Bildmaterial, das wesentlich mehr als nur Ergänzungswert darstellt, den finanziellen Bedingungen zum Opfer gefallen. Mögen für die Vervollständigung dieses Projekts doch noch die notwendigen Mittel bereitgestellt werden!

Für den ein Jahr später erschienenen Katalog der Blechblasinstrumente bzw. Polsterzungeninstrumente waren dieselben Kriterien maßgebend wie für den Katalog der Streichinstrumente. Auch hier folgen nach einem der Einleitung im Katalog der Streichinstrumente entsprechenden Vorwort ein Abkürzungsverzeichnis, Begriffserklärungen und Erläuterungen allgemeinerer Natur: Unter anderem werden schematische Darstellungen der unterschiedlich gestalteten Stützen, der Querschnitte der einzelnen Mundstücke und der Ventilmechaniken gegeben. Letztere sind dem 1922 in Berlin erschienenen Katalog der Berliner Musikinstrumente entnommen; um der Vollständigkeit willen hätten die dort fehlenden Querschnitte der Posaunenmundstücke ergänzt werden können.

Den einzelnen Instrumentengruppen sind Texte vorangestellt, die über die Instrumente und deren Geschichte informieren. Nach dem eigentlichen Katalog folgen ein Literaturverzeichnis und äußerst hilfreiche Register, in denen die einzelnen Instrumente, die Instrumentenbauer und -erfinder, die Herstellungsorte, die Namen derjenigen Personen, die dem Museum ein Instrument geschenkt haben, sonstige Namen sowie eine Aufstellung in der Reihenfolge der Katalognummern zusammengefaßt sind. Daß es hier möglich war, wenigstens einzelne Instrumente abzubilden, zeigt noch deutlicher, wie hilfreich dies in einem Katalog – und Nachschlagewerk – ist.

Schließlich bleibt zu hoffen, daß auch für die weiteren Bestände entsprechend vorbildliche Publikationen folgen werden und daß diese für andere Instrumentensammlungen Anregung zu einem zu verfolgenden Ziel sein mögen.

(Mai 1979)

Veronika Gutmann

AUTORENKOLLEKTIV: Dějiny české hudební kultury (1890–1945) (Geschichte der tschechischen Musikkultur), Band 1 (1890–1918). Prag: Academia-Verlag 1972. 299 S. und 114 S. Abb.

Die Intentionen und Methodenprinzipien dieser groß angelegten Arbeit, an der mehr als fünfzig Mitarbeiter beteiligt waren, werden in der Einführung diskutiert. Die Redaktion war sich der zahlreichen Schwierigkeiten bewußt, die eine Abkehr von der üblichen Methode der Geschichtsschreibung mit sich führt und sieht das vorgelegte Werk als einen Versuch an, die Gesetzmäßigkeiten einer kurzen Epoche auf neue Art zu erfassen. Teils bildet „*der Inhalt des Begriffs Musikkultur . . . eine komplizierte Totalität wechselseitig verknüpfter, oftmals gegensätzlicher Phänomene, deren dialektische Einheit mit Hinsicht auf eine abgerundete logische Struktur der Darlegung . . . außerordentliche Ansprüche stellt*“, teils ist „*jede reale Totalität . . . immer in breitere Zusammenhänge eingegliedert, von denen . . . abstrahiert werden muß, die man jedoch nicht völlig außer acht lassen darf*“ (S. 14).

Die Gliederung der Arbeit, der eine kurze Besprechung selbstverständlich nicht gerecht werden kann, ist folgende: vorgeschoben ist eine für beide Bände gemeinsame Einleitung zur Quellenlage und zum Schrifttum. Danach folgen die Kapitel I, *Das Musikleben* (1. Wandlungen im Charakter des Musiklebens, 2. Die soziale Stellung der Musiker, 3. Die Musik des täglichen Lebens, 4. Kirchenmusik, 5. Konzertleben, 6. Musiktheater, 7. Musikschulen, 8. Musikwissenschaft und Kritik, 9. Meinungsstreite und Entwicklungstendenzen), II, *Künstlerpersönlichkeiten* (1. Schöpferische Schichten, 2.–8. die hervorragendsten Komponisten mit Janáček an der Spitze), III, *Musikalische Gattungen und Genres* (1. Entwicklung, 2.–6. Klavier-, Lied-, Chorschaffen, Kammer- und Orchestermusik, 7. Kantate und Oratorium, 8. Oper) und IV, *Musiksprache, Stilcharakteristik und ästhetisches Ideal der Epoche* (1. Musiksprache, 2. Formung des Stils, 3. Beziehungen zwischen Musik und Wort, 4. Themenkreise, 5. Die ästhetischen Beziehungen zwischen künstlerischer und Umgangsmusik, 6. Musik und Gesellschaft) (vgl. die deutsche Inhaltsangabe).

Bereits diese Inhaltsübersicht veranschaulicht die Schwierigkeiten einer Fixierung der Gleichzeitigkeit, in der die erwähn-

ten Zusammenhänge und Widersprüche existierten. Sie deutet aber auch die Gefahr an, ins Kaleidoskopische abzugleiten, eine Gefahr, die durch typographisch abgesonderte, eingeschobene Absätze eher unterstrichen als behoben wird. Die traditionelle Buchform scheint für das intendierte Vorhaben kaum geeignet. Eine adäquate Erfassung der Totalität und Gleichzeitigkeit einer Kultur ist wohl doch nur in einer stark verkürzenden Symbolsprache auf groß angelegten Tabellen realisierbar.

Ohne auf diesen verdienstvollen Versuch näher eingehen zu können ist es auch schwierig ein weiteres Problem, das man als Proportionalitäts- oder Wertungsproblem bezeichnen könnte, mehr als anzudeuten: von den 299 Textseiten entfallen auf die „*Musik des täglichen Lebens*“, also auf die Gebiete der musikalischen Folklore, nicht ganze 15 Seiten (I,3 und IV,5). Gemessen am faktischen „Musikverbrauch“ dürfte das Verhältnis genau umgekehrt gewesen sein. Obwohl eine Binsenwahrheit, muß doch auch hier unterstrichen werden, daß die tschechische Musikkultur überwiegend als die Kultur einer Mittel- und Intellektuellenschicht aufgefaßt wird. Die einzige quantitative, tabellarische Übersicht des „tschechischen Musikschaffens 1891–1918“ (zw. S. 176 und 177) beschränkt sich demzufolge auf die „*künstlerische*“ Musik. Wie viele neue Bänkellieder, Chansons, Tanzlieder usw. mag es in dieser Periode gegeben haben? Wie viele der 779 in der Tabelle aufgezählten Werke wurden aufgeführt und wie oft? Einige Informationen zu diesen Fragen muß man nachsuchen, für andere gilt die schwierige Quellenlage, auf die die Verfasser aufmerksam machen. Jedoch: der Standpunkt, von dem man eine Musikkultur sieht, ist entscheidend für das „totale Bild“ der Gleichzeitigkeit.

Die Verfasser haben außerordentlich viel und interessantes Material erfaßt und bearbeitet. Dieser Verdienst wird durch die wohlgewählten farbigen und schwarzweißen Illustrationen, Faksimiles und viele Notenbeispiele unterstrichen.

(April 1979)

Camillo Schoenbaum

ADOLF LAYER: Musikgeschichte der Fürstabtei Kempten. Kempten: Verlag für Heimatpflege 1975. 84 S. mit Abb. und 8 Taf. (Allgäuer Heimatbücher. Band 76.)

Die benediktinische Fürstabtei Kempten, gegründet vor mehr als 1200 Jahren, war bis zu ihrer Aufhebung im Jahr 1803 ein wichtiges Zentrum der Musikpflege im Allgäu. Leider haben nur sehr wenige Originalquellen den Sturm der Säkularisation überdauert. Um so verdienstvoller ist es, daß es Layer als hervorragendem Kenner der Geschichte, Kunst und Musik in Schwaben in jahrelangen Bemühungen gelungen ist, aus zahllosen weit verstreuten Dokumenten, Hinweisen und Nachrichten eine zusammenfassende Würdigung der musikalischen Tradition des Klosters zu erstellen.

Der Bogen erstreckt sich vom nur mehr spärlich belegten Mittelalter über die Renaissance (mit Widmungen gedruckter Werke von Jacobus de Kerle, Christian Erbach und Gregor Aichinger an Kemptener Fürstäbte) zu Barock und Frühklassik. Komponisten wie Valentin Molitor, Thomas Eisenhuet, Benedikt Biechteler, Joseph Anton Auffmann und Franz Ignaz Bieling zählten zwar nicht zu den ersten Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland. Sie waren jedoch, wie ihre im Druck erhaltenen Werke erweisen, tüchtige Komponisten, die das kirchenmusikalische Repertoire im gesamten schwäbischen Bereich maßgeblich mitbestimmt haben. Die wichtigste Persönlichkeit, die uns in Kempten begegnet, ist Franz Xaver Richter, der hier von 1740 bis 1748 als Vizekapellmeister bzw. als Kapellmeister der fürststäbtlichen Hofmusik wirkte. Seine aus jener Zeit stammenden Werke sind leider zum großen Teil verschollen. Auch andere, noch längere Zeit erhalten gebliebene Reste der Kemptener Musiküberlieferung scheinen heute nicht mehr nachweisbar zu sein – ein Grund mehr für die Berechtigung der derzeit im Gange befindlichen katalogmäßigen Erfassung älterer Kirchenmusik in Bayern.

Besondere Bedeutung für den Notendruck in Süddeutschland besaß vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die fürststäbtliche Offizin. Layer hat ihr und ihrer

Produktion ein eigenes Kapitel gewidmet. Das gut ausgestattete, mit sorgfältigen Quellenhinweisen und einem Register versehene Buch gewährt einen informativen Einblick in die Musikpraxis einer bedeutsamen Fürststube und ist ein wertvoller Beitrag zur Erforschung der Musik in Bayern. (März 1979) Robert Münster

REINHOLD HAMMERSTEIN: Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters. Bern und München: Francke 1974. 144 S., 199 Abb. auf Tafeln. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Der Bereich des Teufels – des Abgefallenen, der einst Engel war – ist, im Sinne mittelalterlicher Typologie, das Gegenbild des Himmlischen, seine Verzerrung und Perversion, und ist definiert primär durch eben diese Gegensätzlichkeit. Zum Begriff einer „Musik des Teufels“ gehört daher alles, was als Gegenbild zur „Musik der Engel“ verstanden werden kann: Der wohlgeordneten Schönheit des Lobgesangs, einem theologisch fundierten Inbegriff von „Musik“ also, stehen Unordnung (deren auch zahlenmäßig ausgedrücktes Symbol der Tritonus ist, dessen sprichwörtliche Bezeichnung für den Titel des vorliegenden Buches gewählt wurde), unerträgliche Lautstärke und abstruse Scheußlichkeit des Klangs gegenüber, aber auch (naturgemäß freilich mehr in literarischen als in bildlichen Zeugnissen) die Nicht-Musik, das ewige Schweigen; gegenüber dem gesungenen Gotteslob ist das wort- und schriftlose Musizieren auf Instrumenten a priori von niedrigerem Rang; die Absurdität eines musizierenden Tieres ist, analog der Vorstellung vom Teufel als Gottes Affen, eine Parodie auf die menschengleiche Engelsgestalt.

Das Thema *Diabolus in musica* ist somit primär von theologisch-literarischen Traditionen her zu umreißen, nicht etwa von einem Katalog bildlicher Teufelsdarstellungen. Und so geht der ikonographische Themenkreis, den Hammerstein behandelt, folgerichtig über das hinaus, was im üblichen Sinne zum Teufel gehört: Hammerstein

zeigt, inwieweit Gaukler, Spielleute und musizierende Tiere in der mittelalterlichen Vorstellung mehr oder weniger mit dem Bereich des Teufels verknüpft waren. Beim Tier ist es der Unverstand, die äffische Perversion in der fruchtlosen Nachahmung menschlichen Tuns, beim Spielmann das unreflektierte, schriftlos instrumentale Usus-Musizieren, was der Verachtung anheimfiel, der Zuweisung zur negativen „Gegenwelt“. (Das mittelalterliche Denken in Typologien, in Kontrastbegriffen, scheint die permanente Konstruktion von Feindbildern und die starke Neigung, sich durch Verteufelungsprozesse – man denke nur an das Phänomen des Hexenwahns und die Rolle der Juden – von diesen Negativbildern abzuheben, gefördert zu haben.) Mit der Bestimmung der „Teufelsmusik“ ex negatione hängt, worauf Hammerstein hinweist, auch zusammen, daß hier, anders als im Falle der „Musik der Engel“, die Beziehungen zwischen bildlicher Darstellung und musikgeschichtlicher Wirklichkeit offenbar sehr viel vager sind.

Wie schon an seiner früheren Untersuchung über *Die Musik der Engel* (1962) besticht auch an Hammersteins neuer Arbeit – die das notwendige Komplement der älteren bildet – zum einen die gründliche Kenntnis literarischer Zeugnisse (und zwar nicht nur theologischer) und ikonographischer Traditionen, zum anderen die behutsam abwägende Art der Interpretation, die bildlichen Darstellungen nicht um jeden Preis eine bestimmte Deutung abpreßt, sondern sie aus ihrem Kontext heraus zu verstehen sucht, sie im gegebenen Fall auch in einer Mehrdeutigkeit, Offenheit zu belassen bereit ist. Arbeitsweisen neuerer kunstwissenschaftlicher Forschung werden hier aufs glücklichste in die Musikwissenschaft eingebracht.

Das letzte Kapitel bildet eine Untersuchung der Höllenmusikwelt des Hieronymus Bosch. Weil er von den mittelalterlichen Traditionen ausgeht, die für Bosch offensichtlich noch bestimmend waren, gelangt Hammerstein zu tiefgreifenden Interpretationen als sie anderen bisher gelungen waren.

Die Ausstattung des Buches ist opulent; in 199 guten Reproduktionen sind alle Bilder (darunter viele bisher kaum bekannte) wiedergegeben, die im Text behandelt werden.

(April 1979)

Wolfgang Dömling

REINHARD STROHM: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). Erster Teil: Studien. Zweiter Teil: Notenbeispiele und Verzeichnisse. 2 Bände. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1976. VII, 268 S. und VII, 342 S. (Analecta musicologica. Band 16/I und II.)*

Spätestens seit etwa 1700 wird die italienische Oper zu einem zentralen Kunstereignis. Verglichen mit der Fülle der im 18. Jahrhundert aufgeführten Opern – ihre Zahl ist fünfstellig – kann der Wissensstand der Forschung (nicht nur der Musikwissenschaft) trotz einiger, überwiegend monographischer Ansätze nur als ausgesprochen blamabel bezeichnet werden. Um so willkommener ist das Erscheinen der vorliegenden Arbeit, die auf eine in München begonnene und an der TU Berlin abgeschlossene Dissertation zurückgeht. Sie ist aus hervorragender Sachkenntnis geschrieben und dürfte der Opernforschung Anregungen nicht nur für das im Titel erwähnte Dezennium geben.

In einem einleitenden Kapitel wird begründet, warum im folgenden Arien, also lediglich Teile von Opern, untersucht werden. Demnach galt die „*Einheit des Werks . . . innerhalb des musikalischen Bereichs nur für die einzelne Arie . . . Die nächsthöhere Ebene, auf der künstlerischer und Einheitsanspruch wieder gestellt wurde, war nicht die der Partitur, sondern die der . . . Opernaufführung*“ (S.11f.). Dies wird auch mit soziologischen und merkantilen Bedingungen des Opernbetriebs in Verbindung gebracht, die ausführlich erörtert werden. Der materialistische Ansatz, nach dem die Oper „*weniger ein Produkt als vielmehr eine Dienstleistung*“ war, die „*nach dem Prinzip des Mehrwerts produziert und verkauft wurde*“ (S.9 bzw. S.5), bleibt für den weiteren Verlauf der Arbeit allerdings ohne Folgen; er bricht nur noch einmal mit

der in geradezu monokausaler Ausschließlichkeit formulierten These durch, daß das lange Festhalten an Rollenmechanismus und Ariencharakteren sowie am Gegensatz Arie–Rezitativ eine Folge des „*ökonomischen Konkurrenzkampfes der Sänger*“ darstelle (S.244f.).

Den eigentlichen Studien voraus gehen Beschreibungen von 18 Arien, die exemplarisch Möglichkeiten der Vertonung im fraglichen Zeitraum zeigen. Schon hier wird deutlich, daß Strohm Arienkomposition primär als Sprachvertonung versteht. Die Beschreibungen der (im 2. Band vollständig edierten) Arien sind eindringlich und von einer erfrischenden Direktheit, die gelegentlich allerdings in überpointierte, allzu drastische Bilder umschlägt, wie z. B.: „*. . . trottet der Continuo meist neben der Oberstimme einher*“ (S.28).

Der systematische Teil besteht aus vier in sich abgeschlossenen „*Studien zur Kompositionstechnik der Arien um 1720–1730*“, auf die ein größerer Abschnitt zu dramaturgischen Fragen folgt. Die erste Studie betrifft die Gestaltung der Partitur, die für die Oper der Zeit Grundlage von Aufführung und Verbreitung ist. Neben den Erörterungen von Techniken der Partiturgestaltung legt Strohm Wert auf eine Beschreibung der instrumentalen Figurierung, durch deren Eindringen der Generalbaß wesentlich verändert wird (S.72ff.), und die andererseits ein grundlegendes Moment der neueren, nicht mehr kontrapunktischen Satztechnik darstellt. Die Studie „*Vers und Rhythmus*“ behandelt zunächst in getrennten Kapiteln sprachliche und musikalische Elemente der zeitlichen Gestaltung (Vers, Takt) und stellt dann vor allem den „*musikalischen Rhythmus in Abhängigkeit von Vers und Takt*“ dar (S.125ff.). Zur Verdeutlichung prägt Strohm hierbei neue Begriffe wie Kadenzabstand, Akzentschema, Deklamationseinheit und -rhythmus, ein Verfahren, von dem er sonst erfreulich wenig Gebrauch macht. Die folgende Studie betrifft Fragen der „*musikalischen Gliederung und Textgliederung*“, das Spannungsverhältnis also, das sich durch den gleichzeitigen Ablauf der spezifischen Gestaltungsmittel von Musik

und Sprache vor allem innerhalb größerer Abschnitte ergibt. Die vierte Studie hat die Da-capo-Anlage zum Inhalt. Beachtlich sind neben einer ausführlichen Beschreibung ihrer einzelnen Teile vor allem die Bemerkungen zur Geschichte der Arienanlage bis 1720 (S. 184 ff.); Strohm weist nach, daß das Schema ABA als Kürzung einer zweistrophigen Anlage mit Refrain zu verstehen ist, zeigt andererseits aber auch Analogien zum Instrumentalkonzert auf (S. 216 f.).

Semantische und typologische Aspekte der Arien sowie die Gesamtdisposition des *dramma per musica* kommen im Schlußkapitel „*Ariencharaktere und Inhaltsdarstellung*“ zur Sprache. Dabei geht der Autor auch auf das für die Zeit typische Bearbeitungswesen ein, dessen Vorgehen heute nicht immer eindeutig zu rekonstruieren ist; so „*stellen manchmal weder Libretto noch Partitur die ‚endgültige‘ Fassung dar – dieser Begriff selbst ist der Opernpraxis nicht adäquat*“ (S. 252).

Strohms Untersuchungen faszinieren durch gründliche Durchdringung und hervorragende Vertrautheit mit ihrem Gegenstand. Aufgrund der umfassenden und erschöpfenden Diskussion der verschiedensten Aspekte sowie der eingehenden, stets kritisch ordnenden Berücksichtigung der Literatur stellt die Arbeit eine der wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zur Operngeschichte des Settecento dar. Aber gerade das Bestreben nach größtmöglicher Systematisierung wird gelegentlich zum Problem. So bewirken der fast völlige Verzicht auf induktives Vorgehen sowie die oft lexikonartig knappe Darstellung manchmal einen Grad an Abstraktion bzw. Unanschaulichkeit (ganz im Gegensatz zur Spontaneität der Arienbeschreibungen), der einem nicht völlig mit der Materie vertrauten Leser die Relevanz so mancher Differenzierung vorenthalten dürfte. Und letztlich stellt sich die Frage, ob der enorme intellektuelle Aufwand dem Gegenstand noch adäquat ist – ein Einwand, der natürlich nicht nur gegen diese Arbeit erhoben werden kann.

Der zweite Band enthält zunächst die Notenbeispiele, vorwiegend nach Versarten

geordnet, sowie die vollständige Wiedergabe der im 1. Band ausführlich beschriebenen Arien. Die Vollständigkeit dieser Beispiele ist um so mehr zu begrüßen, als für die Musik des fraglichen Zeitraums so gut wie keine Edition vorliegt. Die Notenbeispiele sind stets vollstimmig abgedruckt und orientieren sich in ihrer Partiturgestaltung, z. B. durch das typische Nichtausschreiben unison oder *col basso* geführter Instrumente, weitgehend am Original; Vergleiche ermöglichen vier Arien (je eine von Sarri und Vinci, zwei von Hasse), die in technisch gut geglückten Faksimiles wiedergegeben sind.

Den zweiten Teil des Bandes bilden umfangreiche, mit immenser Akribie erstellte Register, die das vielseitige Bild der Arbeit philologisch runden. Zu nennen sind zunächst Quellen- und Werkverzeichnisse für 31 Komponisten, den Zeitraum von ca. 1715–1732 betreffend. Erfreulich ist hier vor allem der fehlende Schematismus, also das Eingehen auf die individuelle Situation der Quellen- und Forschungslage bei jedem Komponisten. Jede Oper ist mit Angabe der Fundorte von Libretto und musikalischen Quellen dokumentiert, bei letzteren fast stets sogar mit Angabe auch der Signatur. Strohm übernimmt nach Möglichkeit keine Daten aus der Sekundärliteratur, sondern verläßt sich weitgehend auf Autopsie und neuere Bibliothekskataloge u. ä. Wie ernst er seine Sammeltätigkeit nahm, zeigt etwa der gelegentliche Vermerk „*nicht eingesehen*“. Vervollständigt wird der Band durch ein Register von 61 Pasticci, die z. T. bis in einzelne Arien aufgeschlüsselt sind, sowie durch eine detaillierte, synoptisch angeordnete Repertoireübersicht von Operaufführungen zwischen 1707 und 1734 in Neapel und Rom.

Daß solche Verzeichnisse stets den Charakter des Vorläufigen haben, versteht sich von selbst; deshalb sei gleich hier eine kleine Ergänzung gestattet. Strohm's Vermutung, der junge Galuppi habe zur venezianischen Aufführung von Sarris *Didone abbandonata* (1730) Musik beige-steuert (Bd. II, S. 220), läßt sich durch zwei Arien Galuppis bestätigen, die eindeutig dieser Aufführung zuzuordnen sind: „*Se ti lagri*

sventurato“ und „*Son qual cervetta*“ (beide I-Vqs).

Die beiden Bände sind mit der bei den *Analecta* üblichen Gediegenheit hergestellt. Daß trotzdem einige Corrigenda übersehen wurden (was zumal bei der Fülle des Materials entschuldbar ist), mindert den besonderen Wert der Arbeit in keiner Weise. Künftige Leser seien jedoch auf folgende Stellen aufmerksam gemacht: In Bd. I, S. 134 sind Zeilen vertauscht; richtig: Zeile 12, 15, 13, 14, 16. In Bd. I, S. 236 ist Zeile 26 zu streichen. Im Notenbeispiel 111 sind die Taktzahlen, beginnend mit T. 35, um einen Takt zu spät gesetzt; die Beschreibung der Arie (Bd. I, S. 59ff.) verwendet die richtigen Zahlen. Bei der Aufstellung der Arientypen (Bd. I, S. 240) muß „Brown 1789“ um eine Zeile tiefer gerückt werden; außerdem wurde übersehen, daß auch dieser Autor die „*aria parlante*“ beschreibt.

(Oktober 1977) Reinhard Wiesend

HANS MUSCH: Costanzo Festa als Madrigalkomponist. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1977. 176 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 61.)

Nachdem sich in Italien über ein Jahrhundert lang die tonangebende franko-flämische Kunstmusik und die eher volkstümlichen bodenständigen Elemente gegenseitig durchdrungen hatten, trat in den 20er Jahren des Cinquecento als eine der Synthesen, aber zugleich als ausgesprochen italienische Gattung das Madrigal hervor. Dies geschah unabhängig von der nationalen Herkunft seiner Repräsentanten. Neben Meistern aus dem Norden wie Verdelot und, etwas später, Arcadelt bestimmt vor allem der Piemontese Costanzo Festa die Frühgeschichte des Madrigals. Diese weltliche Seite des Festaschen Werkes behandelt, zum erstenmal in umfassender Weise, Hans Musch in seiner schon 1966 im wesentlichen abgeschlossenen (S. 9) und seitdem im einzelnen ergänzten Freiburger Dissertation, welche die im Vergleich zu Verdelot und Arcadelt bisher bestehende Lücke in dankenswerter Weise schließt.

Musch gelangt über die „*Stufen Quellenkritik-Analyse-Deutung*“ (S. 11) zu den hinsichtlich Festa besonders schwierigen Authentizitätsfragen, deren Beantwortung wohl das Hauptergebnis seiner Arbeit darstellt. Er betont zu Recht die Vorrangigkeit der Drucke (S. 27), obwohl ihren Zuschreibungen mit großer Vorsicht zu begegnen ist (S. 31). Nach Anlegung strenger Maßstäbe (S. 31) sieht Musch 10 dreistimmige (S. 38), 14 vierstimmige (S. 44), 4 fünfstimmige Madrigale und 1 sechsstimmiges (S. 46) als „*sicher überliefert*“ an. Die satztechnischen Charakteristika dieser Stücke – z. B. mehr individuelle Gestaltung der Einzelstimmen als Flächenwirkung, überdurchschnittliche Häufigkeit von Imitationen sowie Tendenz zu deren Engführung, überhaupt kompakten Satz (S. 118, 129ff.) – dienen als Kriterien, mit denen Musch das Echtheitsproblem der „*unsicher überlieferten*“ Kompositionen angeht. Er stützt sich hier vor allem auf einige ausgedehnte, sicher durchgeführte exemplarische Analysen: S. 71–74, 86–90 (in Beispiel 6 müssen die Zeilen D–F oktaviert werden, nicht aber B) und 97–110. Mit den in den Beispielen beibehaltenen originalen Notenwerten (S. 79, Anm. 19: „*sie geben ein weitaus plastischeres Bild von den Absichten des Komponisten als die scheinbar bequeme Verkürzung*“) und der Nennung von Brevisseinheiten, nicht „*Takten*“ (S. 71, Anm. 2a) praktiziert Musch einen guten Brauch der Georgiades-Schule. Mehr und ausgedehntere Beispiele sind im übrigen um so leichter zu missen, als Albert Seay den ersten Band seiner Ausgabe von Festas Madrigalen (Stücke zu 3, 5 und 6 Stimmen) in CMM 25 (vol. VII) kurz nach Muschs Buch herausgebracht hat (Impressum 1977; vgl. Seay, S. XIV, Anm. 12). Seays Entscheidungen weichen z. T. von der vorliegenden Arbeit ab und werden mit ihr, wenn auch vol. VIII (4stimmige Madrigale) vorliegt, im einzelnen zu vergleichen sein. Aufgrund von Muschs Untersuchungen bleiben Festa jedenfalls 69 von 95 unter seinem Namen auftretenden Madrigalen (S. 137–147).

Bezüglich des „*Festa*“-Druckes RISM 1541¹³, der – wie Musch überzeugend ausführt (S. 35) – ein einziges Madrigal Festas

enthält, sei bei dieser Gelegenheit ein Irrtum des „*Nuovo Vogel*“ (Vogel–Einstein–Lesure–Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione . . .*, Pomezia 1977) berichtigt. Dort (vol. I, S. 631, 737 und 739 sowie vol. III, S. 15 und 536) wird der Text „*S'io havesse tant'ardire ch'io potesse*“ (von Gero komponiert) Michelangelo zugeschrieben, wohl aufgrund einer Verwechslung mit Michelangelos Sonett „*S'i'avessi creduto al primo sguardo*“ (vielleicht auch mit Michelangelos, von Tromboncino komponiertem, Madrigal „*Com'arò dunque ardire*“).

Die erhellende und liebevolle Behandlung, die Festa durch Musch erfährt, der ihm unter den frühen Madrigalisten „*die bedeutendste genuin musikalische Substanz und Ausdruckskraft*“ zusprechen möchte (S. 150), wird durch folgende Bemerkungen nicht relativiert. Den bereits identifizierten Dichtern Cassola und Petrarca (S. 57) kann für „*Qual sarà mai . . .*“ Poliziano hinzugefügt werden, aus dessen *Orfeo* diese Verse stammen (vgl. JAMS 23, 1970, S. 341, und Fs. K. von Fischer, S. 122). Es handelt sich also um eine Stanze (ottava rima), nicht um den eher volkstümlichen Strambotto (der übrigens – vgl. S. 64 – keineswegs auf die Toscana beschränkt blieb). – Das zweite – etwas ungenau wiedergegebene – Ambros-Zitat von S. 13 bezieht sich auf eine bestimmte Komposition, nämlich auf Festas 3stimmige Motette „*Quam pulchra es*“. – Pesentis „*O dio, che la brunetta mia*“ (S. 37) ist auch von Torre Franca (*Segreto del Quattrocento*, S. 573f.) publiziert worden. – Bei den Neuausgaben (S. 176) würde man sich die Nennung der Textincipits wünschen; hinzuzufügen ist: *A Renaissance Entertainment, Festivities for the Marriage of Cosimo I . . . in 1539, An Edition . . . by Andrew C. Minor and Bonner Mitchell*, Columbia, Missouri, 1968, S. 171–175 und 197–200 („*Più che mai vagh'et bella*“ und „*Come lieta si mostra*“). – Zu Einsteins *Bibliography . . .* (S. 172) hätte ihr Wiedererscheinen im Nachdruck 1962 (Olms) von Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens . . .* genannt werden sollen. –

Folgende Blockaden sind im Druck stehen geblieben: S. 34, Anm. 34; S. 74, Anm. 3; S. 111, Anm. 14; S. 112, Anm. 20. Von den Druckfehlern seien die nicht ohne weiteres ersichtlichen genannt: S. 20 „*Innozenz VIII.*“ (nicht „*VII.*“); S. 57, Anm. 19 „*1952*“ (nicht „*1953*“); S. 111, Anm. 13 „*B.*“ (nicht „*H.*“) „*Meier*“; S. 125, Anm. 59 „*1965*“ (nicht „*1964*“). – In Anm. 3 von S. 13 muß es „*Baini Bd. II, S. 399ff.*“ (nicht „*Bd. I, S. 226ff.*“), auf S. 35 muß es „*Preußische*“ (nicht „*Deutsche*“) Staatsbibliothek heißen.

Im ganzen handelt es sich um eine außerordentlich erfreuliche, da musikalisch-satztechnisch ebenso konkrete wie sorgfältige Arbeit. Sie erreicht ihr Ziel, indem sie dazu beiträgt, „*die Anfänge des Cinquecento-Madrigals zu erhellen*“ (S. 12).
(Januar 1979) Wolfgang Osthoff

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Band 3: 1837–1845. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin hrsg. und kommentiert von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co. (1975). 851 S.*

Mit dem Erscheinen des dritten Bandes (zwei weitere Bände sollen noch folgen) hat dieses großangelegte Editionsprojekt nunmehr einen Stand erreicht, der eine erste Gesamtbeurteilung ermöglicht. Der hier dokumentierte Zeitraum war für Meyerbeers Entwicklung als Mensch und Künstler in mehrfacher Hinsicht entscheidend: Einerseits befand er sich seit dem Pariser Erfolg der *Huguenots* (1836), der den von *Robert le diable* (1831) zu übertreffen sich anschickte, auf dem Zenit seiner Laufbahn; andererseits riefen gerade diese Triumphe in zunehmendem Maße Gegenkräfte auf den Plan, die Meyerbeer, allen fortdauernden äußeren Erfolgen zum Trotz, zuerst menschlich, dann auch künstlerisch in die Isolierung drängten. Die Dokumente des vorliegenden Bandes belegen diese sich langsam abzeichnende Wende und entfalten dabei zugleich

ein kulturelles und gesellschaftliches Panorama der Zeit, wie es in vergleichbarer Breite im Rahmen von Musikerbiographien nur selten Gestalt gewann (im 19. Jahrhundert vielleicht noch bei Franz Liszt).

Daraus als Leser Gewinn zu ziehen, ist nur möglich mit Hilfe eines umfassenden und präzisen Kommentars, wie ihn Heinz und Gudrun Becker hier auf 160 engbedruckten Seiten vorlegen. Die Herausgeber haben die Fülle von Personen und Fakten in den Dokumenten nicht nur einfach „entschlüsselt“, sondern darüber hinaus umfangreiche Ergänzungsmaterialien (Vertragstexte, Briefe, Kritiken etc.) in ihre Erläuterungen eingearbeitet. Diese erhalten dadurch auf weite Strecken ihrerseits dokumentarischen Charakter mit eigenem Quellenwert. Das gilt zumal für die Bereiche des Pressewesens und der Opernverwaltung bzw. -organisation. Für den hieran speziell Interessierten stellt der Band eine wahre Fundgrube dar. Die Editionsprinzipien sind die gleichen wie bei den vorangegangenen Bänden, auch die Aufmachung ist unverändert (neben Dokumenten- und Kommentar- je ein Register für Personen und Bühnenwerke, dazu Vorwort und Literaturverzeichnis). Das Verfahren, die Briefe und Tagebücher nicht um jeden Preis vollständig abzudrucken, sondern je nach der inhaltlichen Relevanz der Texte eine Auswahl zu treffen, ist nicht nur wegen der Fülle des Materials, sondern auch im Grundsatz zu befürworten, zumal durch exakte Quellenangaben eine Nachprüfung stets gewährleistet bleibt.

In den Ereignissen jener Jahre zeichnen sich folgende Hauptlinien ab: Der Siegeslauf der *Huguenots* über die europäischen Bühnen, z. T. gegen starke Widerstände der Zensur, setzte Meyerbeer in den Zugzwang, das bei Publikum und Kritik ins Unermeßliche gestiegene Erwartungspotential mit seiner nächsten großen Oper, *Le Prophète*, zu erfüllen, womöglich zu übertreffen. Da ihm eine optimale Besetzung an der „Opéra“ damals nicht realisierbar erschien, gab er das Werk trotz mehrfacher Anläufe nicht zur Aufführung frei. Das übervorsichtige Verhalten ist verständlich aufgrund der psy-

chischen Belastung, die auch einer weniger sensiblen Natur zu schaffen gemacht hätte, führte jedoch dazu, daß durch das ständige Hinausschieben der Premiere (sie fand erst 1849 statt!) die Spannung nur gesteigert wurde, gelegentlich auch schon in Unmut umschlug. In der Zwischenzeit feilte Meyerbeer weiter an der Partitur, überwachte sorgfältig die Pariser Repertoire-Aufführungen von *Robert* und *Huguenots*, komponierte eine Anzahl von Liedern und begann die Arbeit an der *Africaine*.

Als im Zuge des kulturpolitischen Klimawechsels in Preußen nach dem Amtsantritt Friedrich Wilhelms IV. an Meyerbeer der Ruf erging, Generalmusikdirektor in Berlin zu werden, zeigte dieser angesichts der Stagnation seiner Pariser Projekte offenkundiges Interesse. Selbstverständlich brach er die Brücken zur französischen Hauptstadt nicht ab (sein Adlatus Gouin hielt dort die Stellung, einige Monate im Jahr ist er auch selbst anwesend), doch stürzte er sich mit Eifer in seine neue Aufgabe. Die Dokumente zeigen, daß er sich nicht nur erfolgreich bemühte, die Berliner Oper hinsichtlich der Qualität der Aufführungen auf internationalen Standard zu heben, sondern darüber hinaus durch gezielte Spielplanpolitik zu einer zentralen Pflegestätte der deutschen Oper zu machen, wie sein Engagement für die Werke Glucks, Webers, Spohrs und Wagners beweist. Was er selbst in jenen Jahren für Berlin komponierte (*Das Hoffest von Ferrara*, *Ein Feldlager in Schlesien*, der 1. Fackeltanz etc.), bleibt, obwohl musikalisch nicht zu unterschätzen, doch im vorgegebenen Rahmen von Gelegenheits- und Auftragsarbeiten mit überwiegend regionaler Wirkung. Für die Zukunft bedeutsamer war folgendes: Die Übernahme des einflußreichen Berliner Amtes, und damit die Entstehung einer kulturellen Achse Paris–Berlin mit ihm als Mittlerpersönlichkeit, exponierte Meyerbeers Stellung nun auch in Deutschland in solcher Weise, daß er für die „nationale“ Fraktion der deutschen Musikkritik jetzt zur bevorzugten Zielscheibe wird.

Von den zahlreichen Persönlichkeiten, die in den Briefen und Tagebüchern Revue

passieren, seien drei herausgehoben. Das delikate Verhältnis Heines zu Meyerbeer hat Heinz Becker bereits an anderer Stelle zusammenhängend analysiert (*Der Fall Heine-Meyerbeer*, Berlin 1958). Um 1840 fallen auf die ehemals guten Beziehungen die ersten Schatten, als Meyerbeer die zugesagte Vertonung einiger Gedichte Heines längere Zeit hinausschiebt. Heine, der an dem Unternehmen vor allem finanziell interessiert ist, reagiert mit wachsendem Unmut und deutet – vorerst noch verklausuliert – die Möglichkeit eines publizistischen Frontwechsels an. – Die Bittbriefe des jungen Wagner an Meyerbeer sind in ihrer kaum mehr überbietbaren Servilität Dokumente der Peinlichkeit und des schlechten Geschmacks und auch durch die wirtschaftliche Notlage des Schreibers nicht zu entschuldigen. Wagners spätere Angriffe auf Meyerbeer sind sicherlich primär durch seinen abweichenden ästhetischen Standort und seine antisemitische Grundhaltung motiviert. Diese Briefe machen aber die Annahme einer zusätzlichen persönlichen Komponente fast zur Gewißheit: wer sich so erniedrigt, kann später das Objekt seiner Unterwerfung nur noch hassen. – Bisher unterschätzt wurde offenbar die Rolle Alexander von Humboldts im kulturellen Intrigenspiel der preußischen Hauptstadt. Der weltgewandte Gelehrte erkannte die Bedeutung Meyerbeers und erhoffte sich von ihm eine Renaissance des Berliner Musiklebens jenseits provinzieller Enge. Durch direkten Kontakt zum König förderte er maßgeblich Meyerbeers Berufung und protegierte ihn auch später erfolgreich in den zermürbenden Kompetenzstreitigkeiten mit dem Intendanten Küstner.

Man erfährt eine Fülle interessanter Details über die *Huguenots* (Choralzitate, Rollencharaktere, Kürzungs- und Änderungsvorschläge) und über die Arbeit am *Prophète* (Konzeption der „Erinnerungsmotivik“). Meyerbeers Bewunderung für Händels Musik, an verschiedenen Stellen des *Prophète* deutlich spürbar, ist mehrfach belegt. Aus vielen Einzeldaten und -fakten schält sich der Typos der meyerbeerischen „großen Oper“ als eines „musikalisch-theatralischen

Gesamtkunstwerks“ heraus, das sein Schöpfer in allen seinen Schichten konzipiert und in allen Phasen der Produktion und Reproduktion kontrolliert (vgl. etwa die monatelangen Privatproben mit dem Sänger Mario de Candia für dessen Übernahme der Raoul-Partie an der „Opéra“). Man darf Meyerbeers Bereitschaft zu Veränderungen selbst nach der Uraufführung nicht als Gleichgültigkeit gegenüber einer angeblich bloß lockeren und variablen Werkgestalt im Sinne der älteren Opernästhetik mißverstehen; ganz im Gegenteil offenbart sich darin ein Perfektionsstreben, das auch das „fertige“ Werk nicht aus der eigenen Verfügung entläßt und die notwendigen Kompromisse des Theaterbetriebs lieber selbst vornimmt, als sie anderen zu überlassen. Die historische Bedeutung einer solchen Konzeption des musikalischen Theaters liegt auf der Hand und braucht hier nicht dargestellt zu werden.

Wohl war Meyerbeer eine ängstliche Natur, doch in Fragen der Kunst bestand er auf Prinzipien, die er sich nicht abhandeln ließ. Der Beherrscher der grand opéra als kompromißloser Opportunist: das ist eine von seinen Gegnern entworfene Legende. Meyerbeer tut durchaus nicht immer das, was seinem Vorteil entspräche. So hätte er durch die Vollendung von Webers Opernfragment *Die drei Pintos* sein Ansehen bei der „national“ gesinnten Kritik entscheidend heben können; trotz der inständigen Bitten seines Bruders, der eben diesen kunstpolitischen Effekt im Auge hat, weicht er schließlich vor dieser Aufgabe zurück in der klaren Erkenntnis, daß er sich dazu auf ein Gebiet hätte begeben müssen, das nicht das seine war.

Meyerbeers kosmopolitischer ästhetischer Standpunkt, dessen Internationalismus und Historismus sowohl zurück ins 18. Jahrhundert (Mozart), als auch voraus ins 20. Jahrhundert (Strawinsky) verweisen, mußte zwangsläufig zum Konflikt mit den nationalen Kunstbewegungen seiner Zeit führen, – zunächst in Deutschland, dann auch in Frankreich. Trotz aller äußeren Erfolge steht sein Werk zu den vorherrschenden ästhetischen Tendenzen des

19. Jahrhunderts eigentümlich quer; sein intellektualistischer, manieristischer Charakter weist es eher einer Gegen- und Unterströmung des musikgeschichtlichen Entwicklungsprozesses zu, deren eigentliche Bedeutung sich erst heute zu erschließen beginnt. Das lange Zeit gängige Klischee von Meyerbeer als dem brillanten Exekutor des Zeitgeschmacks erscheint von daher als groteske, wenn nicht gar böswillige Verzeichnung.

Als existentielle Determinante seiner künstlerischen Sonderrolle darf man die gesellschaftliche und menschliche Isolierung vermuten, die sich aus Meyerbeers Judentum ergab. Inwieweit sich „Jüdisches“ in seiner Kunst direkt manifestiert, muß vorerst eine offene Frage bleiben, obwohl sich durchaus Indizien dafür anführen lassen (vgl. die in den Anmerkungen S. 697 mitgeteilte Passage aus Laubes *Erinnerungen*). Die fundamentale Bedeutung des Judentums für Meyerbeers Selbstverständnis als Mensch und Künstler steht jedenfalls nach der Lektüre der hier mitgeteilten Dokumente außer Frage. Meyerbeer war keineswegs, wie gerne behauptet wird, überempfindlich gegenüber Kritik, aber er begriff sehr genau, daß eine bestimmte Art der Reaktion, zumal in Deutschland, über sein Werk hinweg auf seine Person zielte, – eben die Person des Juden. „So gehaßt zu sein, ist ein mich wahrhaft töthendes Gefühl . . ., ich fühle, daß es das Mark meines Lebens aussaugt“, schreibt er am 15.6.1838 an seine Frau. Sein lebenslanges Hypochondertum, seine oft quälenden Arbeitshemmungen („Den heutigen Tag wieder in dumpfer Untätigkeit zugebracht“, *Tagebuch*: 21.1.1841) hatten ihre letzte Ursache in diesem ebenso sensiblen wie präzisen Bewußtsein seiner „Außen-Seiter“-Existenz. Leider hat Hans Mayer in seinem gleichnamigen Buch Meyerbeer nicht erwähnt; er hätte in ihm den Prototyp des aufgeklärten bürgerlichen Juden im 19. Jahrhundert darstellen können, dessen Leben wie dessen Kunst die sich abzeichnende Krise der Gesellschaft seismographisch registrierten.

(November 1978)

Sieghart Döhring

Wagner. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten. (Hrsg. von) Herbert BARTH, Dietrich MACK, Egon VOSS. Vorwort von Pierre BOULEZ. (Wien:.) Universal Edition (1975). 256 S., 262 Abb. auf Taf., weitere Abb. im Text.

Der Bild- und Textband, der hier mit Verspätung angezeigt wird, ist auf dem Umschlag als „Dokumentarbiographie“ bezeichnet und soll, nach dem Klappentext des Verlages, als zweiter Band einer Reihe verstanden werden, die 1970 mit dem Beethoven-Band von H. C. Robbins Landon begonnen wurde. Landons Publikation erregte damals einiges Aufsehen, weil sie außerordentlich viel neue oder kaum bekannte Dokumente, vor allem Bilder, zusammengebracht hatte und weil der Verlag bei der Ausstattung des Bandes nicht sparte. In der Anlage und im technischen Aufwand entspricht der Wagner-Band diesem Beethoven-Band vollkommen. Der Bildteil (auf Kunstdruckpapier) und der Dokumententeil sind getrennt, der Bildteil ist technisch brillant und bringt sehr viele farbige Abbildungen, und beide Teile werden durch gute Register erschlossen. Die Reihenfolge der Bilder und der Texte ist je chronologisch, sogar so rigoros, daß die Entwurfs-Stadien ein und desselben Werkes über die lineare Chronologie verteilt werden. Über die Begründung dafür („dadurch sollte eine falsche Homogenität vermieden werden“) ließe sich streiten – was heißt falsche Homogenität bei einem Künstler wie Wagner? Hier wie noch öfter (vgl. unten) hätte man sich gewünscht, daß die Herausgeber etwas redseliger gewesen wären.

Inhaltlich hatten sie es zugleich schwerer und leichter als ihr Vorgänger. Schwerer, weil ein überreiches Bildmaterial zu Wagner und eine ebensogroße Dokumentenmenge schon veröffentlicht waren – so etwa der besonders reizvolle Bereich der Wagnerporträts in dem ausgezeichneten Band von Martin Geck (während Landon ein eigenes Kapitel der „Einführung in eine Beethoven-Ikonographie“ widmen konnte und mußte). Leichter, weil für Wagner ganze Dokumenten-Arten in Betracht kommen, die es für

Beethoven nicht oder kaum gibt und die für die Person Wagners wie für sein Werk besonders wichtig sind – vor allem die autobiographischen Texte einerseits und die beträchtlichen Mengen von Figurinen, Bühnenbildern und nicht zuletzt Fotografien andererseits. Mit vollem Recht haben die Herausgeber deshalb dem Bildteil die Autobiographische Skizze von 1843 vorangestellt (abgesehen von dem einleitenden Essay von Boulez, der zwar anregend ist, aber nicht unbedingt in einen solchen Band paßt und der wohl auch eher aus Gründen der sales promotion hineingelangte), und nicht zufällig gehören im Bildteil selbst die zahlreichen und größtenteils farbigen Abbildungen von Figurinen und Bühnenbildern zu den am intensivsten „sprechenden“ Dokumenten des Bandes.

Im übrigen folgt die Zusammenstellung der Bilder und Texte den Prinzipien, die sich für solche Publikationen bewährt haben: Person, Werk, engere und weitere Umwelt, Aufführungsstil, Rezeption werden dokumentiert und illustriert. Die Auswahl – wahrlich keine leichte Aufgabe bei der Überfülle des erhaltenen Materials – ist geschickt und klug. Die Herausgeber haben eine Menge unbekannter, wenig bekannter oder nur an versteckter Stelle greifbarer Bilder und Texte ausgegraben, wodurch der Band für jede Art wissenschaftlicher Beschäftigung mit Wagner äußerst nützlich ist; sie haben außerdem, vor allem bei den Texten, eine Art Kontrasttechnik zum Auswahlprinzip gemacht, durch die der Reichtum und die Widersprüchlichkeit von Person, Werk und zeitgenössischer Rezeption Wagners geradezu dramatisch vorgeführt werden. Das ist vor allem für den interessierten Laien wichtig, an den sich Bücher dieser Art ja auch, wenn nicht vor allem richten: er wird gezwungen, sich an der Fülle widerstreitender Sachen und Meinungen ein eigenes Urteil zu bilden.

Auf der anderen Seite mag man bedauern, daß das Prinzip der Dokumentarbiographie hier noch rigorosier durchgehalten wird als in Landons Beethoven-Band: die Kommentare sind von so lakonischer Kürze und Faktizität, daß die seltenen wirklichen Inter-

pretationshilfen wie die zur effektvollen Gegenüberstellung eines Makart-Gemäldes und der Bayreuther Kundry von 1882 („*Der Stil Makarts ist von unverkennbarem Einfluß auf die Parsifal-Inszenierung von 1882*“) geradezu als interpretatorischer Exzeß erscheinen. Vor allem aber fehlt – wie schon im Beethoven-Band – jede Aussage darüber, was ein solcher Dokumentenband eigentlich leisten kann und soll, und damit fehlt jene Anleitung zum intelligenten Gebrauch, die gerade ein breiteres Publikum gerade heute vermutlich nötig hätte (vgl. die grundsätzlichen Ausführungen von Walter Wiora in dieser Zeitschrift 1974, S. 281 ff.). Sieht man aber davon ab, dann kann man den Herausgebern und dem Verlag nur dankbar sein, denn sie haben hervorragende Arbeit geleistet.

(Mai 1979)

Ludwig Finscher

CARL DAHLHAUS: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 121 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ der Fritz Thyssen Stiftung. Band 5.)

Wagners musikalisch-dramatische Konzeption umfaßt weit mehr als die Werke seiner Kunst. Diese werden von einem Denken begleitet und durchfurcht, das – in sich schon labyrinthisch – die komplexe Werkgestalt nicht gerade durchsichtig macht. Und die Überwindung der analytischen Normung von Lorenz ließ das schier unermesslich Gefügte erst voll hervortreten.

Daß dies geschah und zugleich neuer, angemessener Zugang zum Schaffen Wagners gefunden wurde, ist nicht zuletzt ein Verdienst vorangegangener Kritik von Carl Dahlhaus, der nunmehr – auf diese gestützt und sie weiterführend – „*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*“ zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht hat. Die Schwierigkeiten einer solchen Betrachtung, die nur eine ganzheitliche – Wagners Denken und Schaffen, systematische und historische Aspekte gleichermaßen umfassend – sein kann, sind eminent. Dazu gehört

die – gerade auch bei Schriften über Wagner gewichtige – Frage des Umfangs. Er erweist sich hier als eine Funktion der Methode: indem der Verfasser paradigmatisch-akzentuierend, auf Nervenpunkte des komplexen Problems gerichtet verfährt, verleiht er dem Buch gedrängte Kürze, was ebenso wohltuend wie anstrengend sein kann.

Dabei ist der Rahmen weit gespannt. Mit „Zur Theorie des Musikdramas“ anhebend und das Problem umreißend, kommt die Darstellung in „Form und Motiv im ‚Ring des Nibelungen‘“ musikalisch-analytisch zur Sache, um schließlich im dritten Teil, der „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ überschrieben ist, Wagners philosophische Werkergründung zu konturieren. Damit wird der Bogen des Buches sinnvoll geschlossen; die Philosophie fundierte schließlich ein Schaffen, über dessen Benennung der Komponist selbst keine Klarheit gewann. Der Terminus „Musikdrama“ erschien ihm als mißverständlich und unangemessen zugleich. Zu Recht steht diese Schwierigkeit bei Dahlhaus am Anfang. Sie trifft den Kern des Problems. „Wagners Idee des Dramas“ umschreibt eine „dunkle Mitte“, und indem sie „über den Umkreis der Kunst hinausreicht“, ist das differenzierend ausgreifende Programm der Untersuchung vorgezeichnet.

Hierbei bildet der Satz, daß jedwede Künstlerästhetik selbst Objekt, nicht aber bloßes Mittel der Interpretation sein sollte, eine methodische Leitlinie. Doch wird bei der kritischen Feststellung nicht haltgemacht. Der Autor weist durch differenzierenden Gattungsvergleich im „Musikdrama“ Züge der Oper und des gesprochenen Dramas nach. Aspekte des dramatisch „geschlossenen“ Werkes vereinigen sich mit solchen des opernmäßig „offenen“ zur „relativ ‚geschlossenen Form‘“. Damit ist so etwas wie der Orgelpunkt des Buches angeschlagen: Wagners Werk ist vielfältig geschichtet und dialektisch verschachtelt, und die Leistung der Untersuchung erweist sich nicht zuletzt im Herauspräparieren der Integrationsstränge. Der bekannteste und wohl zentrale, im Reichtum der Verflechtung bisher aber nur teilweise gesehene, ist die

„Leitmotivtechnik“. „Mythos und Form“ vermittelnd, bindet sie die im Ring vereinigten mythischen Stoffe ein, übergreift das triadische Aktgefüge der Dramen, ja diese selbst, transformiert die geraffte Zeit samt dem gesprengten Raum in ein übergeordnetes raum-zeitliches Kontinuum: klassizistische und anticlassizistische Momente werden miteinander verschränkt. Die Kontinuität der Motive ergänzt als „musikalisch-orchesterlicher Dialog“ die problematische „musikalische Darstellung sprachlicher Dialogstrukturen“. Dabei wird das „Ungesagte und Unsagbare“ von der Orchestermelodie getragen; „Dialog und ‚tönendes Schweigen‘“ gehen eine Verbindung ein: „unendliche Melodie“. Deren „Zeitstruktur“ wiederum ist die Verzahnung von „Vergegenwärtigung“, „Ahnung“ und „Erinnerung“.

Zum Feld des Begriffs „Leitmotivtechnik“ gehört jedoch auch ein genetischer Aspekt. Dahlhaus hat ihn bereits früher behandelt. Jetzt wird der ebenfalls früher von ihm eingebrachte Begriff „Musikalische Prosa“ zur Kennzeichnung der gegenüber dem Lohengrin qualitativ neuen motivischen Arbeit im Ring konsequent eingesetzt. Mit ihm und dem ebenfalls Schönbergischen Begriff der „schwebenden Tonalität“ führt der Autor Werkzeuge einer geschärften Methode – nicht begriffliche ‚Paßformen‘ – ein, die sich bei der „individualisierenden Analyse“ bewähren. Sie führt zu der wichtigen Erkenntnis: „... im ‚Ring‘ stehen das Alte und das Neue nicht nur nebeneinander, sondern sind charakteristisch aufeinander bezogen; die historischen Entwicklungsstufen erscheinen ästhetisch, im einzelnen Werk, als Schichten, deren Differenz eine dramatische Funktion erfüllt.“

Die in dem Buch immer wieder erkennbare Strategie der Ermittlung und Auflösung des Widersprüchlichen greift auch dort, wo es um das Problem der „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ geht. Die Unterscheidung eines „kompositionstechnisch-empirischen“ und eines „ästhetisch-metaphysischen“ Musikbegriffs löst schlüssig den Konflikt, und das Kapitel „Zur Entstehungsgeschichte des ‚Ring‘ und des ‚Tristan‘“ macht wahrscheinlich, daß Erfah-

rungswerte des Kompositorischen – als „aprioristische“, „unbewußte“ musikalische Formidee – mit Wagners metaphysischen Reflexionen korrespondieren. (Wagners Brief an Gaillard vom 30. Januar 1844 macht freilich klar, daß er sich dieser Formidee schon relativ früh bewußt war.)

Es wäre allerdings zu diskutieren, ob bestimmte Probleme nicht – wenigstens vorläufig – offen bleiben. Zu ihnen gehören solche aus dem Bereich der bei Wagner vielfach ungemein schwierigen Frage der kompositorischen – und damit auch analytisch relevanten – Aussage der Theorie. So unbestreitbar ist, daß – wie Dahlhaus betont – die „Orchestermelodie“ gegenüber dem in *Oper und Drama* Fixierten bei der Komposition des *Ring* an Gewicht gewann, so unübersehbar ist doch, daß Wagner in seiner Schrift bereits die rein instrumentale Motivexposition angesprochen hatte. Die Frage ist, ob die Diskrepanz nicht auf der temporär tendenzgebundenen Überakzentuierung der „Versmelodie“ beruht. Wie hier, so sollte man vielleicht auch beim Begriff des „rein Menschlichen“ von einer (noch) „schwebenden Terminologie“ sprechen. Nicht sicher scheint, ob mit dem Röckelbrief vom 23. 8. 1856 das „rein Menschliche“ als „Substanz des Dramas“ wirklich verblaßte. Zu fragen wäre, ob nicht ein korrespondierender Begriff, wie der immer wirksame der „Erlösung“, dem des „rein Menschlichen“ stetiges Profil gab. Auch an solchen Schwierigkeiten bewahrheitet sich die Feststellung des Autors, daß eine „zulängliche Darstellung“ von Wagners Ästhetik „noch aussteht“.

Für die Wagnerkritik eröffnet und erweitert das Buch von Carl Dahlhaus Perspektiven – auch und gerade dort, wo es Diskussion auslöst. Und es fundiert die Erkenntnis, daß Wagners „ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ (Th. Mann) nur die Negativform war, die mit der Vollendung des Werkes zerfiel.

(November 1978)

Klaus Kropfinger

DIETMAR STRÖBEL: Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenufa-Werkgruppe Leoš Janáčeks. Untersuchungen zum Prozeß der kompositorischen Individuation bei Janáček. München–Salzburg: Verlag Emil Katzsbichler 1975. 209 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Die Themenstellung der 1970 in Freiburg als Dissertation angenommenen Arbeit ergab sich aus einer umfassenden Beschäftigung mit dem Werk Janáčeks, deren Anspruch und Niveau allenthalben sichtbar werden. Dies zeigen nicht zuletzt die einleitenden kritischen Bemerkungen zur besonderen Problematik bzw. zum Stande der Janáček-Forschung, in denen der Verfasser zugleich die Notwendigkeit und Art des eigenen Anliegens begründet. Mit einer gescheiten, prononcierten Kritik an vorliegenden Arbeiten setzt er hohe Maßstäbe für die eigene. Daß eine Deutung bei Janáček in höherem Maße als bei anderen von den motivischen Prägungen auszugehen habe, ist in jeder relevanten Untersuchung durchgeschieden, und daß dabei Janáčeks „Durchbruchzeit“ besonderes Augenmerk verdient, steht außer Frage. Wenig glücklich freilich verwendet Ströbel den im Untertitel seiner Arbeit rechtens erscheinenden Terminus „Individuation“ zur Kennzeichnung der gesamten mittleren, vom *Amarus* (1897) bis zur *Katja* (1920/21) reichenden Schaffensperiode (= „Zeit der kompositorischen Individuation“), womit er recht arg schematisiert – und nicht als in einem einmaligen Mißgriff: die Jahre um 1920 z. B. kennzeichnet er so: „Die Prager (1916) und die Wiener (1918) ‚Jenufa‘-Premieren bestätigen Janáček in seinem Komponieren und veranlassen ihn, die Zeit der Individuation zu ihrem Höhepunkt zu führen.“ Derlei Formulierungen bleiben hinter den anfangs postulierten Ansprüchen zurück, in ihnen ist – bis hin zum Anschein, der Komponist betreibe die Periodisierung seines Schaffens selbst – vergessen, daß auch die besten Kategorisierungen (zu denen die angeführte nicht zählt) nur Hilfskonstruktionen sind. Offenbar liegen hier die Gründe, derentwegen Ströbel allzusehr die Notwendigkeit empfindet, neue Termini für seine Arbeit zu

verabreden, wobei er Überkreuzungen nicht scheut, z. B. wenn er ein im Dreiachteltakt laufendes Motiv als „dreitaktig“ bezeichnet (S. 34), womit die Dreischlägigkeit bzw. Dreizeitigkeit des Metrums gemeint ist.

Angesichts vieler Qualitäten der Untersuchung müßte ein so plzierter Einwand ungerecht anmuten, wäre er nicht gerechtfertigt durch eine allenthalben durchscheinende Tendenz zur vorschnellen Fixierung, die oft mehr Klärung simuliert, als tatsächlich erfolgt ist. Worum es sich bei den auf Seite 23 angesprochenen „Prinzipien des Geltenden“ oder bei dem auf Seite 24 diskutierten „musikalischen Normativen“ genau handelt, kann der Leser wohl aus dem Zusammenhang nachträglich folgern, – was im Hinblick auf einen untersuchten Gegenstand zwar anginge, kaum aber hinsichtlich des begrifflichen Instrumentariums der Untersuchung. Ähnliche Fragen betreffen des öfteren auch zentrale Passagen der Arbeit, unbeschadet der Tatsache, daß bestimmte Einseitigkeiten der Betrachtungsweise und manche Qualitäten – etwa die Sensibilität bei der Beschreibung musikalischer Details – einander sehr offenkundig bedingen. Der schlüssigen Beschränkung der Themenstellung fehlt die Entsprechung ihrer Aufhebung zugunsten eines größeren Zusammenhangs, in den die Ergebnisse gestellt werden. In Ströbels Beschreibung der musikalischen Gesamtarchitektur als eines Kompositums aus „Baustücken“, prononciert gesprochen einer Reihung von Reihungen, spielen Gesichtspunkte der harmonischen Konstellation, der Aufeinanderfolge verschiedener Tempi, Charaktere, die strukturierenden Wirkungen von Kontrastierungen und deren nachfolgender Aufarbeitung etc. – auch, wenn im Thema nicht anvisiert – eine zu geringe Rolle. Man bedauert das um so mehr, als Darstellungen wie die des zweiten Satzes der *Amarus*-Kantate zu denen gehören, deren Lektüre man jedem mit Janáček Befassten dringend empfehlen möchte. Auch der Brückenschlag von dem Feuilleton *Prosim vas*, worin wir eine Sprachmelodie in ihrer „Rohform“ und deren musikalische Zurichtung von Janáček selbst erläutert bekommen, zu gleichartigen

Prägungen in ausgearbeiteten Werken gelingt so schlüssig, daß man bedauert, wie wenig Aufmerksamkeit der Verfasser dem Verhältnis dieser Zurichtung zu dem kompositorischen Ganzen schenkt. Dies, läßt sich einwenden, gehörte nicht zum Thema; indessen gehört es zu den Momenten, die die thematische Beschränkung als eine vorläufige rechtfertigen. Wie der Verfasser sich in sie einsperrt, zeigt der letzte der drei Kernsätze seiner „Zusammenfassung“: „Aus der Motivstruktur sind die Besonderheiten der Janáčekschen Stückkonstitution erklärbar“ (S. 202). In einer solchen Formulierung ist nicht nur das Approximative jeglicher Beschreibung von Musik ignoriert, in ihr wird auch in bezug auf die Ergebnisse überzogen. Weil diese dennoch reichhaltig sind und tatsächlich vieles an der „Stückkonstitution“ aus der Motivstruktur erklärt werden konnte (nur eben bei weitem nicht alles), bedauert man das besonders. Jenes Einsperren läßt den Verfasser dann auch naheliegende Vergleichsfälle übersehen, etwa den Umstand, daß die paarige Anordnung zweier Halbzeilen, welche er vornehmlich aus der Notwendigkeit erklärt, bei einem einmal gefundenen Motiv musikalisch „anzubauen“, als durchaus urtümliche Konstellation ebenso im Volksliede, im volkstümlichen Epos (z. B. *Kalewala*) wie im Psalmvortrag anzutreffen ist.

In der Methodik des Vorgehens wirkt überraschend, wie sehr der Verfasser nach einleitenden, grundsätzlichen Bemerkungen auf seinen speziellen Gegenstand „lostürzt“ ohne Vermittlung durch ein Zwischenglied, worin er z. B. die repräsentative Bedeutung der untersuchten Motive begründete. So wirken die vorgenommenen Gruppierungen und deren Kriterien in der vorliegenden Form oft sehr dekretiert, wie auch die Benennung des ausführlich analysierten Kopfmotivs aus „Eifersucht“ als „Prototyp“ (S. 31). Bei dessen Diskussion erscheint die Frage nach der Aufteilung des $\frac{3}{4}$ -Taktes umwegig, hat Janáček doch meist präzise zwischen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{3}{2}$ -Aufteilung unterschieden. Auch müßte begründet werden, mit welchem Recht aus dem Motiv ein „Strukturgerüst“ abstrahiert werden kann

(S. 32), in dem ein so wichtiges Element wie ein Zielton, auf den die Melodie zunächst hinstrebt, fehlt.

Zu den großen Vorzügen der Arbeit gehören die gründliche Fundierung zumal durch ein Material, das einem der tschechischen Sprache Unkundigen unzugänglich ist, und ohne dessen genaue Kenntnis jeglicher Arbeit über Janáček Grenzen gesetzt sind. In diesem Bereich sind Ströbel wichtige Präzisierungen zu danken; er gibt Einblicke in die Besonderheiten von Janáčeks Harmonielehre, weiß die Übersetzung „*Wortmelos*“ für die vielbesprochenen „*napevki*“ stichhaltig zu begründen und räumt tatkräftig mit einigen oft gedankenlos fortgeschriebenen *conventus* zu Janáčeks Beziehung zum Volkslied auf, seiner Meinung nach durchaus keiner naiven „Verwurzelung“: „*Nur das nichttschechische Lied konnte Janáček derart faszinieren, daß Volksmusik eine Art Instanz seines musikalischen Denkens wurde*“ (S. 16).

In der von ihm anvisierten Richtung hat Ströbel zweifellos einen für die Janáček-Forschung wichtigen Schritt getan; jede analytische und ästhetische Beschäftigung mit diesem Komponisten wird aus ihr vielerlei Anregung und Gewinn ziehen.

(April 1979)

Peter Gülke

GISELHER SCHUBERT: Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. 234, X S. (Collection d'études musicologiques. Band 59.)

Von den zahlreichen Dissertationen, die im Laufe der Geschichte des Faches Musikwissenschaft unter einem Titel nach der allgemeinen Formel „Studien zur Instrumentation des Komponisten X“ geschrieben wurden, ist diese Arbeit, die überarbeitete Fassung der Bonner Dissertation des Verfassers von 1972, die bisher reflektierteste und ergiebigste – nicht nur, weil die Eingrenzung der Themenstellung auf das Frühwerk Schönbergs den Untersuchungsgegenstand auf eine Musik beschränkte, der eine

Betrachtung gemäß der Kategorie „Instrumentation“ wirklich adäquat ist, sondern auch wegen der systematischen Art, in der der Verfasser die methodischen Implikationen einer Instrumentationsanalyse diskutiert.

Nach einleitenden Vorkapiteln über den Instrumentationsbegriff und seine Verwendung in musikwissenschaftlicher Analyse, über das technische Niveau der Orchesterkomposition um die Jahrhundertwende und über die Entstehungsgeschichte der betrachteten Werke werden in vier einander ergänzenden Hauptteilen die Untersuchungen zum Orchestersatz in Schönbergs Frühwerk entfaltet. Das Kapitel *Instrumentation und Instrumentationstechnik* analysiert vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Orchestertechnik nach allen Regeln der Kunst den Hauptsatz aus Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5; von besonderer Bedeutung für die zukünftige Forschung dürfte die vom Verfasser geschaffene Terminologie sein („*Mischklang als tragender Grund*“ – „*Technik des ‚instrumentalen Restes‘*“), die das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem (d. h. von Einzelinstrument und Orchestertotale) für die Musik des *Fin de siècle* neu definiert. Zur Beantwortung der Legitimationsfrage für die zahlreichen Füllstimmen im Orchestersatz von Schönbergs Frühwerk operiert der Verfasser mit vergleichenden Analysen der Orchesterfassung von *Pelleas und Melisande* und der von Schönberg redigierten Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen von H. Jalowetz.

Das Kapitel *Instrumentation und Form* ist verschiedenen Techniken orchestraler Formdisposition gewidmet, die in den Partituren der *Gurrelieder*, der Symphonischen Dichtung op. 5 und der Orchesterlieder op. 8 verfolgt werden; die relative stilistische Brüchigkeit der Orchesterlieder op. 8 erfährt eine interessante Erklärung aus dem Widerspruch von fehlender zyklischer Organisation des Ganzen und emphatischem Anspruch orchestraler Eigenständigkeit, der die Grenzen der einzelnen Lieder sprengt.

Das Kapitel *Instrumentation und Satztechnik* untersucht die Wandlung der orche-

stralen Satztechnik in Schönbergs frühen Orchesterkompositionen von der „*ornamentalen Stimmführung*“ zum „*real counterpoint*“; diese – als Fortschritt begriffene – Tendenz wird im letzten Kapitel (*Kritik*) erhärtet durch die Untersuchung der späteren Bearbeitungen dieser Werke, durch Auswertung der von Schönberg selbst vorgenommenen Instrumentationsretuschen und durch Analyse zweier späterer Kompositionen, die unter den Kategorien „*Dissoziation des Orchesters*“ (Vier Lieder op. 22) und „*Konstruktive Instrumentation*“ (Violinkonzert op. 36) abgehandelt werden. Diese beiden Analysen spiegeln jene eigenartige Ambivalenz des Instrumentationsbegriffes in Schönbergs Denken, die Giselher Schubert anlässlich seiner Untersuchung der Theorien Schönbergs zur Instrumentation selbst konstatierte: Einerseits gilt Instrumentation nur als – potentiell überflüssiges – Mittel zum Zwecke der Verdeutlichung diastematischer Strukturen, andererseits existiert in Schönbergs Œuvre – auch ohne seinen Begriff der „*Klangfarbenmelodie*“ bemühen zu müssen – eine Eigendynamik der klangfarblichen Komponente, die kaum harmonisiert mit dem von Theodor W. Adorno postulierten „*asketischen Willen zur Abdrosselung alles dessen, was den definiten Raum der Zwölftonkomposition durchbricht*“ (*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 86).

Daß der Verfasser ein Konzept von Instrumentation – das, der musikalischen Theorie des 19. Jahrhunderts zugehörig, seinen Regelcharakter kaum zu verleugnen vermag – über die verschiedenen Stadien des Schönbergischen Werkes ausdehnte, anstatt die Kategorien der musikalischen Analyse aus der individuellen Werkgestalt hervorgehen zu lassen, tangiert freilich nur die Stringenz seiner Untersuchungen zu späteren Werken Schönbergs, die innerhalb der vorliegenden Publikation nur den Charakter eines „*Ausblicks*“ besitzen. Trotzdem sollte – mit einem Seitenblick auf eine spätere Publikation des Autors (*Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit*, Mf 29, 1976, S. 137–154) – angemerkt werden, daß angesichts der Geschichte des

Komponierens mit Instrumentalklangfarben jede Annahme einer Existenz „reinen“ Tonmaterials sich als geschichtsphilosophisch inkonsistent erweisen muß. Eine Auffassung von Instrumentation, die diese auf die klangliche „*Außenseite*“ einer Zwölftonstruktur reduziert, verdeckt wesentliche Elemente des Komponierens – nämlich die werkhafte Individualität der Klangfarbenordnungen.

Es ist dem Autor gelungen, die aus der Komplexität der behandelten Partituren resultierenden Schwierigkeiten der Darstellung gut zu meistern; Instrumentationsanalysen komplexer Partituren tendieren sonst häufig zur Unlesbarkeit. In zukünftigen Auflagen, die der Rezensent dem Buch wünschen möchte – nicht zuletzt, um das allgemeine Reflexionsniveau von Instrumentationsanalysen zu heben –, sollte die absurde Verkleinerung der im Anhang reproduzierten Partiturseiten aufgegeben werden.

(Mai 1979)

Jürgen Maehder

KAROLY CSIPÁK: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1975. 193 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. 11.)

In seinem Aufsatz *Funktionale Musik* von 1972 forderte Hans Heinrich Eggebrecht mit Nachdruck, man müsse für funktionsgebundene Musik andere Beurteilungskriterien als für absolute Musik verwenden – etwa im Sinne einer „*Funktionsästhetik*“ anstelle der herkömmlichen Ästhetik. Wie berechtigt diese Forderung ist, zeigt sich an den Ausführungen von Karoly Csipák über die Kompositionen von Hanns Eisler. Sozialwissenschaftliche Betrachtungsweise und Werkanalyse ergänzen sich und führen zu einer neuen Einschätzung des Œuvres von Eisler unter dem Gesichtspunkt der Volkstümlichkeit. Sah man bisher einen ungelösten Widerspruch zwischen Eislers ersten Kompositionen (op. 1–3), seiner Kampfmusik (um 1930) und seinen späteren, teilweise

anscheinend zum Neoklassizismus tendierenden Werken, so gelingt es Csipák, unter dem Blickwinkel von Nützlichkeit und Gebrauchswert der Musik für bestimmte gesellschaftliche Zielgruppen und politische Situationen Eislers Konzept einer plebejisch-populären Musik in aller Zielstrebigkeit und Konsequenz zu verdeutlichen.

Das Frühwerk schon wird – wie Csipáks Analysen plausibel machen – geprägt durch zündende musikalische Einfälle und durch ein „koboldhaftes Schwanken zwischen Destruktivität und Verehrung“ (S.41). Der Schönbergschüler Eisler hat aber, bei allen Vorbehalten gegenüber der traditionellen Kunstmusik, die Fesseln des Bürgerlichen noch nicht abgestreift. Seine Musik ist, ähnlich wie die anderer Komponisten in den zwanziger Jahren, „bürgerliche Polemik gegen das Bürgerliche“. Die unwiderrufliche Hinwendung zum Proletariat erfolgt mit der Kampfmusik, „soziologisch . . . ein Gegenmodell zu den hermetischen Formen der Kunstmusik, musikalisch ein Gegenmodell zu den falsch volkstümlichen Musikarten“ (S.69). Wenn auch Eisler Zeit seines Lebens der Auffassung ist, die bürgerliche Musik sei „wegen ihres hohen Entwicklungsgrades grundsätzlich allgemeinverbindlich“, so ist sie eben doch keineswegs „allgemeinverständlich“ (S.162). Kampfmusik muß darum „Attraktionsmomente“, prägnante musikalische Augenblicke enthalten, durch die die „Unterklassen“ angesprochen werden, ohne dem stereotypen Ausdruckscharakteren der U-Musik zu verfallen. Denn bei U-Musik handelt es sich um Musik, die als reduzierte Kunstmusik den unteren Klassen aufgedrängt wird, also keine klassenspezifische „Repräsentativität“ oder gar „Authentizität“ besitzt. Darüber hinaus fördert sie eine rauschhaft-passive Haltung gegenüber Musik, statt – wie es Eisler verlangt – zum aktiven, wachen Mitdenken aufzufordern. Csipák zeigt, wie Eisler durch unübliche Kadenzierungen, weite Intervalle und neuartige Instrumentation bestrebt ist, ein noch nicht abgegriffenes musikalisches Assoziationspotential zur Verfügung zu stellen. Hier kommt Eislers ständiger Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“ zum Ausdruck,

seine pädagogische Ambition, Musik für ein „ungebildetes, aber entwicklungsfähiges Publikum“ (S.107) zu schreiben.

Zumindest Eislers Kampfmusik hat den Charakter des „Transitorischen“: sie ist als Durchgangsstadium zu einer weiter differenzierten und differenzierenden Musik zu verstehen, die gleichwohl nichts an Popularität bzw. Volkstümlichkeit einbüßen soll. Diesen fortgeschrittenen Stand kennzeichnen, auf unterschiedliche Weise, des Komponisten „esoterische“, nach der Kampfmusik entstandene Werke. Dem entwickelten musikalischen Bewußtsein der Rezipienten entspricht ein zunehmender „Tiefsinn des Handwerks“, ohne daß auf das Hervorheben suggestiver, Aufmerksamkeit fordernder Ausdruckscharaktere verzichtet wird. Für denjenigen, der die formalen Implikationen durchschaut, soll Eislers Musik damit zu einem Erkenntnisprozesse unterstützenden „Genußmittel neuer Qualität“ (S.244) werden. Das jedoch setzt eine Kontinuität der Musikrezeption analog zu der Kunstmusik voraus. Inwieweit selbst unter dieser Voraussetzung Eislers Konzept im Hinblick auf die zentrale Kategorie des Volkstümlichen wirklich realisierbar ist, müßte auf empirischem Weg ermittelt werden. Csipáks Ausführungen zur Anthropologie des Musikhörens, dargestellt in Anlehnung an Arnold Gehlens Kunsttheorie, lassen durchaus Zweifel aufkommen.

Die weitgehend brillant gehandhabte dialektische Argumentationsweise von Csipák führt zu nützlichen Einblicken in Eislers Werk und dessen intendierte Funktionen. Wenn trotzdem etliche der von Csipák gebrauchten Begriffe – insbesondere im Exkurs über Ekstase- und Opiatfunktionen von Musik – durchaus eng gefaßt sind, so tut das dem Wert seiner Arbeit kaum Abbruch; im Gegenteil, es fördert die kritische Reflexion ebenso wie die Tatsache, daß trotz ausführlicher Belege und Anmerkungen einige Literatur – etwa Boehmers Ausführungen zu *Volkston und Volksgemeinschaft* in *Zwischen Reihe und Pop* – offenbar mit Absicht nicht einmal im Literaturverzeichnis erscheint.

(März 1979)

Helmut Rösing

E. T. A. HOFFMANN: *Ausgewählte Musikalische Werke. Band 4 und 5: Die lustigen Musikanten. Singspiel in 2 Akten von Clemens v. Brentano. Hrsg. von Gerhard ALLROGGEN. Mainz: B. Schott's Söhne (1975/1976). 336 S.*

Nachdem die *Undine*-Partitur komplett vorliegt, sind nun auch die beiden Bände jenes Singspiels erschienen, das wie kaum ein anderes von Hoffmann dazu prädestiniert sein dürfte, im Repertoire des heutigen Musiktheaters heimisch zu werden. Ein anspruchsvolles Libretto, von dem inzwischen versierten Musikdramatiker (Hoffmann datiert selbst von diesem Werk an seine „*bessere Epoche*“) geistvoll und beschwingt vertont, der allgemeine Mangel an komischen Opern und die handlungsbedingte Bindung an den Silvesterabend lassen diese Annahme zu. Dem Theater bieten sich reiche Möglichkeiten: Ein breites Spektrum unterschiedlicher Charaktere, phantastische Schauplätze und den Bereich des Multimedialen streifende Regieanweisungen (vgl. beispielsweise in Szene 5: „*Man riecht Braten*“).

Im Notentext hält sich der Herausgeber mit großer Gewissenhaftigkeit an das im Besitz der Bibliothèque Nationale, Paris, befindliche Autograph (Vorzeichen fehlen in Ouvertüre T. 88 und in Nr. 4 T. 3). Auch die von Hoffmann verwendeten Bezeichnungen einzelner Instrumentengruppen werden bis auf die „*clarini*“, die ausnahmslos in „*trombe*“ umgewandelt sind, beibehalten. Etwas großzügig sind die Verzierungen gehandhabt; angesichts der aufmerksamen Haltung, die Hoffmann ihnen bekanntlich entgegenbringt, erscheint etwa die Gleichsetzung von Mordent und Doppelschlag fraglich. Einen Sonderfall stellt die Phrasierung der Instrumentalpartien dar. Hoffmann zeichnet sie so nachlässig ein, daß hier jeder Herausgeber vor großen Problemen stehen muß. Es ist daher nur richtig, wenn eine feststehende Begleitfigur, die in der Vorlage erst im 63. Takt eines Satzes legato erscheint, nachträglich von Anfang an mit Bögen versehen wird. Doch wünscht man sich diese konsequente Haltung für alle Parallelstellen (vgl. Nr. 7 T. 128ff. mit

T. 137ff.); auch ist nicht einzusehen, warum in der Phrasierung gleichlautender Stellen keine Angleichung zwischen Streichern und Bläsern stattfinden soll, was in gewissem Maße auch für die Dynamik gilt. Hier werden erste Erfahrungen aus der Theaterpraxis besonders wertvoll für die Erstellung eines verbindlichen Aufführungsmaterials sein.

Die großzügige und geschmackvolle Ausstattung der Reihe, die geradezu bibliophilen Charakter hat, verdient besondere Anerkennung.

(Mai 1979)

Hermann Dechant

FRIEDRICH NIETZSCHE: *Der musikalische Nachlaß. Hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul JANZ. Basel: Bärenreiter 1976. 352 S.*

Der Titel der Ausgabe ist allzu bescheiden; denn es handelt sich um nichts Geringeres als die Edition sämtlicher heute erreichbarer und authentischer Kompositionen und Kompositionsversuche Friedrich Nietzsches, eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke also. Darauf hätte man deutlicher, eben durch einen entsprechenden Titel, hinweisen sollen, einmal, um die dahinter stehende wissenschaftliche Leistung ins rechte Licht zu rücken, zum anderen, um unmißverständlicher auf den Komponisten Nietzsche hinzuweisen, über den bis heute mehr Gerüchte kursieren als Wissen verbreitet ist.

Der Band teilt in einem ersten Teil, der den Hauptteil ausmacht, überwiegend fertige Kompositionen aus den Jahren 1861–1887 mit. Es handelt sich vornehmlich um Lieder und Klavierstücke, aber auch um mehrstimmige Vokalsätze wie den *Hymnus an das Leben*, der im „*Satz von Peter Gast*“ mitgeteilt wird. Daneben findet sich auch Instrumentalmusik größerer Ambition wie die Symphonische Dichtung *Ermanarich*, Stücke, die jedoch sämtlich nur im Klaviersatz, uninstrumentiert, vorliegen. Den 42 Werken des ersten Teils folgen im

zweiten 32 überwiegend fragmentarische Stücke, die aus den Jahren 1854–1861 stammen oder sich nicht datieren lassen. Hier stehen im Mittelpunkt eine *Missa* für Soli, Chor und Orchester und ein *Weihnachtsoratorium* für die gleiche Besetzung, beides Bruchstücke. Ein ausführlicher Kritischer Bericht schließt den Band ab. Er enthält neben der Nennung, Beschreibung und Bewertung der Quellen zu jedem Stück einen Kommentar, der über Anlaß und Zeit der Entstehung berichtet und selbstverständlich auch die Lesarten mitteilt. Vielleicht hätte man die Dokumentation in den Kommentaren noch ausführlicher machen sollen; denn sehr oft wird auf die *Historisch-Kritische Gesamtausgabe* der philosophischen Werke und der Briefe (München 1934–1942) verwiesen, die ja beileibe nicht jeder griffbereit hat. Ein Werkverzeichnis, das vor allem auch jene Stücke nennt, die verschollen sind, ist ebenfalls Bestandteil des Kritischen Berichts.

Musikalisch-künstlerisch ist der Band eine arge Enttäuschung. Man begegnet einem Komponisten, der sein Handwerk nicht gründlich beherrschte. Daß so viele Stücke Fragmente geblieben sind, hat wohl vor allem damit zu tun. Dabei komponierte Nietzsche durchaus nicht nur konventionell-trivial, sondern mit Fantasie. Der Ausdruckswille war jedoch nicht in der Lage, sich die entsprechenden Ausdrucksmittel zu verschaffen. Was wie Kühnheit aussieht, ist doch nur Ungeschicklichkeit im Umgang mit der musikalischen Satztechnik; die unorthodoxe Handhabung traditioneller Regeln scheint weder bewußt noch konsequent angewendet. Es fehlt die Integration in einen eigenen Stil oder zumindest in den Stil einer Komposition. Wegen dieses Mangels an Integration reißt der musikalische Faden so häufig ab, entstehen Löcher in den Melodien. Auch die fertigen Kompositionen machen den Eindruck von Fragmenten. Nietzsche war jedoch nicht ahnungslos-naiv. Mit dem ironischen Titel *Fragment an sich* über einem nach wenigen Takten abbrechenden Klavierstück gab er seinem gesamten kompositorischen Schaffen das Motto.

(Mai 1979)

Egon Voss

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

CHARLES-VALENTIN ALKAN: Sonate de Concert für Violoncello (oder Viola) und Klavier op.47. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter (1975). 77 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Dansk Årbog for Musikforskning. VII/1973–1976. Under redaktion af Niels Martin JENSEN und Carsten E. HATTING. København: Dan Fog Musikforlag 1976. 261 S.

Dansk Årbog for Musikforskning. VIII/1977. København: Dan Fog Musikforlag 1977. 142 S.

BERNONIS AUGIENSIS: De Mensurando Monochordo. Bernonis Augiensis Abbatis De Arte Musica Disputationes traditae. Pars A. Buren: Frits Knuf 1978. 120 S., 6 Taf. (Divitiae Musicae Artis – DMA. A. VIa.)

Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Band 36. Hrsg. von Franz HEIDUK. Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft 1976. 200 S., 12 Abb., 1 Taf.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Zerreißen, zersprenget, zertrümmert die Gruft. „Der zufrieden-gestellte Aeolus“. Drama per Musica. BWV 205. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). (X) S. und Faksimile. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Band 13.)

Benjamin Britten 1913–1976. A Pictorial Biography. Compiled by Donald MITCHELL with the Assistance of John EVANS. London and Boston: Faber and Faber (1978). VIII, 16 S., 440 Abb.

FERRUCCIO BUSONI: Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti. A cura di Fedele d'AMICO. Traduzioni dal tedesco di Laura DALLAPICCOLA, Luigi DALLAPICCOLA e Fedele d'AMICO. Milano: Il Saggiatore (1977). 550 S.

FERRUCCIO BUSONI: Sulla trascrizione per Pianoforte delle opere per organo di Bach. A cura di Fedele d'AMICO. Traduzioni di Laura DALLAPICCOLA e Fedele