

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Gradus ad Parnassum. Egon Voss zum vierzigsten Geburtstag. Rofan: Verlag der Bayreuther Hütte 1978. [67] S., 2 Taf., 5 Abb. (Auslieferung: Forschungsinstitut für Musiktheater, Universität Bayreuth, 8656 Thurnau, Schloß.)*

Das Fest- und Gedenkschriftenwesen der Musikologie blüht. Manche, einem verdienten Forscher Dezennium auf Dezennium (virtuell ad infinitum) zugehörte Seltenheiten reizen zu verwundertem Nachsinnen (man lese im einschlägigen *Sachteil*-Artikel des *Riemann Musiklexikon*). Und da erstaunt es dann keineswegs, wenn nun zunehmend auch jüngeren Fachgenossen derart wohlfeile Ehrungen zuteil werden. Hier setzt die anzuzeigende Publikation einen kräftigen Akzent. In ihr kündigt sich symptomatisch eine inhaltliche Neubestimmung des wissenschaftlichen Genres Festschrift an: Die Wandlung vom *Miszellen-Sammel-Buch* zur monographisch konzipierten, einer Forschungsidee gewidmeten und damit kräftig in die Forschung eingreifenden, sie vorantreibenden Schrift. Die Forschungsidee ist hier eine Forschungslücke, bzw. deren Ausfüllen, und angesichts der Intensität und des inspirierten Eifers, mit denen hier gesammelt, erklärt und gedeutet wird, mit denen zum Teil wahrhaft neue Bahnen besritten werden, könnte ein Satz aus einer fast kongenial betitelten Schrift Nietzsches zum Motto dienen: „Das ganze Buch ist eben nichts als eine Lustbarkeit nach langer Entbehrung und Ohnmacht, das Frohlocken der wiederkehrenden Kraft, des neu erwachten Glaubens an ein Morgen und Übermorgen, des plötzlichen Gefühls und Vorgefühls von Zukunft, von nahen Abenteuern, von wieder offenen Meeren, von wieder erlaubten, wieder geglaubten Zielen“. Schon 1967, in seiner Ljubljauer Kongreßrede, hatte Friedrich Blume, gestützt auf Guido Adler, dringend eine Korrektur der

auf die Großmeister fixierten, „von den Namen geblendeten“ (Adler) historischen Musikwissenschaft gefordert. Die Festschrift Voss beherzigt diese Kritik, und sie widmet sich nicht nur einem bislang vernachlässigten deutschen Komponisten, sondern zeigt in einigen bemerkenswerten Beiträgen auch methodische Neuansätze, die wohl weit über das hinausgehen, was sich Blume seinerzeit von der Beschäftigung mit den „Vor- und Zwischenformen“ (Adler) der Großmeister erhoffen konnte. In der Tat: ein „Vorgefühl“ von „Zukunft“.

Über den aus der Schule Rheinbergers stammenden Otto Jägermeier ist die Fachwelt zuerst durch Max Steinitzer aufmerksam geworden; daß er dann bald in Vergessenheit geriet, hängt wohl mit seiner frühen Auswanderung zusammen (zu Einzelheiten der Biographie auf dem neuesten Stand der 1. Nachtragsband zum *Riemann Musiklexikon*). Dies Dunkel aufzuhellen hat sich das Herausgeber- und Autorenkollektiv der Voss-Festschrift zum Ziel gesetzt; kein leichtes Unterfangen, wie die Lektüre verdeutlicht. Der Rezensent kann hier nur einige wenige Beiträge herausheben, die ihm besonders signifikant erscheinen. Da wäre zunächst die Arbeit von Ludwig Finscher zu nennen (*Natur als Inspirationsquelle*), die den Symphonischen Dichtungen Jägermeiers gilt und zeigt, wie „Bildungsinhalte durch Naturerleben evoziert und zugleich mit ihm amalgamiert und zu etwas qualitativ Neuem transformiert werden“ (S. 10). Finschers Methode ist, indem sie auf den schaffenspsychologischen Konnex von Biographie und Werk setzt, scheinbar eine alte, doch ist entscheidend, daß der Verfasser ihr durch die Einführung der DAV-Methode der Vertexologie eine qualitativ neue Akzentuierung gibt. In ihrer Komprimiertheit ist diese Studie daher eine wirkliche Gipfelleistung moderner Biographie; zu hoffen ist,

daß der Verfasser dies Verfahren bald umfassender erprobt und darstellt. Souverän auch die Art, in der Dietrich Mack Jägermeiers Bergsymphonik in den Gattungszusammenhang des 19. Jahrhunderts stellt. Ähnlichen Sujets gelten die Arbeiten von Reinhard Strohm (der ikonographische Überlegungen einbezieht), Sigrid Wiesmann (die Jägermeiers außereuropäischem Schaffen nachspürt, speziell dem Problem der europäisch-ozeanischen Symbiose im Bereich des Rhythmischen) und Konstantin R. Koch (der allerdings in seinen Leitmotiv-Analysen Jägermeier zu sehr in die Nachfolge Wagners rückt). Christoph-Hellmut Mahling interpretiert einen bis dahin unbekanntem Brief Jägermeiers von 1902 an den seinerzeitigen Leiter des Werkorchesters Röchling, der die Symphonische Dichtung *Meerestiefe* (1902) in Saarbrücken zur Aufführung brachte (der Brief nennt das Stück noch *In der Tiefe des Meeres*, was Mahling nicht diskutiert). John Deathridge geht dem für das mittlere Schaffen Jägermeiers so wichtigen Begriff des „*unsichtbaren Theaters*“ bei Wagner nach (für die Lesung der ihm unentzifferbaren Passagen hätte er, wenn schon Quarzlampen nicht ausreichten, vielleicht doch chemische Verfahren anwenden können). Martin Geck und Marc Andrae steuern mehr persönlich gefärbte Beiträge zum Ganzen bei (Andrae publiziert gewissermaßen nebenher einen außerordentlich echten Brief Arnold Schönbergs). Der einzige nicht Jägermeier gewidmete Aufsatz stammt von Isolde Vetter; sie schreibt ein auf dem Autograph des Brahmschen Opus 117, aber ohne Signum überliefertes Klavierstück aufgrund stilistischer Untersuchungen Brahms zu. Überzeugend weist sie die Nähe des Stücks zum Brahmschen Opus 118,2 nach. Und doch ist es mit Sicherheit kein Werk von Brahms. Aus den (noch unveröffentlichten) Aufzeichnungen des Brahms-Schülers Gustav Jenner (der von 1888 bis 1895 bei Brahms in Wien war, ab 1895 dann Universitätsmusikdirektor in Marburg) geht hervor, daß Jenner selbst dieses Stück unter Anleitung von Brahms als eine „*Studie im Stile des Meisters*“ schrieb. Die Notiz in den *Annalen*

(als Depositum im Staatsarchiv Marburg, derzeit unzugänglich) zitiert den Themenkopf, ein Irrtum ist also ausgeschlossen! Auch hier, wie in der ganzen Festschrift, wird wiederum deutlich, wie recht Friedrich Blume hatte, als er die Musikwissenschaft vor der Fixierung auf die großen Namen warnte.

(Juli 1979)

Reinhold Brinkmann

*Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973–1977. Hrsg. von Rudolf ELLER. 18. Jahrgang (65. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters 1978. 211 S.*

Wenn der Leser der *Musikforschung* immer wieder – in den Übersichten über musikwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen sowie Dissertationen – erfährt, daß die Universitäten der DDR ihre Veranstaltungen und Arbeiten nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsmedien melden, so lernt er hier nur die eine Seite einer gettoartigen Situation kennen: Die andere besteht darin, daß die Musikwissenschaftler dieses Landes ebenfalls keine Möglichkeit haben, in den internationalen Fachorganen wie der *Musikforschung* zu publizieren. Es verbleibt eine Handvoll DDR-eigener Publikationen von unterschiedlichem Verbreitungsgrad, in denen es ihnen ohne Genehmigung fachfremder Instanzen vergönnt ist, ihre Arbeitsergebnisse darzulegen.

Diese zu wenig bekannte Situation muß zur Beurteilung der Tatsache beim Namen genannt und in Betracht gezogen werden, daß eine Publikation, die sich *deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* nennt, so gut wie ausschließlich Beiträge von Autoren aus der DDR und ihrer Hauptstadt umfaßt. Nicht, daß diese Beiträge nach ihrem Niveau in einer anderen als „hauseigenen“ Publikation keine Aussicht hätten publiziert zu werden – dies mutzumaßen wäre ein schauerliches Mißverständnis, und allein der Name des Herausgebers steht dafür, daß

hier eine Auswahl nach strengen Qualitätskriterien getroffen wurde. Diese Publikation zur Kenntnis zu nehmen, bedeutet eine Kommunikation vollziehen, die unter dem Zwang bedauerlicher Verhältnisse nicht mehr selbstverständlich zustandekommt, die – ganz wissenschaftsfremd – zum Privileg wurde.

Was sind es für Forschungen, über welche Themen, die in solcher Situation zustandekommen? Gibt es hier „neue Qualitäten“, wie sie bisweilen betont und in Anspruch genommen werden? Neue methodische Ansätze? Kaum könnte man das von zwei Beiträgen instrumentenkundlichen Charakters behaupten, Beiträgen über faszinierende Themen übrigens, nämlich Herbert Heydes Aufsatz *Frühgeschichte des europäischen Hackbretts (14.–16. Jahrhundert)* und Werner Müllers Studie *Zur Baugeschichte der großen Silbermannorgel im Dom zu Freiberg*; Claus Oefners *Ergänzungen zur Biografie der Brüder Hebestreit* (die das *Pantaleon* erfanden) wären ebenfalls zu nennen.

Auch Hans-Joachim Schulzes Abhandlung *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?* bewegt sich, in dieser Frage neue Aufschlüsse erbringend, in Traditionen der Bach-Forschung, für die ohnehin Leipzig Zentrum war und blieb. Einen Seitenblick auf ein ambitioniertes (und hier noch wenig bekannt gewordenes) Editionsunternehmen ermöglicht der Aufsatz von Reinhard Strohm: *Taddeo Wiel und die venezianische Opernbibliographie*, nämlich einer Reihe von Nachdrucken grundlegender musikwissenschaftlicher Arbeiten aus den Beständen der Sächsischen Landesbibliothek unter der Redaktion von Wolfgang Reich; zu einem solchen „*Peters-Reprint*“ von Taddeo Wiels *I teatri musicali Veneziani del Settecento*, war dieser Beitrag als Nachwort vorgesehen.

Für die Musikforschung der DDR ergibt sich als dankbare und wichtige Aufgabe, musikalische Beziehungen zu den ostmitteleuropäischen Nachbarländern zu untersuchen. Zwei Beiträge widmen sich dieser Aufgabe: *Zur Musikanschauung von Stanislaw Przybylski* von Lukas Richter unter-

sucht den Beitrag jenes polnischen, in Deutschland als Zeitgenosse von Richard Dehmel lebenden Aesthetikers der Nietzsche-Nachfolge, der hier kaum bekannt wurde (und z.B. im Riemann-Lexikon fehlt), und Klaus-Peter Koch entdeckt in einer Handschrift der Zwickauer Ratsbibliothek *Ein Dokument tschechisch-polnisch-deutscher Musikbeziehungen*: Polnische Studenten in Wittenberg brachten im 16. Jahrhundert polnische Musik nach Deutschland.

In ein unbekanntes Feld musikalischer Sozialgeschichte stößt Doris Stockmann vor: *Die Erforschung vokaler und instrumentaler Praktiken im mittelalterlichen Rechtsleben*. Bemerkenswerterweise kann auch sie von rumänischen Untersuchungen über Arbeitsrufe der Rumäniendeutschen profitieren (gemäß jenem in der Linguistik vertrauten Erfahrungssatz, daß sich Strukturen am Rande ihres Verbreitungsgebietes besonders unverändert bewahren).

Neue methodische Ansätze lassen zwei Beiträge im Bereich der Formenlehre erkennen: Martin Wehnert findet in seinem Beitrag *Zur syntaktisch-semantischen Korrelation in den Streichquartetten Leoš Janáček*, daß die rhythmische Komponente der Formen bei Janáček in bisherigen Untersuchungen zu stiefmütterlich wegkam, und in neue, erregende musiktheoretische Erlebnisschichten führt der Aufsatz *Zum Bilde des späten Schubert* von Peter Gülke. Er praktiziert eine Hermeneutik, die wesentlich gründlicher in formale Zusammenhänge eindringt als zu Zeiten Kretzschmars und die man als „verstehende Dramaturgie“ bezeichnen könnte, die zur Diskussion herausfordert und zum Widerspruch reizt – etwa wenn der Begriff „*lyrisches Singen*“ gar so unverändert und schematisch benutzt schließlich zum Prokrustesbett wird für differenziertere musikalische Sachverhalte –, die aber immer wieder Bewunderung abnötigt für die totale Ernstnahme der musikalischen Form, die gedacht wird als totale Interdependenz ihrer Teile. Zugrunde liegt letztlich ein teleologisches Welt- und Musikbild, und weitgehend außer Betracht bleibt die Möglichkeit, daß beim Komponieren

Strukturen auch ohne zielgerichtete Intention zustande kommen könnten.

Allen Beiträgen des Jahrbuches muß man eine sorgsame Quellenarbeit bezeugen, die sich in oft umfangreichen Anmerkungsapparaten ausweist. Die Kommunikationen, die zum Privileg geworden sind, werden (unter welchen Mühen, mag man abschätzen) als wissenschaftlich selbstverständlich praktiziert; DDR-Autoren erweisen sich über westliche Publikationen besser im Bilde als westliche Autoren bisweilen über Publikationen aus der DDR.

(August 1979) Detlef Gojowy

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. 23. Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1978. 246 S.*

*Gesamtregister zu den Jahrgängen 1–20, 1928–1975. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979. 164 S.*

Das Jahrbuch für Volksliedforschung ist in seinem 23. Jahrgang vom herkömmlichen Volkslied weitgehend abgerückt, stattdessen bietet es hauptsächlich Berichte aus der Folksong- und Liedermacherszene. Daß diese durch das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg offensichtlich geförderte Tendenz nicht allgemein diesen Forschungszweig beherrscht, zeigen die Inhalte neuester anderer, fachlich orientierter Periodika. Der an die Musikologen häufig gerichtete Vorwurf, diese würden die Rock-, Pop-, Folk-Musik nur ungenügend beachten, trifft offensichtlich nun nicht mehr zu. Die mitgeteilten soziographischen Erhebungen von diversen Festivals schildern diesen Teil der gegenwärtigen Wirklichkeit ebenso nüchtern wie Ernest Borneman aus seiner Sammlung von Kinder- und Jugendreimen zum Thema „Oben und Unten“ Materialien vermittelt, die bislang in Kinderliederbüchern gewöhnlich nicht zu finden waren. Bemerkenswert sind die von Ernst Klusen, Helmut Moog und Walter Piel initiierten „Experimente zur mündlichen Tradition von Melodien“. Diese zeigen zumindest, wie unter gegenwärtigen

Gegebenheiten „Umsingen“ vonstatten gehen kann und was dabei vornehmlich verändert wird. Ebenfalls beachtenswert ist die zusammenfassende Darstellung der „slowenischen Volksballade“ durch Zmaga Kumer sowie ein Beitrag von Rudolf Schenda zur Geschichte des politischen Straßenliedes. Er verdeutlicht am Beispiel der Lieder über „General Boulanger“ inwieweit diese dabei haben mitwirken können, die kollektive Mentalität in Frankreich vor dem 1. Weltkrieg propagandistisch zu lenken. Die Studie fordert dazu auf, mit gleicher Wachsamkeit das Wirken von Gesang in der Gegenwart zu beobachten. Die Folk-Szene stellt freilich nur einen Bereich unter vielen dar.

Ein sorgfältig redigierter Registerband erschließt nunmehr die Inhalte der ersten 20 Jahrgänge dieser Zeitschrift. Bemerkenswert daran ist vor allem, daß mittels eines Ziffernsystems, das die „Schwerpunkte des Incipits“ wiedergibt, auch die darin abgedruckten Melodien registriert worden sind. Dies sei zur Nachahmung empfohlen.

(August 1979) Walter Salmen

*Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 9. Hrsg. von Josef KUCKERTZ unter Mitarbeit von Christian AHRENS und Artur SIMON. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1978. 124 S., Faltafeln.*

Hatte Josef Kuckertz als neuer Herausgeber des *Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde* für Band 8 noch den Überhang an Artikeln zu berücksichtigen, den ihm sein Vorgänger Fritz Bose hinterließ, so lag die Disposition des nun wieder mit Besprechungen von Büchern und Platten bereicherten 9. Bandes ganz in seiner Hand. In Anbetracht der Tatsache, daß zumindest im deutschsprachigen Raum Sinn und Berechtigung der Erforschung nicht-abendländischer Musik noch immer zu Diskussionen Anlaß geben, daß Aufgabenbereich und Stellung der Ethnomusikologie im Rahmen der Musikwissenschaft umstritten sind, beginnt der Band mit einer Besinnung

auf die *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie* (S.8–52) aus der Feder von Artur Simon. Es schließen sich ihm zwei Forschungsberichte an: eine Sammlung und Interpretation der Schriftquellen zu dem altirischen Saiteninstrument Tiompán von Ann Buckley (S.53–88) und eine Analyse von Liedern der Wakhi im Hunza-Tal (Nordost-Pakistan) aus sprachwissenschaftlicher und musikwissenschaftlicher Sicht, verfaßt von Georg Buddruss und Sigrun Wiehler-Schneider (S.89–110). Es handelt sich um durchwegs gewichtige Veröffentlichungen.

Artur Simon umreißt die aktuellen Probleme und Aufgaben der Ethnomusikologie, indem er unter den drei Hauptkapiteln „*Wissenschaftsgeschichtliche Aspekte*“, „*Forschungsbereich und Abgrenzung in der Retrospektive*“ und „*Ethnomusikologie heute*“ die wesentlichsten Standpunkte und Methoden aufzeigt, wobei er jeweils zentrale Äußerungen führender Ethnomusikologen im Wortlaut bringt. Für den deutschen Leser wird besonders wertvoll sein, daß Simon dabei die entscheidenden Strömungen der amerikanischen Ethnomusikologie gebührend zur Geltung bringt. Wie es weitergehen soll, hat jeder Forscher auf der Basis seines Materials zu entscheiden. Der Beitrag Simons, der vieles zur Klärung beiträgt, wird gewiß Reaktionen hervorrufen. Der Herausgeber stellt im Vorwort die Veröffentlichung allfälliger Zuschriften in Aussicht. Wichtiger als eine Fortsetzung der Diskussion über Fragen wie „*Ethnomusikologie oder Musikethnologie?*“ schiene mir zu sein, daß man in der täglichen Arbeit am klingenden außereuropäischen Objekt den Europazentrismus entschiedener zu überwinden versuchte, daß man die Möglichkeiten der Ethnotheorie und der Ethnopsychologie vermehrt fruktifizierte, das heißt in die musikalischen Denkvorgänge des fremden Menschen einzudringen und die idiokulturellen emotionalen Faktoren kennenzulernen versuchte. Auch müßte man in manchen Kulturen dem Parameter Klang noch größere Beachtung schenken, indem man ihm mit analytischer und experimenteller Schallforschung zuleibe rückt.

Ann Buckley mehrt unser Wissen über Organologie und Funktion des dreisaitigen irischen Tiompán, indem sie eine Fülle einschlägiger Stellen aus der irischen Literatur des 8./9. bis 17. Jahrhunderts vorlegt (mit Übersetzung ins Englische) und behutsam interpretiert. Diese geben ein recht einheitliches Bild des Instrumentenbaus, der Spielweise und der Funktion (höfische Unterhaltung, fahrender Sänger). Das Tiompán (in lateinischen Quellen: Tympanum) erweist sich im mittelalterlichen Irland als Gegenstück zur Cruit, war anfänglich gezupft, dann (auch?) gestrichen, und scheint das Pendant zur walisischen Crwth und zur englischen Crowd gewesen zu sein.

Georg Buddruss und Sigrun Wiehler-Schneider analysieren drei Liebeslieder, die anlässlich der „*Deutschen Hindukusch-Expedition 1955/56*“ aufgenommen worden sind. Es war dies das ganze Repertoire eines Wakhi, eines die schriftlosen ostiranischen „*Pamir-Sprachen*“ sprechenden jungen Mannes. Der Autor befaßt sich mit den Texten und gibt eine Übersetzung, die Autorin legt dazu eine musikalische Analyse vor, die über formale und tonräumliche Gliederung sowie über melodische Gestaltung der Strophenlieder informiert. Leider gibt diese Analyse wegen der schmalen Basis des Materials nicht viel her für die Musik im Hunza-Tal des Karakorum. Es steht nicht einmal fest, ob der Gesang allenfalls nur aus Ermangelung eines Streichinstruments unbegleitet war. Recht dürftig bleibt die Auseinandersetzung mit dem tetrachordalen Charakter der Melodik. In der Terminologie hätte die Verfasserin etwas vorsichtiger sein dürfen: Was besagt: „*annähernd mixolydisch*“ als Bezeichnung einer Skala, deren „*mikrotonale Feindifferenzierung*“ nicht untersucht wird; die „*Umspielung eines Tons*“ als charakteristische Funktionsweise eines Ornaments zu deklarieren, ruft europäische Assoziationen herbei, die etwa durch „*Umschreiten eines Tons*“, noch besser aber durch wertfreie Darlegung des musikalischen Sachverhalts hätten vermieden werden können.

(August 1979)

Hans Oesch

*L'Ars Nova Italiana del Trecento. Vol. IV: Atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena – Certaldo 19–22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia. Ed. Agostino ZIINO. Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento (1978). 491 S., mit zahlr. Notenbeisp., 7 Abb. und 26 Faks.

Rechtzeitig zum 20jährigen Bestehen des Studienzentrums Certaldo im Herbst 1978 erschien der 4. Band seiner Forschungsreihe, der alle Beiträge zum 3. internationalen Kongreß vom Juli 1975 enthält. Anlaß zu der – gerade auch für diese Zeit sehr sinnvollen – interdisziplinären Themenstellung gab der 600. Todestag von Giovanni Boccaccio, der am 21. Dezember 1375 in Certaldo starb. So vereint der Band 24 Beiträge, die sich zumindest zum größeren Teil um eine Querverbindung zwischen musik- und literarhistorischen Fragen bemühen. Da sich Berührungspunkte am ehesten auf formaler Ebene ergeben, stehen solche Probleme im Vordergrund; daneben werden auch verschiedene Aspekte der vorausgegangenen Bände wieder aufgegriffen, neu beleuchtet und ergänzt.

Der Eröffnungsbeitrag stammt diesmal von Nino Pirrotta, der unter dem Titel *Le tre corone e la musica* seine weitreichenden Kenntnisse und Überlegungen über die drei großen italienischen Dichter Dante – Petrarca – Boccaccio und ihre Beziehung zur Musik zusammengefaßt hat. – Die von musik- und literarhistorischer Seite vieldiskutierte Frage nach der Vortragsweise altitalienischer Lyrik greift Aurelio Roncaglia in einer differenzierten und überzeugenden Darstellung (*Sul "Divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*) wieder auf. Das veränderte Verhältnis zwischen Wort und Musik bei den Dichtern der Sizilianischen Schule ist für ihn das Ergebnis eines komplexen Spezifikationsprozesses, dessen einzelne Phasen ihn von der Personalunion Dichter-Komponist-Ausführender zu einer allmählichen Trennung der Arbeitsbereiche, bei zunehmender Spezialisierung und Ausbildung eigenständiger Techniken, führen.

Mit Boccaccio selbst beschäftigen sich drei Aufsätze. Der inzwischen verstorbene Federico Ghisi (*Immagini poetiche del Boccaccio imitate dalla lirica per musica dell'ars nova*) stellte zahlreiche Beispiele für das Aufgreifen poetischer Bilder aus Boccaccios Dichtung in den – meist anonymen – Texten der Trecentokompositionen zusammen. – Die Erwähnung von Musikinstrumenten in den Werken Boccaccios hat Anna Maria Monterosso Vacchelli in einer detaillierten und reich dokumentierten Arbeit (*Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*) untersucht. – Giovannangiola Tarugi schließlich (*La musicale cornice del Decamerone e l'honesta "Humanitas" di Giovanni Boccaccio*) verfolgt in der harmonischen Anordnung des Rahmens zum *Decamerone* eine grundlegende ethische Haltung des Dichters, die sie als „*humanitas onesta*“ bezeichnet.

Zwei weitere Beiträge befassen sich mit vorwiegend literarwissenschaftlichen Problemen. Antonio Lanza (*A proposito d'una nuova edizione del Paradiso degli Alberti*) stellt die Editionsprinzipien seiner Neuauflage (Rom 1975) des Werkes von G. Gherardi da Prato vor und versucht, dessen kulturhistorischen Aussagewert sowie seinen Standort innerhalb der Novellendichtung nach Boccaccio zu bestimmen. – Die zwei Seiten der poetischen Tätigkeit N. Soldanieris („*poesia per musica*“ und „*componimenti gnomici*“) hat Luciano Rossi (*Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*) untersucht. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt hierbei der Einbeziehung zahlreicher Gedichte in den „*Novelliere*“ des Giovanni Sercambi, woraus Hinweise auf ihre Vortragsart zu entnehmen wären.

Eine Reihe von Beiträgen behandelt, wie gesagt, formale Fragen. In einer kenntnisreichen Untersuchung verfolgt Guido Capovilla (*Note sulla tecnica della ballata trecentesca*) das Herausbilden allgemein anerkannter Formmerkmale für die Ballata im 14. Jahrhundert aus der Vielzahl formaler Möglichkeiten des 13. Jahrhunderts. – Das verbindende Element für die metrischen Unregelmäßigkeiten der Caccentexte sieht Maria Teresa Brasolin (*Proposta per una*

*classificazione metrica delle cacce trecentesche*) im vorherrschenden Aufbau aus 7- und 11-silbigen Verszeilen, die sie ihrer textlichen Neuordnung zugrundelegt. – Auch Kosaku Toguchi (*Sumer is icumen in et la caccia*) ist mit neuerlichen Überlegungen zur Diskrepanz zwischen überlieferter musikalischer Gestalt der Caccia und ihrer theoretischen Beschreibung vertreten. – Auf Probleme der musikalischen Einkleidung galicisch-portugiesischer Cantigas weist Giuseppe Tavani hin (*Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*). Seine Fragestellungen zur Übertragbarkeit vorhandener Melodien und zur Anpassung des melodischen Materials an Besonderheiten im Vers- und Strophenbau empfiehlt er dem Interesse der Musikwissenschaftler. – Ausgehend von einem Notariatsakt des Jahres 1491 aus Messina versucht Giuseppe Donato (*Contributo alla storia delle siciliane*) die noch weithin im Dunkeln liegende Geschichte der vokalen Siciliane (Ciciliane) zu erhellen, indem er Fragen der Herkunft und Ausführung sowie textliche und musikalische Charakteristika behandelt. – Dorothea Baumann (*Some extraordinary forms in the Italian secular Trecento repertoire*) untersucht italienische Liedsätze des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts, in denen sich ein verstärkter französischer Einfluß – auf sprachlicher oder musikalisch-formaler Ebene – geltend macht. – Verschiedene strukturelle Funktionsmöglichkeiten dieser – poetischen wie musikalischen – ‚Zweisprachigkeit‘ spricht F. Alberto Gallo an (*Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*). Er versucht, unter Hinweis auf Methoden der strukturalen Linguistik, Analogien zwischen Aspekten des poetischen und des musikalischen Systems im Trecento aufzuzeigen.

Mit der Beziehung Frankreich-Italien im 14. Jahrhundert beschäftigt sich auch der Beitrag von Kurt von Fischer (*Philippe De Vitry in Italy and an homage of Landini to Philippe*), in dem er dem Einfluß Philippe de Vitrys auf die italienischen Komponisten und Theoretiker des Trecento nachgeht. Einer genaueren Betrachtung unterzieht er

Landinis Madrigal *Si dolce non sonò col lir' Orfeo*, das möglicherweise eine Huldigung Landinis an Philippe darstellt. – Ebenfalls nach Frankreich führen die Forschungen von Ursula Günther (*Problems of dating in ars nova and ars subtilior*), die sich mit den von Willi Apel vorgeschlagenen Stilphasen der französischen Musik des 14. Jahrhunderts auseinandersetzt und diese auch in ihrer erweiterten Form ablehnt, da sie verschiedentlich auf unhaltbaren Hypothesen beruhen.

Auch notationstechnische Fragen kommen zur Sprache. Margaret Bent (*A preliminary assessment of the independence of English Trecento notation*) rückt verbreitete Ansichten zur englischen Notation des 14. Jahrhunderts zurecht, indem sie anhand von Notationsfragmenten und Theoretikerzitate Züge einer eigenständig englischen Tradition darstellt, die erst gegen Ende des Jahrhunderts mit kontinentalen Praktiken verschmolzen. – Verschiedene Zwischenstadien im Übergang von italienischer zu französischer Notation hat Eugene C. Fellin (*The notation-types of Trecento music*) für alle mehrfach überlieferten Madrigale und Cacce aufgestellt. Daraus ergeben sich notationstechnische Charakteristika für die einzelnen Handschriften wie auch für die Komponisten.

Weitere Beiträge sind dem geistlichen Repertoire gewidmet. Cyrilla Barr (*Lauda singing and the tradition of the disciplinati. Mandato: A reconstruction of two texts of the office of tenebrae*) untersucht anhand der Statuten zweier ‚Disciplinati‘-Compagnien die tatsächliche Verwendung von Laudengesängen innerhalb ihrer religiösen Zeremonien zur Karwoche. – Giulio Cattin (*Virgo mater ecclesiae: un tropo alla Salve Regina nelle fonti monodiche e polifoniche dei secoli XIV–XV*) zeichnet in seiner durch Notenbeispiele ergänzten Untersuchung das Schicksal des ‚Salve regina‘-Tropus *Virgo mater Ecclesiae* in ein- und mehrstimmigen Quellen des 13. bis 16. Jahrhunderts nach. – Ebenfalls mit einer Reihe von Übertragungen sowie mit Faksimiles versehen ist der Beitrag von Agostino Ziino (*Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*), der –

besonders unter formalen Gesichtspunkten – einstimmige mensural notierte Quellen des 13. und 14. Jahrhunderts (Sequenzen, Hymne, Tropus) vorstellt, die er in Bibliotheken und Archiven in Siena, Lucca und Cortona aufgefunden hat. – Mit der Verwendung spezieller musikalischer Satztechniken in den geistlichen Werken Antonio Zacharas hat sich Gilbert Reaney (*Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements*) beschäftigt und dabei besonders den Bau von Hoquetus-Passagen untersucht, deren Bedeutung für die formale Organisation der Komposition er betont. – Von der Erwähnung eines bisher unbekanntes flandrischen Musikers in einem Brief der Florentiner Signoria vom 4. Januar 1406 berichtet Gino Corti (*Un musicista fiammingo a Firenze agli inizi del Quattrocento*). – Nicht vergessen sei schließlich der umfangreiche Aufsatz von Sergio Gensini (*La società toscana del secolo XIV*), der ein facettenreiches Bild der toskanischen Gesellschaft des Trecento, mit besonderer Berücksichtigung der unteren Schichten, erstellt.

Nachdem sich der Name Certaldo als Forum der Trecentoforschung weithin eingepreßt hat, bleibt für eine erfolversprechende Fortführung nur noch zu wünschen, daß die im Vorwort angeschnittenen Pläne – speziell die Absicht, das Zentrum durch die Sammlung und Bereitstellung umfassender Materialien zu einer ständigen Studieneinrichtung zu machen – möglichst bald realisiert werden können.

(August 1979) Elisabeth Diederichs

*Atti del Convegno di Studi Palestriniani 28 settembre – 2 ottobre 1975 a cura di Francesco LUISI. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1977. 433 S.*

Zum 450. Geburtstag Palestrinas veranstaltete die Fondazione G.P. da Palestrina unter dem Protektorat des Assessorato per il Turismo e per lo Spettacolo der Region Lazio ein Palestrina-Kolloquium, dessen *Relazioni und Comunicazioni* mit den

Diskussionsniederschriften hier im Druck vorgelegt werden. Ein Teil der Beiträge malt noch immer am Bild von Palestrina als dem Retter der Kirchenmusik, dem Kirchenstilideal und dem Inbegriff musikalischer *italianità*. Dem steht nicht das Bemühen um ein neues Bild des Meisters, das die Konsequenzen aus der Forschung zieht, sondern eine Reihe ungleichartiger Einzelstudien gegenüber: Maria Caraci (*Note sull'impiego del cantus firmus nelle messe di Palestrina*) liefert einen Beitrag zur Chronologie von Palestrinas Messen. Klaus Fischer (*Le composizioni policorali di Palestrina*) arbeitet die Besonderheit von Palestrinas mehrchörigem Kompositionsstil heraus und zeigt, daß er damit eine eigentümliche, von der norditalienischen Mehrchörigkeit unabhängige römische Doppelchortechnik begründete. Agostino Ziino (*Testi laudicisti musicati da Palestrina*) weist Verbindungen zwischen Palestrinas geistlichen Madrigalen und der Laudentradition auf. Argia Bertinis Suche nach Beziehungen zwischen Palestrina und dem Oratorium des Filippo Neri (*Palestrina e l'ambiente filippino*) mündet in die Feststellung, es sei angesichts der damaligen Einwohnerzahl Roms unwahrscheinlich, daß Neri und Palestrina sich nicht kennengelernt hätten: Es ist bezeichnend, daß der angebliche Komponist der tridentinischen Reform sich dem Oratorium offenbar nicht zur Verfügung stellte, sondern Anregungen aus der Laudentradition auf seine eigene Weise aufnahm. Francesco Luisi (*Le alterazioni nella musica di Palestrina*) legt eine systematische Untersuchung des Akzidentienproblems bei Palestrina vor. Adriano Cavicchi (*Appunti sulla prassi esecutiva della musica sacra nella seconda metà del sec. XVI con riferimenti alla musica di Palestrina*) erschüttert die Vorstellung von einem einheitlichen Aufführungsstil der italienischen Kirchenkapellen zur Palestrinazeit. Er weist darauf hin, daß Orgelbegleitung verbreitet war und macht wahrscheinlich, daß man insbesondere in Norditalien weithin Chor- und Solopartien einander gegenüberstellte. Fast die Hälfte des Bandes nimmt ein Beitrag von Giancarlo Rostirolla über *La Cappella Giulia in S. Pietro negli anni del magi-*



stero di G.P. da Palestrina mit einem umfangreichen Anhang von Tabellen und Archivauszügen ein; er ergänzt die grundlegende Arbeit von A. Ducrot (*Histoire de la Cappella Giulia au XVIIe siècle depuis sa fondation par Jules II jusqu'à sa restauration par Gregoire XIII*, 1963). In den *Comunicazioni* berichtet Adriano Cavicchi von einem Palestrina zugeschriebenen Requiem in der Biblioteca comunale in Ferrara.

(Juli 1979)

Helmut Hucke

*Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. Hrsg. von Werner FELIX, Winfried HOFFMANN und Armin SCHNEIDER-HEINZE. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 407 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland und die Schweiz: Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.)*

Die Teilnehmerliste dieser im September 1975 in Leipzig abgehaltenen Konferenz läßt erkennen, daß bei der Auswahl der Referenten ein anderes Prinzip als das des Zufalls gewaltet hat, so daß man das Attribut „international“ nur in Anführungsstrichen gelten lassen kann: Neun Referenten aus Ländern des Warschauer Paktes stehen immerhin noch sieben aus „nichtsozialistischen“ Staaten, 27 Wissenschaftlern aus der DDR jedoch nur drei aus der Bundesrepublik Deutschland gegenüber. Das entspricht einer auf den Leipziger Bachfesten seit den 60er Jahren zu beobachtenden kulturpolitischen Linie einer „Alleinvertretung“ der DDR in Sachen Bach, dem Bestreben, westdeutsche Kräfte bei der Bachpflege und -forschung möglichst draußen zu halten. Bach wurde zum „Nationaleigentum“; die Bach-Forschungsstätten, bisher dem Leipziger Magistrat unterstehend, wurden in eine „Nationalstiftung“ umgewandelt – im Zusammenhang dieser Bestrebungen wird man die Veranstaltung dieses Kongresses und die Edition dieses Sammelbandes sehen müssen, bei dem zumal in den Hauptreferaten (etwa *Historizität und Aktualität /Zur Ent-*

*wicklung des Bach-Bildes in der DDR* von Werner Felix) das Ziel rein wissenschaftlicher Forschung hinter dem der kulturpolitischen Selbstdarstellung zurücktreten kann.

Ist das Bach-Bild der DDR nun wirklich so ganz neuartig und unvergleichbar, wie hier beansprucht wird? Eher hat man den Eindruck, es werde auch hier nur „mit Wasser gekocht“, als würden traditionelle Denkgewohnheiten und Mängel der Bach-Forschung unreflektiert fortgesetzt. Zu den Erbübeln der Bach-Forschung gehört ihr Desinteresse an musikalischer Analyse, insbesondere der harmonischen Analyse. Ganze zwei der 41 Referate setzen hier an. Jan Maegaard, Kopenhagen (*Ansätze einer regulierten Harmonik in Bachs Frühschaffen*), erinnert mit Recht daran, „daß die unmittelbare Nachwelt Bachs bis 1800 ebenso sehr durch seine Harmonik wie durch seine kontrapunktischen Fähigkeiten in Staunen versetzt wurde“ (S.149), und findet es, worin ihm beizustimmen ist, „erstaunlich, wie wenig sich die neuere Bach-Forschung mit der Harmonik des Meisters beschäftigt hat“ (S.150). Nicht ungeteilt beistimmen kann man ihm in seinem Bestreben, harmonische Phänomene möglichst im Sinne der „Funktionsharmonik“ Riemanns zu bestimmen, mit Begriffen wie Tonika, Subdominante, Nebendominante etc., zumindest insoweit und solange er nicht darlegt, warum er die für Bachs Schaffen anzusetzende „Stufenharmonik“ (man muß sich vergegenwärtigen, daß Simon Sechter und nach ihm sein Schüler Anton Bruckner eben am Werk Bachs diese Theorie entwickelten!) für unzulänglich erachtet. Kennt er sie gar nicht, ist ihm z.B. Max Zulaufs *Harmonik Johann Sebastian Bachs* (Bern 1922), mit der er sich doch auseinandersetzen müßte, die er jedoch unzitiert und unerwähnt läßt, gar nicht geläufig? Gleichfalls auf Riemannsche Funktionsbegriffe eingeschworen ist Sigismund Toduta, Klausenburg (*Bachs Inventionen und Sinfonien – Ästhetisch-stilistische Beiträge*); Zulauf wird von ihm erwähnt, doch nicht beachtet. Auf andere Weise betritt jedoch sein Beitrag Neuland: in dem Versuch, die für die Barockzeit virulenten Begriffe der antiken Rhetorik (*Anabasis,*

*Katabasis, Epanalepsis, Hyperbaton etc.*) nicht nur in einem allgemeinen Sinne („Affektausdruck“, Beredsamkeit der Musik), sondern als wörtliche Figuren in Bachs Kompositionsweise zu finden. Auf zwei Seiten (196–197) sind in diesem, von Hans Peter Türk übersetzten Aufsatz atemberaubende Erkenntnisse mehr angedeutet als ausgeführt.

Einen dritten Beitrag von Gewicht und außerhalb der Konventionen möchte man erwähnen: Otto Goldammer, Leipzig, stellt die Frage: *Genügen Faksimile-Drucke und Urtext-Ausgaben zur fehlerfreien Darstellung der kompositorisch-musikalischen Intentionen Johann Sebastian Bachs?* und verneint sie an Hand einiger hanebüchener Lesefehler, die sich von Edition zu Edition bis in die Neue Bach-Ausgabe fortschleppten – was kaum verwundert, wenn man erlebt, wie auch bei deren Edition Diskussionen über problematische Sachverhalte eher unterbunden als mit dem Mut zur neuen Erkenntnis ausgetragen werden. Und vielleicht noch einen vierten Beitrag: Klaus Gernhardt, Bad Lausick (*Die wichtigsten Stimmungsarten der Bach-Zeit, ihre praktische Durchführung und ihr musikalischer Wert – aus der Sicht des Musikinstrumenten-Restaurators*), wendet sich aus dieser Sicht gegen eine oberflächliche Praktizierung der heutigen (und von Bach schließlich mitbegründeten) gleichschwebenden Temperatur auf das Instrumentarium der Bach-Zeit: Auch zu Bachs Zeit und unter seinen Nachfolgern gab es Stimmen (Joh. Herbert Biermann in Hildesheim, J.G. Neidhardt, Joh. Ph. Kimberger), die den Verlust der Tonarten-Individualität durch diese beklagten und u. a. verschiedene Stimmungen für große Städte, kleine Städte und Dörfer vorschlugen.

Die übrigen Beiträge erbringen mehr oder minder kleine Teilschritte zur Weiterentwicklung und Differenzierung geläufiger Erkenntnisse musikhistorischer Art, oder sie setzen sich mit dem Generalthema des Kongresses, *Bach und die Aufklärung*, auseinander – mitunter in einer Weise, wie sie der Göttinger Physiker und Philosoph Georg Christoph Lichtenberg als „die Suche in

einem dunklen Zimmer nach einer schwarzen Katze, die nicht darin ist“ glossierte.

Im Hintergrund dieses Themas spürt man das Bestreben, den evangelischen Thomaskantor zum Hofcompositeur der DDR umzufunktionieren, indem er zum „Komponisten der Aufklärungsepoche“ erklärt wird, was mit vielen Zügen seines Schaffens – der Enzyklopädie seiner Kompositionsformen und ihrem lehrhaften Anspruch, der Rationalität seiner kontrapunktischen Formen – zusammenstimmt. Aber – so kommt es in vielen der gründlichen Einzelreferate heraus – Bach war eigentlich kein Parteigänger der Aufklärung im historischen Sinne (selbst wenn man darunter großzügigerweise den Pietismus mitrechnet), oder besser: Diese Aufklärung war keine Parteigängerin der Bachschen Kunst, die sie als schwülstig, altmodisch und gelehrt verachtete, sondern, wenn nicht geradezu musikfeindlich, dann doch einem wesentlich simpleren, volkstümlicheren, gefühlsseligern und liedhafterem Musikideal verhaftet.

Dieses Dilemma wird auch durch das Zauberwörtchen „dialektisch“ nicht aufgehoben, und es heißt, daß die Initiatoren dieses Kongresses mit seinen Ergebnissen so wenig zufrieden gewesen seien, daß sie eine Neuauflage ins Auge gefaßt hätten. Dabei müßte der Versuch dieser Identifizierung „Bach-Aufklärung“ eigentlich nicht unzulänglich ausfallen, wenn man bedächte, welch gewaltigen Schritt das Werk Bachs in Richtung auf das „autonome Kunstwerk“ darstellt. Daß er unzulänglich ausfiel, scheint eher daran zu liegen, daß der Begriff der „Aufklärung“ in dieser Diskussion um die Dimension der Autonomie und Mündigkeit geflissentlich verkürzt wurde. In keinem Hauptreferat (nur in einem Sektionsreferat Hans Gunter Hokes zur *Kunst der Fuge*, S. 251) wird jene grundlegende Definition Kants der Aufklärung als *Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit* zitiert oder in Betracht gezogen. Daß man der „Aufklärung“ nicht gerecht wird, solange man ihren liberalen Anspruch nicht wahrnimmt und teilt, darin liegt das eigentliche Problem dieser Diskussion.

(Juli 1979)

Detlef Gojowy

*Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne.* Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1976. 132 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band VIII.)

Der Band versammelt neun Referate eines Symposiums zum Steirischen Herbst 1973 samt einer „Vorbemerkung zum Thema“ von Otto Kolleritsch, und bezieht als Vorabdruck zwei Referate aus dem Symposium *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik* (Steirischer Herbst 1975) ein; sie stehen in einem – eher losen – Zusammenhang mit dem Thema (Enrico Fubini: *Die Entwicklung der italienischen Musikwissenschaft nach 1945 unter dem Einfluß der zeitgenössischen Musik*; Franco Evangelisti: *Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde*). – Eine kritische Aufarbeitung des musikalischen Futurismus erscheint nicht zuletzt deshalb an der Zeit, weil die von ihm anvisierte Re-Integration der Kunst in Leben, Alltag und Praxis ein gerade auch in der gegenwärtigen Avantgarde aktuelles Problem ist. Zu solcher Aufarbeitung freilich geben die eher rhapsodischen Beiträge kaum mehr als Anregungen. Abgesehen von Publikationsform – wenig koordinierte Einzelreferate – und Komplexität des Themas dürfte die vorwaltende Distanzlosigkeit zum Gegenstand dafür verantwortlich sein.

In seinem kursorischen Überblick über pythagoreisierende Spekulationen geht es Peter Vujica (*Vorformen einer physikalischen Ästhetik*) besonders um die Funktion der Musik, „unserer Gegenwart ihr von der Wissenschaft permanent geraubtes Geheimnis wiederzugeben“ (S.25). Noëmi Blumenkranz (*Die futuristischen Manifeste – Theorie und Praxis*) interpretiert die Manifeste aus verschiedenen Kunstsparten vor allem als Mittel zur Verbesserung der Kommunikation zwischen Künstler, Werk und Publikum. Ähnlichkeiten in der Forderung nach neuen technischen Mitteln wie Unterschiede zumal in der ästhetisch-ideologischen Dimension des Komponierens skizziert Jean-Yves Bosseur (*Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse*); die Präsenz futuristischer Ideen in der elektroakustischen

Musik Dieter Kaufmann. – Implizit oder explizit teilen die meisten Autoren die futuristische Befangenheit in Vorstellungen von einer Selbständigkeit der technischen Produktivkräfte; es fördert die analytische Präzision wenig, wenn dazu noch Elemente der Konvergenz- oder Totalitarismustheorie kommen. Kjell Skyllstad (*Futurismus und Futurologie. Die Kunst als Abbild oder Zukunftsmodell der Gesellschaft*) geht von Ansätzen der „Produktionskunst“ – die er allzu großzügig mit russischem Futurismus gleichsetzt – aus und beschreibt Versuche, die auf „Aufhebung der Schranken zwischen Kunst und Technik, Arbeit und Alltagsleben“ (S.93) zielten. Wolf Rosenberg (*Phonetische Dichtung und Sprachkomposition – Aspekte des russischen Futurismus*) entwertet seine präzisierende Abhebung des russischen vom italienischen Futurismus dadurch, daß er das Kunstgewerbe O.Nebels (*Tineff/zerrinnt zu Nie-Tuff in trienter Tristen* usw.) und Majakowski zusammenspannt. – Klaus-Heinz Metzgers Dogma vom „blind sich jeder rationalen Kontrolle entziehenden Weltlauf“ (S.18) schwächt seine Analyse der Beziehungen zwischen Kultur und Barbarei. *Zur Dialektik des Fortschritts im italienischen Futurismus.* Er weist darauf hin, daß es bei der Verbindung von Futurismus und Faschismus nicht bloß um eine der Sache selbst äußerliche Parteinahme ging, sondern um eine innere Übereinstimmung etwa im Namen von Irrationalismus und Nihilismus – bei aller Differenz zwischen verbalen Kraftakten und realer Gewalt. Solche Zusammenhänge leugnet Richard Rubinig (*Die Lebensverwirklichung des Futurismus*). Sein Referat von Teilaspekten des politischen Denkens und eine Paraphrase von Gedankengängen der Futuristen wie die folgende „Man will alle verfolgen, prügeln und quälen, die sich gegen die Geschwindigkeit versündigen“ (S.87) sprechen allerdings eher für fundamentale Übereinstimmung als für „fundamentale Verschiedenheiten zwischen Faschismus und Futurismus“ (S.86). – Wichtige Ansätze zu einer vertieften Analyse formuliert Enrico Fubini (*Der Futurismus in der italienischen Musik und seine ästhetischen und soziologi-*

schen Auswirkungen). Er faßt den Futurismus primär „als eine Weltanschauung, und nur in zweiter Linie als künstlerische Bewegung“ auf (S.26). Die Versuche zum „Her-einholen der Musik ins Leben und umgekehrt des Lebens in die Musik“ liefen auf eine ästhetizistische „Identifikation von Kunst und Leben hinaus“ (S.31); das Verständnis von Technik und Industrie war „infantil und inadäquat“ (S.34). Fubini re-sumiert: „Die Futuristen sind die Avantgarde des Faschismus gewesen, die kulturellen Interpreten seines destruktiven Aspektes“ (S.33). Fubinis Bemerkungen über das modifizierte Weiterleben futuristischer Tendenzen (S.36) skizzieren ein Forschungsprogramm, dessen Realisierung eher nach als mit dem vorliegenden Band beginnen dürfte.

(August 1978) Hanns-Werner Heister

*Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Redaktion: Dorothea Glatt-Behr). Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag 1978. 344 S.*

Die Diskussion um Gattung und Institution Oper bewegt sich – seit mehr als einhundert Jahren – auf zwei Ebenen: zum einen auf der ästhetischen, in Überlegungen über die Erstarrung des Repertoires, über mangelnde Erneuerungselemente musikalischer, dramaturgischer und szenischer Art, über die Gefahr, daß die Oper zum reinen „Museum“ werde – obwohl das an sich ja noch nichts Ehrenrühriges ist –, zum anderen auf dem Gebiet wirtschaftlich-organisatorischer Fragen, auf dem die steigenden Kosten, das öffentliche Interesse, die Besucherzahlen und Platzausnutzungen im Mittelpunkt des Interesses stehen. Nachdem sich bereits 1975 in Berlin das Internationale Musiktheater-Colloquium mit diesen beiden Themenbereichen beschäftigt hatte, veranstaltete das neugegründete „Forschungsinstitut für Musiktheater“ der Universität Bayreuth im Sommer 1977 auf Schloß Thurnau eine dreitägige Diskussion

zwischen Kulturpolitikern, Sozialwissenschaftlern, Theaterleuten und Musikwissenschaftlern, und es kann – eine nachahmenswerte Ausnahme im Bereich der Publikation von Kongreßberichten und Sammelbänden – schon heute, knapp ein dreiviertel Jahr später – den umfangreichen Bericht mit Aufsätzen von 31 Teilnehmern der Diskussion vorlegen. Bei der Vielzahl der knappen Beiträge, die zum großen Teil in der Vortragsfassung abgedruckt sind, ist es wenig sinnvoll, auf jeden einzelnen einzugehen: skizziert seien daher nur die thematischen Schwerpunkte. Neben der Finanzierung durch die öffentliche Hand und deren Problematik (häufen sich doch jüngst die Versuche insbesondere der Landesrechnungshöfe, Einfluß auf die Programmgestaltung zu nehmen) finden sich überzeugende Plädoyers für eine Umgestaltung der Organisationsform vom kameralistischen Regie-Theater, angeschlossen an die starre Handhabung der öffentlichen Verwaltung, zur Rechtsform einer AG oder GmbH, da diese flexibleres Reagieren und damit langfristig Kostenersparnis bedeutet. Einen breiten Raum nehmen die Erörterungen des Sozialstatus der Bühnenmitglieder ein; deutlicher Nachdruck liegt auf den heute immer noch ungelösten Problemen einer spezifischen, berufsangemessenen Ausbildung von Opernchorsängern und einer Solistenausbildung, bei der die bundesdeutschen Hochschulen – das zeigt die Theaterpraxis täglich – mit dem internationalen Standard – insbesondere dem der USA und der Ostblockländer – nicht mithalten vermögen.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der Frage des Repertoires, das – wie die Auf-führungsstatistiken zeigen – immer mehr auf eine Durchschnittszahl von etwa 40 regelmäßig gespielten Werken schrumpft: Anregungen zum Aufbrechen dieser Verfestigung, nicht nur im Bereich der Moderne, sondern auch in den sogenannten „Ausgrabungen“ kommen hier von Seiten der Musikwissenschaftler ebenso wie von Regisseuren und Komponisten.

Der vierte Themenkomplex untersucht die Publikumsstruktur des Musiktheaters: Neben einem zusammenfassenden Bericht

über die *Opernstudie* des Hamburger Instituts für Projektstudien, die viele Vorurteile über das elitäre Minderheitsinstitut Oper erheblich zurechtrückt, stehen Überlegungen zu einer schrittweisen Veränderung der Publikumsstruktur durch pädagogische Maßnahmen, aber auch Beiträge zu Form und Aufgabe von Theatergemeinden und Besucherorganisationen.

Den Schluß bildet eine Sammlung von Statistiken und zahlenmäßigen Auflistungen zur heutigen Musiktheater-Situation und eine Bibliographie, die sich um Vollständigkeit bemüht und auch Artikel in Tageszeitungen nachweist.

Die Knappheit der Beiträge bringt es mit sich, daß viele Probleme lediglich erhellt, zum Teil nur angedeutet werden können, daß Alternativen, Lösungsmöglichkeiten, Präzisierungen zum großen Teil fehlen oder aber nur vorgeschlagen, noch nicht auf ihre Tragfähigkeit geprüft sind. Gleichwohl: gerade in dieser Ergänzungsbedürftigkeit, in dieser immanenten Aufforderung zum Weiterdenken, zum Weiterentwickeln liegt ein besonderer Reiz des Bandes, der zudem manchem Musikforscher ein wenig Realitätsnähe von Gattung und Institution Oper vermitteln dürfte.

(September 1978)

Wulf Konold

*Historische Volksmusikforschung. Kongress-Bericht Seggau 1977, hrsg. von Wolfgang SUPPAN und Alois MAUERHOFER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1978. 241 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 2.)*

Während es einerseits zu bedauern ist, daß die Musikethnologen weiterhin gegen das verbreitete Vorurteil anzugehen haben, wonach sie angeblich ahistorisch forschen, ist andererseits befriedigend festzustellen, daß die historischen Fragestellungen in dieser Teildisziplin merklich an Zuspruch gewinnen. Die Geschichtlichkeit von musica usualis steht allerorten derzeit ebenso intensiv zur Befragung an wie die von musica artificialis. Die in diesem Sammelband ab-

gedruckten Referate der 5. Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen belegen trefflich die Weite des sich stetig ausdehnenden Arbeitsgebietes und die zwingende Notwendigkeit, daß dieses Feld von der Musikwissenschaft insgesamt beachtet werden sollte gemäß der Forderung von Walter Wiora, Musikgeschichte habe sich „zur Erweiterten Musikgeschichte fortzuentwickeln“ (S.13), wenn sie nicht vor fundamentalen Problemen versagen will. Wie diese bereichernde Erweiterung erreicht werden kann, zeigen einige der hier vorliegenden Studien. Max Peter Baumann wertet beispielsweise *Ethnohistorische Quellen zur Musik Äthiopiens aus schriftlichen Zeugnissen von 1500 bis 1800* behutsam aus, womit er Materialien erschließt, die sich zum Vergleich etwa mit mittelalterlichen Zeugnissen über Hofmusik- und Kirchenmusikpraktiken in Europa sowie im Vorderen Orient zwingend anbieten; zudem prüft der Autor kritisch, inwieweit eine Historiographie anhand ethnohistorischer Schriften möglich ist. Wie problematisch in historischer Sicht die gängige, oft unsachlich motivierte Dividierung der Musik in eine Volksmusik und Folklore sowie in Kunstmusik sein kann, verdeutlicht Albrecht Schneider am Beispiel Irlands. Hier erweist sich aufgrund spezifischer traditioneller Gegebenheiten diese Scheidung als gänzlich unangebracht, wenn man das Ganze der Musikkultur dieses Landes begreifen und erhellen will. Das Referat von Margareta Jersild über *Tonangaben auf schwedischen Flugblättern vor 1800* weist für Skandinavien auf einen ähnlichen Sachverhalt hin. Andere Autoren belegen abermals, wieviele gewichtige Materialien zur Geschichte der funktionalen Musik aus Chroniken, Weistümern, Bildquellen sowie aus rezenten Überlieferungen – so etwa dem Weltgerichtsspiel nach Hans Sachs in der derzeit noch erfahrbaren Fassung aus Apetlon im Burgenland – gewonnen zu werden vermögen, oder wie am Beispiel des Liedes *Üb' immer Treu und Redlichkeit* die „ungenlenkte mündliche Tradition die gelenkte gedruckte“ zu unterlaufen vermochte.

(August 1979)

Walter Salmen

*Die Volksmusik im Lande Salzburg. 11. Seminar für Volksmusikforschung 1975, bearbeitet von Walter DEUTSCH und Harald DENG. Wien: Verlag A. Schendl 1979. 255 S., 31 Abb., 5 Karten, 97 Notenbeisp. (Schriften zur Volksmusik. Band 4.)*

Die beliebte Festspielstadt Salzburg nebst ihrem Umland wird gern neben Wien und den Landschaften im Osten Österreichs als ein Hauptplatz des musikalischen Barocks und der Klassik gefeiert. Die „*musikalische Volkskultur*“ dieses Gebietes ist bislang als ein „*Nährboden*“ (Kurt Conrad, S. 8) für die Hochkunst mehr im Allgemeinen gepriesen, denn im Besonderen exakt erforscht worden. Wenn es gelingen soll, über Gemeinplätze hinaus die spezifische Bezogenheit von Volks- und Kunstmusik historisch in Erfahrung zu bringen, dann sind dazu detaillierte Kenntnisse notwendig, wozu der vorliegende Tagungsbericht eine wertvolle Hilfe und Anregungen zu bieten vermag. Wird doch in den 15 Referaten ein umgreifendes Bild vermittelt von den Erscheinungsformen von Volkslied, Volkstanz und usuell instrumentalen Musizieren in Geschichte und Gegenwart. Der Beitrag, den der Rezensent hierzu geleistet hat im Erfassen der „*Frühen Zeugnisse*“ bis zum 16. Jahrhundert, ist separat im Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 1976 erschienen. Die derzeit in Forschung, Sammlung und Praxis Erfahrensten berichten über die noch üblichen Brauchtänze ebenso wie über die Reste usuellen Musizierens auf den verbliebenen Almen.

Dem Pongau wie dem Lungau gelten eingehendere Beschreibungen der gegenwärtigen Musiziersituation. Den weihnachtlichen Liedern, die insbesondere durch die Darbietungsweise Tobi Reisers († 1974) weit über das Salzburgerland hinaus Resonanz gefunden haben, wird ebenfalls in drei Beiträgen ein besonderes Augenmerk geschenkt. Kurt Birsak ergänzt seine bereits bekannt gewordenen Studien zu den Musikinstrumenten im Salzburger Museum Carolino-Augusteum um eine organologische Untersuchung der dort aufbewahrten Zithern. Der Aufsehen erregende Fund des *Loverleeds* aus dem Pinzgau in Ostholstein

durch Cesar Bresgen ist vom Verfasser inzwischen in dem Buch *Passionslied in Salzburg* (1975) ausführlicher dargestellt worden. Insbesondere die Vielfalt der in der Neuzeit tradierten Tänze läßt sich nunmehr, freilich unter Hinzuziehung des Buches von Ilka Peter, *Salzburger Tänze* (1975), erschöpfend erfahren.

(September 1979)

Walter Salmen

*GITA BALTER: Fachwörterbuch Musik deutsch-russisch und russisch-deutsch. Muzykal'nyi slovar' special'nykh terminov i vyraženij nemecko-russkij i russko-nemeckij. Moskva: Vsesojuznoje izdatel'stvo „Sovetskij kompozitor“ – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 484 S.*

Mit Glossaren ist es in der Musik nicht sonderlich bestellt, und das kommt nicht von ungefähr. Die zuständige Musikwissenschaft zeigt nicht allzuviel Verständnis für „*handwerkliche*“ Grundlagen wie etwa Bibliographie oder gar Terminologie. Man muß sie allerdings auch ein bißchen in Schutz nehmen: Sie teilt hier den ehrwürdigen Hochmut neuphilologischer Fächer, die Wörterbücher auch lieber – ungeneidet und ungeniert – den Verlagen überlassen, weil Lexikographie angeblich nicht „*wissenschaftlich*“ (?) sei. Gita Balter, die dem westlichen Publikum bekannt ist durch ihre Mitarbeit am Polyglotten Musikwörterbuch der IGMW/AIBM (*Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*) legt hier das erste terminologische Wörterbuch deutsch-russisch, russisch-deutsch vor. Hauptproblem solcher Fachwörterbücher ist zunächst der Umfang dessen, was einbezogen werden soll. Überall dort, wo es genügende enzyklopädische Wörterbücher und einsprachige Fachlexika gibt, wird es wohl das beste sein, sich auf Termini zu beschränken und Termini der einen Sprache entsprechenden, möglichst äquivalenten Termini der anderen Sprache gegenüberzustellen. Russisch ist nun eine bei uns recht unbekannte Sprache; vor allem aber hat die russische Kultur eine so eigenständige, von der abendländischen verschiedene Grundlage gehabt und Ent-

wicklung genommen, und die russische Musikwissenschaft sieht sich in diesem riesigen Vielvölkerbund des Sowjetstaates vor so besonderen Problemen, daß eine bloße Konfrontation vergleichbarer Termini nicht recht ergiebig wäre. Gita Balters Wörterbuch ist deshalb zwangsläufig mehr Lexikon als Glossar, weil ständig definiert und/oder mehr oder weniger wörtlich übersetzt werden muß. Lexikalisch ist das Übersetzen von Termini eine heikle Sache, weil damit neue Begriffe geschaffen werden, deren terminologische Durchsetzung nicht garantiert werden kann und in Zukunft sich als hinderlich zu erweisen vermag. Man denke etwa an das krasse Beispiel der gewaltsamen alten englischen Übersetzung von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*.

Gleichwohl hat die Autorin als Musikerin und erfahrene Übersetzerin die deutsche Musikkultur, die sie in großem Umfange kennt, terminologisch exzerpiert und liefert auf diese Weise zugleich eine Sammlung auch neuerer Begriffe und Benennungen, deren Urheber zumeist angegeben sind und deren Bedeutung in der Gegensprache zu lesen ist. Da unsere Musiklexika bisher Terminologie noch nicht so weitgehend berücksichtigen und Hans Heinrich Eggebrechts verdienstliches Handbuch (jedenfalls in absehbarer Zeit) wohl kaum bis in diese feinen Verästelungen jüngster Begriffsbildungen vordringen wird, ist Balters Kompilation auch in dieser Hinsicht ein wertvolles Hilfsmittel. An Autoren verzeichnet sie Blacher, Keller, Lendvai, Leznai, Capellen, Szabolcsi, B. Wolf, Jakobik, Hába, Moser, Momigny, Louis, Thuille, Lorenz, Kurth, Karg-Elert, Schering, Stumpf, von Hornbostel, Lachmann, Güldenstern, Kelterborn, Gennrich, Erpf, Maler, Haubenstock-Ramati, Oettingen, Hindemith, Schönberg, Leichtentritt, Grabner, Schenker, Mersmann, Degen, Révész, Stockhausen, andere große Theoretiker wie Rameau oder Riemann nicht gerechnet. Im russisch-deutschen Teil liegt der Schwerpunkt deutlich auf dem Gebiet musikalischer Folklore. Hier werden nicht so sehr Termini von russischen Theoretikern geprägt (ich finde nur Tjulín, Katua, Cholopov, Mazel, Kon,

Kastal'skij), sondern von der angedeuteten besonderen ethnisch-musikalischen Situation bestimmt. Auch das erweist sich für den deutschen Benutzer als gutes Nachschlagewerk für Instrumente, Musikformen und -praxis von bis zum Orient reichenden Völkerschaften.

Die Gründlichkeit und die übersetzerische Praxis der Autorin führten dazu, daß sie auch offensichtliche ad-hoc-Bildungen der exzerpierten Literatur in terminologischen Rang erhebt und dabei ästhetisierendes Schrifttum und die Sprache der Kunst- und Konzertkritik mit einbezieht. D. h., es werden Bildungen lexikalisch belegt, die entweder zu allgemein bleiben; noch keine Termini sind; und/oder es bei aller Voraussicht auch nie sein werden, weil sie zu sehr auf einen Spezialfall zugeschnitten sind. Ein paar Beispiele: *abgestufter Takt*; *absolutrhythmische Komposition*; *abwärtsdrängend*; *abgegriffenes Modulationsmittel*; *Achsensystem* (bei Bartók); *Akademismus*; *Allgemeinverständlichkeit*; *amediale Musik*; *musikalischer Analphabet*; *thematische und motivische Analogiebildungen*; *Anthropophonik*; *Antiparallelbewegung*; *dionysisch und appolinisch* (Nietzsche); *assoziative Harmonik*; *Ästhetentum*; *Aufgliederung*; *Ausbau*; *Ausdruckschromatik*; *Ausdrucksfähigkeit*; *Ausdruckshaftigkeit*; *Ausdrucksharmonik*; *Ausdrucksmittel*; *Ausdruckssteigerung*; *Ausgleichssymmetrie*; *ausnotieren*; *Aussage*; *aussagehaltig*; *Aussagekraft*; *Außenpause*; *axial-symmetrische Klänge*; *paralinear*; *Neuschöpfer*; *Nachbarschaftsbeziehungen* (von Akkorden); *Musikwerke aus Erbe und Gegenwart*; *durbetont*.

Bei den *Ausdrucks-Composita* deutet sich an, daß, nach Meinung des Rezensenten, die Kompilatorin oftmals allzu reichlich Zusammensetzungen und Ableitungen eines Wortes berücksichtigt und damit den Ambitus eines Fachwörterbuches überschreitet. Zudem ist der Bestand allgemeiner, nicht eigentlich musikalischer Begriffe recht groß. Viele Wörter und Bildungen gehören rechtens in ein allgemeines Wörterbuch, wo sie und ihre Komponenten zu finden sind. Sollte man wirklich *farbenreich*, *farbenprächtig* in ein Musikfachwörterbuch aufnehmen,

*farbenreiche harmonische Folgen, Farbenreichtum der Partitur, Farbenreizklang? Oder: abendfüllend, massenwirksam, Pseudovokalmusik; prägnant zum Ausdruck gebracht; Motivation; Meisterhandschrift; Ineinanderverarbeiten; historische Kontinuität; Ideengut; gattungsgebunden; magisch-rituelles Brauchtum; Begriffspaar; empfindungswahr?*

Im ganzen gesehen, ist das ästhetische Vokabular recht stark vertreten im deutsch-russischen Teil. Instrumentenkunde und Spieltechnik treten dagegen absichtlich (wie das Vorwort betont) ebenso stark zurück. Diese Einwände, die sich erklären aus einer anderen Auffassung des Rezensenten, der selbst mit terminologischen Problemen dieser Art befaßt ist, wollen jedoch keinesfalls die Brauchbarkeit und Wichtigkeit dieser sorgfältigen, überaus reichhaltigen Kompilation in Frage stellen. Die Autorin, die das Deutsche ausgezeichnet beherrscht (wie Rezensent aus eigener Kenntnis weiß), hat auch wissenschaftlich verläßlich gearbeitet. Nur die Wortformen *Puantillismus, puantillistisch, puantillistische Technik* (S. 178) sind geradenwegs aus dem Russischen übertragen (*puantilizm*, nach französisch *pointillism*), während wir von *punktuell, punktueller Musik* etc. sprechen.

Fazit: ein Markstein auf dem Gebiet mehrsprachiger musikterminologischer Arbeiten.

(Oktober 1977)

Horst Leuchtmann

*CLYTUS GOTTWALD: Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek und anderer öffentlicher Sammlungen in Freiburg im Breisgau und Umgebung. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1979. XX, 224 S. (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau. Band 1. Teil 2.)*

Unter den mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckten Handschriftenkatalogen des Wiesbadener Verlages Otto Harrassowitz haben zahlreiche Bände auch die Beachtung der Musikwissenschaft gefunden. Die den Musikhandschriften gewidmeten Bände berücksichti-

gen nicht nur die einschlägigen Bestände der meisten bekannten großen Sammlungen, sondern erfreulicherweise zunehmend auch die Musiküberlieferung kleinerer Bibliotheken. Der vorliegende Band verzeichnet ausführlich Handschriften (Practica und Theoretica) Freiburger Bibliotheken, unter denen neben der Universitätsbibliothek das Universitätsarchiv, Stadtarchiv, Augustiner-museum und kleinere Sammlungen wie das Erzbischöfliche Archiv, das Collegium Borromaeum und das Erzbischöfliche Priesterseminar St. Peter erfaßt sind. Auffallend ist der große Bestand an Dominikanerhandschriften, über deren Provenienz der Katalogbearbeiter durch ausführliche Hinweise auf die Geschichte einiger Klöster in der Einleitung willkommenen Aufschluß gibt. Liturgische Handschriften bestimmen denn auch den Wert der Bestände. Sie bieten der Spezialforschung wichtige Studienobjekte, von denen mehrere bereits das Interesse der Kunsthistoriker, einige auch das der Musikforschung gefunden haben, worüber das Literaturverzeichnis Auskunft gibt. Musik des 18. Jahrhunderts ist verhältnismäßig wenig vertreten, abgesehen von Werken der böhmischen Schule (Brixi, Fils, Zach u. a.). Die ausführlichen Katalogangaben folgen den einschlägigen, teilweise zum Vorteil des Benutzers abgewandelten Instruktionen des Bibliothekswesens. Während den Fragen der Provenienz die besondere (und berechtigte) Aufmerksamkeit des Bearbeiters gilt, ist das einschlägige Schrifttum zu den einzelnen Objekten mit Recht auf die wichtigsten Publikationen begrenzt. Auf Fragen aus den Bereichen der Wasserzeichen und Einbände gibt der Katalog grundlegende Antworten, die teilweise durch Expertisen führender Spezialforscher ergänzt werden. Initienverzeichnisse und ein erfreulich detailliertes Personen-, Orts- und Sachregister erleichtern den Zugang zu einem Bestand, dessen Bedeutung sich in erster Linie dem Liturgen und Mediaevisten erschließt.

(Juli 1979)

Richard Schaal



*Analecta Hymnica Medii Aevi. Register. Band I: Erster Halbband A–J, Zweiter Halbband K–Z; Band II: Unterregister I–III. In Zusammenarbeit mit Dorothea BAUMANN, Ernst MEIER, Markus RÖMER und Andreas WERNLI hrsg. von Max LÜTOLF. Bern und München: Francke Verlag 1978. 1002 und 236 S.*

Fast sechs Jahrzehnte sind seit dem Erscheinen des letzten Bandes der *Analecta Hymnica Medii Aevi* vergangen. Die umfangreichste Sammlung lateinischer geistlicher Dichtung, die 1886 von Guido Maria Dreves begonnen und von Clemens Blume unter Mitarbeit von Henry Marriot Bannister bis Band 55 fortgeführt wurde, ist bis heute der Grundstock für eine Geschichte der lateinischen Hymnodie geblieben, die als Fernziel am Beginn dieses Unternehmens stand. Neben den Bänden 56–58, die nicht mehr erschienen sind, gehörte auch das Register noch zum ursprünglichen Gesamtplan. Die Frage, ob und wie Clemens Blume seine Vorstellung eines *hymnologischen Lexikons* hätte zu Papier bringen können, kann nicht beantwortet werden – das Register, das inzwischen nachgeholt wurde und seit 1978 im Druck vorliegt, ist einerseits eine unentbehrliche Hilfe für die Arbeit mit den 55 Textbänden, andererseits kann es den Benutzer auf Irrwege führen, die diese notwendige und verdienstvolle Veröffentlichung zumindest teilweise ernsthaft in Frage stellen.

Max Lütolf zeichnet für die Registerbände verantwortlich, die „unter Benutzung der Vorarbeiten von Dr. Günter Birkner von Assistenten und Studenten des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Zürich“ erstellt wurden. Band I enthält in zwei Halbbänden ein Verzeichnis von 28296 Textanfängen mit Fundstelle (Band und Seitenzahl), Gattungsbezeichnung, liturgischer Bestimmung und Verfasser. Band II erschließt die Texte in drei „Unterregistern“ nach den im Hauptregister verzeichneten Attributen. Im Vorwort weist Max Lütolf darauf hin, daß mit diesem Register „ein rascheres Auffinden der edierten Texte“ ermöglicht werden sollte, und diese eher bescheidene Absicht ist mit dem Hauptregister

auch verwirklicht worden. Zu bedauern ist, daß man in der Regel nur die erste Zeile jedes Textes verzeichnet hat, und daß das Vorhaben, bei gleichlautender erster Zeile eine Fortsetzung aufzunehmen, keineswegs konsequent durchgeführt wurde (man vgl. etwa *Dies solemnis agitur* = Nr. 7378 bis 7380, oder *Festiva mundo gaudia* = Nr. 9485–9486). Angesichts des Kaleidoskops von feststehenden oder variierten Formeln innerhalb der lateinischen geistlichen Dichtung wäre es schon sinnvoll gewesen, durchgehend zumindest zwei Zeilen zu zitieren, um die Identifizierung ähnlicher Texte zu erleichtern (Ulysse Chevalier ist im *Repertorium Hymnologicum* in dieser Hinsicht auskunftsfreudiger).

Lobenswert ist das Bemühen, von mehrteiligen Formen mehrere Incipits anzugeben, d. h. in der Praxis, von einem Reimoffizium nicht nur die erste Antiphon der ersten Vesper, sondern auch das Invitatorium und jeweils die erste Antiphon und das erste Responsorium der Nocturni und Laudes. Die Frage ist, ob man nicht bei dieser Gelegenheit alle Anfänge von Antiphonen und Responsorien hätte aufnehmen können, um das noch sehr undurchdringliche Geflecht innerhalb der Reimoffizien ein wenig entwirren zu helfen. Das Register ist ohnehin über den Computer gelaufen, der in bezug auf die Quantität von Daten ein Partner mit fast unbegrenzten Möglichkeiten ist. Zudem sind Textincipits ein fast neutrales Material, das man gefahrlos dokumentieren kann, während jene Kategorien, nach denen die „Unterregister“ zusammengestellt sind, mehr oder weniger von jenem Forschungsstand abhängig sind, den die *Analecta-Hymnica*-Bände repräsentieren, und der, laut Vorwort, in den Registerbänden nicht „verwischt“ werden sollte. Dieser Standpunkt führt zwar dazu, daß sich die Registerbände nicht nur in Format und Ausstattung, sondern auch inhaltlich der Textsammlung nahtlos anschließen, aber speziell das Register der Gattungsbezeichnungen nimmt unter dieser Konsequenz eine Form an, die es als nahezu entbehrlich erscheinen läßt.

Wie ist man vorgegangen? In das Gat-

tungsregister wurden als Kategorien gleichwertig alle Bezeichnungen übernommen, die in den 55 Bänden stehen, und jeder Text erscheint nur unter einer Kategorie. Die Folge in einigen wenigen Beispielen: Ein Pater-noster-Tropus wie *Pater tui sumus* (AH 45b, S.67) wird als *Cantio moralis* zitiert; eine Sequenz wie *Si vis vera frui luce* (AH 50, S.534) steht unter „*Unbestimmbares*“; die Sequenz der Totenmesse *Dies irae* (AH 54, S.269) steht unter Tropus (entsprechend Blumes These von ihrer Entstehung aus Tropenzeilen zum Responsorium *Libera me* – es gibt übrigens auch eine Gattung: *Tropus ad Libera me*, die *Dies irae* jedoch nicht enthält . . .); der Tropus *Psalle ludens, thalia* (AH 49, S.238) zum Alleluia mit Vers *Post partum* erscheint als Tropus ad Graduale (entsprechend Blumes mißverständlicher Zusammenfassung von Graduale und Alleluia, vgl. AH 49, S.211 ff.); ein Alleluivers *Felix ex fructu triplici*, im Sequenzenband AH 55, S.327 als Vers erwähnt, wird irrtümlich als Sequenz bezeichnet. Die Auswahl mag genügen und zeigen, daß das Verzeichnis der Texte nach Gattungen eher Verwirrung anrichtet als Ordnung stiftet.

Ähnlich, wenn auch nicht in diesem Ausmaß problematisch, stellt sich das Register der Autoren dar. Die Formel „*Ascribitur Notkero*“, mit der in den entsprechenden Bänden die Notker-Sequenzen überschrieben sind, hat im Register zu einem Fragezeichen vor den entsprechenden Nummern verleitet, so daß dem unbefangenen Leser nur vier Hymnen als für den großen Sequenzendichter gesichert erscheinen müssen – sofern er über Notker hinwegliest und auch noch zu Notker Balbulus findet. Zwei Positionen im Register besetzt auch Johannes de Perchausen, der Dekan des Stiftes St. Castulus in Moosburg, der auch als Johannes decanus vertreten ist.

Das Erbe in 55 Bänden der *Analecta Hymnica* in Form von Registern zu verwalten, ist sicher kein leichtes Unternehmen gewesen, und niemand konnte für diese Gelegenheit eine Revision von Tausenden von Texten mit Hilfe der hymnologischen Literatur der letzten Jahrzehnte erwarten. Der Entschluß zu den Registerbänden und

die Konsequenz, mit der die Entscheidung für eine nahezu kommentarlose Übernahme aller Informationen verfolgt wurde, verdienen Anerkennung. Das Hauptregister erfüllt in Grenzen seinen Zweck, die Unterregister in Band II können nur mit großer Vorsicht verwendet werden. Es fällt nicht leicht, sich mit einem Registerband des Jahres 1978 in das Jahr 1922, das Erscheinungsjahr des letzten *Analecta-Hymnica*-Bandes, zurückzusetzen.

(Juli 1979)

Karlheinz Schlager

ROBERT LAMAR WEAVER und NORMA WRIGHT WEAVER: *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590–1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1978. 421 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No.38.)*

Über den Titel dieser Arbeit sollte man nicht so einfach hinweglesen. Daß die Geburtsstätte der Oper auch danach ein wichtiges Zentrum des Musiktheaters geblieben ist, wird vielleicht nur den überraschen, der immer noch die italienische Oper des 17. Jahrhunderts mit „venezianischer Oper“ gleichsetzt; daß hier Musiktheater als Ganzes gesehen wird und Oper als nur ein Teil davon, ist eine bedenkenswerte Entscheidung. (Sie macht es auch möglich, die Chronologie ganz zwanglos mit Cavalieris „favole pastorali“ von 1590 zu beginnen – die Camerata produzierte sozusagen zuerst drei musikalische Satyrspiele und dann eine Musiktragödie.)

Die immens faktenreiche und sorgfältig gearbeitete Bibliographie stützt sich auf Libretti, Partituren, gedruckte und handschriftliche Quellenwerke, Archivstücke, Briefe, Tagebücher, „descrizioni“ und viel Sekundärliteratur. Die Form der Darstellung ist traditionell, benützt also das Libretto als Orientierungseinheit. Da aber viele Aufführungen, gerade von Nichtopern, gar nicht durch Libretti dokumentierbar sind, wird die ohnehin etwas künstliche Unterscheidung zwischen „Werk“ und „Auffüh-

nung“ oft beiseitegeschoben. Der Versuch, alle Eintragungen auch innerhalb des Jahres chronologisch zu ordnen, gelingt meistens (u. a. durch kritische Berücksichtigung des Florentiner Kalenders); die durchgehend reichen Kommentare ermutigen zur Weiterarbeit in Spezialfragen. Die Autoren fordern in ihrem ausgezeichneten Vorwort selbst dazu auf, die Archivquellen noch gründlicher auszubeuten, und sie geben eine ausführlichere Darstellung der Institutionsgeschichte, als selbst M. Fabbri sie in der *Enciclopedia dello Spettacolo* geben konnte. In der Chronologie selbst fällt die Balance der Informationen etwas zuungunsten der Partituren aus, von denen die Mehrzahl eben nicht in Florenz erhalten ist. Zu manchen weiteren Identifizierungen kann man gelangen (besonders im 18. Jahrhundert), wenn man sich die Mühe macht, auswärtig erhaltene Partituren mit den Libretti zu vergleichen. Eine solche Weiterarbeit ist ohne RISM nicht mehr denkbar (von Claudio Sartoris Librettokatalog machen die Autoren selbst vollen Gebrauch), wie überhaupt die notwendigen Ergänzungen und Korrekturen nur noch in internationaler Zusammenarbeit gesammelt werden sollten.

Bibliographisch ist nicht ganz sauber, daß sich viele Eintragungen den Anschein diplomatischer Titelumschriften aus dem Libretto geben, in Wirklichkeit aber oft stillschweigend modifiziert sind. Druck- und Sprachfehler gibt es leider zu viele. Der Band ist sehr hübsch aufgemacht und enthält hochinteressante Faksimiles, u. a. von Komponistenbriefen. Dem Werk ist ein glänzender Erfolg vorauszusagen.

(Juli 1979)

Reinhard Strohm

**WOLFGANG BOETTICHER:** *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil I: Opus 1–6. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1976. 208 S. Mit 43 Notenbeisp. und 15 Abb. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. Band 9.)*

Nach der Abhandlung Wilibald Gurlitts *Schumann in seinen Skizzen gegenüber*

*Beethoven* (Wien 1927) hatte die Schumann-Forschung Anfang der 30er Jahre mit den Dissertationen von W. Gertler *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken* (1930) und Werner Schwarz *Robert Schumann und die Variation, mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke* (1932) neue Wege beschritten, indem zum erstenmal auch die Skizzenbücher und sonstige Entwürfe Schumanns zu veröffentlichen und unveröffentlichten Werken eingehend berücksichtigt wurden. Ihnen folgte Wolfgang Boetticher mit seiner 1941 erschienenen umfangreichen Dissertation von 1939 *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk* und weiteren Publikationen zu Schumanns Leben und Werk. Parallel zu der seit 1974 von ihm im Henle-Verlag besorgten, dringend notwendig gewordenen Urtextedition der Klavierwerke Schumanns hat nun Boetticher im vorliegenden ersten Band zu Opus 1–6 grundlegendes Material mit umfassender Quellenbeschreibung bereitgestellt. Gleichzeitig sind dazu wesentliche Ergänzungen zur Biographie des Komponisten gegeben. Da die von Clara Schumann von 1881 bis 1893 herausgegebene Gesamtausgabe der musikalischen Werke Schumanns, bei deren Korrektur Johannes Brahms, mit philologischem Scharfsinn um den Urtext bemüht, maßgeblich beteiligt war, ohne Kommentar erschienen ist, füllt nun der Verfasser überdies hier eine wesentliche Lücke für die Klavierwerke aus.

Nach einem die Grundlagen seiner jahrelangen Forschungen zusammenfassenden einleitenden Vorwort und den Erklärungen der die benutzte Literatur und die Quellen betreffenden Abkürzungen und Siglen bringt der Verfasser eine Beschreibung der seiner vorliegenden Untersuchung zugrundegelegten von 1827 bis 1833 von Schumann geschriebenen fünf Skizzenbücher, die bis 1947 der Privatsammlung Wiede in Weißenborn bei Zwickau gehörten, nach vorübergehendem Privatbesitz in Westdeutschland seit 1974 verkauft und zum Teil von öffentlichen Bibliotheken (u. a. in Bonn) erworben sind. Zu jedem der behandelten sechs Klavierwerke widmet der Ver-

fasser einen ersten Teil der genauen „*Datierung und Entstehung*“ und der Aufhellung des spezifischen Milieus jedes Werkes, wobei die biographischen Gegebenheiten und Selbstzeugnisse Schumanns berücksichtigt und in zahlreichen Anmerkungen quellenmäßig ergänzt werden. Im zweiten Teil der „*Urtextbestimmung*“ werden die jeweiligen Erstdrucke der im Zwickauer Robert-Schumann-Haus befindlichen Handexemplare Schumanns als „*Hauptquellen*“ und die oben erwähnten Skizzenbücher und sonstigen Entwürfe als „*Nebenquellen*“ benutzt. Abschließend folgt jeweils eine bis in die einzelnen Takte minutiös durchgeführte „*Kritik der Lesarten*“. Alles wird durch teilweise bisher unveröffentlichte Notenbeispiele und 15 Tafeln eines Bildanhanges illustriert. Bei op.5 und bei op.6 wird jeweils die erste und zweite, authentische Druckfassung berücksichtigt. Eine die Gesamtausgabe und die Urtextausgabe Henle betreffende Konkordanz der Taktzählung und ein Register vervollständigen diesen Band, dem ein zweiter, op.7–17 erfassend, folgen soll. Zu Einzelheiten seien folgende Bemerkungen erlaubt. Zunächst ist Seite 17 unten bei „*Schwarz*“ zu korrigieren: „*Dissertation Königsberg 1932*“ statt „*1930*“. Zu Seite 33, Zeile 8 von unten: Nicht aus der dankenswerterweise vom Verfasser als „*Attacca Presto*“ berichtigten flüchtigen Notiz Schumanns, sondern aus einem ihm 1929 im Zwickauer Schumann-Museum vorgelegten Oktavblatt Schumanns entnahm Rezensent den Beweis dafür, daß eine Orchesterfassung von op.1 geplant war. Zu Seite 59, Anm.68: Verfasser hat wohl übersehen, daß die „*Sehnsuchtswalzer-Variation*“ „*Burla*“ bereits in der Dissertation des Rezensenten (s.o.) charakterisiert und bereits mit ihrer Melodie dort als Notenbeispiel Nr.25 erschienen ist. Zu Seite 137, Zeile 5 von unten: Verfasser erwähnt nicht die vom Rezensenten seinerzeit in der Berliner Privatsammlung Vietinghoff entdeckten und in seiner Dissertation besprochenen 3 ausführlichen Entwürfe Schumanns zu den „*Sehnsuchtswalzer-Variationen*“ (s.o.), von denen kürzlich die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin einen erworben hat. Zu

Seite 169/70: Die Entwürfe zu a und b zu einer „*Variation 1*“ über ein Paganini-Thema im Skizzenbuch Wiede V dürften wegen des Auftakts, des anderen Rhythmus und der anderen Melodiefortsetzung nur bedingt als Modell für den Beginn von op.6, Nr.3 anzusehen sein, zumal sich auch sonst in diesem Skizzenbuch keine Anhaltspunkte zu op.6 finden.

Alles in allem dürfte diese sonst sehr sorgfältige und wirklich authentisch zu nennende kritische Sichtung der Klavierwerke Schumanns, vor allem was die genauen Tempo-, Phrasierungs- und dynamischen Angaben betrifft, auch der pianistischen Interpretationspraxis zugute kommen.  
(Dezember 1977) Werner Schwarz

*HANS-CHRISTIAN MÜLLER: Bernhard Schott, Hofmusikstecher in Mainz. Die Frühgeschichte eines Musikverlages bis 1798. Mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779–1797. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 219 S., 31 Abb. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Nr. 16.)*

Die bis in letzte Details erschöpfend behandelte Arbeit als verdienstvoll zu bezeichnen soll nicht als gängige Phrase bewertet werden, sondern als Ausdruck der Hochachtung des Rezensenten, der sich mit allen Einzelheiten beschäftigt und kritisch auseinandergesetzt hat und das Buch jedem Benutzer und Forscher auf ähnlichem Gebiete nur wärmstens empfehlen kann.

Die Gliederung in zwei Hauptteile besteht in der Verlagsgeschichte *Bernhard Schott und sein Musikverlag bis 1797* und dem Verzeichnis der Verlagswerke. Erstaunlich ist der Inhalt an Informationen, Archivmaterial, an Beispielen und der Heranziehung aller noch erhaltenen Quellen, der in diesem simplen Rahmen auf jeder Seite geboten erscheint. Bereits Vorwort und Einleitung weisen Hans-Christian Müller als gewiegten Forscher aus, der seinem Metier alle Ehre macht und an Gründlichkeit keinen Wunsch offenläßt.

Der erste Hauptteil, die Verlagsgeschichte, schildert B. Schotts Weg als Hofmusik-

stecher zum prominenten Verleger und gliedert diesen Weg in drei Abteilungen von 1780 bis 1797, geht auf den Notenstich, die Preise und Auflagen sowie auf Nachdruckprobleme ein. Die Grenze des Jahres 1797, politisch bedingt, bildet den Abschluß des gesamten Werkes. Glänzend erscheinen besonders – abseits jeder Schönfärberei – Probleme wie der Nachdruck behandelt, im Ganzen ist der objektiven Wahrheitsfindung breiter Raum gewidmet. Die Beschaffung des reichen Quellen- und Archivmaterials und ihre vorbildliche Auswertung kommen dem Benutzer in jeder Hinsicht entgegen. Das Fehlen eines Hinweises auf die Verlagsgründung selbst ist dem Verluste zahlreicher Dokumente anzulasten; aus diesem Grunde muß auch Eitners Angabe über den Fund des ersten Druckes aus dem Jahre 1770 noch seiner Verifizierung entgegensehen.

Ebenso vorbildlich ist der Hauptteil *Das Verzeichnis der Verlagswerke* angelegt und, was nicht weniger wichtig ist, auch gestaltet. Die Abbildungen 1 bis 31 von Titelblättern und Katalogseiten sind weniger als spielerische Beigabe anzusehen, sondern als von ausgesprochen dokumentarischem Wert. Das Verzeichnis der Verlagswerke, alphabetisch nach Komponisten angelegt, entspricht vollinhaltlich dem Bedürfnis jedes Benutzers und sollte deshalb auch nicht als Selbstverständlichkeit gewertet werden. Man lege es nicht als persönliches Anliegen des Rezensenten aus, wenn ich daran erinnere, daß Angehörige der Familie Artaria bereits ab 1765 in Mainz vertreten waren und der Musikverlag Artaria & Comp. zwischen 1774 und 1793 mit „*Wien und Mainz*“ firmierte. Möglicherweise wären damit noch weitere Beziehungen zwischen den beiden Verlagen zu ermitteln gewesen.

Aus den reichen Wiener Beständen an Schott-Drucken kann ich noch selbst beisteuern:

a) [Anonymus] *Der Quäker ein englisches Ballet im Clavier Auszug. zu Mainz gestochen von B. Schott, Hof = Musickstechern. Pr. 24 Xr.* – Wien, ÖNB M.S. 27116.

b) *Ouverture De l'Opéra, le Mariage de Figaro, Pour le Clavecin, accompagnée d'un Violon ou Flûte Traversiere par Mozard.* –

*Chez B. Schott à Maience. Pr. 40 Xr. V.- u. Pl.-Nr. 3.* Wien, ÖNB M.S. 14663.

c) Sterkels *Concert Oeuvre XX mit V.-Nr. 28* besitzt die ÖNB (M. S. 27383) komplett.

Eine Reihe weiterer Aufnahmen, bei denen nicht klar ist, ob sie dem Bereich vor 1797 zugehören, stellte ich dem Verfasser für eine zweite Auflage bzw. für eine Fortsetzung der Verlagsgeschichte zur Verfügung.

Alles in allem liegt mit Hans-Christian Müllers Arbeit eine erfreuliche und besonders wertvolle Bereicherung der Musikverlagsforschung vor; wenn sie sich auf Bernhard Schott, den Hofmusikstecher beschränkt, bleibt – unbescheiden, wie die Wissenschaft schon einmal ist – der Wunsch nach Behandlung der weiteren Verlagsgeschichte B. Schott's Söhne offen, möglichst durch den gleichen Verfasser.

(Mai 1978) Alexander Weinmann

HANS RHEINFURTH: *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719–1845). Tutzing: Hans Schneider 1977. 219 S. (Musikbibliographische Arbeiten. 3.)*

Band drei der musikbibliographischen Arbeiten, herausgegeben von Rudolf Elvers, befaßt sich mit dem Augsburger Musikverlag Lotter. Eine dankenswerte Aufgabe erscheint damit in besonders gültiger Form gelöst.

Das Anliegen der Klärung der Tätigkeit von Musikverlegern spielt für den gesamten Verlauf der neueren Musikgeschichte eine wichtige und nicht zu übersehende Rolle, liefert sie doch für das Wirken unserer großen Komponisten zahlreiche noch unbekannte Bausteine. Ebenso, wenn nicht noch bedeutsamer ist der Aufschluß einzuschätzen, der sich für die Arbeit der zahlreichen sogenannten „Kleinmeister“ der Musik ergibt. Die Beschäftigung mit den Musikverlagen des deutschen Sprachraumes setzte sich in der letzten Zeit endlich doch auch in recht effizienter Weise durch; es ist zu begrüßen, daß solche musikbibliographischen Arbei-

ten ihre Historiographen finden, die in mühevoller Forschungsarbeit – ungeachtet einer nicht gerade populär zu nennenden Themenwahl – sie dem Fachpublikum präsentieren. Die Wahl dieses Verbiums kommt übrigens nicht von ungefähr. Als besonderer Zweig der Musikbibliographie mag die Verlagforschung als oft belächelte Hilfswissenschaft gelten, während sie sich in anderer Weise als Grundlagenforschung und damit tatsächlich als wirkliches Präsent – Geschenk – darbietet.

Der Musikverlag Lotter in Augsburg ist ein Beispiel dafür, dem Forscher wohl bekannt, aber in vielen Einzelheiten nicht greifbar gewesen zu sein. Breitkopf, Schott, Peters und andere Großfirmen überschatteten mit ihrem „Image“ das Geschehen in weitem Maße, wiewohl die Schilderung ihrer eigenen Verlagsgeschichte immer noch aussteht. So ist es begrüßenswert, wenn Hans Rheinfurth sich des Verlages Lotter annimmt und nicht nur ein trockenes Verlagsverzeichnis, sondern eine umfassende Geschichte der Firma vorlegt.

Die Gliederung des Buches selbst ist ebenso einfach wie übersichtlich: I. Familien- und Verlagsgeschichte. II. Zum Verlagsprogramm. III. Das Repertoire des Verlages Lotter. Hier wird die gründliche Verarbeitung der zahlreichen Quellen und der Bibliographie in besonders eindrucksvoller Weise dargestellt. Die unter IV und am Schluß gegebenen Register erzielen in ihrer Anlage eine ideale Übersicht. Die zehn Abbildungen sind begrüßenswerte Beispiele zur Verdeutlichung der im Text gegebenen Fakten. Interessant ist auch der Hinweis auf Lotters Augsburger Konkurrenten Matthäus Rieger, Johann Christian Leopold und Joseph Friedrich Rein sowie den Münchner Verlag Sidler, deren Wirken noch ihrer Darstellung harret.

Die Fülle des bewältigten Materials und ihre klare Darstellung weisen auf gründlichste Forschungsarbeit hin, die allen erreichbaren Quellen, zum Beispiel den Verlagsverzeichnissen, Verlagskatalogen, Bibliographien nachgeht und sie souverän zu gliedern versteht; und nicht nur dies, auch offenbare Lücken dabei aufzählt und diese

damit weiterer Forschung empfiehlt. Zu jedem Verlagswerk erscheint alles Wissenswerte gesammelt und in optimaler Form wiedergegeben. Als besonders begrüßenswert schließlich ist auf den vorbildlichen Register-Apparat hinzuweisen, der keinen Wunsch offenläßt. Ein einziges, nicht ganz nebensächliches Manko ist mir aufgefallen: Die Fundortangabe blieb bei jedem Werk nur auf eine einzige beschränkt, sie bezieht sich in den meisten Fällen nur auf den westdeutschen Raum, außer bei Unikaten. Es wären doch auch die großen Bibliotheken Berlins und Österreichs wie Wien und die der Klöster insgesamt zu berücksichtigen gewesen, was für die Streuung von Lotters Verlagswerken in diesen nicht unwichtigen Raum von Bedeutung wäre.

In vorliegendem Falle nach Fehlern zu suchen ist müßig und auch nicht Aufgabe einer Rezension, bei der so speziellen Thematik wohl auch vergebene Mühe. Dem Autor einer so gediegenen Arbeit sowie dem damit bemühten Verlag ist demnach in jeder Hinsicht der Dank auszusprechen.

(Mai 1979)

Alexander Weinmann

*BEATE REGINE SUCHLA: Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata. Göttingen 1976. 216 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.) (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel.)*

Nachdem verschiedene Forscher (Ludwig, Bessler, Ellinwood, Pirrotta) die Herkunft der italienischen Trecentomusik und insbesondere des mehrstimmigen Trecento-Madrigals in unterschiedlichen Gattungen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit gesucht hatten, haben von Fischer und Martinez erstmals die Bedeutung der autochthonen einstimmigen Traditionen Italiens betont. Hier setzen die Studien Suchlas an. Sie untersuchen die Beziehungen der ältesten, schriftlich überlieferten einstimmigen Trecento-Liedgattung, der Ballata, zu anderen einstimmigen Liedgattungen des 12., 13. und frühen 14. Jahrhunderts, welche musikalisch und textlich dieselbe Gliederung aufweisen (Troubadour-Balada, Trouvère-

Virelais, spanische Cantiga, italienische Lauda). Die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit:

1. Der Einfluß der Troubadourlyrik auf die italienische Dichtkunst des Duecento ist bekannt: „... es gibt kaum eine wichtige französisch-provenzalische Kunstform, die in Italien nicht nachgebildet worden wäre. So vor allem die Kanzone und das Sirventes und die Balada.“ (K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart 1951, S. 185.) Formale Untersuchungen bestätigen, daß die ausgebildete Form der italienischen Ballata in ihren Text- und Musikteilen der Form der Troubadour-Balada entspricht. Beide Liedgattungen waren ursprünglich volkstümliche Tanzlieder. Dies zeigt sich u. a. in der synonymen Verwendung der Termini Ballata und Danza sowie Balada und Dansa (dazu Suchla, S. 30).

2. Aus den historisch-chronologischen Untersuchungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: a) Im Laufe des 13. Jahrhunderts erfolgte in Nordfrankreich der Übergang von der Balada zum formal gleichen Trouvère-Virelais. b) Die italienische Ballata ist nicht aus dem Virelais, sondern aus der älteren provenzalischen Balada hervorgegangen.

3. Mit weiteren Analysen versucht die Autorin zu zeigen, daß der Ursprung der italienischen Ballata nicht nur formal sondern auch melodisch-tonal in der provenzalischen Balada liegen muß. Marchetto versucht in seinem *Lucidarium* (1317/18), auch die mensurale Musik, d. h. auch die Motetten, Ballate, Caccie und Madrigale in das System der Kirchentonalarten einzuordnen (dazu Suchla, S. 60f.). Suchla weist darauf hin, daß die Verwendung der Semitonia chromatica in den von Vecchi entdeckten *Uffici padovani* und in den Trecentoliedern über die von Marchetto definierte „Chromatik“ hinausgeht. Ferner stellt sie fest, daß weder die Lauda noch die Troubadourlieder andere Musica-ficta-Zeichen verwenden als b rotundum und b quadratum. Dennoch zieht sie den Schluß, alle drei Gattungen – Troubadour-Balada, Lauda und Ballata – seien gleich kirchentonal. Die Ursachen der besonderen Verwendung der Se-

mitonia chromatica in den Ballaten werden leider nicht weiter diskutiert. Schon Martinez betont, daß hierin möglicherweise gerade Einflüsse autochthoner Volksmusik liegen.

4. Untersuchungen der Schlußklauseln (drei letzte Töne eines musikalischen Teils), der Initium-Floskeln, des Ambitus sowie eine vergleichende Analyse von drei melodisch-tonal verwandten Liedern dienen als Grundlage des zum Schluß der Studien gegebenen Stemmas der italienischen Ballata. Untersucht werden: – die sieben mit Musik überlieferten Tanzlieder (dazu Tabelle S. 51/52); – die 16 einstimmigen Trecentoballaten (dazu S. 42/43); – 18 frühe zweistimmige Ballaten (dazu S. 43/44); – 46 Laude der Hs. Cortona und 81 Laude der Hs. Florenz. Die Einbeziehung von frühen zweistimmigen Ballate wird nicht begründet. Da der tieferliegende Tenor nur eine Zusatzstimme zum primären Cantus bildet, ist sie jedoch absolut legitim. Für statistische Untersuchungen sind die Gruppen der Balladen und einstimmigen Ballate eigentlich zu klein. Doch ermöglicht diese Art der Analyse eine sehr übersichtliche Darstellung.

Die Auswahl der abschließend analysierten Werke („*Credit frigus*“: Lateinische Balada, „*A chantar*“: provenzalisches Lied von Beatritz de Dia – nicht in Baladen-Form, Lauda „*Da ciel*“ aus der Hs. Cortona – nicht in Ballata-Form) wird weder begründet noch kommentiert. Wie bereits angedeutet, erfolgte sie auf Grund der chronologischen und tonalen Gegebenheiten. Da sonst keine Untersuchungen über den melodischen Verlauf, über Wort-Ton-Beziehung, über die Melismatik und über die Rhythmik durchgeführt werden (die rhythmischen Probleme sollen voraussichtlich in einer Spezialstudie von Kimiko Inoue untersucht werden), ist unverständlich, weshalb hier nicht auch eine einstimmige Ballata, deren Ursprung ja hergeleitet werden soll, und eine provenzalische Balada exemplarisch analysiert werden. Daß die frühe Lauda nicht einfach bedenkenlos anstelle der frühen, leider nicht mit Musik überlieferten Ballata gesetzt werden kann, wurde bereits

anhand des Tonalitätenproblems diskutiert. Suchla weist ihr diesen Platz im „*melodischen Stemma*“ (S. 130) jedoch zu. Im Gesamt-Stemma erhält sie einen eigenen Zweig, eine Platzierung, die innerhalb des melodischen Stemmas zumindest vorsichtiger gewesen wäre.

Das in den Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata untersuchte Material und die berührten Problemkreise sind immens. Meines Erachtens sind die Schlußfolgerungen aus der großen Analysenarbeit und aus der vorbildlich aufgearbeiteten Sekundärliteratur nicht immer mit der nötigen Sorgfalt gezogen worden.

Hierzu gehört das Mißverständnis, von Fischer (*Musical Quarterly* 1961, S. 41 ff.: *On the Technique, Origin, and Evolution of Trecento-Music*) sehe die Wurzeln aller Trecento-Liedgattungen in einer absolut eigenständigen italienischen Einstimmigkeit. Sein Artikel bezieht sich auf die Herkunft der italienischen Trecento-Mehrstimmigkeit und widerlegt deren Ableitung aus der französischen Ars nova und aus den mehrstimmigen Gattungen der Ars antiqua. Auf Beziehungen zwischen den einstimmigen Liedgattungen des 12. und 13. Jahrhunderts lassen sich seine Aussagen nicht anwenden. Wer verlangt eine definitive Klärung eines derart komplexen Problems? Hier muß vieles – zumindest vorläufig – These bleiben. Dennoch bieten diese Studien äußerst wertvolle Grundlagen für die weitere Forschung.

(Januar 1978) Dorothea Baumann

*ULRICH SIEGELE: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1975. 174 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Es handelt sich um den (von wenigen Retuschen und Zusätzen abgesehen) unveränderten Druck von Siegeles 1957 abgeschlossener Dissertation. „*Sie ist dafür, daß sie nur maschinenschriftlich vorlag, viel benützt, zitiert (oder auch nicht zitiert) und kritisiert worden*“, schreibt der Verfasser mit

Recht im Vorwort. Da in den fast zwei Jahrzehnten zwischen Abfassung und Drucklegung die Diskussion über Siegeles Ergebnisse bereits stattgefunden hat (und dies in weit größerer Ausführlichkeit, als in einer Rezension möglich), sind an dieser Stelle wohl nur noch einige Bemerkungen angebracht, die die Arbeit mit ihrer Rezeptionsgeschichte zusammensehen. Daß der Verfasser davon absah, mit substantiellen Zusätzen in die Diskussion der Thematik aufgrund des neueren Forschungsstandes selbst nochmals einzugreifen, ist leicht verständlich – so sehr man es natürlich auch bedauern mag. (Leider fehlt aber auch ein Verzeichnis der nach Abschluß der Dissertation erschienenen neueren Literatur, das wohl mit vertretbarem Aufwand sich hätte erstellen lassen.)

Gegenstand von Siegeles Untersuchungen sind jene Instrumentalkompositionen Bachs, die als Bearbeitungen von eigenen bzw. fremden Instrumentalwerken belegbar sind. Zwei Gattungen sind von Bearbeitungsvorgängen in erster Linie betroffen: die Sonate und das Konzert – eine Erscheinung, die sich übrigens auch bei Händel beobachten läßt und die für eine Theorie der instrumentalen Gattungen des Barock von Belang sein dürfte. Freilich tritt bei Bach ein spezielles Moment hervor, das bei Händel nicht anzutreffen ist, nämlich das Aufrücken des Cembalos in der Ensemblesmusik vom Generalbaß- zum Obligatinstrument. Dieses eher instrumentatorische Moment hängt zusammen mit einem kompositorischen: mit Bachs zunehmender Distanzierung vom Generalbaßsatz, deren Bedeutung Siegele im Blick auf einige Sätze aus den Cembalo-Violin-Sonaten, die Orgelsonaten und die Schübler-Choräle akzentuiert: Die „*Bearbeitungen sind vom Klanglichen her gesehen Reduktionen, aber es sind Reduktionen auf das Wesentliche: Bachs drei- und vierstimmiger Satz war so vollständig und in sich vollkommen geworden, daß er der stützenden Harmonie der Generalbaßaussetzung entraten konnte*“ (S. 67).

An Siegeles Untersuchungen im Bereich der Sonate haben die seit 1964 erschienenen Arbeiten von Hans Eppstein angeknüpft,



methodisch ähnliche Wege beschreitend, aber in den Ergebnissen z.T. divergierend. Eppstein ist der Nachweis zu verdanken, daß wir nicht nur bei Bachs Cembalokonzerten, sondern auch in seinem Sonaten-Oeuvre mit einer Vielzahl von Bearbeitungsvorgängen zur rechnen haben, deren frühe Stufen nicht quellenmäßig belegbar, sondern nur aus gewissen Eigentümlichkeiten der überlieferten späteren Versionen erschließbar sind. Eppsteins Vorwurf gegen Siegele, dieses Terrain nur in Einzelfällen betreten zu haben (Mf 18, 1965, S.126) scheint freilich ungerecht; denn hier war zunächst einmal der erste Schritt zu tun und anhand des Überlieferten ein methodisches Instrumentarium zu entwickeln. Welche Schwierigkeiten sich übrigens beim Rekurs auf hypothetische Frühfassungen ergeben, wird aus der Diskussion zwischen Alfred Dürr und Hans Eppstein über des letzteren *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (Uppsala 1966) ersichtlich (Mf 21, 1968, S. 332–340; Mf 22, 1969, S. 206–209).

Zu den wohl markantesten Ergebnissen von Siegeles Arbeit gehört es, daß wir nun über die verschollenen Vorlagen der Konzerte für 1–3 Cembali weitaus genauere Kenntnis haben als vorher. An Siegeles methodische Ansätze und z.T. schon sehr detaillierte Ergebnisse konnte Wilfried Fischer anknüpfen und sie für Band VII/7 der Neuen Bach-Ausgabe (*Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, 1970; Kritischer Bericht 1971) fruchtbar machen. Wann die musikalische Praxis aus diesen Neuerkenntnissen in größerem Umfang Nutzen ziehen wird, bleibt abzuwarten; einstweilen wird das Konzert für Violine und Oboe noch häufiger in *d*-moll als richtig in *c*-moll aufgeführt, und sogar krasse Ungereimtheiten wie das Reitzsche Arrangement des *d*-moll-Violinkonzertes werden gelegentlich noch für diskutabile Rekonstruktionen gehalten. (Wenn Siegele selbst auf dem Marburger Bach-Symposion 1978 forderte, Bachs Melodieinstrument-Konzerte – nicht nur die rekonstruierten, sondern auch die original erhaltenen – nur noch in den späteren Cembalo-Fassungen aufzuführen,

weil andernfalls die von Bach mit vollem Bedacht vollzogene Abkehr vom Generalbaß rückgängig gemacht würde, so ist damit freilich eine andersartige Frage angesprochen, die hier nicht zu diskutieren ist.)

Möglicherweise wäre es leichter, die Musikpraktiker davon zu überzeugen, daß hier aller Voraussicht nach dauerhafte Ergebnisse der Bachforschung vorliegen, wenn eine wissenschaftliche Konsequenz gezogen würde, die nach den Arbeiten von Siegele und Fischer naheliegender sein dürfte: die Aufnahme der Konzert-Erstfassungen als Werke eigenen Rechts in die Neubearbeitung des Bach-Werke-Verzeichnisses. Die Gestalt dieser Werke ist teilweise sogar besser belegt als die einer Reihe von Kantaten, für die sich durch die Neue Bach-Ausgabe immerhin die Bezeichnung mit „a“-Nummern eingebürgert hat. Wie immer das technische Problem einer nachträglichen Aufnahme zu lösen wäre (die Zuordnung zu den späteren Cembalokonzerten mit dem Zusatz „a“ ist aufgrund der Überlieferung in manchen Fällen problematisch): die Verzeichnung der verschollenen Konzerte im BWV böte die Möglichkeit, diejenigen Fakten, Literaturtitel und Editionen zu registrieren, die sich speziell auf diese Werke und nicht oder nur sekundär auf die von ihnen abhängigen Bearbeitungen beziehen, und könnte – wie gesagt – wohl auch der Praxis zu einer Orientierung in diesem nicht leicht zu überblickenden Gebiet verhelfen.

Daß Siegeles Einzelresultate nach fast zwei Jahrzehnten nicht unangetastet blieben, ist in einer Phase so aktiver Bachforschung, wie sie die 1960er und 1970er Jahre darstellen, fast selbstverständlich. Doch ist kaum zu sehen, daß etwa die folgende Forschung falsche Lösungen Siegeles durch richtige bzw. „halbe“ durch „ganze“ ersetzt hätte. Das liegt auch an der Natur der Probleme, die vielfach „richtige“ oder „ganze“ Lösungen kaum zulassen. Siegeles Darstellung ist dem Gegenstand insofern adäquat, als sie sich nicht auf Resultate versteift, sondern Phänomene ins Licht stellt und Methoden anbietet, sie zu durchdenken und zu deuten. Deshalb wird seine Arbeit

auf ihrem Gebiete weiterhin zum unentbehrlichen Rüstzeug der Bachforschung gehören.

(Dezember 1978)

Werner Breig

**KARL CHRISTIAN THUST:** *Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976. X, 902 S. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Heft 21.)

Wenn Karl Christian Thust das Kirchenlied mit Bindestrich schreibt, so tut er das, „um den Unterschied des neuen Kirchen-Liedes gegenüber dem alten auch begrifflich auszudrücken“ (S. 652). Diesem neuen (evangelischen, deutschen) Kirchen-Lied widmet er seine Fleißarbeit von erstaunlichen Ausmaßen: über 900 Seiten mit 3709 (durchnummerierten) Anmerkungen. „Insgesamt fast 700 Lieder“ (Anm. 3705) wurden in einem alphabetischen Katalog (S. 766 bis 854) gesammelt. aus 166 Quellen (Verzeichnis S. 753 ff.). Das Verzeichnis der Sekundärliteratur (S. 866) gibt mit 366 Titeln nur eine Auswahl der in Überfülle zitierten Literatur. Mit dieser ersten größeren Arbeit über das Kirchenlied nach dem Evangelischen Kirchengesangbuch liegt ein Nachschlagewerk vor, das für jeden, der sich damit befaßt, fortan unentbehrlich ist. Leider kam die Mainzer theologische Dissertation von 1972 mit vier Jahren Verspätung auf den Markt. Seither sind wichtige neue Liedsammlungen und zahlreiche weitere Lieder erschienen, zeichnen sich neue Trends ab, die nicht mehr berücksichtigt wurden. Das schränkt den Begriff „Gegenwart“ etwas ein.

An der Grundthese des Buches hätte es vermutlich nicht viel geändert. Sie ist zutiefst pessimistisch: „Der Herbst ist angebrochen, der Winter nicht abzusehen; doch Frühling und Sommer sind vorbei“ (S. 43). Zu dieser „Situationsbestimmung“ gelangt schon ein erster Überblick über die Entwicklungsgeschichte des neueren geistlichen Liedes. Dem entspricht gegen Ende des

Buches noch einmal ein dickes Fragezeichen: „Das Kirchen-Lied der Gegenwart befindet sich in einer Aporie“ (S. 742). Der Gründe sind viele. Fast jeder neue Buchabschnitt endet mit neuen Hinweisen auf diese Aporie.

Der erste Hauptteil des Buches (rund 550 Seiten) ist der theologischen, sprachlichen und musikalischen Analyse und Einordnung des Liedvorrats gewidmet. Ein kürzerer zweiter Hauptteil (150 Seiten) erörtert dann mehr systematisch das Thema und den eigenen Standpunkt.

Die Lieder werden zunächst nach Text und Melodie getrennt besprochen. Erst danach kommt das Wort-Ton-Verhältnis zur Sprache. Das ältere Kirchenlied war ja in der Zuordnung von Texten und Melodien recht unbekümmert, so daß die getrennte Behandlung ihre begründete Tradition hat. Das hat sich allerdings gerade beim „Kirchen-Lied“, dem Thusts Untersuchung gilt, geändert. Von einem neueren, von Thust noch nicht behandelten Verfahren, die alte Melodie neu zu texten, abgesehen, werden Melodien jeweils nur einem Text zugeordnet. Scheint eine Melodie ihrem Text nicht gerecht zu werden, so werden oft weitere Weisen für ihn geschaffen. Das zeigt doch den Willen zu einer stärkeren textlich-musikalischen Einheit. Thust aber würdigt die Melodien zunächst losgelöst vom Text, als selbständige musikalische Gebilde. Auch bei den Texten kommt deren Bestimmung, gesungen zu werden, bei der isolierten Behandlung zu kurz, obwohl Thust selbst auf diese Bestimmung hinweist (S. 472). Er sieht die Nachteile einer erst nachträglichen Korrelation von Text und Musik, rechtfertigt sie aber arbeitstechnisch. Wäre es nicht doch möglich und nötig gewesen, die Melodien von vornherein von ihrer Textrelation her zu interpretieren?

Hier besteht wohl ein Zusammenhang mit einem anderen Einwand, den ich – bei allem Respekt vor dem Ausmaß der hier geleisteten Arbeit – gegenüber Weg und Ergebnis der Untersuchung aussprechen möchte. Mir scheint das geistliche Lied in seiner Einheit und Ganzheit als ein Phänomen eigener Dignität zu wenig in den Blick zu kommen,

weil der Verfasser es – in dem berechtigten Bestreben, eine „kritische“ Darstellung zu geben – vor ein Forum zitiert hat, in dem theologische, dichterische, musikalische und sonstige Autoritäten nach ihren Wertmaßstäben (vgl. S. 655 ff.) von ihm Rechenschaft fordern. Dieses Verfahren kann für das Kirchenlied kaum günstig ausgehen. Und weil es schon im darstellenden Teil ständig zu Urteilen und Verurteilungen führt, geht ein Hauptvorteil der „*induktiven Methode*“ (vgl. S. 7) verloren: die Trennung von – journalistisch gesprochen – Information und Kommentar. Viele dieser Urteile mögen berechtigt sein. In ihrer attributivischen, auf Begründungen weithin verzichtenden Kürze sind sie dennoch ungerecht. Nur wenigen Liedern wird ein ausführlicheres Gerichtsverfahren zugebilligt (Beispiel: das weitbekannte *Danke-Lied*, S. 555 ff.). Die *Tutzingener Lieder*, Anfang der 1960er Jahre hervorgegangen aus Wettbewerben der dortigen Evangelischen Akademie, finden als „*religiöse Schlager und Schnulzen*“ (S. 545) am wenigsten Gnade: Sie haben sich nicht ohne Grund als kurzlebig erwiesen. Aber sie haben immerhin das historische Verdienst, eine ganz neue Entwicklung in Gang gebracht zu haben. Und auch das muß schließlich seine Gründe haben – nicht nur im schlechten Geschmack der Konsumenten. Thust bleibt aber nicht bei Einzelwertungen, sondern faßt sie immer wieder statistisch zusammen. Unzählige Male muß er dazu seine Zettelkästen durchgegangen sein: wie oft ein Motiv wie „*Angst*“ auftaucht oder eine bestimmte Tonart, aber eben auch wieviele Lieder welchen Kriterien (theologischen, sprachlichen, musikalischen) standhalten oder wer die meisten, bzw. besten, bzw. die meisten guten Melodien schuf (vgl. S. 504 ff.).

Eine problematische Rolle spielt dabei das Kriterium der „*Modernität*“. Natürlich weiß der Verfasser selbst: „*Daß Modernität eo ipso kein positives Kriterium ist, daß in ihr kein Heil liegt, ist absolut wahr und allen unkritischen Modernisten zuzurufen*“ (S. 466). Er selbst macht dennoch von diesem Kriterium einen wahrhaft extensiven Gebrauch. Ergebnis: „*Das Kirchenlied der Ge-*

*genwart ist ebenso wie von moderner Theologie und moderner Dichtung, so auch von moderner Musik, überhaupt der allgemeinen musikalischen Situation der Gegenwart, ganz grundsätzlich in Frage gestellt.*“ Was aber „*ganz grundsätzlich in Frage*“ stellt, müßte doch wohl selber „*ganz grundsätzlich*“ außer Frage stehen? Was aber ist modern?

Zum Beispiel „*moderne Theologie*“: „*Freilich ein komplexer Begriff*“ (S. 215). Dennoch: „*Gemeint sind in erster Linie die Mainzer Theologen H. Braun, M. Mezger*“ (Thusts Doktorvater), „*G. Otto, ferner D. Sölle, J. A. T. Robinson u. a. m.*“ (ebda.). Dazu gleich die Statistik: „*20%, mehr oder weniger zusätzlich 19%, also knapp 2/3 der neuen Kirchenlieder halten modern-theologischer Kritik stand*“ (ebda.), was u. a. die Anm. 1011 untermauern soll mit 38 Katalognummern, mit denen das „*besonders*“, und weiteren 33, mit denen das „*ferner*“ begründet wird. Bei solchen Passagen muß der Rezensent leichte Schwindelgefühle bekennen. „*Mainz bleibt Mainz*“, möchte man akklamieren, erinnert sich dennoch, daß auch andernorts Theologie, und zwar andere betrieben wird, über deren Modernität oder Antiquiertheit das letzte Wort noch nicht gesprochen sein dürfte. Es sind eben nicht nur Lieder, sondern auch Theologen und normale Christen, und zwar nicht nur „*evangelikale*“, die Gott immer noch als personales Gegen-Über anrufen – auch das ist nun einmal „*Gegenwart*“, auch wenn die Mainzer Schule hier (angeblich) Verbotsschilder aufgerichtet hat.

Ganz ähnlich ergeht es dem „*Kirchenlied*“, wenn es an der Elle der „*modernen Dichtung*“ gemessen wird. Was immer das sein mag – „*nicht ohne Grund gelingt der Anschluß an diese so gut wie nicht*“ (S. 324). Und wie steht es mit „*moderner Musik*“? Was immer dies sein mag – sie steckt selbst tief in der Krise (S. 434). Ist modern gleich Avantgarde (und wenn ja, welche?) oder Jazz oder Pop (dieser Begriff kommt bei Thust eigenartigerweise trotz der Relevanz für sein Thema nicht vor) oder „*Schlager*“? Kann man es dem Kirchenlied anlasten, wenn es auf all diesen Ebenen nach eigenen Möglichkeiten sucht? „*Grundsätzlich*“ will

das Thust nicht, aber weil ihn die Ergebnisse praktisch nicht überzeugen, folgert er wiederum: „die . . . Entwicklung verläuft . . . auch hier im Widerspruch zu den Interessen und Erfordernissen des Kirchen-Lieds“ (S. 470), so daß seine Lage vollends „ausweglos erscheint“ (S. 467).

Mir scheint, wirklich ausweglos erscheint seine Lage erst dann, wenn es sich vor lauter sich selbst verabsolutierenden Spezialdisziplinen verantworten muß, während sein Vorzug und seine Verheißung gerade in seiner „Schmelztiegelfunktion“ liegen könnten, in der dann auch manches stimmig werden kann, was an und für sich hinterfragbar ist.

Das Hauptverdienst dieser Arbeit sehe ich vor allem in der Sammlung und Aufarbeitung einer immensen Materialfülle. Als Hauptnachteil dagegen empfinde ich, daß Darstellung und Kritik verschiedentlich und in mehrfacher Hinsicht nicht hinreichend ausgereift und ausgewogen sind. Das gilt z. B. auch für die vielfach mangelhafte „Schreibe“, in der auch manch logischer Unsinn stehen blieb. Beispiel: „Will man . . . neue Wege gehen, kommt man letztlich . . . um risikoloses Probieren nicht herum“ (S. 54). Gemeint ist offenbar: „risikobereites Probieren“. Lateinische Wendungen sind manchmal Glückssache: „Pro nos“ (S. 206) ist pro nobis immer noch falsches Latein. Einige Querverweise sind bei der Endkorrektur offen geblieben, z. B. Seite 394. In Anm. 859 ist die 6. Zeile ausgefallen, in Anm. 2225 fehlt das letzte Wort der vorletzten Zeile. Eine gründliche Durchsicht des Manuskriptes vor der Veröffentlichung im „Scripten-Systemdruck“ hätte dem Buch gutgetan.

Der Rezensent wollte jedoch mit seiner rückhaltlosen und ausführlichen Kritik die unzweifelhaften Verdienste dieser immensen Arbeit nicht schmälern, sondern ihr vielmehr gerade den schuldigen Respekt erweisen. Diese Verdienste liegen vor allem in Sammlung und Sichtung des Stoffes, weniger in seiner angemessenen kritischen Durchdringung. – Wer immer sich in den nächsten Jahren mit dem Kirchenlied der Gegenwart beschäftigt, wird sich mit Thusts *Kirchen-Lied der Gegenwart* als unentbehr-

lichem Vademecum zu versehen haben.

(August 1977)

Joachim Stalman

*HERBERT HEINE: Die Melodien der Mainzer Gesangbücher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mainz: Selbstverlag der Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte 1975. 382 S. (Quellen und Abhandlungen zur Mittelrheinischen Kirchengeschichte. Band 23.)*

Die Gesangbuchgeschichte von Mainz hat im 17. Jahrhundert zwei sehr bedeutende Publikationen aufzuweisen, das *Catholisch Cantual* von 1605, das früheste erhaltene katholische Gesangbuch von Mainz, wie Speyer 1599 und Köln 1623 ff. ein einstimmiges Gesangbuch der Jesuiten, und eines der ersten katholischen Generalbaßgesangbücher, die *Himmlische Harmony* von 1628, ebenfalls ein Jesuitengesangbuch, aber schon unter der Einwirkung barocker musikalischer und poetischer Tendenzen. Herbert Heine hat der Entwicklung zwischen diesen beiden Gesangbüchern eine hymnologische Studie gewidmet, mit der die bisher so vernachlässigte Geschichte der katholischen Gesangbücher des 17. Jahrhunderts wieder einen Schritt weiter gekommen ist. Neben zwei kleinere Gesangbuchquellen, das Mainzer *Enchiridion Psalmorum* von 1607 und ein bisher unbekanntes Bruderschaftsgesangbuch *Geistliche Übung* von 1615, sowie die zweite Auflage des *Catholisch Cantual* von 1627 werden hier die beiden genannten Gesangbücher als Schwerpunkte der Untersuchung gesetzt. Heine geht dabei von den Zeugnissen zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im Mittelalter aus, von dem sogenannten *Miltenberger Prozessionale* (um 1400), das aus Mainz stammt, ferner Heinrich Frauenlob und der Colmarer Handschrift, von der Tätigkeit, die G. Witzel im 16. Jahrhundert in Mainz für das deutsche katholische Kirchenlied entfaltete, um dann das *Catholisch Cantual* 1605 als das früheste erhaltene katholische Gesangbuch aus Mainz vorzustellen. Das heute noch in vier Exemplaren

erhaltene Gesangbuch (die vollständigste Ausgabe hat Heine in der Stiftsbibliothek Aschaffenburg entdeckt) war Teil eines Manuals, bestimmt „für die Hand des Priesters, des Kirchners oder des Katecheten“, „aber auch Gebets- und Andachtsbuch für den gebildeten Laien“. In der ausführlichen Vorrede des Cantuals spiegelt sich eine Reihe von Gottesdienstformen zu Beginn des 17. Jahrhunderts wider, in denen zumindest zwei, das „Singampt“ und das „Leseampt“ auch in der Messe den Gesang deutscher Lieder vorsahen. Zur besseren Übersicht hat Heine die verschiedenen Formen, die dieses Vorwort vorsieht, in einer Tabelle gegenübergestellt. Wie das Speyrer Gesangbuch von 1599 hat auch das Mainzer von 1605 nur eine geringe Zahl neuer Texte und Melodien. „Das Cantual ist also vor allem Produkt einer reichen Sammeltätigkeit“ und zwar, wie Heine meint, vielfach aufgrund mündlicher Überlieferung. Dabei ist aber kaum zu übersehen, daß es vielfach von dem 1599 in Köln erschienenen Speyerer Jesuitengesangbuch abhängig war. Der Nachweis anderer handschriftlicher oder gedruckter Vorlagen (unter anderem des Liederbuchs der Anna von Köln) ist leider mißglückt. Daß der Verfasser des Cantuals „nachweislich“ das Liederbuch der Anna von Köln benutzt habe, ist mehr als unwahrscheinlich. Die Ähnlichkeit beruht hier eher auf einer beiden Quellen gemeinsamen Vorlage. Wenn so eindeutig unter den Drucken Speyer 1599 als die Hauptvorlage gelten kann, dann werden für ein, zwei Nummern jeweils nur noch Leisentritt 1567 und Konstanz 1600 als Nebenquellen in Frage kommen. Für das Obsequiale 1570, Edingius 1572, Innsbruck 1588 ist ein Nachweis der direkten Abhängigkeit dann nicht mehr nötig.

Die Mainzer Gesangbuchveröffentlichungen der zweiten Auflage des Cantuals: Sie stellen nur eine Ergänzung des Repertoires dar, das auch noch meist dem Gesangbuch Speyer 1599 entnommen wird. Die zweite Auflage von 1627 erscheint mitten im Dreißigjährigen Kriege und ist für ein im Krieg durch die kaiserlichen Truppen rekatholisierendes Gebiet der Mainzer Erzdiözese, nach Heine „für die Unterpfalz“ bestimmt. Es

reduziert die Zahl der noch vorhandenen lateinischen Gesänge und stellt nur wenig neue deutsche Gesänge in Dienst, auch diese wieder meist aus Speyer 1599.

Das ein Jahr später von den Mainzer Jesuiten herausgegebene Gesangbuch von 1628 bedeutet einen starken Bruch mit der Mainzer Tradition. Es ist nicht mehr Teil eines Manuals, sondern echtes Diözesan- und Gemeindegangbuch, mit wesentlich einfacheren Melodien, die zudem beim Gemeindegang noch vom Generalbaß gestützt werden. Ein Jahr zuvor war in Würzburg ebenfalls ein Gesangbuch mit Generalbaßliedern erschienen. Es besteht aber keine Abhängigkeit des Mainzer Gesangbuchs im Repertoire und auch nicht in den Generalbaßsätzen von dem älteren Würzburger Gesangbuch. Der wichtigste Unterschied ist die Tatsache, daß dieses Gesangbuch von 1628 völlig unter der Einwirkung der Kölner Jesuiten-Gesangbücher steht, vor allem von Köln (Brachel) 1625 und daß dort fast alle heute dem Dichter Friedrich Spee von Langenfeld zugeschriebenen Kirchenlied-dichtungen vorhanden sind. Es gelingt Heine sogar, unter den wenigen Eigenliedern drei zu entdecken, die in ihrem Stil und ihrer Metrik ebenfalls von Spee stammen könnten.

Das Kapitel über die Generalbaßbegleitungen in Mainz 1628 ist insofern von besonderem Wert, als es die Generalbaßbegleitungen der späteren Mainzer Gesangbücher aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit diesen Anfängen in Vergleich stellt und auch die Einwirkung der Generalbaßsätze auf andere Gesangbücher, z. B. auf Prag 1652 und 1655, betont. Daß fast alle ehemals zur Mainzer Erzdiözese gehörenden Diözesen und Kirchen, so Paderborn, Hildesheim, Erfurt, in ihren Gesangbüchern von denen der Metropole abhängig waren, ist das besondere Ergebnis der Untersuchung über Einwirkung des Mainzer Cantuals. Im Zusammenhang damit erscheint in Hinweisen auf Vorworte der späteren Hildesheimer Gesangbücher der Name des 1606 in Hildesheim gestorbenen Jesuitenpaters Johann Hammer (geb. 1557 in Goslar) als der des vermutlichen Sammlers und

Herausgebers des Cantuals von 1605. Hammer hatte in Mainz studiert, trat vermutlich dort in die Gesellschaft Jesu ein. Seit 1587 wirkte er als Rektor des Jesuitengymnasiums in Hildesheim, nachdem er vorher in den zur Mainzer Erzdiözese gehörigen Städten Halberstadt und Magdeburg gewirkt hatte. Da ein Hildesheimer Cantual von 1605 schon aus drucktechnischen und politischen Gründen nicht möglich war, vertritt Heine mit Recht die These, daß das ihm 1619 zugeschriebene *Catholic Manual* kein anderes war als eine Neuauflage der Mainzer Ausgabe von 1605.

Die Analyse der 208 Melodien aus den vier Mainzer Gesangbuchquellen von 1605–1628 bildet den eigentlichen Kern der Heineschen Arbeit. Die Melodien werden in der Reihenfolge aufgeführt, wie sie in den Mainzer Gesangbüchern und in der dort gegebenen Anordnung stehen. Diese Ordnung kreuzt sich allerdings mit einer anderen, welche die ursprüngliche chronologische Ordnung aller Texte und Melodien angeben soll. Die dadurch notwendige Doppelzählung aller Stücke hat leider etwas Verwirrendes und stört vor allem dann, wenn die Zitate nach den vorausgehenden historischen Untersuchungen aufgesucht werden sollen. Es wird den Wert der Arbeit nicht verringern, wenn hier auf einige Fehler unter den einzelnen Nummern hinzuweisen ist.

1. 1.21 Pap.Hs. zu Klosterneuburg (nicht Kloster Neuburg).
3. 2.1 Leipziger Gesangbuch Anfang des 15. Jahrhunderts = Leipziger Cantional Leipzig UB ms. 1305.
6. 2 Münchener Hs. des 15. Jahrhunderts = Benediktbeurer Cantional des J. Greis, clm 5023.
7. 1 desgl.
- 12.1 in der böhmischen Hs. Hohenfurt Cod. cart 28 (v. J. 1420).
18. 1.22 Innsbruck 1588 (nicht 1598!).
- 20.2 Der Reichenauer Tonar Leipzig UB ms. lat 1492 hat keine Neumenaufzeichnungen, er bietet für *Media in vita* nur eine Kennzeichnung des Ambitus mit den Hermannischen Intervallzeichen.
- 27.1 dieser uralten Osterleise (nicht ‚Oberleise‘!).

31. Cod. Seccoviensis (nicht Cod Graecen.!) = Graz UB ms. 756.

Im chronologisch angeordneten Quellenverzeichnis des Anhangs ist Nr.64 Schlick. A. *Tabulaturen Etlicher Lobgesang...* Mainz 1512 (nicht 1612!) chronologisch falsch eingeordnet. Er gehört hinter Nr.12. (Mai 1979) Walther Lipphardt

*ALOIS KOCH: Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915) und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der caecilianischen Reform. Phil. Diss. Zürich 1975. Dissertationsdruck Gossau: Buchdruckerei Walpen 1977.*

Absicht dieser 1975 abgeschlossenen Arbeit ist, wie der Verfasser einleitend feststellt, weder die Rehabilitierung des ehemals im deutschsprachigen Raum renomierten, heute vergessenen St.Gallener Kirchenmusikers Stehle, noch eine isolierte Auseinandersetzung mit seinem Leben und Werk, vielmehr die Spiegelung des ganzen Problemkreises „nicht nur caecilianischer, sondern im weitern Sinne reformbewußter Kirchenmusik, die Problematik extrem funktioneller Musik also und damit generell die Problematik des Attributes kirchlich in künstlerisch-stilistischem Zusammenhang“ (S.7), exemplarisch dargestellt an der bedeutendsten Persönlichkeit der ersten Generation des Schweizer Caecilianismus, die den Mittelpunkt der Initiative einer kirchenmusikalischen Reform in der deutschsprachigen Schweiz zwischen 1870 und 1880 bildete.

Ausgehend von einer mit lexikalischer Präzision dargebotenen profunden Synopse der einschlägigen, in der Tat schwer überschaubaren, oft wirklich problematischen Literatur skizziert der Verfasser die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen der deutschen Romantik, darauf, analog zum intellektuell-ethizistisch begründeten Gotizismus, den eigentlichen Niederschlag des Historismus in der Palestrina-Repristinatio des ACV. Koch weist hier erstmals auf die kulturpolitischen Ereignisse der 1860er Jahre hin, die er in diesem Kontext als motivie-

rende Momente von nicht zu unterschätzender Relevanz apostrophiert. „Die schwelende kulturkämpferische Stimmung, die spätestens seit 1864 (Syllabus Pius' IX.), akut seit 1871 (Infallibilitätsdogma) zum Ausdruck kam und die zweifelsohne auch auf den Schulteranschlag des trotz autonomistischer Anwendungen grundsätzlich romtreuen ACV wirkte“ (S.22).

Eine dezidierte Schilderung der kirchenmusikalischen Situation in der Schweiz beschließt den ersten Teil der verdienstvollen Arbeit. Er geht aus von den Degenerationserscheinungen vor 1870, markiert durch den Einfluß des Wessenbergianismus, der ausländisch bevormundeten Kirchenmusik der Klöster und politischer Tendenzen, verfolgt die frühen Reformbestrebungen (Edition des Cantarium Sancti Galli, 1845) bis zu den Anfängen caecilianischer Wirksamkeit, die sich in der Gründung des ersten Schweizer Kirchenmusikvereins in St.Gallen im Jahre 1870 dokumentiert. Kochs ausgewogene Darstellung hat bis hier (S.36) den Rang eines Handbuchs der Entwicklung der deutsch-schweizerischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das die heterogenen Strömungen der Zeit sorgfältig nachzeichnet und einsichtig interpretiert. Ergänzend zu den dargestellten Kontakten zwischen München und St.Gallen (S.31, 46) sei als Marginalie die Frage erlaubt, ob nicht bereits durch K.E. von Schafhütl, der häufiger in St.Gallen und Einsiedeln zu Gast weilte, das Ideengut der frühen Reformen Sailer und Ett aus München in die Schweiz exportiert wurde.

Der zweite Teil der Arbeit ist Biographie und Werk gewidmet. Hier wird Stehles Kirchenmusik und seine schriftstellerische, pädagogische und organisatorische Reformtätigkeit gewürdigt. Dieser Teil gipfelt in der kritischen Auseinandersetzung und maßvollen Wertung der Bedeutung und Problematik der caecilianischen Reform, an die sich Stehle als Komponist und Reformator so eng anschließt, daß er geradezu zum caecilianischen Protagonisten wird, der allerdings insofern „wohl die liberalste Position im ACV der ersten Generation einnahm“, als er eine Reformauffassung vertrat, die von der

offiziellen abwich. „Vor allem seine Absicht, daß der allgemeine Zweck der Kirchenmusik ‚eine große Kulturaufgabe . . .; die Herzensbildung des Menschen‘ nämlich sei, stieß bald auf ernsthaften Widerspruch: Nicht ‚Volkserbauung‘ sondern ‚der Altar‘ [sei] das einzige Ziel der Kirchenmusik“ (S.116).

In einer zusammenfassenden Würdigung Stehles als Kirchenkomponist stellt Koch fest, daß seine Musica sacra „wohl meist den Durchschnitt seiner caecilianischen Umgebung überragende Gebrauchsmusik ist, daß aber seine Kompositionen mit Ausnahme des Te Deum (das im Anhang der Arbeit vollständig in Partitur reproduziert ist), einiger Motetten und vielleicht der Messen op.46 (Wittelsbacher Messe) und op.67 (Missa „Salve Regina“ II) nicht zur künstlerisch-relevanten Kirchenmusik des späten 19. Jahrhunderts gezählt werden können“ (S.123). Als Anhang seiner Arbeit gibt Koch ein chronologisches Werkverzeichnis und ein Verzeichnis des Nachlasses Stehles wieder.

Wenn auch nach des Verfassers eigenem Eingeständnis u. a. die eingangs aufgeworfenen Grundsatzfragen der „Kirchlichkeit von Musik“ offenbleiben mußten, so bildet seine Abhandlung dennoch einen unverzichtbar wertvollen Beitrag zur Erhärtung der These, „daß immanent – musikalische Werthaftigkeit immer erste Voraussetzung . . . ‚echter‘ Kirchenmusik sein muß“.

(Juli 1978)

Hans-Josef Irmen

*CHRISTIANE JACOBSEN: Das Verhältnis von Sprache und Musik in Liedern von Johannes Brahms. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1975. 2 Bände. 724 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16.)*

Analytische und stilkritische Arbeiten zum Liedschaffen selbst wichtigster Gestalten der Musikgeschichte spielen zumeist eine erstaunlich periphere Rolle im Vergleich zu den analytischen Bemühungen um größere Gattungen. Das führt nicht selten zu deutlichen Gewichtsverschiebungen bei der stilanalytischen Darstellung des Gesamtschaffens. Je weniger eine Gattung

möglichst exakter Interpretation mit den Mitteln rein musikwissenschaftlicher Analyse zugänglich ist, desto häufiger müssen Lyrismen oder sprachliche Klischees in der Darstellung exakte Analyseergebnisse ersetzen. Soweit von der poetologischen Analyse ausgegangen wurde, geschah dies meist bei Dichtern hoher stilistischer Identität (Mörike, Eichendorff). Die vorliegende Arbeit geht von der Textanalyse der Kompositionsvorlagen aus in einer Detailliertheit, wie man sie in musikwissenschaftlichen Arbeiten selten findet. Insbesondere werden nicht nur die metrischen und formalen Verhältnisse der betreffenden dichterischen Vorlagen analysiert, bevor das Verhältnis zur Vertonung angegangen wird, sondern auch Sprachhaltung und Gattungszuordnung.

Eine derartig intensive Analyse der sprachlichen und literarischen Seite des Liedes erfordert die Beschränkung auf relativ wenige Stücke. Insgesamt sind hier nur 16 Brahms-Lieder so intensiv behandelt. Dafür aber sind ausschließlich Mehrfachvertonungen verschiedener Komponisten ausgewählt (Weber 1, Schubert 3, Schumann 2, Robert Franz 2, Wolf 5, sowie 3 Dreifachvertonungen von Schubert–Mendelssohn–Brahms und Franz–Wolf–Brahms). Dies methodisch – soweit ich sehe – neue Verfahren ermöglicht nicht nur eine erheblich intensivere Analyse des Einzelstücks als eine durchgehende Analyse des gesamten Brahmschen Liedwerks schon aus quantitativen Gründen darlegen könnte; es ermöglicht vielmehr im gleichen Arbeitsgang sowohl differentialdiagnostische Aussagen über die Weise der Annäherung des Komponisten an seine Vorlage als auch detailliertere stilkritische Vergleiche zwischen den verschiedenen Komponisten als sie nach dem bisher geübten Vergleich von Gesamtdarstellungen möglich waren. Dieser methodische Ansatz ist also durch die Ergebnisse gerechtfertigt worden. Er arbeitet unter ständigem Vergleich mit dem Prototyp Schuberts, den unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen die spezifischen Eigenarten Brahmschen Liedkomponierens und der stilistischen Züge seines Liedwerks vielleicht so-

gar schärfer konturiert heraus als es die isolierte Gesamtanalyse nur dieses einen Komponisten vermocht hätte. Allein den fünf Doppelvertonungen Brahms–Wolf sind fast 180 Seiten vergleichender Analyse gewidmet.

Eingebettet sind diese vergleichenden Stilanalysen in die Zusammenstellung und Interpretation aller erreichbaren verstreuten Äußerungen von Brahms zum Lied und zu einzelnen Stücken. Besonders aussagekräftig erscheint mir die präzise Aufschlüsselung seiner gesamten Textwahl nach Motiven, Charakter, Konkretisierung und chronologischer Zuordnung, die zugleich einiges zur Psychologie des Menschen Brahms und zu vorherrschenden Grundstimmungen im Laufe seiner Entwicklung aussagt.

Bei einer stark im Spannungsfeld von Analyse und Interpretation operierenden Arbeit versteht es sich von selbst, daß im einzelnen gelegentlich andere Interpreten andere Akzente setzen könnten. Sofern in der Arbeit gleiche Erscheinungen aus Gründen der Stimmigkeit der Interpretation unterschiedlich gedeutet werden, ist dies klar und sorgfältig begründet (etwa S. 540). So ist die Arbeit sicher das Präziseste, was über Brahms' Liedschaffen an Literatur vorliegt.

Demgegenüber wiegen einige Schwächen der Gestaltung leicht, so das Faible der Autorin für psychologische Nomenklatur, die dann gelegentlich zu Unschärfen führt, wie bei dem Begriff der Anmutungsqualität, oder wenn das Verhältnis Figur-Grund als umkehrbar bezeichnet wird (vgl. S. 141/42 oder 543 u. a.). Ob wirklich immer das Fehlen eines Vorspiels ein Zeichen der Konkretisierung ist, muß dahingestellt bleiben. Eher als Arabeske muß man wohl werten, daß ein Buch, das soviel Gespür für sprachliche Vorgänge und Nuancen aufweist, sich streckenweise liest wie das Wortprotokoll eines Vortrags: Wann immer konzentriert oder besonders verdeutlicht werden soll, geht die Sprache in atemloses Staccato über, werden Artikel des Subjekts und Prädikat ausgelassen, immer neue parataktische Bildungen eingeschoben, so auf Seite 13 einmal doppelte Klammern und innerhalb dieser zwei Parenthesen; Seite 59 steht sogar



ein ganzer Absatz in Klammern! Gelegentlich geht die Überpointierung („*diametral entgegengesetzt*“ S.50, „*scharfe Gegenposition*“ S.53) bis zum Umschlagen und zur logischen Unschärfe: „*Gegenreaktion*“ (S.38) oder „*fast genau diametral entgegengesetzt*“ (S.103). Diese Bildungen finden sich allerdings nur in den zusammenfassenden Kapiteln, wo man irritiert Einfühlungsästhetik und Sturm und Drang gleichgesetzt und auf Brahms angewendet findet (S.51), Kalbecks weitschweifig poetisierende Hermeneutik als „*positivistische Methodik*“ und Heinrich von Herzogenberg neben seiner Frau als „*hochtalentierten Laien*“ (S.27) charakterisiert sieht. Der gewichtige Hauptteil des Buches ist von solchen Pauschalierungen frei.

(September 1978)

Siegfried Kross

*KLAUS KROPFINGER: Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 307 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 29.)*

Die Frage, auf welche Weise maßstabsetzende Werke der Vergangenheit geerbt und angeeignet werden und wie ihre Deutung auf später Geschaffenes einwirkt, gewinnt mit einer zunehmenden Einsicht in die Dialektik des künstlerischen Produzierens zusehends an Gewicht. In diesem Felde gehört Wagners Beethoven-Rezeption zu den spektakulärsten und kompliziertesten Fällen, als welcher sie schon mehrmals behandelt worden ist. Spätestens mit der Kenntnis von Kropfingers großartiger, gründlicher Arbeit nun läßt sich der Mangel früherer Untersuchungen unschwer benennen: Solange das Problem nicht in den Kontext des gesamten Wagnerschen Werkes gestellt wird, kann, je nach Standpunkt auf verschiedene Weise, die Erörterung einer „*Deutung*“, die „*nicht durch den wahren Sachverhalt . . . bestimmt*“ ist und in der „*die geschichtsphilosophische Konzeption . . . über den historischen Befund dominiert*“ (S.117), über das durch sie abgesteckte Pro-

und Contra kaum hinauskommen. Beethoven war für Wagner unter den großen Meistern die oberste Instanz; diese empfand er in einer Weise als für sich zuständig, die ihn zwang, ihre Verbindlichkeiten in bezug auf das eigene Schaffen immer neu zu definieren, jede neue eigene Wendung vor ihr zu rechtfertigen und sich immer neu als ihre historische Fortsetzung bzw. Vollstreckung auszuweisen. Deshalb muß eine angemessene Behandlung der Frage stets den ganzen Wagner im Auge behalten. Es macht die besondere Qualität von Kropfingers Arbeit aus, daß er dies nicht nur postuliert, sondern in allen Detailfragen praktiziert hat, mit notwendigen „*Gestehungskosten*“: Indem er die Totalität des Wagnerschen Werkes gegenwärtig hält, ist er auf eine Ausführlichkeit verpflichtet, die einer Vollständigkeit aller Aspekte des Themas im Wege steht. Jene erste Totalität jedoch ist ungleich wichtiger, sie macht Kropfingers Arbeit zu einem Buch nicht nur über Wagner und Beethoven, worin viele wichtige Fragestellungen neu beleuchtet werden, sei es das viel diskutierte Verhältnis von Theorie und künstlerischer Praxis, von „*absoluter*“ und Programmusik, Wagners Wandlung vom Fast-Revolutionär über den Feuerbachianer bis zum – freilich sehr subjektiv auslegenden – Schopenhauer-Adepten oder kompositionstechnische Kategorien wie „*Versmelodie*“, „*Unendliche Melodie*“, „*Leitmotiv*“, Motivarbeit im Allgemeinen etc. Fast nebenbei führt die Gründlichkeit der Arbeit zu wichtigen Neubewertungen, so der Rolle Uhligs, der von A.B. Marx bezogenen Anregungen oder der in ihrer „*romantischen*“ Tendenz gemeinhin überinterpretierten Beethoven-Deutung E.T.A.Hoffmanns. Neben der breiten Fundierung durch Quellen trägt auch die Wahrnehmung zumal methodischer Anregungen aus neueren literatur- und kunstwissenschaftlichen Arbeiten zur Reichhaltigkeit der Ergebnisse bei.

Mit „*Verschiebungen des historischen Sachverhalts*“ durch „*Deutung*“ hat der Verfasser sogleich zu tun, wenn er am Beginn des ersten Großabschnittes die sieben verschiedenen Fassungen vergleicht, in denen Wagner sein frühestes Beethoven-Erlebnis

dargestellt hat. Viel wichtiger als die Bestimmung dessen, was der junge Wagner damals wirklich erlebt hat, sind die Motivationen der erstaunlich unterschiedlichen Darstellungen. In Wagners Auseinandersetzung mit Beethovenscher Musik verhilft Kropfinger neben einem so spektakulären Fall wie der ideologischen „Zurücknahme“ des Freude-Finales vom revolutionären Aufruf zum Objekt meditativer Kunstreligion besonders der wichtigen Auseinandersetzung Wagners mit den Streichquartetten zu ihrem Recht, – die später (S. 234 ff.) aufgezeigte Korrespondenz des großen Duettes aus dem 2. *Tristan*-Akt zum langsamen Satz aus op. 127 gehört zu den besonders interessanten.

Das Recht auf Subjektivität, das dem komponierenden Musiker zusteht, wird fragwürdig bei dem theoretisierenden. Schon Wagners Auseinandersetzung mit der ihm bekannten Beethoven-Literatur wird weitgehend durch das Bedürfnis zur Selbstausslegung geprägt, so daß die Grenze zu „*Beethoven als Komponente in Wagners Kunstschriften*“ – dies der dritte Großabschnitt – schwer zu bestimmen ist. Wenn überhaupt ein Schwerpunkt genannt werden soll (was dem Wesen dieser konzentrierten Arbeit widerspricht), so liegt er hier. Hier ganz besonders geht Kropfinger – Einzelnachweise würden den Rezensenten zu umständlichen Aufzählungen verurteilen – weit über bisherige Darstellungen hinaus, korrigiert sie oft und zeigt anhand vieler Einzelfälle, wie die Berufungsinstanz allmählich an Konkretheit verliert, wie aus dem Abgott des Revolutionärs allmählich derjenige wurde, der als Künstler nicht ganz zu sich selbst kommen konnte, also einer posthumen Vollstreckung bedarf, am Ende ein wohlmanipuliertes alter ego, das selbst bei der Wanderung in die Mondscheinwelt der Schopenhauerschen Ästhetik mithält: Wagners anhand von Beethoven vorsichtig gegen Schopenhauer vorgetragene Einwendungen (bei Kropfinger S. 149 ff.) dienen einerseits wohl der theoretischen Rettung des Musikdramas; andererseits muten sie wie eine stellvertretende, an einen „falschen“ Ort verlegte Auseinandersetzung an,

in der die wirkliche Problematik der weit auseinanderliegenden Positionen verdrängt ist.

Auch bei der Besprechung musikalischer Übernahmen bzw. Anklänge kommt Kropfinger weit über Bekanntes hinaus. Da, wie er richtig betont, hierbei „Zitate“ und direkte Anspielungen weniger wichtig sind als die tiefer ins Komponieren eingegangenen Momente, und weil Kropfinger viele interessante Hinweise gibt, wird hier noch mancherlei entdeckt werden können. Wäre nicht so schlüssig nachgewiesen, wie direkt zumal der junge Wagner sich auf Beethoven bezog, würde man einige Nachweise in Zweifel ziehen; indessen lassen die Umstände von Wagners „*Beethovenfieber*“ (S. 192) eher nach weiteren Bezügen fahnden: Beispielsweise ist im Andante von Wagners C-dur-Sinfonie (S. 194 ff.) außer auf den langsamen Satz von Beethovens Fünfter in der charakteristischen Schleiferfigur zumindest gleich deutlich auf das Finale der Siebenten Bezug genommen.

Nach einer Darstellung von Wagners geschichtsphilosophischem System, worin Beethoven eine „*Schwellenfunktion*“ zufällt (S. 278), charakterisiert Kropfinger die Kalamität der Wagnerschen Konstruktion als Auseinandersetzung mit der „*unbotmäßigen*“ Geschichte (S. 279 ff.). Der schlagworthafte Zuschnitt der Formulierung ist durchaus am Platze, faßt er doch die Problematik ohne Vereinfachung treffend zusammen. Überhaupt gehört Gerechtigkeit zu den besonderen Tugenden von Kropfingers Arbeit, was angesichts von Wagners selbstgerechten Unsachlichkeiten besondere Betonung verdient – Gerechtigkeit zumal in dem Sinne, daß der Verfasser zu jedem Befund zunächst alles Material sorgsam zusammenträgt, ehe er bewertet und im Bezug auf ideologische, gesellschaftspolitische etc. Hintergründe erklärt. Bekanntlich bringt der vorschnelle Rekurs auf derlei Hintergründe oft Vereinfachungen mit sich, die der Komplexität gerade eines solchen Themas ganz und garnicht angemessen wären. Nicht zuletzt in dieser Gerechtigkeit ist das Buch ein Glücksfall.

(Dezember 1978)

Peter Gülke

HERMANN DANUSER: *Musikalische Prosa. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 46.)*

Die inzwischen interdisziplinär weitverbreitete parallelisierende Betrachtungsweise von Sprache und Musik auf systematischer Grundlage favorisiert aufgrund fehlender historischer Reflexion oft allzu einfache Problemlösungen. Die vorliegende Rekonstruktion der Genese einer historischen Kategorie hingegen beleuchtet nicht nur den ihr inhärenten Gang der Musikauffassung, sondern auch ein Stück Musikgeschichte in ihrem Verhältnis zur Sprache. Der Begriff musikalischer Prosa wird hierbei (abgesehen etwa von seiner französischen Bedeutung als Sequenz, sowie seiner Auffassung als nicht figurierter Choralgesang bei Forkel) in einem doppelten Verhältnis gesehen: Einerseits als Gegenpol zur ästhetischen Kategorie der (musikalischen) Poesie, andererseits als Chiffre für gewisse Aspekte der Sprachähnlichkeit von Musik. In diesem Spannungsfeld entwickelte sich sowohl die Kategorie als auch der unter ihr konzipierte musikalische Gegenstand vom frühen 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert, was die Eingrenzung des Themas auf diesen Zeitraum rechtfertigt. Danusers Analyse setzt ein mit der Darstellung des Prosabegriffs in der Ästhetik des deutschen Idealismus, deren Zwiespalt einer geschichtsphilosophischen Rekonstruktion des Zeitalters als prosaischem und dem Anspruch der Bewahrung von Poesie als höchstem ästhetischem Gut in ein Verhältnis zu bringen war zu einer „Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives“ (Hegel), des „Drucks einer Notwendigkeit“, die eine andere ist als die Notwendigkeit spezifisch poetischer Organisation. Jenes Problem war, ausgehend von den Frühromantikern, nur zu lösen, indem deren alte Dichotomie Organisch-Poetisch vs Mechanisch-Prosaisch zugunsten einer Entwicklung aufgegeben wurde, in der Poesie „prosaische Bestimmtheit“ gewinnen konnte, der Darstellung des „Beschränkten“ und „Häßlichen“ fähig, und Prosa die „Sitten der höheren poetischen Welt“ anzunehmen gezwun-

gen wurde. Dieses Postulat, zunächst realisiert durch den „zur Regel erhobenen Wechsel der Periodenbildung“ (S. 27), wird im ersten Kapitel aus wichtigem Grunde ausführlich exponiert: Soll doch die Schönberg-Analyse am Ende des Bandes erweisen, daß hier Musikalische Prosa, auf der höheren Stufe ihrer Entwicklung, jene Konzeption voll realisiert, was erstens erlaubt, von einer Entwicklung zu sprechen, zweitens, auf dem Boden dieser Perspektive, Musikgeschichte zu strukturieren: „Seitdem die Poesieästhetik außer Kraft gesetzt und die Prosa zum Kunstideal erhoben wurde, vereinigt der Prosabegriff . . . nicht wenige Bestimmungen des ehemaligen Poesiebegriffs auf sich . . . (Dies) hat seinen musikimmanenten Grund in der Sprachhaftigkeit beider, seinen soziologischen aber in der Kontinuität der Funktion der partiell autonomen Musik innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese Funktionskontinuität . . . und der . . . irreversibel . . . verlaufende Prosaisierungsprozess des Materials bürgen . . . dafür, daß der Nachweis von Zusammenhängen zwischen Schönbergs Begriff musikalischer Prosa und dem emanzipierten Sprachbegriff der deutschen Romantik keine leere Konstruktion bleibt“ (S. 141). Durch eine umsichtige Analyse in sechs Schritten wird diese Konstruktion nun ausgefüllt. Danusers hermeneutisches Verfahren, das sich zwischen den Ebenen des Materialstandes, der Werke, der ästhetischen Reflexion darüber sowie des jeweiligen Rezeptionsstandes bewegt – allerdings erscheint die Favorisierung jeweils einer dieser Ebenen bei den erwähnten Schritten manchmal kontingent –, gestattet, im Lichte seiner These den Differenzierungen und Modifikationen der Entwicklung in vollem Umfange nachzugehen, wobei hierin gerade jene idealtypische Konstruktion ihre Rechtfertigung findet:

Kritisierte Grillparzer heftig die Unterordnung der Musik in ihrer prosaischen Gestalt unter die Dramatik, und damit die Vermengung des poetischen mit dem prosaischen Bereich (2. Kapitel) an Webers *Freischütz*, so kann Danuser in seiner Analyse eine „präzise auskomponierte Musik“

(S.49) mit homogener harmonischer Binnenstruktur nachweisen, die die Antithese Rezitativ-Arie überwinde, die zentrale Kategorie des „Charakteristischen“ (Hegel) hervortreten lasse und das Tempo durch auskomponierte rhythmische Variabilität der dramatischen Entwicklung anpasse.

Im 3. Kapitel rekurriert Danuser auf wichtige Quellen zum Thema, die erst kürzlich entdeckt wurden: Gustav von Schlabrendorf vermittelt zwischen den Prosa-Apologeten, die auf ihr angenommenes Ideal antiker Musik verweisen, und deren Kritikern, und reklamiert eine taktlose Musik als bestimmend für Naturmusik. Ernst Wagner entwirft Musikalische Prosa, von Schumann rezipiert, als „lebendige Freiheit der Musik“, die auf das „Vermögen der Begriffe“ wirken könne.

Deren „scharfe Eindringlichkeit“ im Ausdruck hebt Robert Schumann (4. Kapitel) hervor, wenn auch noch einem pejorativen Prosabegriff verhaftet, verweist auf „metrische Lizenzen, partielle Liquidation der Symmetrie“, und erkennt bereits den Zusammenhang zwischen der Eindringlichkeit von Ideen und der Liquidation von deren Wiederholbarkeit bei Berlioz, womit das klassische Ideal verlassen wird. In Einzelanalysen der erwähnten *Symphonie fantastique* stellt Danuser darüber hinaus die partielle „Suspension des Kadenzgeschehens“ (S.60), rhythmische Diminutionen, die zur Bildung unschematischer Binnengebilde im Rahmen regulärer Grunddispositionen führen, sowie die quasi erzählende Instrumentation heraus. Eine doppelte Funktion der Programmmusik für die musikalische Prosa zeichne sich hierbei ab: Einerseits stelle jene deren Mittel bereit, andererseits provoziere sie, daß ex negativo die Gegenströmung (Brahms' Symphonik) eine Synthese von Abstraktion und Expression suche, die vorbereitend wird für die Musikalische Prosa Max Regers und der Neuen Wiener Schule. Wagners Weg von der Kritik des (hier expliziten) Begriffs Musikalischer Prosa zur Versmelodie (5. Kapitel) bewahrt trotz der Distanzierung von „nicht wiederholender“ Musik, die nicht apperzipierbar sei, Momente der abgelehnten Prosa: Die

Sprengung von Perioden durch Dialogisierung sowie die szenische Gebundenheit im Duktus der Recitativi accompagnati. Zwar verliere auch das noch im *Rheingold* wichtige Rezitativprinzip im Netz der Leitmotive der *Götterdämmerung* seine ursprünglich neuernende Funktion; dennoch stellten die koloristischen (rhythmischen und intervallischen) Mittel und die aus ‚diskreten‘ Leitmotiven gebildete unendliche Melodie mit ihrer „sozialen“, nicht immanent musikalischen Dimension der Erinnerung einen weiteren Schritt in der Entwicklung dar.

Diese Einheit von Kontinuität und konturrierender Diskretion führe bei Gustav Mahler (6. Kapitel) zur Individualisierung, die sich jedoch im Rahmen musikalischer Prosa „als Roman“ bewege. Roman wird hierbei als „Tendenz von Formprinzipien“ (S.88) im Gegensatz zum ‚dramatischen‘ Typus der Sinfonie begriffen, jenseits der scheinbar regulären Syntax, also in Ausweitung des Begriffs musikalischer Prosa auf tieferliegende Strukturen: (Daß die Begriffsgeschichte jener Kategorie sich verspätet hat, darf nicht den Blick aufs Material verstellen, sondern muß aus dessen Nichtsich-fügen innovative Momente für den Begriff selbst beziehen.) Danusers Analyse des 1. Satzes der 3. Sinfonie soll nun weder Mittel zur ästhetischen Deskription des Werkes noch Zweck mit dem Ziel (seiner) Theorie sein (S.90), sondern jene Bedingungen verknüpfen: Die „Schubladen der Formontologie“ zeitgemäß eher als ästhetisches Verdikt statt als Garant ästhetischen Gelingens zu betrachten, und andererseits die erzählenden Momente der „integralen Variantentechnik“ zu gewinnen, wobei ein vorsichtiger Umgang mit hermeneutischen Begriffen (das überdehnte *Cis* der Trompetenfanfare „reibe sich sehnsüchtig“ am statischen *d-moll* Klang; die Wiederkehr des Trauermarsches der Exposition im Posaunensolo zeige die „Wandlung zur individuellen Trauer“) formal abgestützt ist, ebenso wie die Etikettierung der Großstrukturen, z. B. „Traum als Erinnerung an die fiktive musikalische Realität“ von Teil 1 im Teil 2, die einer eigenen Prozeßlogik folgt, der des Traumes. Von jener Warte werden sowohl Clytus Gott-

wald, der Mahlers komplexe Form als „Formlosigkeit“ zum avantgardistischen Begriff der Collage überdehne, sowie Schönbergs These von der Banalität der Mahlerschen Themen kritisiert und als Vorurteile der Rezeption erwiesen. Jene Analyse ist im besten Sinne „totalisierend“, da die immanente Bedingtheit der Einflußfaktoren durch deren vollständige Konfrontation untereinander relativiert wird.

Mahlers „epische Synthesis“ von Modellen steht im Gegensatz zu Max Regers Idealen (Kapitel 7), der einerseits durch die deklamatorische Rhythmik seiner Lieder sich der Prosa annäherte; jedoch sei seine Polyphonie nicht ins Prosaprinzip integriert, da ein Primat der Harmonik über die Rhythmik das emphatische Vorwärtsschreitende (proversa) der Prosa (Julius Stenzel) verhindere. (Der explizite und affirmative Begriff musikalischer Prosa erscheint gleichzeitig bei Max Hehemann.)

In der „aphoristischen musikalischen Prosa“ Schönbergs gelange diese zu ihrem Höhepunkt der solchermaßen rekonstruierten Entwicklung. Faßte sie Alban Berg noch enger im Sinne einer irregulären Phrasenbildung, so meint sie bei Schönberg emphatisch die Sprachhaftigkeit von Musik, die damit nicht mehr in Gegensatz zur musikalischen Poesie trete, einer Poesie, die nur als Entwicklungsstufe mit anderem Anspruch an das Hörvermögen aufgefaßt wird. (Jene Historisierung des Begriffes musikalischer Poesie von der Warte einer Rezeptionstheorie aus läßt sich, nebenbei bemerkt, gegen die strukturalistischen Versuche richten, das „Wesen der Musik“ durch bestimmte Symmetrien und Oppositionsrelationen zu rekonstruieren.) Das „Primat des Besonderen“ und der „Konkretion“, der vollen Bedeutungsprägnanz des musikalischen Gedankens verlange jedoch auch eine spezifisch prosaische Organisationsform, so daß man nicht mehr die alte Form-Inhalt-Dichotomie – „Die Inhalte der ungebundenen Tonsprache zehren von den Formen der gebundenen“ (Carl Dahlhaus) – aufrechterhalten könne. Vielmehr sei jene Organisationsform auf verschiedenen Ebenen realisiert: Exemplarisch in der Erwartung als

musikalisches Psychogramm – direkte Mimesis –, als „immanentes Ingrediens“ im Stimmengeflecht von op. 16, schließlich als „Synthese von Freiheit und Konstruktion“ in op. 23.

Die Idee des Organischen begründete also, ausgehend von der Poesie, den Prosaisierungsprozeß des Materials; in der „wahren Prosa“, in der „alles unterstrichen ist“ (A. W. Schlegel), ist die Poesie „erweitert“ (Novalis). Demgegenüber ist, wie im Anhang skizziert wird, die Herausstellung eines spezifisch metaphorischen Bedeutungsinhalts von Prosa bei Hanns Eisler ein Rekurs auf Symbolhaftigkeit, der für jene Tradition nicht konstitutiv war.

(September 1977)

Christoph Hubig

ERICH EMERY: *Temps et Musique*. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme 1975. 696 S. (Collection Dialectica, ohne Bandzählung.)

In dem vorliegenden Buch führt der Autor die bereits umfangreiche Literatur über den temps musical fort, die besonders durch die französische Musikästhetik und die phänomenologischen Forschungen E. Husserls gefördert wurden. Auf annähernd 700 Seiten versucht Emery, der bei F. Gonseth und E. Cherbuliez studiert hat, Mathematik und Philosophie lehrt und als Flötenlehrer tätig ist, zwei Fragestellungen zu behandeln:

I. *Temps et dialectique de la durée*. Darin setzt er sich mit dem philosophischen Zeitbegriff auseinander, den er ausgehend von Ansätzen in archaischen Gesellschaften bis hin zu Gonseth, Heidegger und den Theologen Bultmann, Mouroux u. a. erörtert. Eine Beurteilung dieses Buchteils, in dem man die Berücksichtigung der Publikationen von H. Conrad-Martius, J. Campbell, F. Kümmel, G. J. Whitrow, R. M. Gale u. a. vermißt und der auf die Themenstellung nicht eng bezogen ist, sei der berufenen Stimme eines Philosophen überlassen.

II. *Dialectique de la durée dans l'art musical*. *Le temps dans la musique de Pythagore à Xénakis*. Dieser zweite Teil ergeht sich, gemessen an der beabsichtigten Thematik,

häufig in allgemeinen Erörterungen über alle möglichen allgemein-ästhetischen, psychologischen, physikalischen und musiktheoretischen Fragen (z.B. auch der Konsonanzlehre des 17. und 18. Jahrhunderts), wobei sich der Autor meist auf das Resümieren der fast durchweg chronologisch geordneten einzelnen Verfasser beschränkt. Emery, der auch Methodologie in Lausanne lehrt, gibt sich an mehreren Stellen mit methodologischen Fragen ab. Dabei hätte er viele, zum großen Teil phrasenhafte Überleitungen und Allgemeinplätze vermeiden können. Methodisch fragwürdig muß das Verfahren angesehen werden, ganze Kapitel aus der Sekundärliteratur zu bestreiten (Herders Ästhetik wird z.B. nach Beaufrils, jene Schopenhauers nach Fauconnet referiert) und deutsch-, besonders aber englischsprachige Literatur nicht oder wenn, dann in französischer Übersetzung heranzuziehen (z.B. fehlen die Arbeiten von A. Brinner, Fr. Neumann, R. Ingarden, C. Dahlhaus). Insgesamt hat der Autor, worauf er selbst verschiedentlich hinweist, das Ziel verfolgt, allgemeine Äußerungen zur Musik und ästhetische Grundauffassungen darzustellen, wobei meist gegen Ende der Erörterung etwas über den Zeitbegriff mitgeteilt wird.

Das Problem der Zeit sieht er als „*l'un des plus actuels quant à l'évolution du langage musical*“ an. Hier wäre jedoch zu fragen, für welche Epoche diese Feststellung nicht zutrifft, wenn man davon ausgeht, daß die Musik die Zeitkunst schlechthin ist. Eine grundsätzliche neue Ästhetik, die vom Begriff des *temps musical* ausgeht, wie sie von G. Brelet vorgelegt wurde, hat Emery nicht beabsichtigt, so daß zu fragen bleibt, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, die Untersuchung strikt auf den Zeitbegriff zu beschränken, um bei der Beurteilung der verschiedenen Theorien zu neuen Ergebnissen zu kommen, anstatt lediglich die einzelnen Standpunkte zusammenzutragen.

In Anlehnung an Gonsseth unterscheidet Emery drei subjektive Zeitvorstellungen bzw. -erlebnisweisen (die bewußte, die existentielle und die ideelle) und drei objektive Zeitphänomene (die kosmische, die relative

und die integrierte Zeit). Darauf fußend lassen sich nach Emery bei den verschiedenen Theoretikern und Komponisten drei Erfahrungsweisen der Zeit feststellen: die sensorielle, die affektive und die mentale. Mit Hilfe dieser Kategorien sind nach Emery die Antinomien der Inhalts- und Formalästhetik zu überwinden. Viele der in dem Buch erwähnten Komponisten werden den jeweiligen Kategorien mehr oder weniger eindeutig zugeordnet. Beim Komponieren entsteht nach Emery ein „dialektisches Spiel“ aller subjektiven und objektiven Erlebnisweisen der Zeit, obgleich dann immer bestimmte Zeitvorstellungen in der jeweiligen Komposition dominieren.

Der Autor kommt an vielen Stellen seines Buches zu Fehleinschätzungen, so wenn er eine Suspendierung der Zeit sowohl in der durch formelhafte Wiederholungen charakterisierten Musik archaischer Gesellschaften als auch in der Musik der Araber sowie in der, wie Emery formuliert, durch eine fortlaufende harmonische Instabilität gekennzeichneten frühen atonalen Musik der Wiener Schule feststellen zu können glaubt.

Emery war sich, wie er betont, der Gefahr bewußt, daß seine Arbeit, in der er zuviele im weiten Umfeld der eigentlichen Thematik angesiedelte Probleme miteinbezieht, ausufern würde. Auch seine zweite Befürchtung ist eingetreten: „*Notre vœu a été dès le départ de veiller à ce que le lecteur ne perde pas son temps à nous lire*“ (S. 17). Auf konkrete Kompositionsbeispiele wurde bewußt verzichtet, da Emery sich zu Analysen nicht in der Lage sah (S. 18). Das Buch ist also keine kritische Auseinandersetzung mit den Zeittheorien Brelets und anderer. Anstelle neuer Erkenntnisse bietet Emery Wiederholungen verschiedener älterer und aktuellerer Standpunkte.

(Januar 1979)

Herbert Schneider

*Musikhören. Hrsg. von Bernhard DOPHEIDE. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. 459 S. mit Abb. (Wege der Forschung. Band CCCXXIX.)*

Angesichts der Schwierigkeit, an wichtige, in verschiedenen Zeitschriften und Jahr-

gängen veröffentlichte Aufsätze zu komplexen Themen aus dem Bereich der Musikwissenschaft ohne übermäßigen Aufwand und lange Wartezeiten heranzukommen, sind Sammelbände wie der vorliegende grundsätzlich zu begrüßen. Gefährlich würde eine derartige Veröffentlichung jedoch werden, wenn sie dem Leser vorspiegelte, einen bestimmten Fragenkreis vollständig und umfassend zu dokumentieren. Die kurze, instruktive Einleitung des Herausgebers zu dem Band *Musikhören* macht denn auch sehr deutlich, daß davon bei der vorliegenden Sammlung nicht die Rede sein kann. Dennoch aber sind die in den Band aufgenommenen Beiträge symptomatisch für unterschiedliche, heute nach wie vor aktuelle Positionen zu dem Thema Musikhören. Sie lassen sich – grob gesagt – als historisch-ästhetisch, physikalisch-psychologisch bzw. soziologisch orientiert kennzeichnen. Zu jeder dieser Grundpositionen werden einige differenzierende und modifizierende Artikel geboten. So zur historisch-ästhetischen Position Arbeiten von Bessler (historisch), Riemann (musiktheoretisch) und Federhofer (ästhetisch), zur physikalisch-psychologischen Position Arbeiten von Hesse (physiologisch), Meyer-Eppler (physikalisch), Reinecke (kommunikationstheoretisch) und Winckel (informationstheoretisch), zur soziologischen Position Adorno (theoretisch), Karbusicky (empirisch), Reinhold (anthropologisch) und Silbermann (rezeptionsorientiert). Eine diesen Kategorien sich weitgehend entziehende Sicht bieten zwei Artikel von Zofia Lissa. Hier werden die verschiedenen genannten Positionen noch am ehesten zu einer Gesamtschau verbunden.

Die komprimierte Zusammenstellung der einzelnen Ansätze in exemplarischen Beiträgen läßt die Relativität der Aussagen zum Themenkreis „Musikhören“ überdeutlich werden. Das ist ein großer Vorteil, und zwar nicht nur unter wissenschaftstheoretischem Aspekt, sondern gerade auch im Hinblick auf individuelle Erfahrungen beim Musikhören, die zu überdenken der Leser geradezu gezwungen wird. Es stellt sich allerdings die Frage, ob man dem Benutzer des Buches

nicht mehr hätte entgegenkommen können, wenn man die Beiträge nach inhaltlichen Kriterien und nicht chronologisch nach Entstehungsdaten angeordnet hätte. Aus der bloßen Materialsammlung hätte dann eine rasonnierende Dokumentation werden können. Allein, die für die Reihe *Wege der Forschung* offenbar vorgeschriebenen, alle Bände in gleicher Weise prägenden editorischen Richtlinien ließen derartiges wohl nicht zu.

Dem Band ist ein umfangreicher Anhang beigegeben. Einer ausführlichen, wenn auch natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden Bibliographie folgen Personen- und Werkregister sowie Sachregister. Die Bibliographie geht weit über das hinaus, was Dopheide in seinem fast ausschließlich auf die in dem Band enthaltenen Beiträge abgestimmten Vorwort erwähnt. Es bleibt zu hoffen, daß der Herausgeber in weiteren Veröffentlichungen den gerade im Hinblick auf die zeitgenössische Musik aller Sparten so aktuellen Themenkreis des Musikhörens und -rezipierens in noch großzügigerer und umfassenderer, mehr das grundlegende ausländische Schrifttum mit berücksichtigender Weise darstellt.

(September 1978)

Helmut Rösing

*Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare. Heft 1: WOLFGANG ROGGE: Neue Musik. Für die Sekundar- und Studienstufe. Dazu Schallplatte. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1979). 64 S.*

Das inzwischen seit fast zehn Jahren auf dem Markt befindliche, mehrfach überarbeitete Unterrichtswerk *Musik aktuell* gehört ohne Zweifel zu den anregendsten und vielseitigsten Musikbüchern für den Unterricht an weiterführenden Schulen; denn hier wird eine alte Forderung verwirklicht: hier findet Musik nicht im Trockenkurs, im luftleeren Raum statt, sondern bezogen auf unsere musikalische Umwelt, ausgehend von den Einflüssen unseres Musiklebens auf die Erlebnis- und Erfahrungswelt der Schüler. Jetzt beginnen Verlag und Herausgeber, diesen Grundband zu ergänzen durch ein-

zelne, thematisch eng gefaßte Hefte, die in „Analysen, Beispielen, Kommentaren“ bestimmte wichtige Bereiche zu vertiefen haben, sowie mit begleitenden Schallplatten, die das notwendige Klangmaterial für den Unterricht bereitstellen.

Der erste Band, erstellt von dem als Schulfunkredakteur und Mitautor des Grundbandes ausgewiesenen Wolfgang Rogge und von Helmut Segler mit einem engagiert-didaktischen Kommentar versehen, befaßt sich mit der „Neuen Musik“ (der europäischen Musik nach 1945). Diese fast programmatisch wirkende Setzung ist – insbesondere in einer Zeit, deren kulturelle Roll back-Bewegung immer mehr spürbar wird – wichtig und verdient höchste Anerkennung. Was den Band selbst jedoch angeht, so sind wohl doch einige Einschränkungen zu machen. Ohne Zweifel haben Autor und Herausgeber recht, wenn sie darauf hinweisen, daß Fragen der Auswahl immer etwas Willkürliches haben und man darüber leicht zu anderen, abweichenden Einschätzungen kommen kann, gleichwohl enthebt dieser Hinweis den Rezensenten nicht von der Aufgabe, seine Einschätzung des bereitgestellten Materials dem des Autors und des Verlages gegenüberzustellen. So erscheint es mir einigermaßen befremdlich, wie man ein Unterrichtswerk zur Musik nach 1945 zusammenstellen kann, ohne dabei Komponisten wie John Cage und Mauricio Kagel auch nur zu erwähnen – und deren Fehlen ist durch das Einsetzen von Beispielen aus Werken von Ernst Krenek, Erhard Karkoschka und Henri Pousseur (bei aller Wertschätzung dieser Musiker) nicht zu ersetzen. Daß man von Weberns Symphonie op. 21 ausgeht, um eine Basis zu legen, ist sinnvoll: ob dafür aber nun gerade Herbert von Karajans die Strukturen eher verwischende, romantisierende und zudem nicht immer ganz präzise Einspielung als Klangbeispiel nützlich erscheint, mag dahinstehen – die Auswahl ist ja nicht gerade groß, die Boulez-Produktion gab es zum Zeitpunkt der Auswahl wohl noch nicht, und außerdem spielen Lizenzfragen und Kostengründe bei der Herausgabe einer Schallplatte für den Unterricht ja leider auch eine Rolle.

Gegen die Auswahl von Boulez' *Le Marteau sans Maître*, von György Ligetis Orgeletüde Nr. 1 (hier hätte aber erwähnt werden können, daß Peter Schumann nicht auf einer normalen Pfeifenorgel, sondern auf einem elektronischen Instrument spielt) und Messiaens *Sept Haikai* ist wahrhaft nichts einzuwenden, während Kreneks *Doppelt beflügeltes Band* in mehrfacher Hinsicht fehl am Platze erscheint: Erstens durchbricht der Autor mit diesem Werk den Vorsatz, die Tonband-Musik auszusparen, geht dann in seinem Kommentar aber zu wenig darauf ein; zum anderen hat das Stück weder in kompositorischer noch in innovatorischer Hinsicht irgendeine Bedeutung innerhalb der Entwicklung der Neuen Musik, und schließlich wirkt es in diesem Zusammenhang doch merklich unprofiliert. Erhard Karkoschkas Improvisationsvorlage mag als Klangbeispiel durchgehen, hier hätte man jedoch etwas mehr Diskussionsmaterial im Textheft bereitstellen, oder aber gleich auf Helmut Erdmanns ausführlich zitiertes Beispiel ausweichen können. Ob man Karlheinz Stockhausen mit seinem eher sektiererischen *Setz die Segel zur Sonne* vorstellen sollte, anstatt mit einer für die allgemeine Entwicklung wichtigeren und auch kompositorisch substanziellen Auswahl, ist sicherlich diskussionswürdig, die Textsammlung stellt hier leider nur Beispiele zusammen und verzichtet auf Kommentar. Pendereckis *Lukas-Passion* gehört ohne Zweifel in eine solche Zusammenstellung, bei Pousseurs *Votre Faust* habe ich meine Zweifel – hier wäre ein Kagel-Ausschnitt wohl weitaus wichtiger.

Das Textheft ist im ganzen wohl gelungen, abgesehen von zwei Problemen: überall da, wo man mit herkömmlicher (durchaus im positiven Sinne gemeint) Analysemethoden zu Ergebnissen kommt, hat der Autor hervorragend gearbeitet, überall dort, wo über Außermusikalisches zu reflektieren ist, wirkt sein Text merklich zurückhaltend. Und ein paar sinnentstellende Druckfehler sind zu berichtigen: daß der Verlag von Karkoschkas *Ad hoc* Edition Tonos heißt (und nicht Tonus), daß es sich bei Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* nicht um die



Klage des Propheten Elias (S. 37) handelt, und daß schließlich György Ligeti nicht bei Edgard Varèse, sondern bei Sándor Veress (S. 22) studierte. Doch weitaus wichtiger erscheint mir das Problem der Auswahl, wobei hier weniger der Autor als die Kalkulationsberechnungen des Verlages, der verständlicherweise auf eigene oder assoziierte Produktionen zurückgreifen möchte, die Ursache für manche mißverständliche und wenig hilfreiche Entscheidung gewesen sein mögen.

(Juni 1979)

Wulf Konold

*Melodietypen des deutschen Volksgesanges. Band I: Zwei- und Dreizeiler, hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Wolfgang SUPPAN und Wiegand STIEF. Band II: Vierzeiler, hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Hartmut BRAUN und Wiegand STIEF. 185 und 327 S. Tutzing: Hans Schneider 1976 und 1978.*

Die Idee, „die charakteristischen Melodietypen des deutschsprachigen Volksgesanges in repräsentativer Auswahl“ (Band I, S. 11) „mit Hilfe synoptischer Tafeln darzustellen“ (Band I, S. 9), ist gut. Sie stammt von Walter Wiora. Auch die Absicht, diese Idee auf einer „breiten Basis“, nämlich anhand der „etwa 200 000 im DVA [Deutsches Volksliedarchiv] lagernden Volksliedbelege“ (Band I, S. 11) in die Tat umzusetzen, ist gut, da ein umfassender, systematischer Überblick über diesen Gegenstand bis heute noch nicht vorliegt, trotz der immensen Sammlertätigkeit eines so reichen Archivs. Nun sind die beiden ersten Bände mit Zwei-, Drei- und Vierzeilern erschienen, die, in Tafeln synoptisch gegliedert, über 2000 Melodien enthalten. Angesichts eines so umfangreichen und vielversprechenden Unternehmens, das sich nach langwieriger, mühevoller und gewiß viel Sachkenntnis erfordern-der Ordnungstätigkeit als „musikwissenschaftliches Parallelunternehmen“ zur vorwiegend textorientierten Ausgabe *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (seit 1935) etablieren will (Band I, S. 7), ist man freilich höchst erstaunt, daß sich die Herausgeber

lediglich zu ganzen 9<sup>1/2</sup> Seiten Textvorspann entschließen konnten. Statt ausführlich auf Sinn, Nutzen und vor allem kritisch auf die Schwierigkeiten der geplanten Ausgabe einzugehen, umreißt Suppan (auf sechs Seiten) die Geschichte ihrer Idee, während Stief im verbleibenden Rest eine bloße Gebrauchsanweisung der Bände gibt – eine verbale Enthaltensamkeit, die durch Übergehen (Übersehen?) die tatsächlichen Probleme um so deutlicher macht: 1. Auf die Darstellung eines Editionskonzepts, wie man es vor allem in einem ersten von mehreren (wievielen?) Bänden erwarten darf, wird verzichtet. Einziger Hinweis: „Am Schluß der ganzen Edition“ (Band I, S. 16) seien einige Register vorgesehen. – 2. Erstes Ordnungskriterium der Melodien ist die Zeilenzahl. Was aber eine Zeile, wie lang und wodurch sie begrenzt ist, worüber in der einschlägigen Literatur keineswegs Einhelligkeit herrscht, bleibt auch hier unklar. Daß unmittelbare Zeilenwiederholungen bei der Zeilenzählung übergangen werden (der Vierzeiler AABA' wird erklärtermaßen zum Dreizeiler ABA'), mag eine Frage der Definition sein, die fehlt, verdeckt aber ein unleugbares musikalisches Bauprinzip: die Korrespondenz (auch gleicher) melodischer Glieder. Erst in Band II ging den Herausgebern, wie sie „unverhohlen zugeben“, dies „Problem mit einer Deutlichkeit auf, wie sie [sic] im Material des ersten Bandes nicht zu sehen war, die Frage nämlich, ob und wie die Zeilenzahl einer Melodie objektiv richtig ermittelt werden kann“ (Band II, S. 7). Hat man sich über das primäre Ordnungskriterium, das schon Band I bestimmte, wirklich erst mit Beginn des zweiten Bandes ernsthafte Gedanken gemacht? – 3. Ein weiteres Ordnungskriterium sind, den „Bartók'schen Ordnungsvorschlägen gemäß“, die Zeilenschlußöne: Melodien mit jeweils gleichen Tonhöhen am Schluß ihrer Zeilen werden in einer Tafel zusammengefaßt, so daß „jeder Typus durch mehrere Melodien vertreten ist“ (Band I, S. 11). Abgesehen von den ungenannten Auswahlkriterien pro Tafel (einmal sind es 2, einmal 12 Melodien) und abgesehen von der undiskutierten, jedoch für die vorliegende Sammlung grundlegenden Fra-

ge, ob Ordnungsweisen ungarischer auch auf deutsche Volkslieder sinnvoll angewendet werden können, wird man nicht ohne weiteres akzeptieren können, daß ein Melodietyp, was immer dies auch sein mag, schon durch die Lage der Zeilenschlußtöne beschrieben ist. Im übrigen sucht man vergebens nach einer – notwendigen – näheren Erklärung dessen, was sich die Herausgeber unter Typus vorstellen, ein bekanntlich auch in der Volksliedforschung komplizierter Begriff. Jedenfalls wird man sich schwerlich mit dem „Hinweis Pál Járdánis“ zufrieden geben mögen, „daß das Typische, d.h. das Typusprägende einer Melodie in verschiedenen Ebenen, auch in Teilbereichen liegen kann“. Suppan schreibt weiter: „Es kann ein äußeres oder ein inneres Merkmal sein. Stets muß die Besonderheit jedoch im Rahmen des Ganzen betrachtet werden“ (Band I, S. 12). – 4. Dunkelstes Ordnungskriterium, nach dem sich die Melodien innerhalb der Tafeln „durch verschiedenen Gestaltverlauf [?] . . . zu kleinen Gruppen zusammenschließen“ (Band I, S. 15), sind „charakteristische Melodiebewegungen und die Abfolge der strukturbildenden Töne“ (Band I, S. 11). Was das aber ist, bleibt ebenfalls unerörtert, und zwar offenbar deshalb, weil der Betrachter der Bände über „die internationale Diskussion zum Thema . . . Bescheid wissen sollte, um unsere Ausgabe gerecht beurteilen zu können“ (Band I, S. 12). Belehrungen dieser Art sind entbehrlich. Erwartet hätte man bei einem so umfangreichen („wissenschaftlichen“) Projekt vielmehr zumindest eine Zusammenfassung der Diskussionsergebnisse – statt einer bloßen Vorwärtsverteidigung gegenüber (offensichtlich erwarteter) Kritik. – 5. Besondere Erwähnung verdienen schließlich die folgenden Bemerkungen: Suppan stellt mit Recht fest, daß in der „Gesamtausgabe ‚Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien‘ . . . einerseits zusammengehörige Melodien verstreut an vielen Stellen und andererseits heterogene Melodien zusammen an derselben Stelle“ (Band I, S. 7) stehen – ein Mangel, dem mit der vorliegenden Sammlung begegnet werden soll. Demgegenüber muß Stief jedoch bekennen, es sei, obwohl „bei der Zusammenstellung der

Tafeln . . . strenge Maßstäbe angelegt“ worden seien (Band II, S. 7), durch die (genannten) Ordnungskriterien „nicht gewährleistet, daß Varianten in einer Tafel zusammengeführt werden“ (Band I, S. 16) – ein (fataler) Umstand, den auch ein geplantes „Verweisregister für Melodievarianten“ (Band I, S. 16) schwerlich wird beheben können. Suppan stellt schließlich selbst fest, „daß die Entscheidung für die vorliegende Ordnung eine subjektive war, – und daß andere Ordnungsmöglichkeiten ebenso ‚richtig‘ sein könnten“ (Band I, S. 12).

Was bringt der nächste Band? Fünf- und Mehrzeiler, subjektiv geordnet, und ein weiteres zweiseitiges Vorwort, in dem die Versäumnisse der vorherigen Bände „unverhohlen“ zugegeben werden? Oder wird man sich noch zu einem Textband entschließen, in dem Schwierigkeiten und Möglichkeiten der systematischen Ordnung deutscher Volksliedmelodien (und damit eines der grundlegenden Probleme der hiesigen musikalischen Volksliedforschung) anhand des vorgelegten Materials kritisch und umfassend – dem Aufwand (und Anspruch) des Unternehmens angemessen – erörtert werden? Zu hoffen ist es – doch dies fällt nicht leicht.

(August 1979)

Wolfram Steinbeck

*ANTHONY BAINES: Brass Instruments. Their History and Development. London: Faber & Faber (1976). 298 S., 16 Bildtaf., zahlreiche Abb. im Text.*

Von den in den letzten Jahren erschienenen Monographien über die Instrumente Horn, Trompete und Posaune unterscheidet sich das Buch von Baines grundlegend durch den synoptischen Ansatz. Die synoptische Darstellung der Entwicklung von Horn, Trompete und Posaune führt Baines zu einer Reihe überraschender Ergebnisse und Gedanken. Die Betrachtungsweise enthebt den Autor einerseits der Notwendigkeit, eine Reihe umstrittener Grenzfälle eindeutig einer bestimmten Gattung zuzuordnen, andererseits der Gefahr, einer einseitigen Interpretation beim Problem der mittelalterli-

chen Formen und Typen geziehen zu werden.

Nach einer kurzen Einführung in die Akustik der *Brass Instruments* – ein die Tonerzeugung bezeichnender Terminus für diese Instrumentengattung wäre dem das Material kennzeichnenden Begriff vorzuziehen – gibt der Verfasser einen Überblick über außereuropäische Trompeten- und Horn Typen und über solche des europäischen Altertums. Breiten Raum widmet Baines den mittelalterlichen Instrumentennamen und -typen sowie den frühen Blasinstrumenten mit Zugmechanismus („*Renaissance Slides*“). Das Kapitel „*Natural Trumpet*“ und der erste Teil des Kapitels „*The Horns*“ enthalten im wesentlichen eine Zusammenfassung bereits bekannter Quellen und Interpretationen. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen jene Abschnitte des Buches, die den sonst wenig behandelten Instrumententypen gelten. Hier sind vor allem diejenigen über das Posthorn (S. 169–173), das Signalhorn (S. 173–176), das Klappenhorn (S. 194–198), die Ophicléide (S. 198–205), das Cornet à pistons (S. 226–230), das Flügelhorn (S. 230–232) sowie die verschiedenen Typen des Tenorhorns und der Tuba (S. 249–265) zu erwähnen.

Es ist nur zu verständlich, daß eine Gesamtdarstellung, wie sie Baines bietet, nicht ganz frei von kleinen Fehlern sein kann. Sie sind angesichts der Fülle des dargebotenen Materials und der neuen Gedanken und Interpretationen zu entschuldigen. Bedauert werden muß, daß der Verfasser grundlegende Studien, wie beispielsweise die Dissertation *Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter* (Leipzig 1965) von Herbert Heyde nicht erwähnt. In der Bibliographie vermißt der Leser Hinweise auf Publikationen u. a. von Bowles (1971), Dahlquist (1971), Jahn (1925), Osthoff (1956), Piersig (1927), Polk (1968) und Wogram (1972). Andererseits sind im Text Schriften genannt, die in der Bibliographie fehlen. So werden z. B. die Schriften von C. Hentzschel und F. Friese erwähnt, in der Bibliographie jedoch weder als Original- noch als Faksimileausgabe (1973) aufgeführt.

In solchen Fällen, in denen für die Interpretation wichtige Zitate angeführt werden, würde man sich präzise Quellenangaben wünschen. Hinweise wie „*Recueil des Historiens, occid. III etc.*“ (S. 75) und „*Valentin, 1906*“ (S. 104) sollten ohne Seitenangaben dem Leser nicht zugemutet werden.

Das Buch von Baines ist nicht zuletzt auch wegen der sehr informativen Tabellen, unter anderem mit Maßangaben von Mundstücken (S. 59, 113, 125), wegen der gut ausgewählten Bildtafeln und wegen der zahlreichen Abbildungen im Text, von denen hier jene zur Funktion der verschiedenen Ventiltypen hervorgehoben seien, eine Fundgrube für den interessierten Laien wie für den Musikwissenschaftler.

(Juni 1978)

Detlef Altenburg

MICHAEL DICKREITER: *Musikinstrumente*. München: TR-Verlagsunion 1976. 104 S., zahlreiche Fotos und Grafiken.

Dieses kleine Kompendium gibt Auskunft über die „heute vorwiegend gebräuchlichen Instrumente innerhalb der ‚klassischen Musik‘, der Unterhaltungs- und Popmusik sowie des Jazz“ (S. 5). Es wendet sich an den musikinteressierten Laien und unterrichtet über Tonerzeugung, einige musikalische Möglichkeiten und das Aussehen der Instrumente. Ergänzend sind die Sitzordnungen der Musiker sowie die menschliche Stimme behandelt. Mit Einfühlungsvermögen beantwortet Dickreiter vor allem diejenigen Fragen, die von den Adressaten des Büchleins zu erwarten sind. Er tut das mit Sachkenntnis und in leicht faßlicher Darstellung. Einige Einzelheiten bedürften immerhin der Korrektur bzw. geben zu Einwänden Anlaß.

Einen krassen Fehler enthält der Abschnitt über die Harmonikainstrumente. Als der „*technisch und musikalisch am weitesten entwickelte und universellste Harmonikatyp*“ ist das Akkordeon bezeichnet; in dem Absatz über die Ziehharmonika heißt es: „*Auch das Bandoneon ist ein einfaches . . . Harmonikainstrument*“. Tatsächlich jedoch ist das Bandoneon vermöge seiner einzeltönigen Anlage und seines Tonumfangs das

universellere Instrument und alles andere als „einfach“; es findet heute eine Nachfolge in einzeltönigen (von Dickreiter nicht erwähnten) Knopfakkordeons. Weiter sei angemerkt: Die Aussage, daß der Streicher beim Vibrato die Tonhöhe beeinflusst – im Gegensatz zur Variierung der Lautstärke beim Tremolo –, beschreibt wenig von der musikalischen Wirkung. Nur beiläufig erfährt man, daß bei leichtem Berühren der Saite (Flageolett) eine andere Tonhöhe entsteht als bei festem Druck. Wenn die Tonlochbohrung der modernen Holzblasinstrumente wirklich die für die Klangqualität schlechthin günstigste wäre (S.44), bliebe die Renaissance alter Instrumente unverständlich. Der Satz, die Laute habe sechs „oder mehr Saiten“, gibt zumindest ein falsches Bild, ebenso die Feststellung, die Saiten der Harfe ergäben – ohne Betätigung der Pedale – „dieselben Töne wie die weißen Tasten des Klaviers“. Auf S.60 und 66 werden Zylinder- und Périnetmaschine miteinander verwechselt.

(September 1978) Dieter Krickeberg

**HELMUT SCHMIDT-GARRE:** *Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik. Wilhelmshaven: Verlag Heinrichshofen 1979. 288 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 49.)*

Aus einem reichen Fundus an Wissen nicht nur aus seinem eigentlichen Fachgebiet und dem der thematisch einbezogenen Literaturwissenschaft schöpfend, breitet der Verfasser eine schier unübersehbare Fülle an Kenntnissen aus, wobei er gelegentlich eigene Stellungnahmen (etwa S.217) nicht scheut.

Der inhaltliche Umfang des lebendig geschriebenen Buches mit seinen dreißig Kapiteln reicht vom außergeschichtlichen Mythos bis zu zeitnahen Literaturscheinungen wie dem „lettrisme“. Dem Buchtitel entsprechend bildet den eigentlichen Ausgangspunkt Shakespeare, dem hier mehr Raum zugebilligt ist als jedem anderen Dichter, obwohl – in diametralem Gegen-

satz etwa zu Goethe – über sein Leben so gut wie nichts bekannt ist, das Aufspüren von Beziehungen zu Musik demgemäß sich beschränken muß auf die in den Werken des Dichters verstreuten Hinweise auf Musik (Gattungen, Instrumente, Fachausdrücke), Hinweise nun freilich, die erstaunlich zahlreich sind. Je mehr der Gang durch die Literatur sich dann der neueren Zeit nähert, desto stärker verlagert sich das Gewicht der Darstellung auf Äußerungen der Dichter selbst über sich und ihr Werk wie auch auf Urteile und Bewertungen bedeutender Zeitgenossen.

Zwei Themenkreise seien herausgegriffen:

1) Das Aufspüren des Nachlebens der *Sphärenharmonie*: Shakespeare: *Henry VIII.* (S.20), *Pericles* (S.24), *The Merchant of Venice* (S.26), *The Tempest* (S.43/44); Goethe: der bekannte Ausspruch über J.S.Bach gegenüber Zelter (S.66); Schiller: *Der Tanz* (S.92); Görres (S.119); E.Th.A. Hoffmann und Schelling (S.125); Grillparzer: *Der arme Spielmann*, in thematischer Nähe zu Mallarmé (S.134); Mörike: *Gesang zu zweien in der Nacht* (S.137).

2) Das Herstellen von *Querverbindungen* zu anderen Dichtern, ferner, über die Musik hinaus, zu Malerei, Bildhauerei und Philosophie, etwa: Musiktitel bei Malern wie „Variations“, „Scherzo“, „Capriccio“, „Nocturne in blue and green“ („Nocturne“ in zweiter Verfremdung bei Debussy!), „Symphony in white“, „Harmony in violet and yellow“ bei Whistler (S.169); „Adagio“, „Larghetto“ und „Scherzo“, „Kompositionen“ benannt, bei Signac (S.169); „Die Lehrstunde der Nachtigall“ (nach Klopstocks Ode *Die Lehrstunde*), mit einer „Fuge“ verglichen, bei Runge (S.182); Musiktitel bei Dichtern wie „Symphonie en blanc majeur“ bei Gautier (S.169); „Petit air“ bei Mallarmé (S.201); „Chant“, „Chanson“ und „Ariette“, ferner, nach Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, „Romances sans paroles“ bei Verlaine (S.201/202); maltechnische Titel bei Dichtern wie „Eaux fortes“ und „Aquarelles“ bei Verlaine (S.202) und bei Musikern wie „Estampes“ und „Images“ bei Debussy (S.202).

Das auf diese Weise neben Onomatopoeischem (S. 203) in die Betrachtung geratene Moment der *Synästhesie* (u. a. S. 82, 126, 193, 201) kulminiert in der Verszeile „*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*“ in Baudelaires Symbolismusfibel *Correspondances* (S. 160). In diesen Zusammenhang der Synästhesie stellt der Verfasser Goethes *Faust*-Monolog – unbegreiflicherweise, ohne die hier überaus beziehungsreichen Anspielungen auf die Sphärenharmonie zu erkennen (S. 82).

Viele anregende Anmerkungen fallen gleichsam am Rande ab, so die über das Aufkommen des Wortes „chic“ (S. 163). – Im Zusammenhang mit Novalis hätte ein Hinweis auf Hanslick (S. 125) nahegelegen. (Oberons Erzählung in *A Midsummer-Night's Dream* [S. 28] steht übrigens nicht II/2, sondern II/1.) Für weiteres Studium wäre die Nennung der Quellen der die gesamte Darstellung durchziehenden Zitate wünschenswert – die vereinzelt im Text vorkommende Bibliographierung ist unvollständig und fehlt im Literaturverzeichnis.

Die Redaktion hätte sorgfältiger sein dürfen. Das Inhaltsverzeichnis (mit seinen fünf Fehlern [viermal Pagina, einmal Name]) stimmt nicht überein mit den Kapitelüberschriften; diesen entspricht weder formal noch inhaltlich das hieran orientierte Literaturverzeichnis. Willkür herrscht in der Setzung von Vornamen, im Gebrauch des Adelsprädikats (von Goethe, aber Schiller). (Lebensdaten unter den als Kapitelüberschriften fungierenden Dichternamen wären überdies angebracht.) Willkür herrscht auch in der Schreibung von Namen: R. Strauss ist (von zwei Ausnahmen abgesehen) durchgehend falsch geschrieben, Valéry, Ravel und Heißenbüttel erscheinen in zwei, Stéphane Mallarmé in drei Schreibungen, Jommelli in falscher Interpunktion, Orthographie (französisch!) und Syntax weisen nicht wenige Fehler auf, Setzerversehen reichen bis zu unkenntlicher Verstümmelung („wokd“ [S. 28] = wild [?]), verdruckte Stellen (Umbruch S. 252) stören (ist das Minuskel-ü die richtige Type?). Es kommen wörtliche Wiederholungen ganzer Passagen vor (S. 65/72, 121/124, 140/143). Wünschenswert – zu-

mal im Hinblick auf die Querverbindungen – wäre ein alphabetisches Namensregister. (August 1979) Gerd Sievers

*HECTOR BERLIOZ: Memoiren. Hrsg. von Wolf ROSENBERG. (München:) Rogner & Bernhard (1979). XV, 544 S.*

Dieses schön aufgemachte Buch könnte eine Marktlücke füllen: denn nach den Übersetzungen von Elly Ellès (1903/05) und Hans Scholz (1914) gab es keine deutsche Ausgabe der Memoiren von Berlioz. Die ansprechende Neuausgabe der Ellèschen Übersetzung durch E. Klemm (Leipzig, Reclam 1967) verliert viel an Wert durch Kürzungen des Textes.

Die vorliegende neue Ausgabe ist eine Überarbeitung der Übersetzung von Ellès. Die Abweichungen von der Vorlage sind übrigens weit geringer, als das Vorwort des Herausgebers suggerieren will, wohl 90 % des Textes bleiben unverändert, vor allem der Satzbau wird vollständig übernommen; deshalb hätte der Herausgeber den Namen der Übersetzerin ruhig nennen können. In erster Linie ging es Rosenberg um eine vorsichtige Modernisierung des Textes: aus „welcher“ wird „der“, aus „im Opernhause“ wird „im Opernhaus“, aus „geängstigt“ wird „verängstigt“. Obwohl diese Eingriffe den einheitlichen Tonfall der alten Übersetzung kaum stören, stellt sich doch die Frage, ob es nicht besser gewesen wäre, die modernere, zum Teil auch elegantere Übersetzung von Scholz als Vorlage zu nehmen.

Wo Rosenberg stärker von seiner Vorlage abweicht, entfernt er sich fast immer vom französischen Original. Dafür zwei Beispiele: In Kapitel LXIII berichtet Berlioz von der Wirkung eines Chorsatzes auf das Publikum: „*Il réveilla les stupides instincts d'opposition qui fermentent toujours dans le peuple de Paris; . . . Ce fut une protestation plébéienne et d'un nationalisme grotesque . . .*“. In Abweichung von Ellès (II, 149) übersetzt Rosenberg (S. 348): „*Er erweckte den instinktiven Hang zur Opposition, der stets in der Pariser Bevölkerung gärt; . . . Es war eine Kundgebung von groteskem Natio-*

nalismus . . .“. In Kapitel LIX schreibt Berlioz in Verzweiflung über das Schicksal Harriets: „*Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie; . . .*“. Rosenberg übersetzt: „*Gott ist dumm und abstoßend in seiner kalten Gleichgültigkeit; . . .*“ (S.462). Diese ungenauen Übersetzungen brechen den schroffen Formulierungen von Berlioz die Spitze ab. Daneben unterlaufen grobe Fehler wie „*fleischliche Sünden*“ statt „*läßliche Sünden*“ für „*péchés véniels*“ (Vorrede) oder „*fixe Idee*“ statt „*falsche Vorstellung*“ für „*idée fausse*“ (Kapitel LIX, Rosenberg S.462). Das Vorwort des Herausgebers kann sich nicht messen mit dem informativen Nachwort von E.Klemm. Die wichtige Frage, wie wörtlich man Berlioz in seinen Memoiren verstehen kann, wird nicht aufgegriffen, die Ergebnisse der Berlioz-Forschung in dieser Sache werden in einem Nebensatz abgetan (S.VI). Immerhin werden einige Widersprüche und Übertreibungen der Memoiren in den Anmerkungen angesprochen. Diese Anmerkungen des Herausgebers sind zum Teil sehr nachlässig formuliert (z.B. Anm.46).

Zu danken ist dem Herausgeber für das neu erstellte Register, das allen früheren Ausgaben fehlt. Mehr Vornamen und ergänzende Angaben zu ganz unbekannt Namen hätte den Wert dieses Registers noch erhöht. Störend ist auch, daß die Kapitel neu gezählt und die Kursivschreibungen des Originals nicht kenntlich gemacht worden sind. So wurde die Chance vertan, eine für einen breiteren Leserkreis gedachte Ausgabe auch für den Fachmann brauchbar zu machen. Man bleibt weiterhin auf die alten Ausgaben angewiesen.

(April 1979) Magda Marx-Weber

**ENGELBERT HUMPERDINCK:** *Briefe und Tagebücher, II. Band (1881–1883)*. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1976. 140 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 114.)

Der vorliegende zweite Band dieser auf mehrere Bände angelegten Edition ist in derselben Weise aufgebaut wie der erste:

Briefe und Kalendernotizen von Humperdinck sowie Briefe an Humperdinck werden ergänzt durch einige andere Dokumente und kurze Zwischentexte des Herausgebers (ohne Anmerkungsapparat). Willkommen wäre ein Hinweis gewesen, ob alle hier abgedruckten Briefe aus dem Humperdinck-Nachlaß in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main stammen, oder ob auch, wie das Vorwort vermuten läßt, die Bestände des Richard-Wagner-Archivs in Bayreuth herangezogen wurden. Entbehrlich hingegen erscheint der Abdruck von fünf langen Artikeln aus der *Neuen Musikzeitung*, da diese Zeitschrift noch in vielen Exemplaren erhalten ist und die Artikel selbst mit Humperdincks eigenen, plastischen Äußerungen nicht konkurrieren können. Das zentrale Thema des Bandes ist Wagners *Parsifal*. Zurecht sind deshalb Humperdincks *Parsifal*-Skizzen II im Anhang wiedergegeben, ein Zeugnis für dessen starkes Engagement in den „*Parsifalangelegenheiten*“. Humperdincks privates, sehr eigenständiges Urteil über dieses Werk lese man nach im Brief an die Mutter vom 13.Juni 1882 (S.88f.). Das zweite große Thema des Bandes ist die Tonmalerei (S.14ff.). Humperdincks Eigenständigkeit im Urteil und seine Formulierungsgabe werden wohl auch die noch kommenden Bände zu einer interessanten Lektüre machen.

(April 1979) Magda Marx-Weber

**CARL ORFF:** *Frühzeit. Tutzing: Hans Schneider 1975. 348 S. (Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. I.)*

**CARL ORFF:** *Lehrjahre bei den alten Meistern. Tutzing: Hans Schneider 1975. 216 S., (I), XXIII Taf. (Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. II.)*

Als ich 1955 meine Dissertation über Carl Orff schrieb, gelang es mir nur mit äußerster List, ihm einige biographische Details zu entlocken. Orff, der die *Carmina Burana* als sein erstes vollgültiges Werk bezeichnete und nach der Uraufführung dieses Stückes alle früheren Werke bis auf die Monteverdi-Bearbeitungen zurückzog,

begann im Alter von 80 Jahren eine auf acht Bände angelegte Dokumentation seines Lebens und Werkes. Er hat also lange gewartet – vor allem, wenn man bedenkt, daß heute schon die Generation der noch nicht 50jährigen ihre kompositorischen Jugendsünden aus den Schubladen hervorholt. Nach der Lektüre der beiden ersten Bücher kann man nur hoffen, daß ihm Zeit bleiben wird, auch die weiteren Bände (*Schulwerk – Trionfi – Märchenstücke – Bairisches Welttheater – Abendländisches Musiktheater – Theatrum mundi*) zu vollenden.

Der erste Band gliedert sich in drei Teile: Im ersten Abschnitt erzählt Orff Jugend-erinnerungen. Im zweiten Teil gibt Werner Thomas einen Überblick über die frühen, bisher meist nicht veröffentlichten Werke. Während dieses Kapitel zahlreiche Notenbeispiele (teils im Faksimile) enthält, werden im dritten Teil die wichtigsten Werke vollständig wiedergegeben.

Zu Orffs frühesten Werken gehören Lieder, Balladen und das Chorwerk *Zarathustra* mit der für die damalige Zeit (etwa zehn Jahre vor Strawinskys *Les Noces*) noch ungewöhnlichen Besetzung von Bläserorchester, mehreren Klavieren und Schlagzeug. Insgesamt sind es unbedeutende Kompositionsversuche, in denen sich viel unverdauter Wagner und Strauss findet, aber trotzdem deuten sich schon einige Dinge an, die für Orffs späteres Schaffen charakteristisch bleiben werden: Die Deklamation geht ganz von der Sprache aus, und in der Begleitung dominieren ostinate Schwebeklänge ohne Auflösung. In den Liedern und Kantaten nach Texten von Werfel und Brecht (1920–1932) findet Orff allmählich seine eigene Sprache: Die fortschreitende Ausparung der kompositorischen Mittel führt zum statischen Kompositionsstil und zur großräumigen Klangarchitektur.

Im zweiten Band, der außer zahlreichen Notenbeispielen auch einen Bildteil mit Szenenfotos enthält, berichtet Orff von seinen „Lehrjahren“ bei Gabrieli, Bach und Monteverdi. Wer einen trockenen Bericht über Orffs Studium der alten Meister erwartet, sieht sich glücklicherweise getäuscht, denn die vielgerühmte Faszination, die Orff

ausstrahlt, wenn er seine Stücke vorträgt, geht auch von seinem Text aus. Er entwirft ein außerordentlich amüsanter Portrait des Münchener Musiklebens in den Jahren um 1930. Dort gab es einerseits den Münchener Bachverein, ein Experimentierfeld für Orffs szenisch-konzertante Aufführungen und andererseits die von Büchtger gegründete und von Scherchen geförderte „*Vereinigung für zeitgenössische Musik*“, die Orff Gelegenheit zu Versuchen aller Art bot, für die im normalen Musikbetrieb kein Platz war.

Was Orff berichtet, sei es über die Frühzeit oder über die Lehrjahre – es ist stets ein Werkkommentar, der wenig zum privaten Leben, aber viel Persönliches zum Werk aussagt.

(Mai 1976) Ingeborg Schatz-Kiekert

*JAN RACEK: Leoš Janáček v mých vzpomínkách (Leoš Janáček in meinen Erinnerungen). Praha: Vyšehrad 1975. 111 S.*

In diesem zwar knappen, aber gediegenen Buch gedenkt der Autor Leoš Janáčeks Leben und Schaffen in einem sehr persönlich gehaltenen Rückblick. Mensch und Werk werden aus eigener Anschauung geschildert und die Darstellung gipfelt in den schöpferischen Erfolgen der Jahre 1921–1928. Der Autor erfaßt die gesamte Umwelt, in der Janáček lebte und arbeitete, den Widerhall, den sein Schaffen hervorrief, vor allem aber alles für sein Spätwerk Typische. In sechs Kapiteln hat Jan Racek lebendig gesehene und tief erlebte Erinnerungen an Begegnungen mit Janáček zusammengefaßt, die sein Leben und seine wissenschaftliche Laufbahn entscheidend geformt haben. In diesem Buch kommt einer der wenigen heute noch lebenden Zeugen der schöpferischen Erfolge Janáčeks in seinen letzten Lebensjahren zu Wort. Die Darstellung geschieht in fesselnder, dramatisch belebter und im Abstand der Zeit geläuterter Sprache. Obwohl es sich um einen relativ kleinen Zeitraum aus dem Leben des Meisters handelt, den Jan Racek als Student und Adept der Musikwissenschaft neben Janáček intensiv miterlebt hat, waren es die

Jahre eines schöpferischen Hochflugs, die Jahre, in denen Janáčeks Genie an der Schwelle des Alters avantgardistische, seiner Zeit vorausseilende Werke dauernden Wertes geschaffen hat. Die Originalität des Meisters, deren Wurzeln aus der tschechischen Musiktradition, den nie versiegenden Quellen der Volksmusik und dem Intonationsgefälle der menschlichen Rede wuchs, enthüllt der Autor in seinen Rezensionen über Premieren von Janáčeks Werken, die dank des damaligen Opernchefs František Neumann über die Brünner Opernbühne gingen und auf Konzertpodien nicht nur der Heimat, sondern auch des Auslands, besonders bei Internationalen Festspielen der zeitgenössischen Musik erklangen, an denen Jan Racek teilnahm. Seine eindeutig positive und begeisterte Einstellung zu Janáček und seinem Schaffen hat der Autor nicht einmal in der kritischen Zeit der Zweifel geändert, im Gegenteil: Er warf das ganze Gewicht seiner Persönlichkeit in die Waagschale des Kampfes um Anerkennung von Janáčeks Genie, und tat dies vor allem in seinen wissenschaftlichen Arbeiten, in denen er nach eingehenden Quellenstudien seine hellseherisch kritischen Untersuchungen und Einblicke vertiefte und den Brünner Meister sowie sein Schaffen in den Entwicklungszusammenhang der tschechischen und europäischen Musik stellte. Das letzte Kapitel seines Buchs widmet der Autor dem Andenken an Janáčeks Gattin Zdenka, deren großzügiges, in der tschechischen Kulturgeschichte einzigartiges Vermächtnis es gestattete, sozusagen den ganzen kompositorischen und literarischen Nachlaß des Meisters zu bewahren, um dessen Rekonstruktion und Edition Jan Racek sich Verdienste erworben hat.

Die authentischen Erinnerungen beleuchten den in historischer, psychologischer und kreativer Hinsicht kompliziertesten und dabei bedeutungsvollsten Abschnitt aus Janáčeks Leben und Schaffen und besitzen in vielem allgemeine Gültigkeit; sie verdienen es, in eine der europäischen Sprachen übertragen und breiten Kreisen zugänglich gemacht zu werden.

(Januar 1979)

Theodora Straková

*LUDWIG VAN BEETHOVEN: Gott, welch Dunkel hier / In des Lebens Frühlingstagen aus der Oper „Fidelio“. Faksimile nach dem Autograph aus dem Nachlaß des Komponisten in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 14 S., 24 Bl.*

Die große Szene Florestans vom Beginn des 2. Aktes des *Fidelio* kam aus dem Besitz Schindlers 1861 an die Staatsbibliothek Berlin – als Entschädigung für zwei Konversationshefte, die Schindler 15 Jahre zuvor entgegen dem Kaufvertrag nicht mit übergeben hatte. Auf die Mahnungen der Bibliothek hatte er sich zunächst taub gestellt und die Angelegenheit erst im Zuge weiterer Kaufverhandlungen bereinigt.

Die 22 Blätter mit 40 beschriebenen Seiten – nach Bl. 14 wurde ein Blatt nachträglich eingefügt – wurden von Karl-Heinz Köhler zum Jubiläumsjahr 1977 in einem ansprechenden Faksimiledruck vorgelegt. Sie beginnen mit Takt 32 der Introduction zum 2. Akt der *Fidelio*-Fassung und dem Vermerk Beethovens „*Nb. gilt die Vorzeichnung von der Introduktion*“, der in der älteren Beethoven-Literatur in Verbindung mit einem Zusatz von der Hand Schindlers zu dem Mißverständnis führte, die gesamte Introduction sei aus der *Leonore* übernommen worden. In Wirklichkeit ist jedoch die *Fidelio*-Fassung neun Takte kürzer, verzichtet auf die Posaunen und das Kontrafagott und ist auch uminstrumentiert.

Das Arbeitsautograph Beethovens, das zunächst nur die Streicher partiturmäßig aufzeichnet, die übrigen Instrumente nach Bedarf unter dem Streichersatz notiert, beweist, wie sehr er noch an der Ausgestaltung insbesondere der Arie gefeilt hat. Insofern zeigt die Handschrift in Verbindung mit der Erzählung Treitschkes über die Konzeption der Szene am Klavier sehr deutlich die drei Stufen des Arbeitsprozesses bei Beethoven. Das Vorwort des Herausgebers in deutscher und englischer Sprache gibt neben dem Quellenbericht die notwendigen Informationen zur Herkunft des Autographs und seiner Stellung in der Werkgeschichte. Auch der Hinweis darauf fehlt nicht, wie stark die



Umarbeitung von Sonnleithners *Leonore* zu Treitschkes *Fidelio* das Werk für Vorstellungen leninistischer Kunsttheorie integrierbar gemacht hat.

(Dezember 1977)

Siegfried Kross

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 9: Grande messe des morts. Ed. by Jürgen KINDERMANN. Kassel usw.: Bärenreiter 1978. XVII, 178 S.*

Als siebter bis jetzt fertiggestellter Band der neuen Berlioz-Gesamtausgabe erschien die *Grande messe des morts*. Unter Berlioz' Werken im monumentalen Genre – *Requiem*, *Symphonie funèbre*, *Te deum*, *Impériale* – nimmt die Totenmesse zweifellos den höchsten Rang ein. „Drohte man mir“, schrieb der Komponist zwei Jahre vor seinem Tod an einen Freund, „mit der Verbrennung meines ganzen Werkes, so bäte ich für eine Partitur um Gnade, für die *Grande messe des morts*“.

Im *Requiem*, das er 1837 auf Grund eines Staatsauftrags innerhalb weniger Monate komponierte, verwendete Berlioz – wie er dies auch in anderen Fällen tat – älteres Material: Der spektakuläre Blechbläserinsatz des *Tuba mirum* im *Dies irae* ist ein Auskomponieren der Passage „*Et iterum venturus est*“ aus dem *Resurrexit*, jenem als einzigem erhaltenen Teil der wenig erfolgreichen *Messe solennelle* von 1825. Der Rückgriff erfolgte so spontan, daß sogar noch in der zweiten Druckausgabe des *Requiem*s (1853) der Baßeinsatz die (nunmehr falsche) Textierung „*Et iterum . . .*“ hat (statt „*Tuba mirum . . .*“). Zu Lebzeiten Berlioz' erschienen drei Auflagen der Partitur des *Requiem*s: 1838, wenige Monate nach der Uraufführung, sodann 1853 und 1867. Die autographe Partitur, als Zeichen der Anerkennung für den einhelligen Erfolg, den die Komposition errungen hatte, vom Staat erworben, ist erhalten; insgesamt stehen also vier Partiturfassungen (sowie einiges wenige Stimmenmaterial) zur Verfügung. Vor jeder Druckausgabe hat Berlioz Änderungen vorgenommen; die interessantesten (Berlioz: „*plusieurs modifications as-*

*sez importantes*“) vor dem 2. Druck, so u. a. die Streichung der Passage „*de ore leonis . . . ne cadant in obscurum*“ im *Offertorium* (zwischen den jetzigen T. 101 und 105). (Dieser Textabschnitt war ja von Berlioz bereits in den Satz *Rex tremendae* verpflanzt worden.) Berlioz' Beschäftigung mit Sujet und Komposition des *Requiem*s erstreckt sich also über vier Jahrzehnte.

Kindermann legt seiner Edition die „Fassung letzter Hand“ zugrunde. Kleine Abweichungen der vorangehenden Fassungen werden in einem Lesartenverzeichnis mitgeteilt, kompliziertere, umfangreichere durch Partiturexzerpte in den „*Appendices*“ I–III wiedergegeben. Insgesamt also sind für den interessierten Benutzer der Ausgabe alle Stadien der Umarbeitungsprozesse rekonstruierbar. Die Partiturexzerpte in den *Appendices* sind folgendermaßen zu lesen: Normalstich = ursprüngliche Version in der betreffenden Quelle, Kleinstich = Übereinstimmung mit der jeweils darauffolgenden Fassung. Appendix I also erschließt die erste Fassung der autographen Partitur, den Zustand vor den Veränderungen, die im Autograph für die 1. Druckausgabe vorgenommen wurden, in Relation zur Fassung der 1. (bzw., falls nicht nochmals verändert, einer späteren) Druckausgabe; Entsprechendes gilt für Appendix II und III. Wer sich veranschaulichen will, wie Berlioz eine bestimmte Passage mehrmals umgearbeitet hat (was vorkommt), muß also die *Appendices* untereinander und mit dem edierten Haupttext (der Fassung letzter Hand) vergleichen. Das ist mühsam nicht nur, weil in den *Appendices* unverständlicherweise die Sätze im Gegensatz zu Notentext und Lesartenverzeichnis lediglich römisch (statt, wie dort, arabisch) gezählt und nicht betitelt sind; das System von Normal- und Kleinstich selbst wird leicht zum Verwirrspiel. Da die *Appendices* die Versionen wiedergeben, die dem betreffenden Korrekturgang vorangehen, so wird, wenn dieselbe Stelle später nochmals verändert wurde, das Ergebnis des ersten Korrekturgangs erst im Zusammenhang mit dieser neuerlichen Veränderung mitgeteilt. Das Verhältnis zwischen Normal- und Kleinstich kann sich hierbei teilweise um-

drehen. Hierzu ein kleines Beispiel, nämlich die zweimalige Veränderung der Stelle T. 33–36 im 1. Satz. Appendix I, i) (S. 164): Normalstich = ursprüngliche Fassung im Autograph, Kleinstich = gegenüber der darauffolgenden Version unverändert gebliebene Fassung im Autograph. Wie die veränderte Fassung im Autograph (sie steht auf einer Überklebung), also das Ergebnis des ersten Korrekturganges, tatsächlich ausgesehen hat, ist erst aus Appendix III, c) (S. 173) zu erschließen: Sie erscheint hier in Normalstich, weil nämlich die Takte 34–35 später nochmals geändert wurden. (Die Schlußnoten von T. 36 jedoch in Kleinstich, weil sie später nicht mehr geändert wurden.) Das System ist in sich völlig logisch, gibt aber, wie ich meine, unnötig viel Mühe auf, will man sich die Arbeitsgänge im einzelnen veranschaulichen. Zum Sachverhalt im vorliegenden Fall vgl. die unten gegebenen Notenbeispiele.

Gesteht man zu, daß Kritische Berichte nicht nur richtig sein sollten, sondern lesbar, also anschaulich, sollte man sich nicht für Darstellungsweisen entscheiden, die keinen anderen Vorteil haben als den, möglicherweise Platz zu sparen.

Sinnlos aber wird das Differenzierungssystem von Normal- und Kleinstich dann, wenn, wie im Falle von Appendix I, u) (S. 167), die Notengröße von vornherein offenbar von drucktechnischen Gegebenheiten bestimmt wird. Es handelt sich hier um die ursprüngliche Fassung des Schlußes des *Agnus dei*, die Berlioz im Autograph dann gekürzt hat. Wenn ich recht verstehe, müßte das, was gestrichen wurde, im Ap-

pendix in Normalgröße erscheinen; das, was mit den späteren Versionen übereinstimmt, in Kleinstich, nämlich ein Teil der Akkordtöne von T. 198 sowie die beiden Schlußakte. Das Partiturexzerpt des Appendix I, u) gibt jedoch alles unterschiedslos mit einer Notentype wieder, die fatalerweise zwischen „normal“ und „klein“ der sonstigen Appendix-Beispiele liegt. Dieselbe mittlere Typengröße erscheint nochmal im Beispiel Appendix II, m) (S. 171, wiederum viel kleiner als die „Normalgröße“ der Beispiele auf S. 170); hier aber gibt es (S. 172 oben) dazu einen deutlich unterschiedenen Kleinstich – der anzeigen soll, daß die entsprechenden Takte auch in der Endfassung stehen (vgl. S. 108, T. 102–105), wiewohl mit anderem Text und in anderem Zusammenhang. (Warum aber sind dann der erste Takt dieses Appendix, der T. 101 entspricht, sowie ein Teil des letzten Taktes nicht ebenfalls in Kleinstich wiedergegeben?)

Die editorischen Entscheidungen selbst, nach Stichproben zu urteilen, erscheinen plausibel, von Kleinigkeiten abgesehen. (Warum etwa ist im *Lacrymosa* T. 43 das „*un peu retenu*“ in die Edition aufgenommen, das in keiner der gedruckten Partituren steht? Außerdem verwirrt es: die eigentliche Tempovorschrift ist „*sans presser*“ in T. 43.) Die fast durchweg interpunktionslose Wiedergabe des Worttextes (nur vor Wiederholungen stehen Kommata) erscheint mir wenig glücklich. Kindermanns Vorwort zu dem Band informiert gründlich über Entstehungsgeschichte und Rezeption der *Grande messe des morts*.

(März 1979)

Wolfgang Dömling

1. Autograph vor Revision:  
33

Tén. I  
sol - vet sae - clum in fa - vil - la

Basses  
sae - clum in fa - vil - la

## 2. Autograph nach Revision (= 1. und 2. Druckausgabe):

sol - vet sol - vet sae - clum in fa - vil - la

sae - clum in fa - vil - - la

## 3. Druckausgabe (= Edition):

sol - vet sol - vet sae - clum in fa - vil - - - la

sae - clum in fa - vil - - la

*Early English Church Music (EECM). Band 16–20. General Editor: Paul DOE. Assistant Editor: John BERGSAGEL (Band 16), John MOREHEN (übrige Bände). London: For the British Academy by Stainer & Bell 1976–1978.*

*Band 16: Early Tudor Masses II, transcribed and edited by John BERGSAGEL. London 1976. 211 S.*

*Band 17: John Sheppard I: Responsorial Music, transcribed and edited by David CHADD. London 1977. 180 S.*

*Band 18: John Sheppard II: Masses, transcribed and edited by Nicholas SANDON. London 1976. 169 S.*

*Band 19: Christopher Tye I: English Sacred Music, transcribed and edited by John MOREHEN. London 1977. 352 S.*

*Band 20: John Taverner I: Six-part Masses, transcribed and edited by Hugh BENHAM. London 1978. 260 S.*

Die Reihe EECM (London 1962 ff.) veröffentlicht in wissenschaftlich-praktischen Ausgaben Kirchenmusik britischer Komponisten des Mittelalters und der Renaissance. Neben bisher in Neuauflagen nicht zugänglichen Werken bringt sie auch die notwendig gewordene Modernisierung (mit entspre-

chenden Korrekturen und Ergänzungen) zu der 1923–1929 in London erschienenen Tudor Church Music (TC) (s. u. EECM 20). Die Reihe EECM wird dem Anspruch „wissenschaftlich und praktisch“ in allen hier zur Diskussion stehenden Bänden voll gerecht: Außer der vorbildlichen Übertragung mit kritischem Bericht, die zu Beginn jedes Abschnitts Stimmenbezeichnung, Schlüsselung, Vorzeichen, Mensurzeichen, erste Noten (Ausnahme: EECM 17) und Stimmumfang (Ausnahme: EECM 19) der verwendeten Quellen anführt (alle Zusätze der Herausgeber sind kenntlich gemacht), bringt EECM sämtliche für eine liturgische Aufführung notwendigen Intonationen aus dem *Antiphonale Sariburiense*, dazu im Anhang Verzeichnisse der identifizierbaren cantus firmi und zu jedem Band wirklich brauchbare aufführungspraktische Hinweise.

Die Bände 16–20 sind Komponisten der Tudorzeit (1485–1603) gewidmet, einer Epoche, die sich kirchenmusikalisch, trotz großer liturgischer Veränderungen, durch eine bemerkenswerte Beständigkeit auszeichnet. Sie zehrt während des ganzen Jahrhunderts von der noch ungestörten Zeit Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. (bis zu

seinem Bruch mit Rom 1533) und überdauerte alle Wirren der anglikanischen Reformation unter Heinrich VIII. (nach 1531) und Edward VI. (1547–1553), die fünfjährige katholische ‚Restauration‘ unter Mary Tudor (1553–1558) und die endgültige Einführung des anglikanischen Ritus unter Elisabeth I. (1558–1603).

Drei Bände enthalten 4–6stimmige Messen (wie in England üblich viersätzig, ohne Kyrie): EECM 16 bringt drei bisher nicht publizierte Messen aus den *Forrest-Heyther partbooks* (Oxford Bodl.Lib.) aus der Zeit vor 1531. EECM 20 veröffentlicht drei der bereits in TC I erschienenen Messen von John Taverner (c. 1495–1545, bis 1530 am Cardinal College in Oxford, hat vermutlich danach nicht mehr komponiert): das Frühwerk *O Michael* (1513?), *Gloria Tibi Trinitas* (für Oxford, vermutlich zw. 1527–1529) und die nicht datierbare Messe *Corona spinea*. EECM 18 enthält fünf Messen von John Sheppard, die den Wandel in der liturgischen Praxis zwischen 1535–1560 zeigen: Die Messe *Cantate*, vermutlich aus der Zeit Mary Tudors, ist die anspruchsvollste und retrospektivste. Die übrigen vier Messen sind einfacher und kürzer. Sie spiegeln den verstärkten lutheranischen Einfluß unter Heinrich VIII. und Edward VI. EECM 17 erschließt fünf Ordinariums- und einundzwanzig Offiziumsresponsorien desselben Komponisten.

EECM 19 enthält die für die anglikanische Liturgie typischen Gattungen: fünfzehn Anthems, ein Magnificat und Nunc dimittis und ein Nunc dimittis. Obwohl viel von Tyes bester Musik schon lange publiziert ist, ist er heute noch hauptsächlich durch Bearbeitungen aus den ebenfalls in EECM 19 enthaltenen *Acts of the Apostles* (1553) bekannt. Die englische liturgische Musik ist die am wenigsten befriedigende Leistung Tyes (er hat außerdem lateinische liturgische Musik und weltliche Consortmusik geschrieben), doch enthält EECM 19 keine Stücke, die nicht eine Aufführung verdienen würden (Morehen).

(März 1979)

Dorothea Baumann

*LOUIS SPOHR: Klarinettenkonzert IV e-Moll 1828/29. Partitur. Vorgelegt von Heinrich GEUSER. Tutzing: Hans Schneider 1976. X, 130 S., 1 Taf. (= Neue Auswahl der Werke. Band V.)*

„Ausgewählte Werke“ Ludwig Spohrs erschienen in den Jahren 1949–1959. 1963 begann die Internationale Louis-Spohr-Gesellschaft mit der Herausgabe einer „Neuen Auswahl der Werke“. Als Band V dieser Reihe brachte das Jahr 1976 Spohrs Konzert Nr. 4 in e-moll (o.op.) für Klarinette (A) und Orchester aus dem Jahre 1828. Bis dahin existierten nur Klavierauszüge des vierten Klarinettenkonzerts (Carl Rundnagels Ausgabe bei Breitkopf & Härtel aus dem Jahre 1884 sowie eine neuere amerikanische Ausgabe, New York 1965). Die im Artikel *Spohr* in MGG für das Jahr 1964 genannte Partitur- und Stimmenausgabe kam nicht zustande; sie ist in die vorliegende Partiturausgabe eingegangen. Diese greift auf die autographe Partitur zurück. Heinrich Geuser schrieb Vorwort und kritischen Bericht und besorgte die Revision des Notentextes.

Die vorliegende Partitur gibt einen weiteren Einblick in die Klarinettenkompositionen Spohrs (vier Konzerte und andere Solowerke sowie verschiedene Kammermusikwerke mit Klarinette), nachdem das zweite Klarinettenkonzert bereits als Band II der *Neuen Auswahl der Werke* erschienen ist. Zugleich stellt sie einen Beitrag zur romantischen Klarinettenliteratur dar. Das e-moll-Konzert ist wie die übrigen Klarinettenkonzerte Johann Simon Hermstedt (1778 bis 1846), Musikdirektor und Klarinettenlehrer des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, gewidmet. Romantische Gehalte verbinden sich mit klassizistischen Formen. Äußerste Virtuosität der Passagen (Tonumfang: e – h'') steht neben dem beseelten Ausdruck der Kantilenen.

Der Druck der Partitur ist übersichtlich und deutlich. Es bleibt zu hoffen, daß bald weitere Kompositionen Ludwig Spohrs in dieser vorzüglichen Aufmachung erscheinen.

(März 1978)

Ulrich Rau