

## BESPRECHUNGEN

*Colloquium Musica Bohemica et Europaea. Brno 1970. Gestaltung und Redaktion: Rudolf PEČMAN. Brno: Internationale Musikfestspiele 1972. 464 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno. Band 5.)*

Das Verhältnis der tschechischen Musik zu den stilistischen Entwicklungen im übrigen Europa wird in diesem Band, der die Referate und Diskussionsbeiträge des Brünner Kolloquiums von 1970 enthält, am Beispiel von fünf Themenbereichen dargestellt, denen Jiří VYSLOUŽIL sprach- und begriffsgeschichtliche Untersuchungen zur Wortbildung „*Musica bohemica*“ als programmatische Eröffnungsansprache vorangestellt sind.

Im Zentrum des ersten Themenkomplexes – Gattungen und Typen der Spätgotik und der Renaissance – stehen Repertoireuntersuchungen zum kirchlichen Gemeinschaftsgesang (Walter LIPPHARDT, Jiří TICHOTA) und zum hohen Stil von Messe und Motette (Kurt von FISCHER, Jaromír CERNÝ, Jitka SNÍZKOVÁ); Beziehungen des Liturgischen Dramas in Böhmen zu westlichen Traditionen zeigen František POKORNÝ und Václav PLOCEK auf.

Der zweite Themenbereich – Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts – verdankt seine Aufnahme in das Programm des Kolloquiums vielleicht dem Umstand, daß der Kaiserhof Rudolfs II. in Prag um 1600 ein Zentrum des Manierismus von europäischem Rang war. Und so weiß denn auch Pavel PREISS (*Farbe und Klang in der Theorie und Praxis des Manierismus*) von einer synästhetischen Farbpartitur Giuseppe Arcimbaldos, des bedeutendsten Malers am Hofe Rudolfs II., zu berichten und diese synästhetischen Bestrebungen in den Manierismus einzuordnen. Walter PASS sucht in seinem Beitrag *Die originelle Ansicht des Unendlichen . . .* die Madrigali spirituali des Prager Hofkapellmeisters dem Stilbegriff eines musikalischen Manierismus zu subsumieren und Hellmut Christian WOLFF berichtet einmal mehr über manieristische

Opernbühnenbilder. In anderen Beiträgen (von Jan RACEK, Josef VÁLKA, Frits NOSKE und Theodora STRAKOVÁ) wird grundsätzlicher über Sinn und Nutzen des Begriffs Manierismus für die Musikgeschichtsschreibung gehandelt. Mit der nötigen Vorsicht, die gegenüber dem Begriff des Manierismus in der Musik geboten ist, und ihn gleichwohl als ein heuristisches Hilfsmittel gebrauchend, erörtert Ludwig FINSCHER *Gesualdos „Atonalität“ und das Problem des musikalischen Manierismus* – eine eingehende Analyse, von deren Art noch weit mehr vorliegen müssen, ehe der musikalische Manierismus als Ganzes sinnvoll diskutiert werden kann.

Die Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule bilden das dritte Hauptthema des Bandes. Hans Heinrich EGGBRECHT analysiert nochmals (nach Werner Korte in der Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962) den Kopfsatz von Stamitz' Sinfonie G-dur op. 3, Nr. 1 – ein Beitrag, der lebhaft Diskussionen auslöste, die erfreulicherweise sehr ausführlich in dem Band dokumentiert sind.

In Bezugnahme auf Eggebrechts Ablehnung der „Provenienz-Historiographie“ erörtert Jiří FUKAČ, inwieweit quellenkundliche Forschungen Stiluntersuchungen stützen und erhellen können. Peter ANDRASCHKE verweist auf die „Gruppenanordnung“ der Elemente in Stamitz' Sinfonien als einer Voraussetzung des klassischen Satzes, ohne daß bereits die Sonatensatzform entwickelt sei. Albrecht RIETHMÜLLER macht auf den Zusammenhang aufmerksam, daß mit der vorklassischen Musik von Stamitz zeitlich die Sprengung der Nachahmungsästhetik und im Anschluß an Alexander Baumgartens *Aesthetica* das Entstehen einer systematischen Ästhetik zusammenfällt. Jiří VYSLOUŽIL erörtert in seinem Beitrag *Vorklassische Phänomene in der Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule* die Existenz des „Prinzips der musikalischen Symmetrie“ in der tschechischen Musik des frühen 18. Jahrhunderts.

In dem vierten Themenkomplex – über die Beziehungen der böhmischen Musiktradition zur außerböhmischen Entwicklung im 18. Jahrhundert – kommt dann zur Geltung, was Eggebrecht vorher bereits mit einem Wort Kortés als „Provenienz-Historiographie“ apostrophierte. Nach einem einleitenden Überblick über *Musikalische Zentren in Böhmen im 18. Jahrhundert* von Tomislav VOLEK berichten Rudolf PECMAN über *Böhmen und Italien*, Eva BADURA-SKODA über *Wien und die böhmische Musiktradition im 18. Jahrhundert* und Susi JEANS über *Böhmische Orgel- und Cembalokonzerte in England*. Repertoireuntersuchungen zur Kirchenmusik legt Jiří SEHNAL vor, desgleichen zur Oper Zdeňka PILKOVÁ, zur Klaviermusik Carsten HASTINGS und zur Kammermusik sowie zur Sinfonie Jens Peter LARSEN.

Der Band schließt – abgesehen von zwei Miszellen zur Musiktheorie (von František REHÁNEK und Luděk ZENKL) und den Schlußworten zum Kolloquium – mit Untersuchungen über die Tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, die, mit Smetana einsetzend, nach den Ausführungen Jaroslav JIRÁNEKS in tschechischer Terminologie unter dem Begriff „*Moderne tschechische Musik*“ zusammengefaßt wird. Von den Beiträgen, die die „*Interaktion mit der Musik anderer europäischer Völker*“ behandeln (u. a. Dragotin CVETKO, Miroslav K. CERNÝ und Igor VAJDA), ist für deutsche Leser das Referat Josef BEKs über *Prag als Zentrum der tschechischen und deutschen Musikkultur zwischen beiden Weltkriegen* von besonderem Interesse. Neben detaillierteren Untersuchungen Dietmar STRÖBELs (*Auf der Suche nach Janáčeks musikgeschichtlichem Ort*) und Rudolf STEPHANs (*Hába und Schönberg*) stehen allgemeiner gehaltene Referate wie Jiří BAJERs Überblick über *Das tschechische Musiktheater im 20. Jahrhundert und das europäische Drama* sowie Hans Heinz STUCKENSCHMIDTs *Gedanken über tschechische Musik des 20. Jahrhunderts*, dessen These freilich, Polyphonie sei ein besonderes stilistisches Charakteristikum der neueren tschechischen Musik, in der wiederum sorgfältig dokumentierten Diskussion von Stephan wohl mit Recht angezweifelt wird. (Dezember 1976) Horst Weber

*Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Karl Ferdinand MÜLLER †. 19. Band 1975. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1975. 314 S., Abb.

Über den Bereich der Liturgik und Hymnologie hinaus ist die ungedruckte Göttinger Dissertation (1951) Werner Mertens *Die Psalmodia des Lucas Lossius* von Interesse, deren erster Teil in wesentlich überarbeiteter Form hier abgedruckt ist. Nach Erörterung der pädagogischen und affekterzeugenden Wirkung der Musik geht es in der Psalmodia um Altes und Neues, Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Der Vergleich mit Luthers *Deutscher Messe* und Bugenhagens Kirchenordnungen zeigt die Kontinuität auch in der veränderten Gestaltung bei Lossius. „*Auswahl und Vereinfachung sind im liturgischen Bereich die Devisen, die Lossius an und mit der Psalmodia leistete*“ (18). – Hans-Christoph Piper zeigt auf, daß die mittelalterliche Tradition der Ars Moriendi, der Kunst des heilsamen Sterbens über die Reformation bis ins 19. Jahrhundert reicht und erst im 20. Jahrhundert, schon vor 1914, gebrochen wird. Ausführlicher wird die Auffassung Luthers erörtert, weil von hier aus Martin Moller mit seiner Schrift von 1593 für das evangelische Kirchenlied wichtig wird. – Der gewichtigste Beitrag des Bandes ist Martin Rößlers *Die Frühzeit hymnologischer Forschung*, ein überarbeitetes Kapitel aus des Verfassers inzwischen publizierter Tübinger theologischer Dissertation (1970). In dem *Music-Büchlein* von Christoph Frick, 1631, und der anonymen Schrift *Fomes maturioris curae*, Riga 1632, erkennt Rößler die beiden ersten hymnologischen Schriften, die zwei Probleme verdeutlichen: „*die Ästhetik des geistlichen Singens in der Frage nach Ursprung und Wirkung der Musik, und die Bemühung um den Literalsinn der Liedtexte in Erklärung der schwierigen Wörter und Verdrehungen*“ (S. 127). Die Frühzeit intensiver Bemühungen beginnt jedoch erst um 1690, wobei Enoch Zobel mit seinen Arbeiten und Thesen einen Fragenkatalog erarbeitet hat. Als die führende Persönlichkeit auf diesem Gebiet wird von den Zeitgenossen Johannes Olearius erkannt. Was zunächst zur Erbauung gedacht war, wurde zur Forschung. Hier sind die Verdienste von Olearius Forschungen in der Verfasserfrage, die er dringlich stellt und in einigen Fällen



auch beantwortet hat, sowie „in der systematischen Durchsicht aller erreichbaren Liedkommentare, die ihm in der Hauptsache in der Gestalt von Liedpredigten begegnet sind“ (137). Die zweite Phase (1710–40) kann auf die Ergebnisse der vorangegangenen Zeit zurückgreifen, vor allem auf die „Kernlieder“, eine Anzahl durch eben diese Forschung als wertvoll anerkannte Lieder. In den Fragen und Methoden allerdings sind sich J. C. Wetzel, G. Wimmer, J. J. Gottschaldt und G. Serpilius aus kirchenpolitischen Erwägungen nicht einig darüber, ob es z.B. sinnvoll sei, die Verfasserfrage immer klären zu wollen. Die Liedpredigten indes waren nicht ohne Einfluß auf die weiteren kirchenmusikalischen Erwägungen und Praktiken. Mit der hier nur andeutungsweise skizzierten Arbeit hat Rößler einen Raum erschlossen, der sicherlich nicht nur wissenschaftsgeschichtlich von Interesse ist, sondern zu weiteren Arbeiten auch anderer Richtungen Anstoß geben könnte. Eine Bibliographie mit über 150 historischen Schriften (mit Bibliotheksnachweisen) ist dazu dienlich. Kleinere Beiträge von Alfred Jung, Jan Wit, Oswald Bill und Waldtraut-Ingeborg Sauer-Geppert befassen sich mit Deutung, Vorlagen und Zuschreibungen einzelner Lieder, Winfried Zeller geht der Textüberlieferung der Paul-Gerhardt-Lieder nach, gemessen an deren ersten Veröffentlichungen. Umfangreiche Literaturberichte beschließen den Band, von dem hier nur die musikwissenschaftlich relevanten Beiträge genannt wurden.

(Februar 1977) Gerhard Schuhmacher

*ACTA ORGANOLOGICA. Band 9. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Berlin: Verlag Merseburger 1975. 219 S., 61 Abb. (50. Veröffentlichung der Gesellschaft für Orgelfreunde.)*

Der vorliegende Band enthält vier Beiträge von fünf Autoren. Aus der Feder von Johannes SCHÄFER stammt die *Orgelchronik der Bergstadt Clausthal-Zellerfeld* (S. 9–112). Dieser umfangreiche Aufsatz stützt sich in der Hauptsache auf wortgetreu wiedergegebenes Archivmaterial kirchlicher, kommunaler und staatlicher Archive. Der Verfasser belegt durch Kontrakte, Orgelabnah-

meberichte, Rechnungen u. a., daß der Orgelbau sowohl in Clausthal wie in Zellerfeld bis in das 16. Jahrhundert zurückreicht. Als Instrumentenbauer werden beispielsweise Andreas Weiss (Meiningen), Martin Vater (Hannover), Joh. Georg Eggert (Nordhausen), Johann Andreas Zuberbier, Franz Eggert (Paderborn), H. Hildenbrand (Hannover), Paul Ott (Göttingen) und Karl Schuke (Berlin) tätig. Auf Arp Schnitger (Hamburg) geht ein Werk (1699–1702) in der Zellerfelder St. Salvatoriskirche zurück, das dessen Schüler Johann Matthias Naumann (Hildesheim) zu Ende geführt haben dürfte. In einem Anhang berichtet Schäfer über die Kantoren und Organisten an der Marktkirche zu Clausthal, wo er in den Jahren 1955 bis 1969 selbst tätig gewesen ist. Schade, daß die benutzten Quellen und die Literatur nur summarisch am Ende der Arbeit aufgeführt und nicht jeweils an Ort und Stelle in Anmerkungen eingearbeitet sind!

Karol WURM und Otmar GERGELYI bringen mit der Studie *Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei* (S. 113–164) „den ersten zusammenhängenden Beitrag über eine Landschaft, deren historischer Orgelbau nicht nur im Ausland, sondern auch zuhause bisher fast unbekannt war.“ Sie verzichten auf die Wiedergabe archivalischen Materials. Den Hauptteil ihrer Arbeit widmen sie den erhalten gebliebenen Denkmalorgeln und Gehäusen.

Bernd SULZMANN berichtet über *Die Orgel der Schloßkapelle zu Schwetzingen* (S. 166–193). Das Instrument, 1974 durch G. F. Steinmeyer & Co. restauriert, ist die einzig erhalten gebliebene Orgel des Heidelbergers Andreas Ubhauser. Es hat das letzte erhaltene Kirschbaumgehäuse und das einzige brauchbare Manualfagott der vergangenen badischen Orgelbaugeschichte.

*Ein spanischer Registriervorschlag aus der Zeit um 1770* (S. 194–206) veranlaßt Rudolf WALTER zu Anmerkungen und Deliberationen, warum der Orgelbau der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts noch nicht die konsequente Registerteilung der spanischen Orgel aufgegriffen hat.

Alle Artikel sind bebildert und bringen am Schluß jeweils eine Zusammenfassung des Inhalts in englischer Sprache. Namens- und Ortsregister gehören wie immer zur Ausstattung der *acta organologica*.

(Januar 1977)

Raimund W. Sterl

*Beiträge 74/75. Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Rudolf KLEIN. Kassel: Bärenreiter 1974. 85 S.*

Der neue Band der *Beiträge* ist zum größten Teil der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet, ohne irgendwo explizit oder implizit einen bestimmten thematischen Bereich einzugrenzen. Luigi Dallapiccolas Abhandlung *Über Arnold Schönberg* wird man heute, zumal nach Dallapiccolas Tod, als Selbstzeugnis seiner Begegnung, seines Kennenlernens und seines Einsatzes für das Werk Schönbergs verstehen, gleichsam als historische Quelle zur Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dagegen stellen Witold Lutoslawskis *Gedanken über die Zukunft der Musik* der Neuproduktion beinahe unbegrenzten Entfaltungsraum zur Verfügung, ohne daß der Komponist Lutoslawski sein gewiß nicht unbedeutendes Werk irgendwo zum Maßstab setzt. Bei aller Kürze ist der Artikel auch eine späte Gegendarstellung zu Adornos *Philosophie der Neuen Musik*. Als dritter Komponist gibt Olivier Messiaen Erläuterungen und kompositionstechnische Einstiegsmöglichkeiten zu seinem Oratorium *Transfigurationen*.

Eine zweite Gruppe von Beiträgen gilt der Kirchenmusik. Johannes Overath sieht *Die Kirchenmusik nach der Konstitution des II. Vatikanischen Konzils über Liturgie* als sinngemäße Fortführung des Motuproprio Pius' X. von 1903. Tradition wird vor allem gesehen in der Dominanz der lateinischen Messe und des Chorals. Volkssprachliches kann, aber muß nicht sein. Auch Experimente, so ist angedeutet, sollen an die Tradition anknüpfen. Dieses Stichwort greift Karl Gustav Fellerer auf, wenn er *Probleme neuer Kirchenmusik* im historischen Überblick erörtert. Die Diskussion *Zur Situation der Kirchenmusik in Österreich* ist kontrovers: Der Liturgiker Hollerweger fordert entgegen Overath die tätige Anteilnahme des Kirchenvolks, Hören allein genüge nicht. Im Hinblick auf die Liturgie sei die Sprache sekundär (da sie sich von selbst ergibt). Davidowicz (Mozarteum Salzburg) betont die Wertfrage der Kirchenmusik und hebt ab auf die Funktion der Schulmusik und der Musikerziehung überhaupt; die Rolle der Jugend wird hier neu gesehen und bewertet. Kronsteiner möchte die Wahl der Sprache den jeweiligen regionalen Gege-

benheiten überlassen und nicht zum Dogma erheben. Die weitere Diskussion zeigt nebeneinander Unentschiedenheit, die Befürwortung rhythmischer Messen und die Distanz zu unterschiedlichen Stilen innerhalb einer Meßfeier sowie Lethargie im Publikum.

Othmar Wessely interpretiert die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz als Staats- und Kasualmusik, ausgehend von der barocken Einstellung zum Tod. Man wird aus kirchenmusikgeschichtlicher wie aus sozialgeschichtlicher Sicht dieser Darstellung, vor allem wegen der Schlußfolgerungen, erhöhte Beachtung widmen müssen. Das gilt auch für Kurt von Fischers Beitrag über *Das Neue in der europäischen Kunstmusik*. Anhand musikalischer Erscheinungen des Trecento, der Ars Nova, des Umbruchs um 1600 sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die Wechselbeziehungen zwischen Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Kunstmusik erörtert. – Insgesamt ein Band, der an Fragestellungen äußerst aktuell ist.

(Februar 1977)

Gerhard Schuhmacher

*Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Band IV. Hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. 318 S. mit Notenbeispielen.*

„Der IV. Band der ‚Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR‘ folgt weiterhin der Konzeption, durch analytische Untersuchungen zu einzelnen Werken und Werkgruppen Material für eine Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der DDR aufzubereiten. Die ersten vier Beiträge geben einen gattungsgeschichtlichen Überblick über Opernschaffen, Vokalsinfonik, Streichquartettschaffen und Klaviermusik, während die Arbeiten über Fernsehfilm-, Hörspiel- und Filmmusik vorwiegend medienpezifische Untersuchungen unter historischem Aspekt darstellen.“ So lauten die einführenden Betrachtungen im Vorwort des IV. Bandes, der eine sinnvolle Weiterführung der bisher erschienenen Bände ist. Die ausführlichen Aufsätze zu den einzelnen Themen zeigen wiederum die umfangreiche Musikproduktion der DDR in den verschiedensten Bereichen.

Gerd RIENÄCKER beschreibt die Entwicklung des Opernschaffens der DDR. In den Jahren von 1950-1960 wurden von den

Theatern der DDR mehr als vierzig Opern uraufgeführt. Der überwiegende Teil wurde von Autoren geschrieben, die in der DDR leben. Die unterschiedlichen Wege der modernen Oper haben ein Gemeinsames: Dialektik der Gestaltung. Walther SIEGMUND-SCHULTZE berichtet über die Entwicklung des vokal-sinfonischen Schaffens in der DDR. Im Schaffen der Komponisten der DDR nimmt die Vokalsinfonik zweifellos einen bedeutenden und vielschichtigen Raum ein. Eine erstaunliche Vielfalt kann auf diesem Gebiet festgestellt werden, zweifellos eine Kompositionsgattung, die dem Ausdrucksverlangen der sozialistisch-realistischen Musik entgegenkommt. Frank SCHNEIDER erläutert das Streichquartettsschaffen in der DDR (1945-1972). Man schätzt den Gesamtbestand von 1945 bis 1972 auf etwa ein halbes Tausend Streichquartette. Mit Hilfe allgemein verfügbarer Quellen lassen sich vorläufig rund 290 Werke von etwa 150 Komponisten nachweisen. Insbesondere werden Quartette von Max Butting, Rudolf Wagner-Régeny, Hanns Eisler, Paul Dessau, Ottmar Gerster, Johannes Paul Thilman und E. H. Meyer behandelt. Wilhelm GONNERMANN gibt einen guten Überblick über die Klaviermusik der DDR. Die im Druck vorliegenden Werke der Klavierliteratur aus den Jahren 1949-72 ermöglichen ihrer Zahl und Qualität nach weder eine vollständige noch eine repräsentative Darstellung der Entwicklung. Durch zahlreiche Beispiele wird die Vielfalt der Klaviermusik dem Leser veranschaulicht.

In 3 Beiträgen wird weiterhin die Musik zum Fernsehen, Film und Hörspiel umfassend dargestellt. Wolfgang THIEL: *Beiträge zu einer Ästhetik und Geschichte der Fernsehfilmmusik*; Vera GRÜTZNER: *Zum Filmmusikschaffen in der DDR*; Tilo MEDEK: *Erfahrungen mit der Hörspielmusik*. Thiel kommt zu der Feststellung, daß die fernseh-dramatischen Gattungen grundsätzlich eine dem Tonfilm analoge komplexe Struktur aufweisen. Bei Vera Grützner werden an Hand von Beispielen das DDR-Filmmusikschaffen erläutert, so z. B. die Filme: *Der Rat der Götter* (1950), Musik: Hanns Eisler; *Genesung* (1956), Musik: Joachim Werz-lau; *Hexen* (1954), Musik: Gerd Natschinski; *Solange Leben in mir ist* (1965), Musik: Ernst H. Meyer. Im Kampf zwischen Konvention und Neuerertum und schöpferischem

Suchen nach neuen Wegen im sozialistisch-realistischen Filmschaffen zeichnet sich in den besten Filmen eine Tendenz zugunsten der von Eisler an die Filmmusik erhobenen Forderungen ab. Tilo Medek gelangt zu dem Ergebnis, daß die Besonderheit der Hörspielmusik in ihrer Zuordnung liegt, ebenfalls in dem sich nur akustisch darbietenden Material: der Sprache. Günter Kochan, Siegfried Matthus und Georg Katzer haben wesentlich das musikalische Gesicht der DDR-Hörspiele formen helfen.

Detlev KOBELA zeichnet die Entwicklung der sorbischen Musik in der DDR auf. Das Institut für sorbische Volksforschung Bautzen, eine Institution der Akademie der Wissenschaften der DDR, veröffentlichte fast ausschließlich folkloristische Untersuchungen und Reprints, die auch für die Musikethnologie von Bedeutung sind. Es ist Aufgabe der sozialistischen Musikwissenschaft, die besten Werke der sorbischen Musik aus Vergangenheit und Gegenwart kontinuierlich für die gesamte Musikkultur der DDR zu erschließen. In dem Beitrag von Fritz HENNENBERG: *Musikdramatik und Dialektik. Analytische Versuche*, werden zwei Opern untersucht. Jean Kurt Forest: *Die Passion des Johannes Höder* und Udo Zimmermann: *Weißer Rose*. Forests Oper stützt sich auf ein Libretto von Johannes R. Becher. Forest greift die Methode des Komponierens mit zwölf Tönen auf, gibt ihr aber individuelle Prägung. Die Oper *Weißer Rose* gliedert sich in eine Introduction und acht Bilder mit sieben Rückblenden. Der für die Dramaturgie der Oper *Weißer Rose* typische Wechsel von dramatischen und reflektierenden Partien wird von der Musik unterstrichen.

Der Beitrag von Traude EBERT-OBERMEIER bringt Betrachtungen zu den Orchestervariationen von Günter Kochan. Eine Übersicht über die Variationenkompositionen für Orchester, die in den letzten 20 Jahren geschrieben worden sind (immerhin 40), wird gegeben. Im letzten Beitrag befaßt sich Gerd SCHÖNFELDER mit einigen stilkundlichen Fragen der Instrumentalwerke von Fred Lohse. In Lohses Werk herrscht ein äußerst logisch und maßvoll reguliertes Verhältnis von Tradition und Neuerertum. Der Komponist bezieht sich vorwiegend auf die Kontrapunktik der Bachzeit. (Januar 1977) Konrad Vogelsang



**AUGUST SCHMID-LINDNER:** *Ausgewählte Schriften. Tutzing: Hans Schneider 1973. 195 S., 1 Bildtaf.*

Vielleicht wäre es zweckdienlich gewesen, den Autor der im Zeitraum von über 3 Jahrzehnten entstandenen und zum größten Teil in verschiedenen Publikationsorganen erschienenen Aufsätze dem Leser außer durch die würdigenden Geleitworte von Franz Dorfmler († 1974) auch in einem kurzen biographischen Aufriß vorzustellen. Vor allem die musikliterarisch Interessierten außerhalb der bayerisch-süddeutschen Kulturregion, in der sich August Schmid-Lindners Leben und Wirken ja recht eigentlich erfüllte, wären dadurch rascher ins Bild gesetzt worden. Sie hätten dann wohl noch deutlicher den fast ein halbes Jahrhundert um die musikalische Ausbildung und künstlerische Förderung mehrerer Schülergenerationen bemühten Münchener Akademieprofessor ins Blickfeld bekommen und wären dem – im besten Sinne – pädagogischen Aspekt aller Äußerungen dieser ungewöhnlich vielseitigen Persönlichkeit mit womöglich erhöhtem Verständnis begegnet.

In erster Linie artikuliert sich natürlich der Pianist Schmid-Lindner. Dabei kreisen seine Gedanken ständig um das Problem künstlerisch sinngemäßer Interpretation Bachscher Klaviermusik, der er sich zugleich auch vom textkritisch wissenschaftlichen Standort aus nähert. Die für ihn entscheidende Begegnung mit Max Reger, mit dem zusammen er mehrere Klavierwerke Bachs edierte, konfrontierte ihn unmittelbar mit Fragen der „Werktreue“ wie auch der Berechtigung subjektiven Gestaltungsspielraumes, historischer Gegebenheiten wie überzeitlicher Substanz, sie ließ ihn über die gegensätzlichen Ansprüche reflektieren, die normative „Schule“-Bildung einerseits und die überzeugende Strahlkraft künstlerischer Persönlichkeit andererseits zu stellen vermögen. Noch in die ausgehende Romantik hineingeboren, begegnete er gleichwohl aus kritischer Distanz dem überzogenen Persönlichkeitskult, der aus dem Virtuosenentum des 19. Jahrhunderts erwachsen war und der, so mochte es ihm scheinen, nun zu Ende ging, und früh schon wie kaum ein anderer Musikerzieher erkannte er die künstlerisch und zugleich menschlich reinigende Kraft, die von der Klarheit, der uneitlen seelischen

Äußerung und der geistigen Überzeugungsgewalt Bachscher Musik ausgeht. Seine praktischen Erfahrungen mit dem Instrument mußten ihn besonders auch dazu befähigen, in die Diskussion um klang- und spieltechnische Konsequenzen einzugreifen. Hier richteten sich seine Überlegungen nicht nur auf die Verwendung von Klavier, Cembalo, Clavichord und Orgel, sondern wurden noch besonders von dem damals neu entwickelten doppelmanualigen Bechstein-Moor-Flügel angeregt. In mehreren Schriften setzte er sich konstruktiv mit dieser Novität auseinander, wägte technische Praktikabilität und ideelle Gefährdungen gegeneinander ab und erhoffte sich – um 1930 – durch eine Weiterentwicklung des neuen Instruments verstärkte Impulse für die Darstellung barocker Werke wie auch für das zeitgenössische Klavierschaffen. Als Pianist wie als Pädagoge interessierte er sich zudem außerordentlich für das Verhältnis Beethovens zum Klavier, brach er eine Lanze für die polyphone Klaviermusik seines eigenen Lehrers Rheinberger, erinnerte er an die ebenfalls fast der Vergessenheit anheim gefallene Klavierlyrik Theodor Kirchners und versuchte besonders – 12 Jahre nach Regers Tod – weiteres Verständnis für das umfangreiche Klavierschaffen seines großen Freundes zu wecken, der ihm einst die bedeutenden Bach-Variationen gewidmet hatte. Unter künstlerischem, psychologischem und historischem Blickwinkel beschäftigte er sich schließlich mit dem Problem des Auswendigspielens. Über sein eigenes Fachgebiet hinaus breitet Schmid-Lindner recht verschiedenartige Anliegen aus. Er wirbt in Rundfunksendungen für Hausmusik oder wendet sich mit einführenden Worten an das Publikum eines von ihm mitbestrittenen Kammermusikzyklus, der den weiten Bogen von der Klassik bis hin zu Ravel spannt. Konzertbesucher weist er auf Münchener Aufführungen hin, bezieht in die kritische Würdigung der Werke auch deren Entstehungszusammenhänge ein und versucht ihren entwicklungsgeschichtlichen Standort zu fixieren. Unter solchen Vorzeichen kommen die „Auferstehungssymphonie“ von Gustav Mahler, das selten zu hörende Oratorium *Der Tod Jesu* von Karl Heinrich Graun, aber auch eine von Mozart fragmenatrisch überlieferte Ballettpantomime zur Sprache. Gedenkartikel aus seiner Feder



gelten Louis Spohr und Joh. Nep. Hummel.

Wer im Patriarchenalter von der Mitte unseres Jahrhunderts aus zurückblickt, der vermag dank persönlicher Erinnerungen selbst Brücken zu einer längst in die Historie eingegangenen Musikwelt zu schlagen. So weiß der Autor von zwar flüchtigen Begegnungen mit Franz Lachner und sogar mit Anton Bruckner zu berichten, er gibt den tiefen Eindruck wieder, den der berühmte Geiger Joseph Joachim bei ihm hinterlassen hat, und er zeichnet schließlich ein Portrait seines Lehrers Rheinberger. Wenn er von seinen persönlichen Beziehungen zu Reger spricht und von den Schwierigkeiten, denen der damals noch wenig bekannte Komponist ausgesetzt war, vergißt Schmid-Lindner jedoch nicht, das „rückständige München“ nachdrücklich in Schutz zu nehmen. Die ehrerbietige Bezeichnung „Meister“ scheint ihm zur Selbstverständlichkeit geworden zu sein, denn mit ihr bedenkt er nicht nur etwa den bekannten Kirchenmusiker Joseph Renner, sondern selbst den ehemaligen Kommilitonen Georg Hild aus der gemeinsamen Rheinberger-Klasse.

Noch als Neunundachtzigjähriger schreibt er „das Bekenntnis des alten Musikers, der nicht als verbissener Reaktionär, sondern als ehrlich Suchender an der Schwelle einer alten Welt steht und in die neue hinüberblickt, in welche einzutreten ihm verwehrt ist“. Unter dem Eindruck von Dodekaphonie und Serialität, besonders aber der elektronischen Klangerzeugung steigen Fragen nach Sinn und Begriff der Musik in seinem Innern auf. Gefahren sieht er, der ja selbst einst manchen Schöpfungen neuer Musik den Weg bereiten half, in der Preisgabe der Traditionsgrundlage, also in der Zerstörung dessen, was ihm als Kontinuität jeder künstlerischen Entwicklung unabdingbar erscheint. Die freimütige, aber jeglicher Überheblichkeit ferne Art all seiner Äußerungen sowie das stets spürbare menschliche Engagement verleihen den Schriften Schmid-Lindners sympathische Züge.

(Dezember 1974)

Günter Weiß-Aigner

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 6: Montalbano-Pleyel. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 63, 670 S.*

Die Bände des RISM erscheinen erfreulicherweise in rascher Folge, so daß bereits in wenigen Jahren mit dem Abschluß der Arbeiten im Bereich der Einzeldrucke vor 1800 gerechnet werden kann. Auch der vorliegende Band dokumentiert wiederum die vorzügliche Arbeit der Redaktion, die sich vor allem in den alle Dimensionen sprengenden Artikeln über Mozart und Pleyel mit ungemein schwierigen Problemen der übersichtlichen Ordnung des umfassenden Titelmaterials konfrontiert sah. So umfaßt der Katalog der Werke Mozarts nicht weniger als 3442 Eintragungen (M 4041–7483), derjenige der Werke Pleyels 2350 (P 2609–4959, zuzüglich mehrerer in Form von Exponenten zur laufenden Nummer gezählter Ergänzungen). Von beiden Artikeln besticht die aus der Feder von Rita Benton stammende Übersicht über die Drucke Pleyels durch eine vollkommene Handhabung der bibliographischen Technik und eine überzeugende, auf die Redaktion zurückgehende Anordnung der Titel. Die Erfahrungen der Bearbeiterin des gedruckten thematischen Werke-Katalogs (Hillsdale, N. Y. 1976) kommen diesem Artikel deutlich zugute: eigene Nummern zur Bezeichnung der speziellen Ausgabe und des Incipits bedeuten für den Benutzer ungemein wertvolle Hilfen, ebenso die Angabe geschätzter Datierungen, womit das Prinzip von RISM, nämlich die Nichtberücksichtigung derartiger Jahreszahlen, angesichts des zugrundegelegten thematischen Katalogs begründet durchbrochen wurde. Leider fehlt auch in diesem Artikel (wie in manchen anderen der RISM-Bände) am Anfang ein Hinweis auf den wichtigen Nachtrag (P 4959a – 4959m). Zweifellos gereicht der Artikel über Pleyel RISM zur größten Zierde.

Obwohl die Verzeichnung der Einzeldrucke im Artikel über Mozart überzeugt, wirkt das optische Gesamtergebnis dieses Abschnitts in Anbetracht der ungeheuren Problematik der Mozart-Bibliographie (auf die hier nicht näher eingegangen werden kann) weniger ausgeglichen. Man darf auch für diesen Artikel der Redaktion große Akribie und Weitsicht bei der Gliederung des

Materials bescheinigen, das in einer kurzen Erläuterung zu Beginn des Artikels umrissen wird. Richtig erinnert die Redaktion daran, daß die Grenzen zwischen Original und Bearbeitung oft fließend sind und es so zu doppelten Eintragungen kommen konnte, ebenso wie die Abschnitte der Einzelausgaben und der am Schluß zu findenden Gesamtausgabe in vielen Fällen ein und dasselbe Werk verzeichnen. Allerdings wirft auch die grundsätzliche systematische Gliederung (nach den Gesichtspunkten der NMA) Probleme auf. Man findet z. B. KV 10–15 (Sechs Sonaten für Klavier und Violine mit Violoncello ad libitum) in der Serie VIII (Kammermusik), Werkgruppe 22, Abteilung 2: Klaviertrios, obwohl diese Kompositionen im KV (innerhalb der Thematischen Übersicht Gruppe 23, S. CXXIX) und in der AMA der Werkgruppe Sonaten und Variationen für Klavier und Violine zugeordnet sind. Ein Doppelnachweis auch in der Werkgruppe 23 der NMA, wo sie der Benutzer sucht, widerspricht aber dem Prinzip der zugrunde gelegten Systematik, so daß diese Drucke dem Suchenden entweder überhaupt nicht oder erst nach langwierigen Recherchen bibliographisch zur Verfügung stehen. Offenbar sind auch in diesem Artikel wieder zahlreiche Titel kurz vor der Drucklegung ausgeschieden worden, da die Nummern M 7484–M 7663 (179 laufende Nummern!) den Hinweis „entfällt“ bekommen haben.

Die Fülle der bibliographischen Nachweise macht auch den vorliegenden Band zu einer Fundgrube. Besonders hervorgehoben zu werden verdient der sorgfältige Druck des ungemein komplizierten Textes.

(März 1977)

Richard Schaal

**CARL FRIEDRICH WHISTLING and FRIEDRICH HOFMEISTER: *Handbuch der musikalischen Litteratur. A reprint of the 1817 edition and the ten supplements, 1818–1827. With a new introduction by Neil RATCLIFF. New York und London: Garland Publishing 1975. XXV, 593 S., 10 Nachträge.***

Whistlings *Handbuch* hat als Beleg für den Beginn der kontinuierlichen Musikbibliographie seinen festen Platz auch in der Geschichte der Musikforschung. Fortgesetzt

von der Firma Friedrich Hofmeister, gehört es zu den unersetzlichen Nachschlagewerken des Musikalienhandels und der Musikalien-Dokumentation. Einen wie großen Nutzen das Werk zu stiften vermag, läßt deutlich der Reprint der ersten Ausgabe von 1817 erkennen, welche zahlreiche Werke enthält, die heute entweder verschollen sind oder zu den Raritäten des Bibliothekswesens gehören. Die Werkverzeichnisse zahlreicher Komponisten lassen sich oft nur mit Hilfe des Whistling erstellen, will man auch nur annähernde Vollständigkeit der Druckausgaben erreichen.

Der Reprint gewinnt durch ein instruktives Vorwort von Neil Ratcliff an Bedeutung, das besonders auf den Wert des Handbuches für die Datierung der verzeichneten Musikalien hinweist. Aufschlußreich ist vor allem die Betonung des internationalen Einzugsbereiches der Bibliographie, wenn auch Deutschland die Hauptmasse der Musikalien lieferte. 234 Verleger sind im Hauptband verzeichnet, 261 zusätzlich in den Supplementen. In diesem Zusammenhang erweist sich eine alphabetisch geordnete Übersicht über die Verleger der verzeichneten Werke (Musikalien, Theoretica, Bilder) als ein höchst aufschlußreicher Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels. Mit Recht macht der Verfasser des Vorworts auf zahlreiche Lücken der Bibliographie aufmerksam, die offenbar auf unzulängliche Angaben der zur Anzeige ihrer Produktion aufgeforderten Verleger zurückzuführen sind. Ebenso wird darauf hingewiesen, daß Musikalien, die in dem Berichtszeitraum erschienen sind, jedoch nicht wieder aufgelegt wurden oder am Lager des betreffenden Verlegers vergriffen waren, auch nicht zur Aufnahme in dem Handbuch gemeldet wurden. Es handelt sich also bei Whistlings *Handbuch* um ein Repertoire der lieferbaren, nicht etwa der in diesem Zeitraum generell erschienenen Verlagswerke.

Ausdrücklich verdienen die selbständigen Untersuchungen des Vorwort-Verfassers in bezug auf den von den einzelnen Teilen und Auflagen des Handbuches berücksichtigten Berichtszeitraum Anerkennung. So erweist sich die verbreitete Annahme, die zweite Auflage von 1828 sei generell eine Neubearbeitung der ersten, als unzutreffend. Tatsächlich kumuliert (nach Ratcliff) die zweite Auflage (1828) lediglich die Einträge der

Supplemente (September 1816 bis Februar 1827) der ersten Auflage, reproduziert also nicht noch einmal den Hauptteil (umfassend die Jahre ca. 1790 bis August 1816). Der Reprint öffnet daher dankenswerterweise wiederum den unbeschwerlichen Zugang zu einer grundlegenden Musikalienbibliographie. Leider fehlt, wie im Original, zu dem in 88 Gruppen eingeteilten Material ein Namenregister, so daß der Benutzer zeitraubender Sucharbeit ausgeliefert ist.

(September 1976) Richard Schaal

**HARALD KÜMMERLING:** *Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke. Köln: Arno Volk Verlag 1973. 192 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 100.)*

Das Interesse am 19. Jahrhundert breitet sich in der Musikforschung sichtlich aus. Es richtet sich nicht nur auf die Musik und ihre Quellen, auf Dokumente zum Musikleben oder interpretierende Abhandlungen, sondern ergreift auch die Zeugnisse für die aufkommende Beschäftigung mit der älteren Musikgeschichte. Dazu zählen auch Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke aus den Jahren 1833, 1846, 1850 und 1858-1886, die in der vorliegenden Publikation aufgeschlüsselt werden. Dabei hätten allerdings Anlage und Erläuterungen dem Leser weiter entgegen kommen können. Schon ein Inhaltsverzeichnis hätte den Zugang erleichtert: eine titellose Einführung (S. 3-13) informiert über Biographisches vor allem im Zusammenhang mit der Entstehung der Abschriften und der gedruckten Sammlungen *Musica Sacra* und *Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI*. Es folgt die Inhaltsangabe – Nummer, Autor, Werktitel, Stimmenzahl und Jahr – der Sammelbände Mus. ms. Commer 2-165 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (S. 14-159); vergleichbare Angaben zur *Collectio*, Bd. I-XII (S. 160-167) und zur *Musica Sacra*, Bd. 5-28 (S. 168-183) reihen sich an; ein Register der Kompositionen, alphabetisch nach Komponisten geordnet, beschließt das Ganze.

Wenn wir auch heute noch den Fleiß Commers bewundern können, so haben doch seine Abschriften für die Erkenntnis der durch ihn vermittelten Werke nur noch geringe Bedeutung. Dabei ist die notorische

Fehlerhaftigkeit der Kopien nicht einmal entscheidend, vielmehr sind es neuere, kritische Editionen, die in den meisten Fällen Commers Abschriften entwerten. Eine Ausnahme bilden wohl lediglich die vier sechsstimmigen Messen des Stefano Felis (Mus. ms. Commer 56), die nur in Commers Abschrift erhalten sind; ihre handschriftliche Quelle ist verlorengegangen.

Am stärksten vertreten unter den Kopien sind Orlando di Lasso mit 738, Palestrina mit 225, Hans Leo Haßler mit 205 und Christoph Thomas Walliser mit 111 Titeln. Es folgen Johannes Eccard, Clemens non papa, Regnart, Lechner und Jakob Gallus. Leider unterscheidet das Register nicht zwischen Werken und Abschriften. Bei Stichproben stellt sich z. B. heraus, daß es sich bei den beiden Kopien zu Adam von Fulda bzw. zu Adriano de la Rota je um das gleiche Stück handelt. Ebenso wenig treten Parallelen zwischen Abschriften und den gedruckten Sammlungen hervor, z. B. bei Baroti, Basiron, Bassani, Cima oder grundsätzlich zwischen Mus. ms. Commer 29 und *Collectio XII*. Prinzipiell aber ist zu fragen, welchen Gewinn der Leser aus dieser Publikation für die Erkenntnis jener eigentümlichen Hinwendung zur älteren Musik im 19. Jahrhundert ziehen kann. Das ist bei aller Genauigkeit, mit der die biographischen Hintergründe in der Einführung dargestellt werden, und trotz mancher Hinweise auf die Tätigkeit Siegfried Dehns, Robert Eitners oder der 1868 gegründeten Gesellschaft für Musikforschung offen geblieben.

(März 1975) Martin Just

*Music in the Modern Age. Hrsg. von F. W. STERNFELD. London: Weidenfeld & Nicolson 1973. 515 S. (A History of Western Music. Band V.)*

Der Nationalismus, in der Theorie immer wieder totgesagt, präsentiert sich in der politischen Wirklichkeit als ungebrochene Macht. (Der bürgerliche Nationalismus ist durch einen sozialistischen, den es eigentlich nicht geben dürfte, ergänzt worden.) Dennoch kann man zweifeln, ob F. W. Sternfelds Entschluß, einen Sammelband über die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts nach Nationen zu gliedern und über die einzel-

nen Länder verschiedene Autoren schreiben zu lassen, die glücklichste Entscheidung darstellt, die möglich war. Sternfeld versteht die Musikgeschichte als Teil der Kulturgeschichte (16). Ist jedoch, so wäre zu fragen, die Nation, der ein Komponist – sei es durch Geburt oder durch Einwanderung – angehört, der primäre kulturelle Kontext, auf den musikalische Werke und kompositionstechnische Veränderungen bezogen werden müssen, um verstanden – und nicht bloß registriert – zu werden?

An Inkonsequenzen, in denen sich die widerspenstige geschichtliche Wirklichkeit gegenüber dem historiographischen Schema durchsetzt, besteht denn auch in dem Buch kein Mangel. Strawinsky erhält ein eigenes Kapitel (Eric WHITE), und der internationale Charakter der dodekaphonen, seriellen und post-seriellen Musik stiftet vollends Verwirrung in der Disposition des Bandes. R. T. BECK schreibt über *Austrian Serialism*, als erschöpfe sich die österreichische Musik in der seriellen. Gottfried von Einem erscheint zweimal: als Schüler Boris Blachers im Kapitel *Germany*, obwohl er kein Deutscher ist, und als Österreicher im Kapitel *Austrian Serialism*, obwohl er nicht seriell komponiert. Hanns Eisler ist als Deutscher zwischen von Einem und Fortner eingefügt: Die DDR wird nicht erwähnt; Wagner-Régeny und Dessau, um von Siegfried Matthus zu schweigen, existieren für Elaine PADMORE nicht (die andererseits über Stockhausen mit kritischem Verständnis schreibt). Ligeti, Kagel und Isang Yun wurden nachträglich, in einem Appendix von R. T. BECK, unter die Deutschen aufgenommen (warum nicht Henze unter die Italiener?). Zweifellos: Sie sind Emigranten, und es ist manchmal nicht wesentlich, in welchem Lande man geboren ist, sondern für welches man sich entscheidet. Andererseits werden polnische Emigranten wie Rathaus und Tansman als Polen behandelt und Xenakis als Grieche.

Doch sind Inkonsequenzen weniger entscheidend als die Tragfähigkeit oder Brüchigkeit der historiographischen Konzeption in den Teilen des Buches, in denen das Nationalitätsprinzip äußerlich unanfechtbar ist. Bildet das Österreichische in Schönberg (das niemand leugnet) eine tragende Substanz, von der eine Charakteristik seiner Musik ausgehen müßte? Sind die deutschen Züge in Stockhausens musikalischer Physiognomie

so wesentlich, daß das Verfahren, Stockhausen vor Schönberg und Webern zu behandeln, ihn von Boulez und Nono zu trennen und neben Orff zu rücken, gerechtfertigt erscheint? Die Fragen zu verneinen, fällt um so leichter, als sie in *Music in the Modern Age* nicht einmal gestellt, also auch nicht begründet bejaht werden. Das Nationalitätsprinzip bestimmt zwar – zum Schaden der Chronologie und mancher Traditionszusammenhänge – die Gliederung des Buches, bildet aber nirgends dessen Thema. Im Grunde handelt es sich, abgesehen von einleitenden historischen Skizzen, um eine Reihung von Artikeln über einzelne Komponisten, die sich nach Umfang und Anspruch zwischen den Extremen der lexikalischen Notiz und des biographisch-stilkritischen Essays bewegen. Das kulturgeschichtliche Konzept, von dem in Sternfelds Einleitung die Rede ist, bleibt bloßes Postulat (eine Ausnahme bilden die Beiträge von R. T. BECK).

Daß in einem Sammelband, in dem Autoren verschiedener Herkunft und Prägung zusammen- oder nebeneinanderwirken und der Herausgeber diktatorische Maßnahmen zu vermeiden trachtet, manche Proportionen verzerrt erscheinen, ist zu selbstverständlich, als daß es umständlich getadelt werden müßte. In den langen, kaum lesbaren Komponisten- und Werklisten, aus denen das Kapitel *Latin America* besteht (Robert STEVENSON), fehlt kaum ein Name, den ein Bibliograph zu entdecken vermag. Rumänische und jugoslawische, norwegische und dänische Komponisten des 20. Jahrhunderts scheinen dagegen für Sternfeld nicht zu existieren, und unter den Schweden fehlt kein Geringerer als Lidholm. Der Abschnitt über Ives ist dürftig, und die Rolle von Roger Sessions wird verkannt.

*Music in the Modern Age* ist ein Dokument der Schwierigkeiten, die dem Versuch entgegenstehen, eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu schreiben, die wirklich eine Geschichte und nicht eine bloße Bündelung von Fakten ist.

(August 1974)

Carl Dahlhaus



Rey M. LONGYEAR: *Nineteenth-Century Romanticism in Music. Second edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1973. XIV, 289 S.*

Rey M. Longyears *Nineteenth-Century Romanticism in Music* präsentiert sich – wie fast alle Versuche, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts darzustellen – primär als Sammlung von Porträtskizzen, deren Länge von dem ästhetischen Rang abhängt, den der Autor – oder die Tradition, auf die er sich stützt – einem Komponisten zugesteht. (Schumann erhält zehn Seiten, Donizetti zehn Zeilen.) Die Komponistenporträts erscheinen zu Kapiteln gebündelt unter Gesichtspunkten, die einerseits heterogen sind und andererseits dem Inhalt der Kapitel nur partiell gerecht werden: *Beethoven's Contemporaries* (war es für Hummel, Spohr und Paganini entscheidend, Beethovens Zeitgenossen zu sein?), *Italian and French Romanticism* (war Rossini ein „Romantiker“?) oder *Nineteenth-Century Nationalism in Music* (von Tschairowsky, der kein Nationalist war, ist die Rede, aber weder von Weber oder Verdi noch von Liszt oder Saint-Saëns – war der musikalische Nationalismus des 19. Jahrhunderts eine Sache der „peripheren“ Musiknationen?).

Longyear rechtfertigt das Verfahren, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts aus Paragraphen über einzelne Komponisten zusammenzustücken, mit dem romantischen Individualismus. „*The intense individualism and subjectivity of the Romantic composer, paralleling that of the Romantic poet, artist, or even ruler, have dictated the very organization of this volume by composers rather than by musical genres*“ (3). Die These, daß die Individualität der Komponisten die tragende Substanz der Musik des 19. Jahrhunderts bilde, müßte jedoch, konsequent verfolgt, nichts Geringeres als einen Verzicht auf Geschichtsschreibung bedeuten: Der Historiker wird zum Biographen, gerät allerdings, wenn er auf 280 Seiten 150 Komponisten zu berücksichtigen versucht, in Verlegenheit. (Warum eigentlich das Gedränge, wenn nicht Geschichte erzählt, sondern Individualitäten charakterisiert werden sollen?)

Der Begriff der Romantik sowie die Grundzüge romantischer Stile und Formen werden in drei einleitenden systematischen Kapiteln erörtert. Nach Longyear gehört

innere Gegensätzlichkeit und Zerrissenheit zum Wesen der Romantik. „*This diversity explains why we can subsume under the heading of Romanticism such contradictory composers as Bruckner and Offenbach, Donizetti and Brahms, Chopin and Sousa*“ (2). Das Argument greift jedoch, so bestechend es durch seine Simplizität wirken mag, zu kurz. Zweifellos kann es angemessen sein, einen Epochenstil – sei es die Romantik oder den Barock – als sinnvolles Nebeneinander von Gegensätzen zu begreifen und in der Möglichkeit eines solchen Nebeneinander die Idee des Zeitalters zu erkennen. Was aber unterscheidet ein sinnvolles Nebeneinander von einem beziehungslosen („*Bruckner and Offenbach*“)?

Der weitgespannte Romantikbegriff, von dem Longyear ausgeht („*Donizetti and Brahms*“), macht es nahezu unmöglich, musikalische Stilelemente zu entdecken, die für die Epoche insgesamt charakteristisch sind. Longyear spricht denn auch nicht von festen Merkmalen, sondern von vagen Tendenzen – etwa zur offenen Form der musikalischen Syntax oder zur Durchbrechung der Symmetrie. Eine zurückhaltend unscharfe Ausdrucksweise ist jedoch kein Ausweg aus den Schwierigkeiten, die sich der Stilkritik in den Weg stellen: Schwierigkeiten, die man vielmehr häufen muß, um sie lösen zu können. Die Tatsache, daß im 19. Jahrhundert die entgegengesetzten Tendenzen zur Verfestigung und zur Durchbrechung der „quadratischen Syntax“ nebeneinander wirksam waren, zwingt, wenn sie nicht ein unaufgelöstes Paradox bleiben soll, zu umständlichen Reflexionen über Stilhöhen und Gattungsunterschiede, instrumentale und vokale Traditionen, Funktionszusammenhänge zwischen Stilelementen und über die Differenz zwischen einer „ersten“ Asymmetrie, die der Normierung der Symmetrie vorausgeht, und einer „zweiten“, die als Lizenz verstanden werden soll.

Daß das Buch von Longyear zur Kritik herausfordert, besagt keineswegs, daß es überflüssig oder mißlungen wäre. Longyear ist unleugbar ein genauer Kenner der Epoche, die er schildert, und er versteht es, Reihungen von Fakten zu einer angenehmen Lektüre zu machen. Was dem Buch indessen fehlt, sind Zweifel an der Möglichkeit eines Buches über die Musik des 19. Jahrhunderts. (August 1974) Carl Dahlhaus

Günther HAUSSWALD: *Die Musik des Generalbaß-Zeitalters*. Köln: Arno Volk Verlag 1973. 180 S. (*Das Musikwerk*. 45.)

Hubert UNVERRICHT: *Die Kammermusik*. Köln: Arno Volk Verlag 1972. 160 S. (*Das Musikwerk*. 46.)

Eine „Beispielsammlung zur Musik des Generalbaß-Zeitalters“ auf 180 Seiten im Folioformat vorlegen zu wollen, als Übersicht über eine der fruchtbarsten Perioden der Musikgeschichte, noch dazu in unnötiger Überdehnung des Geltungsbereichs bis zum Jahre 1800, gleicht das nicht dem Unterfangen, die Kunstschatze des Louvre in einer einzigen Vitrine ausstellen zu wollen? Aber wenn es auch aussichtslos scheint, einen derart umfassenden und komplexen Bestand auf ein aussagefähiges Minimum zu reduzieren, so könnte doch die Schwierigkeit des Problems zu dem Versuch anregen, den vielschichtigen Stoff aufgrund systematischer Auswahl und instruktiver Anordnung der Exponate gleichsam in perspektivischer Verkürzung darzustellen.

Durch präzise Fragestellung nach den „genuinen“ Generalbaß-Formen, für die das Prinzip des Rahmensatzes mit Akkordausfüllung konstitutive Bedeutung hat, nach den Auswirkungen dieses Prinzips auch auf polyphone Sätze, deren durchgeformte Stimmführung eine Akkordbegleitung ursprünglich ausschließt, nach den historischen Entwicklungszügen der Harmonik, deren zunehmende Differenzierung (und spätere Rückwendung zum Ideal der Schlichtheit) sich an der Bezifferung ablesen läßt sowie durch weitere ähnliche Quer-, Längs- und Schrägschnitte wäre es wohl möglich, die unübersichtliche Stoffmasse zu zergliedern und ihre Grundstrukturen freizulegen.

Der vorgelegte Band zeigt vereinzelte Ansätze zu solchen Reflexionen, aber wohl mehr aus Zufall als aufgrund methodischen Vorgehens. Die 43 Beispiele stehen in lockerer chronologischer Folge, beginnend mit den Florentiner Dioskuren Peri und Caccini (die die Musikforschung sich anscheinend nur assoziiert vorstellen kann) und endend mit Johann Stamitz und Wolfgang Amadeus Mozart.

Die Erscheinungsform dieser Beispiele ist ungefiltert, offenbar so, wie die jeweilige – meist sekundäre – Vorlage sie lieferte, übernommen worden: mit alten oder modernen Schlüsseln, in originalen oder reduzierten

Notenwerten, mit bloß bezifferten oder ausgesetzten Bässen. Die schriftlich ausgearbeiteten Continuoartien bieten ein breites Spektrum von der einfachen Übertragung der Ziffern in Töne bis zum ausufernden Klavier-Akkompagnement, das die eigentliche Substanz überspült. Nun ließe sich gerade hier eine kritische Sichtung dieser praktischen Auseinandersetzungen mit dem Stilphänomen „Generalbaß“ sinnvoll in das Gesamtthema eingliedern. Aber die vereinzelt Anmerkungen des Herausgebers zu diesem Problem (nur im Quellenverzeichnis) enthalten sich einer klaren Stellungnahme. Entschieden verfehlt in einer Auswahl, die „Typisches über den Generalbaß selbst“ aussagen will, sind Continuoartien in Form unterlegter Klavierauszüge (Bsp. 7, 14, 42) und auch Schönbergs Begleitpart zu einer Sinfonia von Tuma ist eigentlich mehr Kuriosum als Modell.

Vier Beispiele waren bisher unveröffentlicht, ihr exemplarischer Aussagewert ist allerdings fraglich. Unter ihnen befinden sich Violinsonaten von Birckenstock und Mondonville. In beiden Fällen überschreitet die Zahl der – im ganzen Bande reichlich anzutreffenden – Druckfehler und Korruptelen eindeutig die Toleranzgrenze.

Zu den Aktivposten der Anthologie zählen neben einigen Details die von Nikolaus Gerber ausgesetzte und von seinem Lehrer Johann Sebastian Bach korrigierte Generalbaß-Begleitung zu einer Sonate von Albinoni und eine Solokantate von Heinichen mit teils bezifferter, teils auskomponierter Cembalopartie als Beispiel für den Übergang vom generalbaßgeprägten zum obligaten Stil.

Der Einführungstext liefert im Bemühen um Ausführlichkeit auf 20 Seiten eine Fülle von Material, bietet aber in redundanter Verpackung nur ein Minimum an Information. Insgesamt bestätigt der Band die nicht gerade ungewöhnliche Erfahrung, daß aufzählende Reihung allein kein Konzept ersetzen kann.

Demgegenüber geht Hubert Unverricht in seinem Band *Die Kammermusik* systematischer vor. Die Einleitung konstatiert, daß es sich bei dem Terminus um eine Sammelbezeichnung handelt, deren Bedeutung „sich erst in den jeweiligen größeren historisch-musikalischen Zusammenhängen erfassen“ läßt (S. 7) und befaßt sich – mehr oder weniger ausführlich – mit den je nach der ge-



schichtlichen Situation wechselnden Bezugspunkten der inhaltlichen Bestimmung: Ursprünglich meint das Wort vor allem den Aufführungsort und die gesellschaftliche Funktion dieser Musik (die höfische Kammer), später wird eher auf die Ausdrucksform gezielt (als Gegensatz zu Kirchen- und Theater-Stil), in anderen Epochen wird der Wortinhalt wieder verschoben auf „*kleine, solistische Besetzung*“ oder auch auf den dadurch beeinflussten spezifischen Kompositionsstil. Fazit dieser Überlegungen ist eine pragmatische Einschränkung des Begriffs, die sich am heutigen allgemeinen Sprachgebrauch orientiert. Sie bezeichnet Kammermusik als: „*die für solistische Besetzungen geschriebene und in dieser Form aufgeführte Instrumentalmusik, also das instrumentale Solo bis einschließlich Dezett (Dixtuor). Die Vokalmusik ist entsprechend dieser Abgrenzung nicht zur Kammermusik zu zählen, . . . ebenso nicht die solistische Klaviermusik für zwei oder vier Hände. . .*“ Dies ist weniger eine allgemeingültige Begriffsbestimmung als eine Markierung der Position des Herausgebers, der sich auf dem unsicheren Boden der unterschiedlichen Auslegbarkeit des Terminus einen festen Halt verschaffen muß, wobei er sich der Problematik einer konsequenten Anwendung dieser Definition wohl bewußt sein dürfte. So fallen Schönbergs 2. Streichquartett und Villa Lobos' „*Bachianas Brasileiras No. 5*“ nicht unter den hier beschriebenen Begriff, ebensowenig wie Fortners *Kammermusik für Klavier* und Strawinskys *Ragtime für 11 Instrumente*. Die *Concord-Sonata* (mit Viola-Episode) von Ives zählt dazu, nicht aber Mozarts Fuge KV 426 für 2 Klaviere; Bachs *Musikalisches Opfer* zerfällt in Kammermusik und Nichtkammermusik. Man wird sich jedoch mit der Unschärfe solcher Klassifikationen in der Musikgeschichte abfinden müssen, vor allem dann, wenn ihre zeitspezifische Geltung (hier für das 19. Jahrhundert) durch Vor- oder Rückprojektionen verallgemeinert werden soll.

Innerhalb des so umrissenen Bereichs gibt der Herausgeber Beispiele für charakteristische Besetzungsformen (Streichtrio, -quartett, Klaviertrio, Musik für Bläser, Kombinationen mit Klavier oder mit Harfe) und für gewisse Entwicklungsstufen der Standardbesetzungen (z. B. *Divertimento a quadro*, *Quatuor concertant*, *Quartett-Technik im*

20. Jahrhundert). Weniger repräsentativ erscheint die Liste der dabei vertretenen Komponisten (Hofstetter, Sacher, Vanhal, Kirmayr, Cambini, Sperger, Weigl, Raff, Herzogenberg, Webern, Bartók, Nilsson). Das Vorwort begründet diese Auswahl: „*gemäß dem Wunsch des Gesamtherausgebers des Musikwerkes werden hier unbekanntere Werke als exemplarische Belege für die Kammermusik der entsprechenden Zeit veröffentlicht*“. Aber darin liegt ein Widerspruch: exemplarisch im Sinne von maßstabgebend ist vornehmlich das (anerkannte) Meisterwerk, das Unbekannte mag beispielhaft sein für den – allenfalls „guten“ – Durchschnitt. Die vorgelegten Werke sind zwar zum Teil nicht uninteressant und die beiden Vertreter der „*Spätromantik*“ lassen vermuten, daß in diesem Stilbereich noch manches Unterschätzte zu finden sein dürfte. Aber als Illustration einer Geschichte der Kammermusik haben die ausgewählten Beispiele nicht genügend Gewicht. Das Bemühen einer Anthologie, zugleich Fundgrube und repräsentativer Querschnitt sein zu wollen, ist nur in Randzonen der Musikgeschichte aussichtsreich, bei den zentralen Gattungen der Musik führt eine zu starke Akzentuierung der „Ausgrabungs“-Intention zu einem unangemessenen Hervorheben des Mittelmaßes. Doch richten sich diese Einwände vornehmlich gegen die Grundkonzeption des *Musikwerkes*, die sich im vorliegenden Falle als eine Gewichtsverschiebung zwischen dem Beispielteil und dem vorangeschickten, wesentlich informativeren Essay ausgewirkt hat. Dieser „*Überblick über die Kammermusik und ihre Geschichte*“ umreißt, soweit dies auf so eingeschränktem Raum möglich ist, das Wachstum der Gattung in ihrem Hauptstamm und fügt unserem Wissen über dessen Verästelungen etliche Detailkenntnisse hinzu.

(April 1975)

Emil Platen

*CARL-ALLAN MOBERG: Musikens historia i västerlandet intill 1600. Stockholm: Natur och Kultur 1973. VIII, 782 S.*

Der Senior der heutigen schwedischen Musikforschung Carl-Allan Moberg, dessen wissenschaftliche Hauptanliegen mit den Begriffen Mittelalter, Kirchenmusik und (ältere) schwedische Musikgeschichte – ein-

schließlich Volksmusik – umschrieben werden können, hat schon vor mehreren Jahrzehnten einen kurzgefaßten Überblick über die Entwicklung der abendländischen Musik herausgegeben (*Tonkonstens historia i västerlandet* 1-2, Stockholm 1935). Aus zeitbedingten pädagogischen Ursachen war das Buch bewußt elementar gehalten. Was nach reichlich drei Jahrzehnten als Neubearbeitung geplant war, wurde eine völlig neue Darstellung, wiederum pädagogisch gedacht, aber auf bedeutend höherem – laut Vorwort akademischem – Niveau und ungleich umfassender. Inhaltlich entspricht sie ungefähr dem ersten Band der früheren Arbeit, d. h. sie reicht bis zur Stilwende um 1600. Möglicherweise sollte zunächst eine Fortsetzung folgen, was dann durch langjährige Krankheit des Verfassers unmöglich wurde; ein solcher Verlust wäre natürlich bedauerlich, doch muß er im Lichte des obengenannten Schwerpunkts von Mobergs Forschungsinteressen gesehen werden, um richtig beurteilt werden zu können.

Mobergs Handbuch hat seine Stärke in der unmittelbaren, von philologischer Blässe freien Beziehung des Verfassers zu seinem Stoff, vor allem zur Welt der Antike und des Mittelalters; es ist ihm darum auch selbstverständlich, musikpraktische Fragen einzubeziehen. Ein umfassendes Wissen ermöglicht ihm, an gegebenen Stellen verschiedenartige Standpunkte zu referieren und zu diskutieren, aber er fühlt sich nicht verpflichtet, die Darstellung jeweils durch genaue Zitate und Quellenbelege zu belasten. Die speziellen Schwierigkeiten, denen der Text bei seiner Entstehung unterworfen war, sind ihm größtenteils nicht anzumerken, und die einschlägige Literatur ist bis gegen Ende der 1960er Jahre einbezogen. Der Aufbau des Buches orientiert sich bewußt an rein musikalischen Momenten und nicht an den so oft herangezogenen kunstgeschichtlichen Begriffen: „*Das Jonglieren mit solchen Begriffen in musikwissenschaftlichem Zusammenhang erscheint bislang riskabel, da die Termini in ihrem neuen Milieu sich weder inhaltlich noch hinsichtlich der zeitlichen Abgrenzung als hinreichend präzisiert darstellen und sich auch nicht mit ihrer Bedeutung auf anderen Gebieten decken*“ (Vorwort). Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß der Verfasser an kulturgeschichtlichen Zusammenhängen uninteressiert wäre.

Auf Einzelheiten der Darstellung kann hier nicht eingegangen werden. Ein paar Worte doch zur Disposition. Kaum irgendwelchen Widerspruch dürfte die Kapitelfolge „*Musik der griechischen Antike*“, „*Gregorianik*“, „*Lyrik und Instrumente*“ (etwas unpräzis: es handelt sich um die gesamte nicht-liturgische Musik des Mittelalters) und „*Frühe Mehrstimmigkeit*“ finden. Bei den beiden übrigen Kapiteln, „*Die ‚niederländischen‘ Schulen*“ und „*Die Musik im 16. Jahrhundert*“ stellen sich aber gewisse Bedenken ein. Moberg spricht zwar nicht ausdrücklich von den traditionellen „drei“, durch die Namen Dufay, Ockeghem und Josquin bezeichneten niederländischen Schulen, folgt aber durch die Kapiteleinteilung und deren Unterrubriken de facto dieser Kategorisierung und konserviert dadurch eine Auffassung, die die Einheit der Entwicklung von Dufay zu Lasso zerbricht und außerdem ohne eigentlichen Grund die generationsmäßige Sicht auf die älteren Stilschichten beschränkt. Auch innerhalb des Kapitels über das 16. Jahrhundert melden sich Fragen an. Die beiden Unterrubriken „*Liedkunst*“ und „*Kirchliche und profane Musik*“ vertragen sich logisch nur schlecht miteinander, und so ist es wenig verwunderlich, daß auch die Stoffverteilung selbst am gleichen Gebrechen leidet. Lutherisches und hugenottisches Kirchenlied sind im erstgenannten Abschnitt behandelt, was an und für sich denkbar ist, aber problematisch geworden wäre, wenn auch das protestantische Motettenschaffen (Eccard, Lechner, Hassler) verdientermaßen irgendwo einen Platz gefunden hätte; in dem zum zweiten gehörigen Unterabschnitt „*Spanien und England*“ erscheinen zwar Morley und Dowland, nicht aber die spanischen Liedmeister – über sie liest man unter „*Liedkunst*“! Befremdend wirkt auch, daß bei der Behandlung der zentralen Entwicklung die Venezianer und Lasso-Palestrina jeweils ihren eigenen Abschnitt erhalten haben, während abgesehen von Willaert die nachjosquinische Generation (Gombert, Clemens non papa, Créquillon) nur im Zusammenhang ihres Chansonschaffens behandelt wird, so daß ihre Kirchenmusik so gut wie völlig unter den Tisch fällt.

Vielleicht stehen Mängel dieser Art in Zusammenhang mit der Tatsache, daß Moberg nicht allen Teilen seiner Arbeit die gleiche Sorgfalt widmen konnte. Daß er die



Bibliographie nicht selbst betreut hat, ist deutlich; abgesehen von anderen Fehlern vermißt man hier zahlreiche im Text genannte Titel. Auch die Betitelung der Notenbeispiele ist ein unerfreuliches Kapitel. Dies ist umso bedauerlicher, als Moberg, wie er im Vorwort ausführt, den Notenbeispielen eine wichtige Rolle zuweist. Sie sind so zahlreich und so ausführlich, daß sie beinahe den Charakter einer selbständigen Beispielsammlung erhalten. So wertvoll dies an und für sich ist, so hätte man sich hier oft etwas ausführlichere stilistische Beschreibungen gewünscht – nicht zum wenigsten im Hinblick auf die pädagogischen Intentionen des Verfassers.

Trotz solcher Einwände muß Mobergs Buch als eine bedeutende Leistung bezeichnet werden. Es ist fraglich, ob unter den Lebenden ein anderer Musikforscher des Nordens einer solchen Zusammenfassung der älteren Musikgeschichte mächtig gewesen wäre, und die skandinavische Musikwissenschaft hat allen Grund, ihm für diese große Arbeit dankbar zu sein.

(März 1975)

Hans Eppstein

*DRAGOTIN CVETKO: Musikgeschichte der Südslawen. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Ljubljana: Založba Obzorja Maribor 1975. 272 S., 54 Notenbeispiele.*

Tonangebende musikalische Kunstwerke sind in Europa nicht stets in allen Ländern gestaltet oder von der jeweiligen Bevölkerung gefordert und getragen worden. Selbst in „Musikländern“ wie etwa Italien oder Deutschland war und ist die Produktivität von bleibend beachtenswerten Werken nicht gleichmäßig über diese Gebiete verteilt gewesen. Auch hier gibt es Gegenden, in denen sich zwar eine in aller Breite auswirkende Musikgeschichte ereignet hat, wo freilich die überragenden Leistungen fehlen. In solchen Distrikten, z.B. in Schleswig-Holstein oder Sizilien, empfiehlt es sich, dem Mangel an Quellen aus dem Bereich der Kunstmusik produktiv dadurch zu begegnen, daß man ungeteilt das gesamte Spektrum musikalischer Realisationen historiographisch darstellt, also beispielsweise die Volksmusik, die Populärmusik, das primär funktional zu verstehende Musizieren nicht lediglich kur-

sorisch in die Betrachtungsweise einbezieht. Für den Bereich Südslawiens bleibt die Verwirklichung eines derartigen Konzeptes insbesondere angesichts der dortigen engen Verflechtungen von Volkstraditionen und künstlerischen Stilisierungen weiterhin wünschenswert, denn Dragotin Cvetko beschränkt seine Darlegungen hauptsächlich auf die Entwicklung der Kunstmusik im Bereich des heutigen Jugoslawiens und Bulgariens. Trotz dieser Eingrenzung werden all jene Leser, die nicht mit den slawischen Sprachen vertraut sind, dieses Buch dankbar begrüßen. Vermittelt es doch einen Überblick über die Geschehnisse seit dem 6./7. Jahrhundert wie auch anhand einer vierzehn Seiten füllenden Bibliographie über das wissenschaftliche Schrifttum. Cvetko verzichtet auf Bildquellen und auf längere Quellenzitate, um gedrängt die Hauptlinien der Entwicklung in Slowenien und Kroatien, in Serbien, Bulgarien und Mazedonien zu kennzeichnen. Als Zentren stellt er deutlich die Städte Dubrovnik, Ljubljana und Zagreb heraus. Wir erfahren, wie erheblich die „südslawische Völkergemeinschaft“ durch die Christianisierung im 9. Jahrhundert, die türkische Okkupation und spätere politische Ereignisse aufgespalten wurde. Hinterläßt doch die verschiedene Orientierung der Kirchen nach Byzanz oder nach Rom ihre Spuren bis heute hin. Cvetko skizziert im Bereich des Mittelalters die im kirchlichen wie im profanen Musizieren wenigstens umrißhaft erfaßbaren Aktivitäten, wobei freilich auch solcher zu gedenken ist, die etwa slowenische Spielleute 1392 am herzoglichen Hof zu Straubing getätigt haben mögen. Das erste Kapitel schließt mit der Feststellung, daß „Komponisten im engeren Sinne des Wortes“ im mittelalterlichen Südslawien nicht nachgewiesen werden können.

Im 16. Jahrhundert dominierten die Einwirkungen der türkischen Musik im Süden, der Reformation sowie der Gegenreformation im Norden und Westen dieses Raumes. Etliche Südslawen, z.B. der „obristen Capellmeister“ Kaiser Maximilians I. namens Georg Slatkonja, fanden Tätigkeitsfelder im Ausland, während Deutsche und Italiener vornehmlich in Slowenien und Kroatien Aufnahme fanden. Namen wie J. Gallus, F. Bossinensis oder A. de Antiquis errangen internationale Bekanntheitsgrade, wohingegen Komponisten wie Lukačić, Cecchini, Jelić

nur regional gefragt waren. Cvetko bezieht in seine Darstellung auch Komponisten wie etwa G. Sebenico ein, dessen Herkunft unbekannt ist und dessen Wirken nur Italien und England zugutekam. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichte die Zeitspanne dieses merklichsten Beitrages südslawischer Musiker zur musikalischen Entwicklung in West- und Südeuropa.

Das 19. und beginnende 20. Jahrhundert stand auch hier eindeutig unter dem Primat der Ausprägung nationaler Stile und des Einsetzens von Musik für außerkünstlerische Zwecke. Der Autor macht Seite 148 ff. deutlich, daß der Vorrang der Vokalmusik und eines „*utilitaristischen Musikbegriffs*“ durch die äußeren Umstände bedingt war, er zeigt zudem, daß nach dem Erreichen der Nationalstaatlichkeit und nach dem Wegfall dieser politischen Motivierungen die Komponisten während der letzten Jahrzehnte so wie anderswo Kunst um ihrer selbst willen zu verwirklichen bemüht sind und somit insbesondere seit dem Ende des zweiten Weltkrieges an allem aktiv teilnehmen, was kompositionstechnisch „*im europäischen Rahmen von Bedeutung*“ (S. 235) ist. Mancher bislang kaum dem Namen nach außerhalb Südslawiens bekannte, lebende Komponist wird hier vorgestellt, so daß dieses Buch auch als Informationsquelle für die Gewinnung eines Bildes von der gegenwärtigen Situation von Nutzen ist.

(April 1976)

Walter Salmen

**MAX BROD: Die Musik Israels / YEHUDA WALTER COHEN: Werden und Entwicklung der Musik in Israel. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1976. 164 S., 24 Taf. (mit Portraits und Partiturbeispielen)**

Ein Doppelband ist anzuzeigen. Max Brod (1884–1968), neben seiner literarischen Bedeutung einflußreich als Musikkritiker und Librettist, hervorgetreten auch als Komponist vor allem von Liedern und Klaviermusik, veröffentlichte kurz nach der Gründung des Staates Israel eine Schrift *Die Musik Israels* (Tel Aviv 1951), die nun wieder zugänglich gemacht worden ist. Y. W. Cohen (geb. 1910), Journalist und Musikredakteur am Israelischen Rundfunk, hat Brods Schrift

behutsam revidiert, ihre Nachweise und Daten auf den neuesten Stand gebracht. Die Ergänzungen sind kenntlich gemacht, so daß der ursprüngliche Text als Dokument von bemerkenswerter Eigentümlichkeit erhalten bleibt. Er bildet den ersten, kleineren Teil der jetzt vorliegenden Ausgabe (S. 11–67).

Brod bemüht sich um den Aufweis speziell jüdischer Eigenarten in der Musik Israels: es gibt sie nach seiner Meinung ebenso, wie man z. B. „*bei Donizetti, Rossini, Verdi unzweideutige Kundgebungen der italienischen Seele finden*“ wird (S. 15). Die als vorhanden behauptete Eigenart wird jedoch nicht eigentlich nachgewiesen. Brod verzichtet auf das Instrumentarium kritischer Analyse; er verläßt sich vielmehr auf die Kraft der Intuition, ohne jedoch die Benutzung der ihm geläufigen Standardliteratur auszuschließen (Lachmann, Idelsohn, Saminsky – äußerst problematisch! –, Gradenwitz). Freilich fehlen Belege im einzelnen. Brod referiert ärgerlich pauschal (vgl. z. B. S. 16: „... wird ... zugemessen ... man führt ... zurück; ... manche glauben ...“). Was sind nun die typischen Kennzeichen jüdisch-musikalischer Eigenart? Brod nennt vornehmlich jene Struktur musikalischen Denkens in stets variierten Motiven, die der musikalischen Ganzheit, der Gestalt, Vorrang gibt gegenüber dem Einzelton. Dabei handelt es sich, wie Brod selbst bemerkt, um eine gesamt-orientalische Eigentümlichkeit. Gleichwohl nimmt er die Kunst der Motivvariation bei Gustav Mahler als jüdisches Erbe in Anspruch, ebenso die bei Mahler „*merkwürdig oft verwendeten Marschrhythmen*“ (S. 30). Eine gleichartige Materialbehandlung stellt Brod bei jenen israelischen Komponisten fest, die sich bewußt der Eigenart jüdischer Musik versichern wollen und dabei „*auf die von Urkraft gewaltig durchzuckten Schichten*“ jüdischer Kultur zurückgehen (S. 20). Je genialer ein Komponist, um so sicherer kommt „*jüdisches Urwesen*“ zum Vorschein: „*Der Dämon ist trotz allem da . . .*“ (S. 28). Dies gilt nicht nur für den musiksöpferischen Israeli der Moderne, sondern auch für den assimilierten europäischen Juden des 19. Jahrhunderts – Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler (vgl. Max Brod: *Gustav Mahler, Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose*, Frankfurt 1961). Das ganze 4. Kapitel (das umfangreichste der fünf Kapitel, die das Büchlein enthält) dient

denn auch der Heimholung Mahlers in die genuin jüdische Musiktradition. Die Irritation der deutschen Zeitgenossen durch Mahlers Werk kann nach Brod – parallel dem Fall Heine – einzig aus dem jüdischen Element erklärt werden. „*Mahler wollte nichtjüdische Musik schreiben; es ist ihm nicht gelungen*“ (S. 39).

Danach ist es nur verständlich, daß Brod voller – übrigens nicht unkritischer – Freude die Entstehung neuer jüdischer Musik in Israel beobachtete. Ihre Komponisten und deren wesentliche Werke stellt er im letzten Kapitel vor. Dort sind natürlich die umfangreichsten Ergänzungen für die Neuausgabe notwendig gewesen.

Seit dem ersten Erscheinen von Brods Schrift hat die neue israelische Musik einen starken Aufschwung genommen. So hatte Brod selbst eine Fortsetzung seines Buches vorgesehen und noch vor seinem Tode den ihm befreundeten Y. W. Cohen mit dieser Aufgabe betraut. Cohens Beitrag *Wesen und Entwicklung der Musik in Israel* bildet den größeren, zweiten Teil des Doppelbandes (S. 69–164).

Im Abschnitt *Quellen und Strömungen* (S. 71–77) begründet Cohen den Rückgriff auf die orientalische Musik mit der Notwendigkeit, eine Anknüpfungsmöglichkeit herzustellen, wie sie die europäische Musik durch Kontinuität besitzt, der wiederum sie ihre nationalen Charakteristika verdankt. Die folgenden Abschnitte *Formen und Stoffe*, *Schöpfer und Werke* (S. 77–87 bzw. S. 87–134) bringen eine Fülle von Hinweisen auf Komponisten, Werke, Kompositionsverfahren, Gattungen, Besetzungen mit Verlagsangaben und Uraufführungsdaten. Insgesamt werden 60 Komponisten in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt. Mit Hilfe des Registers (S. 143–162) läßt sich dieser Teil durchaus als Nachschlagewerk zur neueren israelischen Musik für den Zeitraum von ungefähr 1935 bis 1973 verwenden. Die Zahl der Titel – einige notwendige Ergänzungen hat P. Gradenwitz in *Melos/NZ* 1/1977 S. 74 genannt – erlaubt dem Autor leider nur sehr allgemeine und daher wenig brauchbare Hinweise auf Eigenart und Qualität der Werke. Welche von ihnen etwa eine Aufführung hierzulande verdienten, läßt sich so kaum erfahren. Wohl wird zuweilen betont, daß sich ein Stück im Repertoire bedeutender Interpreten (Menuhin, Nicolet)

finde; es fehlen aber bedauerlicherweise jegliche Angaben über Schallplattenaufnahmen.

Der letzte Abschnitt „*Anreiz und Ausübung*“ (S. 134–142) gibt einen Überblick über Auftraggeber, ausführende Orchester und Chöre, über die Rezeption neuer Musik in Israel, über Festivals, Institutionen, Verbände, Wettbewerbe und Preise, die israelische Musikforschung und ihre wichtigsten Publikationen (leider zumeist ohne bibliographische Daten). Wieweit die Auswahl repräsentativ oder willkürlich ist, läßt sich kaum beurteilen. Bereiche wie Musikpädagogik oder Ausbildung in Musik sind ganz ausgespart. Natürlich ist man gegenüber Brods fragwürdiger Intuition schon dankbar für die Nüchternheit bloßer Aufzählung, fühlt sich nun aber einem Sammelsurium ausgeliefert, ohne wirklich Bescheid zu wissen.

(März 1977)

Dieter Wohlenberg

*YANE FROMRICH: Musique et Caricature en France au XIXe siècle. Genève: Éditions Minkoff 1973. 161 S., davon 136 Abb. (Iconographie musicale. II.)*

Als zweiter Band der neuen Abbildungsreihe *Iconographie musicale* erscheint hier eine Sammlung französischer Musik-Karikaturen des 19. Jahrhunderts. Der Name des Herausgebers François Lesure bürgt für eine wissenschaftliche Grundlage dieser, für breitere Leserkreise gedachten Veröffentlichung. Der Band ist nicht nur als amüsante Unterhaltung, sondern auch als Beitrag zur Erkenntnis des Musiklebens des 19. Jahrhunderts gedacht. Die Verfasserin weist hierauf in der Introduction hin (S. 1-5) und versucht, einige allgemeine Kennzeichen des Musiklebens, der Gesellschaft, der Stellung des Künstlers, der musikalischen Entwicklung sowie der satirischen Zeitschriften in Frankreich wiederzugeben. Den Ausgangspunkt bildete das 1840 erschienene Werk *Français peints par eux-mêmes* mit dem Kapitel *le mélomane*. Das Musikleben der volkstümlichen wie der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wird an Hand von zeitgenössischen Karikaturen kritisiert, die in bekannten Zeitschriften erschienen sind. Es handelt sich um *Le Charivari*, *La Caricature*, *les Actualités*, *Cris de Paris*, *La Silhouette*, *Revue et Gazette musicale*, *Le Journal pour rire*, *Illustration* und andere.



Die neuen Techniken der Lithographie sowie des Holzstichs ermöglichten damals eine Fülle billiger Abbildungen in diesen Zeitungen und Zeitschriften. *Le Charivari* war eine täglich erscheinende Zeitung im Umfang von vier Seiten, für welche z. B. Daumier 41 Jahre hindurch gezeichnet hat. Honoré Daumier war der berühmteste dieser Zeichner, Weltruf erhielten aber auch Gavarni, Cham, Grandville und Traviès. In einer *Chronologie* gibt die Verfasserin die wichtigsten Daten dieser Zeitschriften, der Künstler wie gewichtiger Ereignisse und Aufführungen für die Geschichte der Karikatur (S. 7-12). Die *Chronologie* reicht von 1801 bis 1879, dem Todesjahr von Daumier und Cham, während die Abbildungen selbst auf die Zeit vor 1870 beschränkt sind.

Die 136 Abbildungen (davon 15 farbig) sind ausgezeichnet wiedergegeben und auch in größerem Format als in älteren Ausgaben dieser Art (etwa bei Karl Storck, *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, Oldenburg 1910). Die Verfasserin gliederte das ganze in fünf Abteilungen: 1) Musik auf der Straße (*la rue et le populaire*), 2) Kenner und Genießer (*Connaisseurs et consommateurs*), 3) Das Leben der Künstler (*la vie d'artiste*), 4) Das Starsystem (*Le Vedettariat*), 5) Geräusch, Dampf und Orgeln (*Bruit, Vapeur et Orgues*) – das Letztere bezieht sich vor allem auf die neuartigen Musikinstrumente. Im 1. Kapitel sieht man Bettel-Musiker, Ausrufer, Kaffeehaus-Musiker u. ä., im 2. Kapitel wird die Tanzwut nach 1800 verspottet, die sich nach der Revolution in Paris in über 600 Tanzlokalen austobte, ferner Liebhabermusik, Musikunterricht, Wunderkinder, d. h. das Aufblühen eines bürgerlich aktiven Musiklebens. Im 3. Kapitel sieht man Karikaturen von einzelnen Künstlern wie einer Kaffeehaus-Sängerin, eines Komponisten, der Jury des Opernhauses, das Schicksal eines verarmenden Dirigenten, aber auch absonderliche Geräuschkonzerte mit dressierten Katzen und einem Esel (Abb. Nr. 57). Im 4. Teil geben bekannte Seiltänzer, Sänger, aber auch Pianisten wie Thalberg und Komponisten wie Liszt und Berlioz dankbare Objekte für Karikaturen ab: Liszts Ehrensäbel, die großen Orchesterbesetzungen von Berlioz, welche dann im 5. Kapitel gesondert behandelt werden: Die Lautheit der Klänge wird durch Einführung von Kanonen ins Orchester übertrieben dargestellt, die Massenbesetzungen

von Chören und Orchestern grotesk übersteigert – Berlioz machte bekanntlich bereits Aufführungen mit annähernd 1000 Mitwirkenden. Von 200 Posaunisten wird eine einzige Melodie gespielt (Nr. 114), die moderne Technik des Dampfes wird auf ein ganzes von Dampf betriebenes Orchester übertragen (Nr. 113), eine ins Surrealistische gesteigerte Vision der Weiterentwicklung der modernen Musik. In einem Konzertprogramm vom Jahre 1844 (Nr. 116) wird angekündigt „*la locomotive, Symphonie à basse pression, de la force de trois cents chevaux*“, eine Vorausahnung von Honeggers *Pacific 213* vom Jahre 1923.

Es ist unmöglich, die Fülle amüsanter und interessanter Abbildungen aufzuzählen, erwähnt sei jedoch, daß jeder Abbildung eine kurze Erläuterung als Unterschrift beigegeben ist, die z. T. original ist, teilweise Erklärung oder heitere Ergänzung der Verfasserin. Hier findet man Zitate aus Werken von Berlioz, wie aus seiner Instrumentationslehre, seinen Grotesken oder sogar aus dem *Grand Larousse*. Das ist alles knapp und witzig gemacht, so daß man die journalistische Ausrichtung gern in Kauf nimmt.

Einige kritische Gedanken stellen sich bei den theoretischen Erörterungen der Verfasserin ein, weil hier mehrmals moderne modische Ansichten herangezogen werden, die aus den Abbildungen nicht erkennbar sind. So die Deutung des 1. Bildes Bettelmusikanten als Ausdruck der Einsamkeit des modernen Menschen, oder die Erwähnung der *agonie* des Bürgertums des späten 19. Jahrhunderts – das rege Konzert- und Opernleben, das auch aus diesen Abbildungen erkennbar ist, spricht eine andere Sprache, nämlich die eines blühenden Lebens.

Wenn die Verfasserin in diesen Karikaturen insgesamt „*une revanche du bon sens sur un immense espoir déçu*“ sehen will, so möchte man darauf hinweisen, daß hier zwar Mißstände gegeißelt wurden, wie in ähnlichen Karikaturen aller Zeiten – es sei nur an Hogarth im 18. Jahrhundert erinnert –, daß aber in der Offenheit und Vielfalt solcher Kritik, die sich auf alle Lebensgebiete erstreckte (auf Politik, Militär, Jura, Malerei, Theater, Erotik – letztere ganz besonders, wie man etwa den Bänden von *Le Charivari* entnehmen kann), sich das freiheitliche Denken des liberalen Bürgertums des 19. Jahrhunderts auswirkte. So stehen



hinter den Karikaturen und Bildern Honoré Daumiers meist große und ernste Gedanken, welche Balzac veranlaßten, ihn mit Michelangelo zu vergleichen. Von Daumier haben wir in Deutschland die schönen Abbildungsmappen, welche Hans Rothe 1925 in Leipzig herausgab, darunter *Daumier und das Theater*; man könnte in seinen Werken sicher noch manches andere Bedeutsame finden, etwa in dem Zyklus *Croquis musicaux* vom Jahre 1852, welches heute ebenfalls eine Neuausgabe rechtfertigen würde.

(Dezember 1974) Hellmuth Christian Wolff

**ALBERTO GALLO:** *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei. Prefazione di Lionello PUPPI. Milano: Edizioni Il Polifilo 1973. LIX, 65 S., 6 Taf. (Archivio del teatro italiano. numero 6.)*

Die theater- und kunstgeschichtliche Bedeutung des Palladio-Scamozzi-Theaters von Vicenza und seiner Inauguration durch eine italienische Übertragung des sophokleischen *König Oedipus* im Jahre 1585 wird besonders seit Leo Schrade auch von der Musikwissenschaft gewürdigt. Daß die für diese Gelegenheit von Andrea Gabrieli komponierten Chöre für die Zeitgenossen nur am Rande des Ereignisses standen, zeigen die von Gallo herausgegebenen und mit den originalen Akten der Accademia Olimpica verglichenen Dokumente aus dem Ms. R 123 sup. der Mailänder Biblioteca Ambrosiana. Diese die Aufführung umkreisenden, zustimmenden und kritischen Pläne, Vorschläge, Briefe und Berichte erscheinen damit zum ersten Mal geschlossen und ungekürzt. Einige sich mit musikalischen Fragen berührende Punkte seien hier herausgegriffen. Gallo weist in seiner zusammenfassenden und zugleich gründlich kommentierenden Einleitung nach (S. XLI), daß die zentralen Vorschriften des „Regisseurs“ Angelo Ingegneri für die Aufführung – *L'azione consiste in due cose, nella voce, et nel gesto* (S. 8) – auf die Institutio oratoria des Quintilian zurückgehen. Antonio Riccobonis Vorwurf, daß die Schauspieler die Übersetzung „*hanno recitata, che non pareva esser fatta in versi, ma in prosa*“ (S. 45), trifft nach Gallo vor allem die „*applicazione pressoché sistema-*

*tica dell'enjambement*“ im Text selber (S. XLIV), womit die Problematik des Rezitativs vorweggenommen zu sein scheint. Riccoboni beanstandet im weiteren nicht nur, daß im Chor der Alten „*putti*“ und „*donne giovani*“ mitsangen (S. 48) – was bezüglich der Frauen überrascht –, sondern auch, daß es sich um einen „*canto sempre uniforme*“ handelte, „*che non lasciava intendere le parole, che rassembrava frati o preti che cantassero le lamentazioni di Jeremia*“ (S. 49; an Lamentationen fühlte sich auch Schrade erinnert). Dem stehen Giacomo Dolfins Versicherung, daß „*s'intendevano distintamente quasi tutte le parole*“ (S. 35) und ähnliche Äußerungen entgegen. Jedenfalls wird man sagen dürfen, daß diese Chöre in ihrer rigorosen Homorhythmik reinere Realisierungen musikalischer Renaissancebestrebungen darstellen als die wenig späteren Gattungen Monodie und Oper, welche weder ihrer Herkunft noch ihrer Auswirkung nach derart eng gesehen werden können. – Das von Soziologenjargon nicht freie Vorwort des Paduaner Kunsthistorikers Lionello Puppi konstruiert u. a. eine abwegige Parallele zwischen Architektur und Aufführung einerseits und Monteverdis „*Seconda pratica*“ andererseits.

(Oktober 1974)

Wolfgang Osthoff

**DIETER BLOCH:** *Vom Stadtmusicus zum philharmonischen Orchester. 550 Jahre Musik in Bochum. Bochum: Verlag Laupenmühlen & Dierichs 1973. 152 S. (Schriftenreihe des Archivs Haus Laer in Bochum. 5.)*

Nach der Untersuchung Müller-Dombois' über *Die Fürstlich Lippische Hofkapelle* liegt hiermit das 2. Heft der „*Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte*“ vor, als dessen Autor der Leiter der Bochumer Musikbücherei verantwortlich zeichnet. Blochs Studie bietet eine höchst detaillierte Musikgeschichte der Stadt Bochum ab 1430 bis heute; ihre Aktualität bezieht sie aus der vom Kultusministerium projektierten Neuorientierung der nordrhein-westfälischen Orchester-, Opern- und Musikschulstruktur. Das rigorose Änderungsmodell berücksichtigt nach Meinung der Herausgeber weder die musikhistorischen und -realen Gegebenheiten der betroffenen westfälischen Kom-

munen, noch überzeugt es hinsichtlich seiner „im Effekt durchaus fragwürdigen Aspekte finanzieller Einsparung und Qualitätssteigerung“, so daß es umso dringlicher erscheint, die musikalische Eigenständigkeit – in diesem Falle: Bochums – zu exemplifizieren. Das zumindest betonen Vor- und Nachwort dieses in 41 Einzelbetrachtungen zerfallenden Buches, ich sage: zerfallen, da die einzelnen Abschnitte weder chronologisch noch systematisch (bzw. subsumierend unter verallgemeinernde Themenkreise) einander zugeordnet werden. Wohl ist zu fragen, ob eine solche Einstufung und Klassifizierung überhaupt intendiert sind, ob nicht gerade in der wertungsfreien Aufzählung unterschiedlichster musikalischer Aktivitäten im Bochumer Raum der Reiz dieser Studie liegen mag. Fraglos interessant präsentieren sich die Einzelaspekte mit ihrer teilweise polyperspektivischen Auffächerung und Berücksichtigung auch zweitrangiger Phänomene wie beispielsweise der Orgeltypen, der Glockengeschichte, des Instrumentenbaus und -handels, der Lokalitätsverhältnisse, der administrativen Hintergründe, kurioser kommunaler Vorgänge etc., die in einer seltenen Informationsdichte, obgleich in einer stilistisch wenig geschmeidigen Diktion, dargeboten werden.

So wird Bochums erste kulturpolitische Tat, d. i. die Berufung Rotger Husteacks als erstem Stadtmusicus (1583) bis ins Kleinste beschrieben: wie er „mit Musik aufwartete“, welche Rechte, Gelder und Insignien ihm zugebilligt wurden und welche Skala von Pflichten ihn erwartete, angefangen bei der Grenzbegehung, Kirmes, Prozession, Bürgerwache bis hin zu Kurierdiensten und sicherheitspolitischen Späherfunktionen. 200 Jahre später (1760) erscheint dann der „Stadt Music Chur“ als Turmbläser und städtischer Beamter in Personalunion, seine Kapelle wird zur „Ratskapelle“; auch manifestiert sich dieser soziale Aufstieg im Jahresgehalt. 1798 stirbt das Amt aus. Private Musikcorps übernehmen seine Funktion. 1830 bildet sich dank der Verlegung des Oberbergamtes nach Bochum ein Berghautboisten-Corps, dessen Mitglieder mindestens zwei verschiedene Instrumente für „Harmonie“ [= Blas]- und „Streichmusik“ beherrschen müssen (1861 aufgelöst). Der nahezu gleichzeitig gegründete „Musikverein“ leidet gleichfalls unter Zersetzungerscheinungen; dank der Initiative H. Krügers (Neugründung

1859) wird er jedoch zum Vorläufer des heutigen „Philharmonischen Chors“. Der schrittweise Aufstieg der Bochumer Kapelle von 1870 zur Merkertschen Kapelle (1893) bis zu ihrer Überführung in ein Städtisches Orchester (1919) kennzeichnet die Entwicklung zu den „Bochumer Symphonikern“ (1967). Musikpädagogische Ziele setzen Volkskonzerte mit Einführungsvorträgen (1919/20), Jugendkonzerte nach „Bochumer Modell“ (1921), Konzerte zeitgenössischer Musik, die erste Singschule Preußens nach bayerischem Vorbild (1922-32), – eine Tradition, die heute durch Musikschule, Kinderchor, Musizierkreis der VHS, Studio- und Werkstattkonzerte fortgesetzt wird. Gleichmaßen vielschichtig die Opernentwicklung von den reisenden „concessionirten Theatern für Westfalen“ des 19. Jhdts. bis hin zur privaten Gründung des Apollo-Theaters, des späteren Neuen Stadttheaters (1910), der Theaterreihe mit Essen, Duisburg (ab 1921) und Köln (ab 1935); von kulturschaffendem Niveau auch die Arbeiten der Kantoreien, der städtischen Musikbibliothek, des musischen Zentrums der jungen Ruhr-Universität. Das Ergebnis, so lautet der lokalpatriotische Kommentar, sei „Konzertfieber bei jung und alt“.

Dieser reichhaltige Text ist nun mit zahlreichen Fotografien, Faksimiles alter Handschriften, Urkunden und Stichen bebildert; eine treffende Beschriftung setzt inhaltliche Akzente. Vergleicht man diese Bochumer Festschrift mit der parallel erschienenen Jubelschrift zum 75-jährigen Bestehen des Städtischen Orchesters Essen, muß die Detailfreudigkeit ersterer gegenüber letzterer, die selbst die Solisten der einzelnen Instrumentalgruppen unerwähnt läßt, angenehm auffallen. Eine effektive Schwäche der Bloch-Schrift ist der Verzicht auf Einzelnachweisungen im Text. Daß der umfangreiche Text, wie versichert wird, „auf eingehendem Quellenstudium beruht“, ist zu hoffen. Die freundliche Empfehlung an den Leser, doch selbst im Bochumer Archiv recherchieren zu wollen, ist weder realisierbar noch zumutbar. Dabei hätte eine Bezifferung der Archive und numerische Ausweisung der Quellen, die in den fließenden Text ohne finanzielle oder seitenzahlmäßige Belastung hätten eingebaut werden können, das Werk auch für den „Fachmann“ (s. Vorwort) attraktiv erscheinen lassen.

Weiterhin wäre bei eventueller Neuauflage wünschenswert, alle musikalischen Formationen (mit Gründungsjahr, Dauer, Zielsetzung) in einer adhärenenden Zeittafel zu erfassen, auf daß dem Leser eine Orientierungshilfe geboten würde in dem Nebeneinander der einzelnen Informationsblöcke. [Errata: S. 25: die zeitliche Diskrepanz zwischen Haupt- und Nebentext; auf S. 27 wird der ursprünglichen Deutung des „Vorsängers“ als eine Art Orgelersatz im Folgenden inhaltlich widersprochen; die Instrumentalvereinigung „Musikverein“ widerspricht dem Untertitel „Chorwesen“ auf S. 52, der Konzertanzeige auf S. 53 sowie S. 81 und 92; S. 101: Egon statt Eugen Wellesz; S. 124: widersprüchliche Begriffsbildung „Musik unserer Zeit im Spiegel alter Meister“ und fragwürdige Titulierung von Schuberts „Neunter“.]

(Mai 1974)

Ute Jung

*KLAUS HOFMANN: Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert, durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor in saeculum. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1972. 158, XXVI S., zahlr. Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 2.)*

Spötter, oberflächlich wie sie zu sein pflegen, könnten den Titel des Buches mit „typisch Dissertation“ kommentieren und wüßten nicht, daß sie damit – ein Lob aussprechen. Einschränkung der Fragestellung kann eben nicht nur Unvermögen entspringen, sondern methodisch bedingt sein.

Jeder Anfänger in der Musikgeschichte weiß heute um gewisse Grundzüge der frühen Motettengeschichte wie Herkunft, Verselbständigung, Textproblem, Stimmenstruktur etc. Bescheid. Wie es aber dazu kam, wie die offensichtlichen Veränderungen bedingt sind oder gar, wie der Kompositionsvorgang vorzustellen ist, sind anscheinend Fragen von wenigen Experten geblieben. Schon die Tatsache aber, daß die Tenores als Satzgrundlage nach wie vor aus liturgischem Material kamen, als aus dem Texttropus längst eine selbständige musikalische Gattung geworden war, ist mit „Tradition“ allein nicht erklärbar; noch weniger, warum gewisse Tenores immer wieder verwendet wurden: inwiefern waren sie „eben besser geeignet“ als andere? Woran wurde diese Qualität gemessen,

konnte man überhaupt mit den wenigen und sehr allgemein gehaltenen Regeln der Theoretiker „komponieren“ (oder sind zudem mündliche Traditionen anzunehmen), und wie sind deren schrittweise Veränderungen begründet? Das sind keineswegs hochspezialisierte, sondern sehr prinzipielle Fragen, denen sich vor 1967 der Dissertant Hofmann in Freiburg unter Führung von Hans Heinrich Eggebrecht zugewandt hatte (deshalb ist im vorliegenden Buch nur die Literatur bis 1967 verarbeitet, die Drucklegung gelangte – nicht weniger verdienstvoll – eher zufällig nach Tübingen): das Material sollte überschaubar (49 Stücke), repräsentativ (etwa für die Zeit Petrus de Cruce, d. h. in den Handschriften F und W<sub>1</sub> noch nicht, um 1300 nicht mehr tradiert) und für Vergleiche geeignet sein (gemeinsamer Tenor). Entsprechend der offensichtlichen Strukturierung der Argumentation sind die drei Teile der Darstellung der „Disposition des Tenors“ (S. 7-51), der „Zusammenklangstechnik“ (S. 53-108) und dem „Bau der Oberstimmen“ (S. 109-158) gewidmet. Dabei werden die Gedanken jeweils sehr folgerichtig entwickelt und reichlich mit Beispielen belegt, am Schluß noch einmal prägnant zusammengefaßt. Wahrscheinlich noch mehr als der Fachmann dürfte der nicht „einschlägig vorbelastete“ Leser immer wieder ins Staunen geraten, wie weit Hofmann von seinem kompositionstechnischen Ansatz aus kommt. Zum Beispiel ist die bei häufig verwendeten Tenores beobachtbare Bevorzugung bestimmter Dispositionsarten (Gruppierung der Tenortöne) darauf zurückzuführen, daß diese ordinatio die satztechnische Relevanz eines Tenortones (imparitas und paritas) bestimmt und nicht der modus (Stellung des Tones in der perfectio). Dabei zeigt sich, daß die zur Verfügung stehenden Töne in zwei verschiedene Klassen (Hofmann: Ultima- bzw. Pänultima-Klasse) einteilbar sind und diese entsprechend den Konkordanz- bzw. Indifferenzörtern (Stellen an denen Konkordanzen stehen müssen bzw. wo andere Zusammenklänge möglich sind) zugeordnet werden, bevorzugt nach dem Prinzip der Häufigkeit optimaler Verbindungen. (Nur bedingt ist dies also ein Kriterium für Tenorauswahl, wohl aber für besondere Beliebtheit bereits traditioneller Tenores.) Daß dieses prinzipielle Vorgehen zu relativieren ist, wenn die Oberstimmen vorgegebene Melodie-



zitate aufnehmen sollen, versteht sich von selbst, vollzieht sich aber wieder nach Abwägung der Möglichkeiten. Dabei stehen – im Einklang mit den Theoretikeraussagen, die stets vom „Zusammen zweier Stimmen“ reden – keineswegs zusammenklangliche, sondern melodiebauliche Aspekte im Vordergrund. (Ja, diese Zitatpraxis soll offenbar lediglich diese wesentliche subtilitas steigern, welche in dem Spannungsverhältnis zwischen der vorgeblichen Eigenständigkeit der Oberstimme und ihrer klanglichen Gebundenheit liegt, den eigentlichen Reiz der Gattung ausmacht und deshalb zunehmend nur von Kennern nachvollzogen werden kann.) Mit diesem Prinzip konkurriert die statistisch feststellbare qualitative Scheidung der Konkordanzten in höherrangige (an Konkordanzrörtern mit 83 % bevorzugt: Einklang – Quinte – Oktave) und niederrangige (Terz – Quarte), erstere gehandhabt nach dem Prinzip der Gegenbewegung, insgesamt aber wieder nach dem Prinzip der Zuordnung an Tenortöne bestimmter Klassen. Nur bei optimaler Tenorkonstellatation ist diese Konkurrenzierung zur Deckung zu bringen. Schließlich ist auch die Melodiegestaltung der Oberstimmen von der genannten Klassifikation bestimmt: in höherem Maße als im Tenor (also bewußt) sind die ungeraden Örter mit Tönen der U-Klasse besetzt und treten so deutlich als strukturelle Grundlage des Melodiebaues in Erscheinung. Dabei führt das besondere Hervortreten der Töne *c*, *e* und *g* oft zu einem modus, der einerseits noch nicht als echtes *C*-dur, andererseits mit Mitteln des Kirchentonsystems nicht mehr zu erfassen ist.

All diese Feststellungen und Fragen in den historischen Kontext zu stellen (was hier bewußt ausgeklammert bleibt), d. h. zumindest mit sämtlichen einschlägigen Beobachtungen zum Discantussatz des 13. Jahrhunderts zu konfrontieren, gehörte nicht nur zu den logischen, sondern zu den vorrangigsten Aufgaben der musikalischen Mediävistik. Man hofft auf die „Freiburger Schule“.

(September 1976)

Rudolf Flotzinger

**WALTER BLANKENBURG: Einführung in Bachs h-moll-Messe BWV 232. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage mit vollständigem Text. Kassel etc.: Bärenreiter 1974. 111 S.**

In einer Zeit, in der fast die Hälfte aller musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen Reprints älterer Arbeiten sind, spricht es in besonderem Maß für das Engagement eines Forschers, wenn er seine Abhandlung, trotz unveränderter Intention („*Einführung für den gebildeten Laien*“) 24 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen als der Überarbeitung und teilweisen Neufassung bedürftig ansieht. Allerdings lag dies gerade bei einer Monographie über die *h*-moll-Messe auch nahe, denn inzwischen wurden nicht nur die Kenntnisse über Parodie und Chronologie wesentlich erweitert bzw. revidiert; vor allem hatte die Frage nach der Einheit dieses Werkes den Anstoß zu einer Kontroverse gegeben, die die Grundlagen der Bach-Auffassung berührte. Der Autor hat daher die Einleitung der 1. Auflage durch drei vollständig neue Kapitel über die „*Entstehung der h-moll-Messe*“, „*Das Schicksal der autographen Partitur*“ und den „*Gesamtcharakter des Werkes*“ ersetzt. Neu sind außerdem Nachwort und Literaturverzeichnis. Aber auch der Hauptteil, die Werkbesprechung, wurde ausgefeilt und wesentlich erweitert, so daß das Büchlein auf etwa das Doppelte seines ursprünglichen Umfangs angewachsen ist. Zwar erhebt die Studie nicht den Anspruch einer eigenständigen wissenschaftlichen Abhandlung, doch ist der knappe aber klare Überblick über den Forschungsstand nicht nur für Laien von Nutzen, sondern für jeden, der sich mit der Geschichte des Werkes befassen will.

In den Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten der Messe, als „*Verständnishilfe für den Hörer*“ gedacht, geht Blankenburg auf Gliederung und kompositorische Details ein. Der Autor ist jedoch zugleich Musikwissenschaftler und Theologe und beschränkt sich daher nicht auf musikalisch-technische Analysen, sondern seine Deutungen haben durchweg auch eine theologische Dimension. Insbesondere gilt sein Interesse der in der Musik verborgenen christlichen Symbolik. Es versteht sich von selbst, daß in diesem Bereich Einhelligkeit der Meinungen nicht erreichbar ist. Der Leser erhält eine Vielzahl wenig bekannter Hinweise. Er wird dem Autor in vielen Fällen durchaus zustim-

men können, in manchen jedoch gewisse Vorbehalte haben. Vor allem dann, wenn eine bestimmte musikalische Gestaltungsabsicht erkennbar ist oder wenn es sich um Merkmale handelt, die in den Kompositionen der Zeit besonders oft begegnen, stellt sich die Frage nach der Priorität von musikalischer oder symbolischer Bedeutung - eine Frage, die man zwangsläufig nach der jeweiligen Sinnfälligkeit entscheidet (obwohl diese kein zuverlässiges Kriterium ist). - Zwei Beispiele: Die Tonrepetitionen in der Cello-Stimme des *Qui tollis* deutet Blankenburg als „*Anaphora*“ (S. 43). Liegt es nicht näher, statt auf den eventuellen Symbolgehalt dieses (im Generalbaßsatz sehr geläufigen) Baßtypus auf die eigenartige Trennung von Cello- und Continuo-Stimme und damit auf die ausgeprägt klangliche Disposition des Satzes hinzuweisen? - Warum wird der Chiasmus (ein Symbol, das sich auf Grund der Regeln kontrapunktischer Stimmführung bei sehr vielen Vier-Ton-Gruppen zeichnen läßt) im *Et incarnatus est* ausgerechnet durch eine Fünf-Ton-Gruppe dargestellt (S. 75)?

Ohne Zweifel löst Blankenburgs Einführung jedoch die in der 1. Auflage (S. 4) geäußerte Absicht ein: nämlich den Leser zur eigenen Beschäftigung mit der *h*-moll-Messe anzuleiten und ihn zum Nachdenken über diese Musik anzuregen.

(Januar 1976)

Helga Lühning

**GERHARD PUCHELT:** *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform.* Hildesheim - New York: Georg Olms Verlag 1973. 188 S. (mit Noten-*anhang*)

Der Untertitel „*Blüte und Verfall einer Kunstform*“ zeigt deutlich die Tendenz dieser Gattungsgeschichte auf. Gerhard Puchelt hält die „*deutliche Formgebung*“ eines Variationenwerkes, seinen Charakter als „*logisch und zwingend zu errichtendes musikalisches Gebäude*“ vor allem im Hinblick auf die klare Auskonstruktion des thematisch Gegebenen und der innerzyklischen Proportionen für diejenigen Kriterien, an denen sich jedes einzelne Werk messen lassen muß. Die Muster für diesen Typ stellte - nach Vorarbeit Mozarts - Beethoven mit seinen Zyk-

len op. 34 und op. 35 auf. In der Beziehung zu ihnen gestaltet sich die Entwicklung im 19. Jahrhundert als eine immer stärker werdende Abweichung, indem die Bindungen der Einzelvariationen zum Thema immer weniger zutageliegen und immer schwerer durchhörbar werden, bis schließlich in dem „*letzten bedeutenden Denkmal*“ dieser Kunstform - Regers Telemann-Variationen op. 134 - eine Art Umschlag und „*ein neuer Ansatzpunkt für eine Gesundung der durch vielerlei Einflüsse angegriffenen Kunstform*“ sich ereignet. Konsequenterweise muß in einer solchen Krankheitsgeschichte der Gattung die Tatsache unter den Tisch fallen, daß in der Zweiten Wiener Schule das Variationsprinzip eine geradezu absolute Bedeutung annahm; für Puchelt ist „*der neue Begriff der Atonalität . . . in die Variationenreihe nicht mehr zu integrieren*.“ Ohne tonale Bezüge sei der Variationenkomposition „*der Boden entzogen, auf dem sie gedeihen könnte*“. Dieser Verengung des Variationsbegriffes wird auch nicht durch eine Differenzierung von Prinzip, Technik und Form der Variation bzw. Einbeziehung der Auffassungen früherer Epochen und außereuropäischer Musikkulturen entgegengewirkt. Für Puchelt gilt fraglos die Orientierung an den „*Spitzenwerken*“ und dementsprechend ebenso fraglos die Abwertung des gerade für die Variation entscheidenden improvisatorischen Momentes.

Zu dieser historischen Verengung des Blickfeldes tritt eine weitere hinzu. Natürlich ist es völlig legitim, wegen des unüberschaubaren Materialumfangs den Überblick auf die Gattung der Klaviervariationen zu beschränken. Diese Beschränkung darf aber nicht dazu führen, daß die Verbindung zur allgemeinen Entwicklung der Variation gänzlich vernachlässigt wird. Das führt unweigerlich zu Schiefheiten, so z. B. wenn von Beethoven behauptet wird: „*Im Spätherbst 1820, mitten in seiner letzten Auseinandersetzung mit der Klaviersonate, besinnt sich Beethoven noch einmal auf die Variationsform*“ - als wenn bei Beethoven nur von einer „*zweimaligen Auseinandersetzung mit der Idee der Variation*“ die Rede sein könnte! - Auch ist nicht unbedingt einzu-  
sehen, warum der Verfasser zwar die zwei- und vierhändige Literatur voll einbezieht, sich aber die relativ schmale für Klavier und Orchester - offenbar gelegentlich sehr wi-

derstrebend (César Franck!) – versagt. Überhaupt sind die Maßstäbe, die Puchelt hinsichtlich exzessiver Klanglichkeit anlegt, recht streng: orchestraler Klavierstil, offensichtliches Ungenügen eines Komponisten am Klavierklang wird ebenso wie „Virtuosität“ als Maßlosigkeit gerügt – nur nicht bei Beethoven, bei dem diese Merkmale doch keineswegs fehlen. Normativ sind auch des Verfassers Vorstellungen vom klavieristischen Duo: hier solle es „auf die Vereinigung der beiden Individualitäten und nicht auf die gegensätzliche Farbe der Instrumente ankommen“. Warum?

Puchelt unternimmt es wie zahlreiche neuere Bearbeiter dieser Thematik, die alt-hergebrachte Typologie der Gattung nach Figural- und Charaktervariation durch eine differenziertere zu ersetzen. Ob allerdings die Termini „deskriptiv“, „konstruktiv“ und „kontemplativ“ an sich selbst sowohl wie in ihrer Zuordnung zueinander zu einer brauchbareren Typisierung geeignet sind, mag bezweifelt werden. Zwar macht der Verfasser die Einschränkung, diese Typologie könne „nur die vorherrschende Richtung eines Variationenwerkes feststellen“; nichtsdestoweniger geschieht die Zuordnung der einzelnen Werke ziemlich vorbehaltlos. Der Terminus „deskriptiv“ bedeutet, daß „das Thema . . . durch die Veränderungen beschrieben und erläutert, dabei gelegentlich übersteigert und vereinfacht, jedoch nur in wenigen Variationen verwandelt oder umgedeutet“ wird. Deskriptive Konzeption bezeichnet gegenüber der „konstruktiven“ eine geringere Stufe kompositorischer Entwicklung, innerhalb des Deskriptiven bewegt sich meist das „Flache“, die Variationenproduktion der kleineren Geister; andererseits werden ihm so bedeutende Werke zugeordnet wie Beethovens *Arietta*-Satz aus op. 111.

Derartige grundsätzliche Schwierigkeiten systematischer Durchdringung teilt Puchelts Buch mit ähnlichen Werken, deren eigentliche Absicht und Verdienst aber auf einem anderen Gebiet liegen: sie bieten eine relativ vollständige Übersicht über eine verwirrende Quantität von Kompositionen, die dem Nicht-Spezialisten und Praktiker ohne solche Hilfe verschlossen bleiben müßte. Wissenschaft und Praxis müssen dankbar sein für die Aufarbeitung eines immensen Materials vergessener Werke und häufig auch von deren zeitgenössischen Beurteilungen. Indem die

großen Klaviervariationen von Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms und anderen bekannten Komponisten vor dem Hintergrund der Fülle von Werken kleinerer Geister gesehen werden, zeichnet sich ihre historische Bedeutung erst im vollen Umfang ab. So wird das Buch – trotz aller Einwände – der Auffüllung einer von breiten Kreisen empfundenen Informationslücke dienen.

(Februar 1975)

Arnfried Edler

*WOLFRAM STEINBECK: Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns. München: Musikverlag Emil Katzbüchler 1973. 175 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Gegenstand dieser Dissertation ist die Struktur der Perioden in den Menuetten von Haydns Streichquartetten und Sinfonien. Die anderen Gattungen werden nicht behandelt. Als leitender Gesichtspunkt dient dem Verfasser Haydns „artifizielles Umgehen mit der Norm“ (ein Terminus seines Lehrers H. H. Eggebrecht; vgl. dessen *Versuch über die Wiener Klassik*, 1971), nämlich die mannigfachen Abweichungen von der achttaktigen Periode. Eine Hauptthese des Verfassers lautet: Die Menuette der Sinfonien sind liedhafter, die der Streichquartette komplizierter gebaut.

Ausgehend von Telemann und der Vorklassik werden in Haydns ersten Menuetten die Elemente der Tradition und die Elemente eines Neubeginns aufgesucht und dann die Menuette in den Streichquartetten „Opus 9“ bis „Opus 20“ und den gleichzeitigen Sinfonien behandelt. Das Jahr 1781 („Opus 33“) setzt der Verfasser in Übereinstimmung mit der Auffassung Sandbergers und Blumes als Wende in Haydns Schaffen voraus und sucht sie zu bestätigen. Nach einer Darstellung der Streichquartette bis „Opus 64“ und der gleichzeitigen Sinfonien folgt eine systematische Behandlung der verschiedenen Möglichkeiten nicht normgemäßer Periodenbildung (z. B. Verschränkung, ungerade Taktzahl, Sechstaktigkeit usw.). Als Höhepunkt in Haydns Menuettschaffen wird das Menuett aus der *D*-dur-Sinfonie Hob. I: 104 und dasjenige aus dem *F*-dur-Streichquartett „Opus 77, Nr. 1“ beschrieben. Ein Register erschließt alle behandelten Werke.

Im einzelnen bietet das Buch eine Fülle von Einsichten in Haydns oft überaus fein-



sinnige Gestaltung und Verknüpfung der einzelnen Phrasen. Beharrlich und mit großem Verständnis zergliedert der Verfasser seine Objekte, bis die Ursachen der metrischen Komplikation aufgedeckt und – manchmal vielleicht etwas zu bestimmt – formuliert sind.

Wären die Sprache des Buches und die von Eggebrecht übernommene analytische Zeichenschrift weniger „artifizial“ und würde sich in der Ausdrucksweise des Autors hin und wieder etwas von der emotionalen Seite der Musik widerspiegeln, so könnte man sich keine bessere Einführung in diesen wichtigen Aspekt von Haydns Kompositionsweise denken.

Freilich würde man sich einige Ergänzungen wünschen: So wäre z. B. etwas über das Verhältnis des Haydn'schen Tanzmenuetts zu dem Menuett in den zyklischen Gattungen zu sagen. Auch das Verhältnis von Menuett und Trio, vielleicht auch von Menuett und Tempo di Menuetto wäre zu erörtern. Aber im Grunde wollte der Verfasser – trotz des Titels seiner Arbeit – wohl gar nicht primär Haydn's Menuett behandeln, sondern nur ein bestimmtes Kompositionsprinzip beleuchten. Daß er dabei auch den entwicklungsgeschichtlichen (stilgeschichtlichen) Gesichtspunkt ins Spiel bringt, weckt freilich beim Leser den Wunsch nach einer umfassenderen Berücksichtigung des Materials. Durch die Beschränkung auf ausgewählte Beispiele bleiben einige der Verallgemeinerungen fraglich.

Ein vom Verfasser nur bedingt zu verantwortendes Handicap ist der traditionelle Werktext, auf dem die Untersuchung und die Notenbeispiele größtenteils beruhen. Der traditionelle Text ist oftmals entstellt, wie man bei den Streichquartetten von „Op. 1“ bis „Op. 33“ nunmehr durch Vergleich mit der Gesamtausgabe leicht feststellen kann. Der Verfasser hat Ähnliches bei dem Streichquartett „Opus 77, Nr. 1“ bemerkt, das er ausnahmsweise mit dem Original verglichen hat (S. 165).

Trotz solcher Vorbehalte kann man es nur begrüßen, daß die Kunst von Haydn's Periodenbau erstmals an einer Fülle von Beispielen dargestellt worden ist, ähnlich wie es Günther Massenkeil für Mozart getan hat. Die Menuette erweisen sich hierfür als geeignetes Anschauungsmaterial.

(April 1975)

Georg Feder

**WERNER-JOACHIM DÜRING: *Erkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 140 S., XXI Tabellen (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 69.)***

Wohl kaum ein Gedicht Goethes hat die Komponisten so angezogen und dabei zu so verschiedenartigen Vertonungen angeregt, wie sein *Erkönig*. Dieses als volkstümliche Ballade für das Singspiel *Die Fischerin* geschaffene Gedicht läßt sich in der konsequenten Durchführung seiner Handlung, in der klaren Antithetik der Charaktere aber auch im Parallelismus der einzelnen Strophen fast jeder denkbaren vokalen Gattung adaptieren, vom Strophenlied bis zur Kantate. – So nimmt es nicht wunder, daß man auch schon frühzeitig – zuerst Ludwig Bischoff, 1865, dann vor allem Wilhelm Tappert, 1898 und 1906 – *Erkönig*-Kompositionen gesammelt und verzeichnet hat. Die vorliegende Arbeit, eine Kölner Dissertation aus dem Jahre 1972, sucht nun konsequent zu sammeln, was zuvor vielfach Frucht des Zufalls bleiben mußte, zugleich aber die Vielfalt der „*Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*“ zu untersuchen und zu beschreiben.

In zwei umfangreichen Listen, einer „*alphabetischen Gesamttabelle der nachgewiesenen Erkönig-Kompositionen*“ und einer „*chronologisch-systematischen Tabelle der untersuchten Vokal-Vertonungen der Ballade*“ findet man detaillierte Angaben zu den einzelnen Kompositionen. Die erste Liste führt insgesamt 131 Titel auf (einschließlich 39 Bearbeitungen fremder Vertonungen, meist der Schubertschen) und gibt dazu die Lebensdaten der Komponisten, die Besetzung, Erscheinungsort und -jahr und bibliographische Anmerkungen. Die zweite Liste ordnet 69 Kompositionen (Bearbeitungen und instrumentale Charakterstücke, wie etwa Anselm Hüttenbrenners *Erkönig-Walzer*, blieben diesmal unberücksichtigt) in chronologischer Folge, gibt dazu opus-Zahl, Tonart, Taktart, Tempo- und Vortragsbezeichnungen, Hinweise auf die Art der Strophenbehandlung, Besetzung, Stimmumfang und Angaben zur Quelle. Bei der Durchsicht dieser chronologischen Liste – die zudem in einem besonderen Kapitel „*Erkönig-Kompositionen im geschichtlichen Überblick*“ erläutert wird – wird dann auch erstaunlich deutlich, daß nach Schubert und

Loewe nur noch Komponisten zweiten Ranges den *Erlkönig* neu vertont haben – wenn man von der Komposition Louis Spohrs einmal absieht, in der zu Singstimme und Klavier noch eine obligate Violine hinzutritt.

Die beiden Listen machen den besonderen Wert der Arbeit aus. Der Verfasser verdoppelte nicht nur fast die Anzahl der nachgewiesenen *Erlkönig*-Kompositionen gegenüber Tapperts Verzeichnis von 1906 (damals 70 Titel); er ordnet und beschreibt die einzelnen Kompositionen auch so übersichtlich, daß der Benutzer schnell jede Information erhält, die er von einem Katalog ohne thematische Incipits vernünftigerweise erwarten kann. (Daß der Autor die Ergebnisse der Neuen Schubert-Ausgabe in dem 1970 erschienenen Liederband 1 für die vier Fassungen des Schubertschen *Erlkönig* nicht mehr verwertet hat, ist freilich schade: die Datierung und Chronologie der Fassungen ist daher schon überholt.)

Der systematische Teil der Arbeit beschreibt an den in der zweiten Liste aufgeführten 69 Kompositionen Möglichkeiten musikalischer Interpretation eines literarischen Textes. Der Autor geht dabei zunächst von der Wiedergabe bestimmter „*Vorstellungsinhalte*“ (Pferdegetrappel, Sausen des Windes) und des „*Gefühlsinhaltes*“ der einzelnen Strophen aus; er untersucht dann formale Kriterien: das Verhältnis zur Strophenform (Ausnutzung der Strophenparallelen in den durchkomponierten Vertonungen), das Verhältnis von Versgestalt und musikalischer Phrase und von dieser wiederum zum Satzbau, zur Syntax. Dabei weist der Autor auf charakteristische Divergenzen zwischen literarischer und musikalischer Gestalt in den verschiedenen Vertonungen hin: mehrfach – wenn auch in verschiedener Weise – tendieren die Komponisten zur „*Beseitigung kurzgliedriger Satzreihen zugunsten von längeren Satzbildungen*“, die größere Form verlangt auch länger ausschwingende Phrasen. Weitere Abschnitte schließlich behandeln das Verhältnis von Stimmlage und Vokalismus der Dichtung (die vorherrschende obere Mittellage entspricht der Dominanz von a- und i-Lauten), dem von Artikulation und Konsonantismus (Legatowirkung stimmhafter und Staccatowirkung stimmloser Konsonanten), dem Verhältnis von Reimbildungen und melodisch-harmonischen Kadenz und endlich der Wiedergabe der verschiede-

nen Sprachstile (Erzähler, Dialog, Lockung) durch verschiedene musikalische Stile: *Accompagnato*, Liedrezitativ und Lied.

In all dem – merkwürdig, daß ein Kapitel über Deklamation ganz fehlt! – geht es dem Autor um eine Dokumentation bestimmter musikalischer Verhaltensweisen gegenüber einem Text – ohne Rücksicht auf gattungsspezifische, musikhistorische oder ästhetische Gesichtspunkte, aber auch ohne Rücksicht auf rein musikalische, satztechnische Faktoren. Das macht die Begrenzung der Arbeit aus: sie verzeichnet zwar Divergenzen der Komponisten in ihrem Verhältnis zum Text, sie verzichtet aber darauf, Gründe dafür aufzuführen.

(Januar 1975)

Walther Dürr

*GERHARD HELDT: Das deutsche nachromantische Violinkonzert von Brahms bis Pfitzner (Entstehung und Form). Regensburg: Verlag Bosse 1973. 205 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 76.)*

Der angegebene Haupttitel könnte die Bearbeitung des Themas unter verschiedenen Gesichtspunkten vermuten lassen. Er schlosse zudem die Möglichkeit einer schwerpunktmäßigen Werkauswahl ebenso ein wie die einer annähernd gleichmäßig registrierenden Einbeziehung aller Gattungsbeispiele aus dem abgegrenzten Zeit- und Kulturraum. Eine Entscheidung zugunsten der letzteren Aufgabenstellung führt zwangsläufig zur Beschränkung auf wenige, gegebenenfalls auf einen einzigen Aspekt. Heldt engt sein Darstellungsfeld auf die ausschließliche Betrachtung der formalen Werkgestaltung ein und begründet dies zum ersten damit, daß das (im weitesten Sinn romantische) Violinkonzert „*von einer rein technischen Evolution seit Paganini weitgehend ausgeschlossen bleibt*“. Eine zweite Begründung versucht er aus der Behauptung herzuleiten, daß auch die künstlerische Entwicklung, soweit sie durch „*die anspruchsvollere Gestaltung des Orchesterparts und die Einbeziehung der Solovioline in das innere Geschehen. . .*“ qualifizierbar ist, „*am Violinkonzert spurlos vorübergeht*“.

Was den ersten Punkt betrifft, so wäre immerhin zu fragen bzw. im einzelnen zu untersuchen, ob wirklich „*seit der komplexen Zusammenfassung allen technischen*

*Raffinements in den 24 Capricen* [von Paganini] *bei der Tonalitätsgebundenheit der Musik des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. . . Änderungen in der Spieltechnik. . . undenkbar*“ sind oder ob nicht doch zwischen den ausgefahrenen Geleisen der Virtuosentechnik Paganinis und seiner Nachfolger einerseits und dem zweifellos in entscheidenden Kategorien veränderten technischen Gesamtbild der Konzerte Neuer Musik, etwa Bergs oder Bartóks andererseits, ein gewisser Spielraum in der technischen Ausgestaltung des Soloparts gegeben ist, der eine differenzierte, wissenschaftlichen Maßstäben genügende Darstellung begründen könnte (wobei die Zielvorstellung einer grundlegenden „Evolution“ gar nicht unbedingt erforderlich wäre). Dies gilt nicht zuletzt im Hinblick auf die harmonischen und symphonischen Ansprüche, die vom jeweiligen Werkganzen an die solistische Partizipation gestellt werden können. Desgleichen wäre kritisch nachzufragen, ob trotz „der gründlichen Analyse des vorliegenden Materials“ wirklich „keinerlei Aussagen von Bedeutung“ auch auf „kompositorischem Gebiet“ hätten gemacht werden können, so daß ein Verzicht auf die Darstellung z. B. auch des gattungsspezifischen Verhältnisses von Solo und Tutti wie auf die Berücksichtigung der melodischen und harmonischen Dimension gerechtfertigt erscheint. Vergleichsweise spektakulär sind allerdings – angesichts der Tatsache, daß die stilistische Gesamtentwicklung sich ohnehin auch in konzertanten Werken niederschlägt – die unterschiedlichen Formbilder, aus denen Heldt die alleinigen Fortschrittskriterien für die etwa 100 zitierten Violinkonzerte zu gewinnen sucht.

Diese Prämisse legt eine kategoriale Gliederung des untersuchten Gebiets nahe: Zwischen den Eckpfeilern des traditionsgemäß aus Sonatensatz, liedhaftem Mittelsatz und Rondo bestehenden Konzerts von Brahms und des aus der Reihe mehr oder weniger atypischer Werke qualitativ herausragenden „einsätzig-dreiteiligen“ Konzerts von Pfitzner stellt der Verfasser die Werke je nach ihrer Stellung gegenüber der tradierten Form in meist knappen Darlegungen gruppenweise (und alphabetisch) vor. Dabei zeigt sich ein zahlenmäßiges Übergewicht dreisätziger Konzerte, die entweder ganz dem klassischen Muster folgen oder lediglich im 2. oder 3.

Satz davon abweichen (über Gliederungen mit oder ohne orchestrale Vorexposition erfährt man allerdings nichts, trotz des alleinigen formalen Bezugspunkts). Auch bei den übrigen ein- bis viersätzigen Formen wird zwischen traditionellen Ansatzpunkten (Sonatensatz) und individuellen Formtendenzen (Einbezug freier gestalteter Formteile oder auch historisierender Satztypen) unterschieden. Heldt stützt sich bei seinen Ausführungen auch auf bereits erstellte Analysen in der einschlägigen Literatur, aus der er ausgiebig zitiert.

Die gewiß zu würdigenden Recherchen zur Erhellung der Werkentstehung aus dem biographischen Zusammenhang mußten wohl unvermeidlicherweise fragmentarisch bleiben. Der vom Verfasser auch zur Begründung eines der beiden Untertitel selbst erhobene Anspruch einer Darstellung „vom inspirierenden Gedanken bis zur Uraufführung“ erscheint deshalb kaum gerechtfertigt. Überdies schließt er auch gelegentliche Fehlangaben nicht aus. So geht z. B. aus dem Briefband von Hase-Koehler keine Mitarbeit Marteaus an Regers Violinkonzert hervor, wohl aber findet man dort erste Violinkonzertpläne des Komponisten schon 1899 (und nicht erst 1904) erwähnt. Marteau aber war Joachims „direkter Nachfolger“ in Berlin, nicht Klingler.

Mehr noch als Swalin in seiner amerikanischen Arbeit macht Heldt in seiner Studie mit einem überraschend großen Kreis einschlägiger Werke bekannt und versucht auch die sehr unterschiedliche gattungsgeschichtliche und künstlerische Bedeutung der einzelnen Werke kurz zu beleuchten. Er greift mitunter auch bis tief in das Vorfeld des Brahms-Konzerts zurück (im Falle des Konzerts von Ferd. Hiller gar bis 1857) und überschreitet erforderlichenfalls auch die Pfitzner-Grenze von 1923 (z. B. mit der Einbeziehung des 2. Konzerts von Ewald Sträßer von 1926). Nicht einzusehen ist dann allerdings die völlige Ignorierung etwa des 1924 entstandenen Violinkonzerts von E. N. von Reznicek, dessen typisch spätromantische, im 1. Satz dazu so unverkennbar die Mendelssohn-Atmosphäre evozierende Haltung wohl weit eher in den angesprochenen Werkkreis gehörte als das aus rein formalen Gründen aufgeführte, stilistisch aber ganz anders orientierte Konzert von Kurt Weill. (August 1974) Günter Weiß-Aigner



**KLAUS BLUM:** *Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms. Entstehung. Uraufführung. Interpretation. Würdigung. Tutzing: Hans Schneider 1971. 158 S.*

Philipp Spitta war der Ansicht, daß man Brahms' *Requiem* nicht „in Form einer Zeitschrift-Recension“ gerecht werden könne, sondern, wenn „man einmal jemanden in das Verständnis desselben einführen“ wolle, „gleich ein ganzes Buch geschrieben werden“ müsse (Brahms, *Briefwechsel* XVI, S. 27). Nun haben wir es hier mit einem Buch zu tun, das ausschließlich diesem Werk gewidmet ist, wenn auch nicht mit einem solchen, wie es Spitta vorgeschwebt haben mag. Spitta wäre es – so darf man nach einigen brieflichen Äußerungen annehmen – in erster Linie um eine Deutung des Werkes und um dessen gattungsgeschichtliche Zuordnung gegangen. Bei dem vorliegenden Werk handelt es sich dagegen nicht, wie der Titel des Buches vermuten lassen könnte, um eine umfassende Darlegung von Brahms' *Requiem*, sondern in erster Linie um eine dokumentarische Darstellung vornehmlich der Bremer Tradition und Pflege dieser Komposition. In einem einleitenden lexikalischen Abriß unter dem Titel „*Dramatis personae*“ (S. 9-18) wird der mit dem *Requiem* unmittelbar und mittelbar befaßte Personenkreis stichwortartig umrissen. Das „*Chronik*“ überschriebene Kapitel (S. 19-90) enthält die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes unter Heranziehung von Briefen und Zeitungsberichten. Bei der „*Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte*“ (S. 91-108) stützt sich der Autor in der Hauptsache auf die von Kalbeck vertretenen Ansichten. Eine Reihe von Untersuchungen, die seit Kalbeck vorgelegt wurde, blieb unbeachtet. Beachtenswert und als Material neu sind im dritten Kapitel „*Aufführungen des ‚Deutschen Requiem‘ in Bremen*“ (S. 109-115) vollständige Abdrucke von Vorberichten zur ersten Bremer Aufführung und Berichten über sie. Der vierte Teil „*Interpretation: gestern–heute*“ (S. 117-124) hat hauptsächlich die im Autograph des Werkes stehenden Metronom-Angaben zum Gegenstand. Diesen auf Seite 117 wiedergegebenen Zahlen kommt jedoch entgegen der Annahme des Verfassers kein authentischer Wert zu. Sie stammen nicht vom Komponisten, sondern nach dessen eigener Aussage von Karl Reinthaler. Brahms hatte der von Reinthaler

geübte gewandte Umgang mit dem Metronom beeindruckt, was jedoch nicht sein Einverständnis mit dessen Temponahme bei den Vorproben zur Bremer Aufführung für alle Zeiten einschloß. Daher ersuchte der Komponist im Jahre 1894 anlässlich eines Neudruckes von Partitur und Klavierauszug des *Requiem* den Verlag Rieter-Biedermann, „die Metronomzahlen im ‚Requiem‘ . . . zu tilgen“ (*Briefwechsel* XIV, S. 442). Auch war er nicht bereit, wie aus weiteren Briefen an den Verleger hervorgeht, andere Zahlen an deren Stelle setzen zu lassen. Dies ist der Grund, weshalb die späteren Ausgaben des Werkes keine Metronomzahlen mehr aufweisen. – In dem „*Würdigung*“ überschriebenen Schlußkapitel (S. 125-140) wird eine Deutung des Werkes aus kulturhistorischer Sicht versucht.

Schumanns Einfluß auf Brahms wird stellenweise zu stark betont. So kann der Auffassung, Brahms basiere in der Wahl der von ihm für das *Requiem* herangezogenen Bibelstellen auf den Texten von Schumanns *Requiem* (op. 90, Nr. 7) und *Requiem für Mignon* (op. 98 b), nicht zugestimmt werden. Brahms war, wie bekannt, ein hervorragender Kenner der Bibel. Auch vermögen die gegebenen Textvergleiche keineswegs zu überzeugen. – Bei dem an sich begrüßenswerten vollständigen Abdruck der Besprechung des Werkes durch Adolph Schubring vom Jahre 1869, in der das *Requiem* zwar als „*modernes Meisterwerk*“ bezeichnet wird, aber sonst ganz in der Tradition Schumanns gesehen und gedeutet wird, wäre es ratsam gewesen, noch andere hervorragende Zeitgenossen zu Wort kommen zu lassen, die dem Werk schon zu jener Zeit gerechter wurden, es objektiver betrachteten, so etwa Hermann Deiters und Philipp Spitta.

Abschließend wäre grundsätzlich noch zu bemerken, daß in dieser Werk-Monographie der Bremer Aufführung vom 10. April 1868 des damals noch sechs Sätze umfassenden Werkes und damit der Bremer Tradition ein zu starkes Gewicht gegenüber der endgültigen 7-sätzigen Fassung des *Requiem*, wie sie am 18. Februar 1869 in Leipzig erstmals erklang, und damit der allgemeinen Tradition dieser Komposition eingeräumt wird. Eine grundlegende und umfassende Gesamtdarstellung von Brahms' *Deutschem Requiem* steht noch aus, wie wohl Blums Buch, dessen Bedeutung im lo-

kalgeschichtlichen Bereich liegt, Ansätze zu einer solchen enthält und vielfältigen Anlaß zu weitergehenden Erörterungen und Auseinandersetzungen bietet.  
(Dezember 1976) Imogen Fellingner

*CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: Motivisch-thematische Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, op. 120, 1. München: Musikverlag Emil Katzschler 1971. 186 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 2.)*

Angeregt vor allem durch Arnold Schönbergs Vortrag *Brahms the Progressive* (abgedruckt in *Style and Idea*, New York 1950, S. 52–101) versucht der Autor in vorliegender Studie die motivisch-thematische Struktur in Brahms' Spätwerk, die er hauptsächlich zur Harmonik und zur formalen Anlage in Beziehung setzt, vornehmlich in einer eingehenden Analyse der Klarinettensonate (op. 120, I) aufzuzeigen. Er erkennt drei Modelle, die nach seiner Ansicht für die Bildung von Motiven und Themen als „Stufenreihen“ innerhalb des von ihm angenommenen Tonraumes einer Septime maßgebend seien: 1. Sekundfolge als Serie von sechs Sekunden, 2. Terzfolge als Serie von drei Terzen und 3. Quartfolge als Serie von zwei Quarten – sowohl in steigender wie fallender Richtung. Dieses Verfahren, in dem eine aus der Tonleiter und zwei aus dem Akkordzusammenhang abgeleitete „Schrittfolgen“ als Basis für die motivisch-thematische Formung angenommen werden, betrachtet der Verfasser als einen Mittler zwischen Harmonik und motivischer Bewegung.

Zwar ist die hier vorgelegte Analyse, die nicht nur von Schönbergs Reihentechnik, sondern auch von Schenkers Lehre beeinflusst scheint, diese jedoch im umgekehrten Sinne auslegt, durchaus scharfsinnig und in ihrer Art konsequent durchgeführt. Aber sie wird Brahms' Kompositionstechnik von dieser Seite her gesehen nicht gerecht. Es wäre Brahms' kompositorischem Verfahren das in der Art motivverarbeitender Methoden ganz ohne Zweifel grundlegend Neues bringt, vielleicht doch angemessener gewesen, von den Gegebenheiten des musikalischen Geschehens seiner Musik an sich auszugehen

und dann die Weiterentwicklung ins 20. Jahrhundert hinein zu verfolgen. Stattdessen wurde von vornherein eine in späterer Zeit entwickelte Kompositionstechnik als Modell zugrunde gelegt mit der Einschränkung, daß die Stufen innerhalb des vom Verfasser angenommenen Septimenraumes in Brahms' Musik noch nicht fixiert, demnach „die Schrittfolgen nicht als prädestinierte Folgen festgelegter Intervalle anzusehen“ seien (S. 19), wie später bei Schönberg. Ein solches Verfahren hat zur Folge, daß im Verlauf der Analyse dem tatsächlichen musikalischen Geschehen immer wieder quasi Gewalt ange-tan werden muß, etwa durch Umstellen von Tönen, um die hier zugrunde gelegten Modelle aufrecht erhalten und entsprechend begründen zu können. Im Ganzen gesehen mutet das hier angewandte analytische Verfahren daher konstruiert an.

Als Ergebnis der Untersuchung vertritt der Autor die Anschauung, daß Brahms, indem er eine solche motivisch-thematische Methode anwende, auch von der Tonalität unabhängige Gebilde hätte schaffen können. Somit weise von Brahms zu Schönberg ein direkter Weg. Doch erscheint diese Schlußfolgerung etwas kühn und so gesehen mehr eine Spekulation zu sein. Denn während Brahms das motivisch-thematische Verfahren, wie der Verfasser am Ende seiner Arbeit betont, zur Festigung der Tonalität anwendet (S. 186), bewegt sich Schönbergs Reihentechnik im Rahmen der Atonalität. Hierin allein ist doch wohl schon ein grundlegender Unterschied zu erblicken, der sich nicht ohne weiteres überbrücken läßt.

(April 1977) Imogen Fellingner

*MATHIAS THOMAS: Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie. Göttingen: Dissertationsdruck 1972 (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat). IX und 267 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 4.)*

Versäumnisse gegenüber Mendelssohn sind oft beklagt worden, und daß es an sachgemäßen Werkuntersuchungen fehlt, wird niemand bezweifeln, der die Probleme der Mendelssohn-Rezeption kennt. Seit Eric Werners Biographie (1963) richteten sich

die Bemühungen vorab auf historische und dokumentarische Belange. In einigen neueren Dissertationen wurden zwar Teile des Oeuvres untersucht, bevorzugt wurden dann aber statt der repräsentativen Gattungen die Werke, die am ehesten historischen Modellen verpflichtet sind.

So hat die Arbeit von Mathias Thomas mit ihrer Themenstellung eine spürbare Lücke auszufüllen. Sie bürdet sich freilich kein geringes Pensum auf: Gegenstand ist „das *Instrumentalwerk*“ Mendelssohns, das auch bei Ausklammerung der Tastenmusik wie der Frühwerke einen umfänglichen Bestand bildet. Zudem begnügt sich Thomas nicht mit Werkanalysen, sondern will Mendelssohns Komponieren im Verhältnis zur Theorie der Zeit untersuchen. Zu klären wären also einerseits Kategorien der Theorie und andererseits Sachverhalte bei Mendelssohn, bevor nach Beziehungen oder Differenzen gefragt würde. Der doppelte Ansatz macht die Aufgabe desto schwieriger.

Mit der Gliederung in zwei Hauptteile – „*Satztechnik*“ und „*Form*“ – richtet sich die Arbeit nach Aspekten der Lehrwerke von Lobe und Marx, auf die sie sich stützt. Die Verbindungen beider Theoretiker mit Mendelssohn scheinen zwar nahe genug zu liegen, gleichwohl wäre zunächst doch das problematische Verhältnis zwischen Theorie und Komposition im 19. Jahrhundert zu diskutieren. Einleitend skizziert Thomas indes den Stand der Mendelssohn-Literatur, um dann eine „*voraussetzungslose*“ Analyse zu postulieren, deren „*Begriffssystem*“ „*in der zeitgenössischen Theorie*“ zu finden sei (V). Und der Schluß der Arbeit kommt zwar auf Fragen wie „*Zyklus und Zusammenhang*“ zurück, ohne aber nochmals das Problem einer Verknüpfung von Theorie und Komponieren aufzugreifen. Daß die Werke vielfach nur kurz gestreift werden können, ist die Folge der „*systematischen*“ Disposition (VI). Da dennoch Satztechnik und Form praktisch schwer zu trennen sind, stellen sich manche Überschneidungen ein. Eine planmäßige Verklammerung der Momente wird aber andererseits durch die intendierte Systematik erschwert. Durch ihre Anlage tendiert die Arbeit zur Aufspaltung der untersuchten Werke, deren ästhetischer Anspruch dagegen zurückzutreten hat. Wenn sich dabei der erste Hauptteil eher an Lobe, der zweite eher an Marx orientiert, so ent-

spricht das zwar den Unterschieden beider Lehrwerke. Zu fragen wäre um so eher, wie weit beide Autoren gemeinsam eine Kompositionslehre repräsentieren, aus der taugliche Kriterien für die Werkanalyse herzuleiten wären.

Der erste Abschnitt „*Motivgliederung und Periodenbau*“ (1.1.) wird demnach weniger von der Frage bestimmt, welche Funktion Motive und Perioden für ein Werk haben. Er geht vielmehr auf eine Gliederung von Themen aus, die auf den Motivbegriff Lobes zurückgreift. Mit der Gleichsetzung von Takt und Motiv sucht Lobe durch Auftrennung von Perioden in kleinste Einheiten motivischer Arbeit klassischer Art gerecht zu werden. Was bei Lobe didaktischen Sinn hat, muß aber nicht gleich angemessen für Analyse einer Musik sein, die eher auf geschlossene Themenkomplexe zielt, um aus ihnen andere Konsequenzen für den Satzablauf zu ziehen. Sicher lassen sich auch Mendelssohns Themen derart aufteilen, offen ist nur, was damit für ihr Verständnis gewonnen wird. Zerlegt man etwa den Hauptsatz aus Op. 49 I in Taktmotive oder Doppeltakte (12), so bleibt unberührt, wie diese Glieder zu einem Kontinuum verfließen, das die problematische Funktion des Themas im Satz ausmacht. Die Zerlegung trägt kaum der Tatsache Rechnung, daß der Satz im weiteren größere Themensegmente bewahrt, weil taktweise Aufspaltung kaum genügend prägnante Motive übrig ließe. Das gilt ähnlich für die weiteren Beispiele bei Thomas, in denen verschiedenste Thementypen ohne Rücksicht auf Funktion, Charakter und Qualität nebeneinander erscheinen, verbunden durch das Verfahren ihrer Aufteilung. So läßt sich z. B. auch das Seitenthema aus dem ersten Satz des Violinkonzerts als Kette zweier eintaktiger „*Motive*“ betrachten (10), unbeachtet wie die Relation dieser „*Taktmotive*“ bleibt dabei aber ihre Differenzierung im weiteren. Sucht Lobe nach didaktischen Möglichkeiten der Themengliederung, so kann eine Analyse von Werken Mendelssohns kaum gleichermaßen ästhetische Qualitäten ausklammern, falls sie Einsichten in die Musik und nicht Belege einer Theorie sucht. Daß reine Achtakter relativ selten bleiben, Nachsätze zur Auflösung tendieren, der Eindruck von Symmetrie eher von der Binnengliederung ausgehe – all das sind (auch ohne Rekurs auf Lobe) treffende



Beobachtungen. Die Feststellung aber, in der „*Konstruktion der Melodien Mendelssohns*“ bestünden keine Unterschiede zu „*klassischen Bildungen*“ (22), resultiert aus dem Rückgriff auf eine Theorie, die am Komponieren der Klassik ausgebildet wurde. Subordiniert man ihr eine spätere Musik, so werden gerade die strukturellen Differenzen verdeckt, die zu den Grundlagen der eigenen Kompositionsart Mendelssohns gehören.

Die Hinweise zum „*Akkordischen Satz*“ (1.2) stützen sich auf ein von Lobe erörtertes Beispiel aus der Introduction von Op. 13 I (23–26). So erhellend die Kommentierung durch Thomas ist, so fragt man sich doch, was dieser eine Fall für Mendelssohns Satztechnik besagt. Im Abschnitt „*Harmonische Aspekte*“ (1.4) – aufgeteilt in „*Einzelakkord*“ und „*Akkordverbindung*“ – werden eingangs die oft gerügten Manierismen Mendelssohns berührt (48 ff.). Ihre Problematik tritt indes zurück, wenn im weiteren einige auffällige Akkordbildungen in Bezug auf Lobes Lehre hervorgehoben werden. Dagegen bietet der Passus zum „*polyphonen Satz*“ (1.3) weniger satztechnische Untersuchungen im Rückgriff auf die Kontrapunktlehre als eher Übersichten über den Verlauf einzelner Fugen und Fugati (namentlich aus Op. 13 und Op. 20).

Das Schwergewicht der Arbeit entfällt auf den zweiten Hauptteil, dessen Formstudien sich vorab an Marx ausrichten. Wo freilich auf die Vermittlung zwischen „*Form*“ und „*Satztechnik*“ verzichtet wird, tendiert der Formbegriff zu einer Aushöhlung, wie sie bei Marx nicht gemeint war. Gemäß dem methodischen Kursus von Marx wird mit der „*Liedform*“ begonnen (2.1), zu der zwar die Definition von Dahlhaus (Riemann-Musiklexikon, Sachteil), nicht aber die zugehörige Kritik zitiert wird (70). Daß der „*Formenreichtum*“ langsamer Sätze Mendelssohns kaum von der Liedform aus zu fassen ist, räumt auch Thomas ein. Weniger leicht als bei den langsamen Sätzen der Klaviertrios fällt eine Beschreibung der Formverläufe bei den Analoga aus beiden Cellosonaten, die divergierende Satztypen kreuzen (78 ff., 81 ff.). Und ist das Andante des Oktetts nur beschränkt als Variante einer Liedform zu fassen (83), so wird seine Klassifizierung als „*verkürzter Sonatensatz*“ primär mit dem Auftreten eines neuen Themas in der Durchführung begründet, ohne daß

der thematische Rang dieser Melodielinie diskutiert würde. Daß sich diese Sätze – und zumal die aus Op. 13, Op. 12, Op. 80 u. a. – kaum dem Begriff der „*Liedform*“ fügen, dürfte um so mehr darauf hindeuten, daß sie weniger von der Form als von der Satzstruktur her zu begreifen sind.

Auch das Kapitel über „*Formen der Tanzsätze*“ (2.2) geht vom Schema des Tanzsatzes mit Trio aus, wie es die Formenlehre konservierte. Der Akzent liegt demnach auf relativ einfach gefügten Sätzen, die eher formal als strukturell in eine Reihe rücken. So werden auch die eigentlich charakteristischen Scherzi (aus Op. 20, 44, 49, 66 u. a.) primär als Varianten eines Formschemas gesehen. Ob bei der intrikaten Struktur dieser Scherzi eine formale Schematisierung aussichtsvoll ist, scheint immerhin zweifelhaft. Unverständlich ist auch, wieso die Scherzi aus Op. 44 „*in ihrer formalen Art der Kompositionstechnik Schumanns zuneigen*“ (101). Wird weiterhin versucht, die Annäherung der Scherzi aus Op. 20 oder Op. 49 an den Sonatensatz zu belegen (104 ff.), so wird ohne Analyse der Satztechnik kaum einsichtig, wie die Formverläufe durch strukturelle und klangliche Momente gekreuzt werden. Ein Exkurs über „*Formartikulation durch Pizzicato*“ (107–123) demonstriert auffällige Beispiele aus Op. 12, 13 und 58. Sind aber Formen so einfach wie hier, so bedürften sie weniger der Verdeutlichung als einer ästhetischen Legitimation.

Hingegen ist im Abschnitt zum „*Sonatenhauptsatz*“ (2.3) die Untersuchung der Overtüren besonders ergiebig (167–207). In diesem zentralen Teil der Arbeit wird zugunsten zusammenhängender Analysen die systematische Aufgliederung verlassen. Im übrigen geht es Thomas weniger um ein spezifisches Formkonzept Mendelssohns als um einzelne bemerkenswerte Sachverhalte. Läßt sich aber die Kürzung der Reprisen (128 bis 137) ohne Analyse des ganzen Satzverlaufs motivieren? Stellt sich bei Beziehungen von Themengruppen (138–141) nicht auch die Frage nach ihrer Bedeutung? Und wäre nicht bei scheinbar neuen Themen in Durchführungen (150–167) zu ergänzen, wie sie sich zum übrigen Material verhalten und wieweit sie thematische Aufgaben haben? Übrigens wird gerade zum Sonatensatz die Theorie von Marx erst nachträglich statt als Voraussetzung eingeführt (162 ff.). Einen Anhang

bilden Anmerkungen zur „Rondoform“ (2.4), die sich an die Klassifikation von Marx anlehnen (208–216). Die These aber, Op. 12 IV entspreche „eindeutig“ der 5. Rondoform bei Marx, befremdet angesichts des Ergebnisses, eine „eindeutige Klärung“ sei unmöglich (214). Und obwohl das Finale aus Op. 44/1 einerseits als Rondo, andererseits als Sonatensatz betrachtet wird (215 f.), kommt das Sonatenrondo, wie es durch Marx definiert wurde, dabei nicht zur Sprache.

Weil die Systematik eine „Gesamtschau“ verwehrt (217), werden zum Schluß weitere Beobachtungen nachgetragen (2.5). Nach einer Übersicht über die Position der Binnensätze werden Beispiele für Satzverbindungen im Zyklus erörtert. Gegenüber der Betonung von Substanzbezügen in Op. 12 und Op. 13 verwundert die Formulierung, die Ableitung aus einer Substanz sei „ein längst eingebürgertes romantisches Verfahren“ gewesen (221). Gäbe es wirklich frühere Pendants zur Prozedur in diesen Frühwerken Mendelssohns? Prekärer wirkt der Terminus „Leitmotiv“, der im Blick auf die Reformations-symphonie und den Lobgesang eingeführt wird, um die Bedeutung historisierender oder choralähnlicher Motive aufzudecken (230 ff.). Abschließend erst werden gesellschaftliche und künstlerische Konflikte gestreift (250–254), die man freilich auch als die unumgänglichen Prämissen einer derartigen Untersuchung auffassen könnte. Denn das Vorhaben „voraussetzungsloser“ Analyse oder „objektiver“ Deutung (126) wird kaum durch den Rekurs auf Theorie der Zeit abgesichert. Zu fragen wäre, wie eine Theorie, die an klassischen Exempla Komposition lehren wollte, für eine heutige Analyse anwendbar ist. Gewiß spiegelt Mendelssohns Musik wie die zeitgenössische Theorie die Problematik des nachklassischen Komponierens. Daß aber die Beziehung von Theorie und Komposition verwickelter wurde als vordem, ist in der neuen Dimension der Ästhetik begründet. Und will man dem Rechnung tragen, so läßt sich schwer vom ästhetischen Problem absehen, das sich in der widersprüchlichen Bewertung Mendelssohns spiegelt. Diese Einsicht fordert neben der Untersuchung satztechnischer und formaler Details, die Thomas zu verdanken ist, eine Interpretation der Werke in ihrem strukturellen Zusammenhang und ästhetischen Anspruch. (März 1977) Friedhelm Krummacher

ROBERT STEVENSON: *Foundations of New World Opera with a transcription of the earliest extant American opera, 1701*. Lima: Ediciones Cultura 1973. IX, 300 S.

Diese früheste erhaltene amerikanische Oper ist *La Púrpura de la Rosa* des Tomas de Torrejón y Veslasco (1644–1728), die hier in einem vollständigen Neudruck vorgelegt wird. Das Original befindet sich handschriftlich in der Lima National Library, welches in der Einleitung eingehend beschrieben und kommentiert wird. Diese Oper wurde im Jahre 1701 in Lima im Palast des spanischen Vizekönigs zu Ehren des 18. Geburtstages von König Philipp V. von Spanien szenisch aufgeführt. Der Name des Herausgebers Robert Stevenson bietet die Gewähr für eine sorgfältige Ausgabe, er wirkt seit 1949 in Los Angeles an der University of California, seit 1961 als Professor, war früher Schüler von Leo Schrade und J. A. Westrup, er veröffentlichte mehrere Bücher über die Musik in Mexiko und in Peru, speziell über deren Kirchenmusik, auch über die Musik der Azteken und der Inka (1968), so daß er als einer der besten Kenner der alten Musik jenes Kulturkreises gelten muß. Auf den ersten 115 Seiten gab der Verfasser eine Übersicht über die spanischen Musiktheater des 17. Jahrhunderts sowie über die Ursprünge und Geschichte musikalischer Theateraufführungen in Peru bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Einleitung und Kommentare sind in englischer Sprache verfaßt, die Veröffentlichung erfolgte unter schwierigen Umständen als „preliminary edition of the bilingual version to be published in Lima by the National Library of Peru and the Organization of American States“. Der Text wurde mit Maschine geschrieben, die Noten sind hs. vervielfältigt, aber sauber gedruckt.

Dem Operneinakter *La Púrpura de la Rosa* liegt der Text des Calderon de la Barca zu Grunde, den dieser im Jahre 1660 anlässlich der Hochzeit der spanischen Infantin Maria Teresa mit König Ludwig XIV. von Frankreich für eine Aufführung im Theater des Buen Ritiro in Madrid verfaßt hatte, die Musik war damals von Juan Hidalgo komponiert worden. Es handelt sich um eines der wenigen originalen Opernlibretti Calderons, das erst von Torrejón vollständig in Musik gesetzt wurde – Hidalgo hatte nur Teile dieses Textes komponiert. In *La Púrpura de la Rosa* wird die

Sage von Venus und Adonis behandelt, der letztere wird auf der Jagd von einem Eber tödlich verletzt, durch sein Blut entstehen Anemonen und Rosen – nach der antiken Sage, die von Ovid in seine Metamorphosen übernommen wurde. Calderon gestaltete Liebe und Tod des Adonis in der Art des barocken Theaters mit einer Fülle von Episoden, Chören und Flugmaschinen. Zuerst muß der eifersüchtige Mars abgelenkt werden, hierbei sind vier Nymphen behilflich. In einer Schlummerszene wird Adonis durch den durch die Luft fliegenden Amor mit einem Pfeil verletzt, so daß er sich in Venus verliebt. Beide müssen flüchten, Mars kann sie aber in einem Zauberspiegel sehen und ihnen folgen. Er entfesselt ein Erdbeben, welches beide aufhält, zuletzt geht Adonis allein auf die Jagd, wobei er durch den Eber verletzt wird. Venus singt dem Sterbenden Adonis eine große Abschiedsarie, die Sonne geht unter, die Bühne verdunkelt sich und Venus wird mit Adonis an den Himmel zu Sternbildern erhoben. Das Werk besteht aus fünf verschiedenen Bildern, die genau beschrieben sind: Hain, Garten, Grotte, Berg und Himmel. Zu den Hauptpersonen traten Chöre, die teilweise auch hinter der Bühne sangen, ferner ein Soldat (Dragon) und ein Bauernpaar, das heitere volkstümliche Lieder zu singen hat. Die Musik besteht aus Rezitativen, Duetten, Terzetten und vierstimmigen Chören. Es fehlen Instrumentalangaben und Orchesterstücke, man muß aber annehmen, daß die Begleitung des Basso Continuo in farbiger Abwechslung vor sich ging, ähnlich wie früher bei Hidalgo, dem allerdings die ganze spanische Hofkapelle zur Verfügung stand. Für Lima hatte man einen neuen Prolog geschaffen, der auf den Geburtstag König Philipps V. Bezug nahm und allegorische Personen enthält, die leider nicht zu ermitteln sind; sie sangen Duette und Chöre. Dieser Prolog wurde vom Herausgeber mit eigenem Basso Continuo ausgesetzt, während die eigentliche Oper nur die Baßlinie außer den Singstimmen enthält. Aus den Anmerkungen kann man entnehmen, daß das vollständige Werk neuerdings mit dem vom Herausgeber verfaßten Continuo mehrfach vollständig zur Aufführung kam, und zwar in Moskau, Wien und Madrid. Es wäre eine durchaus reizvolle Bereicherung manchen modernen Opernspielplans, der Text ist allerdings bisher nur spanisch.

Leider geht der Verfasser wenig auf den Inhalt und die Darstellung dieser Oper ein, auch nicht auf den Stil der Musik, die weit eher den römischen Opern des 17. Jahrhunderts nahesteht als den venezianischen. Die Beschreibungen der altspanischen und peruanischen Operngeschichte sind sehr ausführlich, wobei der Verfasser teilweise auf seine bereits erwähnten Bücher zurückgreifen konnte. Bei der Herausgabe waren ihm zahlreiche Mitarbeiter in Lima behilflich. Es wäre sehr zu wünschen, daß die geplante zweisprachige Ausgabe in Lima bald zustande kommen würde. Das Werk gibt ein ausgezeichnetes Bild von dem manieristisch beeinflussten Opern- und Theaterstil des 17. Jahrhunderts.

(Mai 1975)

Hellmuth Christian Wolff

*CURT VON WESTERNHAGEN: Die Entstehung des „Ring“. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag 1973. 294 S., zahlreiche Notenbeispiele, 8 S. Faksimiles.*

Daß die Genesis von Wagners *Ring* ein umfangreiches, lohnendes Untersuchungsobjekt mit einer Vielfalt überaus interessanter Aspekte darstellt, dürfte auch dem nicht mit Wagner-Spezifika Vertrauten unschwer verständlich zu machen sein. Jedem aber, der Gelegenheit hatte, im Archiv des Hauses Wahnfried die einschlägigen Manuskripte oder auch nur Teile derselben einzusehen, ist klar, welch aufschlußreiches Material hier allein schon der philologischen Erschließung und Interpretation harret, welches Spektrum an Fragestellungen schon an diesen Teilbereich anzuschließen sein würde, und natürlich: welche Fülle an neuen Einsichten sowohl für die Konstitution der *Ring*-Tetralogie im Speziellen wie auch für die Einschätzung künstlerischer Produktion in der Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt von solchen Arbeiten zu erhoffen sei. Allerdings: deutlich ist auch, welches Maß an Detailarbeit hier zu leisten wäre und vor allem welche Probleme, primär methodischer Art, zu bewältigen sein würden. Das neue Buch von Westernhagen macht dies nun auch öffentlich bewußt.

Im wesentlichen erschlossen scheint die Entstehung der *Ring*-Dichtung, vor allem



durch die Arbeiten von Otto Strobel, dessen schönes Buch *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung* (München 1930) heute leider eine antiquarische Rarität darstellt – hier wäre ein Reprint wirklich einmal angebracht. Welche Ergänzungen und Korrekturen die Freiburger Habilitationsschrift von Werner Breig, deren Druck angekündigt ist, bringen wird, darf mit Interesse erwartet werden. Strobel selbst hatte die Fortsetzung seiner dokumentierenden Publikationen in den Bereich der musikalischen Genesis hinein geplant, konnte dies jedoch nicht mehr zum Abschluß bringen. In der Zwischenzeit ist wenig geschehen: einige Einzeluntersuchungen (Bailey, von Westernhagen), einige Diskussionen von Einzelproblemen in anderen Zusammenhängen. Von Westernhagens Thema ist also auch mit Gespür für eine wirkliche Lücke innerhalb der Wagner-Forschung gewählt.

Doch zielt von Westernhagen (leider, wenngleich mit aner kennenswerten Motiven) nicht auf eine wissenschaftliche Bearbeitung seines Gegenstandes: „*Die Schrift wendet sich damit an den Musikliebhaber, der, außer der Vertrautheit mit Grundbegriffen der Musiktheorie, imstande ist, einen Klavierauszug zu verfolgen. . . Darüber hinaus werden die Ergebnisse auch dem Interpreten neue Anregungen bringen. . .*“ (S. 9). Als Darstellungsform wählt der Autor eine kommentierend-deutende Erörterung „*besonders aufschlußreiche(r)*“ Stellen (S. 23); die Anordnung erstrebt, der Szenenfolge gemäß fortschreitend, eine zusammenhängende Untersuchung der Entstehung der gesamten *Ring*-Komposition. Als zentrale Aspekte seiner Studien erscheinen dem Verfasser zwei Momente: „*Sie gewähren einen Einblick in die Psychologie des musikalischen Schaffens, vor allem hinsichtlich der Beteiligung des Bewußtseins und des Unbewußten. Und sie verdeutlichen durch die Vergleichung der einzelnen Stadien den sich im Werk äußernden Stilwillen*“ (S. 13).

Daß die – bei einem Buch von knapp 300 Seiten notwendig – lückenhafte Auswahl der Belege „*immer subjektiv bedingt*“ ist (S. 23), weiß der Autor selbst; er gesteht ferner zu: „*Ebenso wird die Deutung, ja selbst die Lesung mitunter umstritten sein*“. Dafür bietet die Untersuchung vielfach Belege, deren Problematik auch durch das Eingeständnis des Wissens um sie nicht gemin-

dert wird. So darf man z. B. fragen, ob die verkürzte Darstellung von Wagners mehrfachen Ansätzen, den Übergang von der 1. zur 2. Szene des 1. *Siegfried*-Aktes bündig zu komponieren, nicht die Einsicht in eine „*Psychologie des musikalischen Schaffens*“ eher verstellt denn befördert. (Deren Beschränkung auf die alte Frage nach Bewußtheit und Unbewußtheit ist ohnehin problematisch.) Während von Westernhagen nur zwei Stadien allein aus der sogenannten Kompositionsskizze mitteilt und kommentiert, ist der Vorgang auf den Seiten 11verso und 12recto der Kompositionsskizze sowie den Seiten 20 und 21 des Particells wesentlich komplizierter, und das direkte Nebeneinander der Ausarbeitung des Tonsatzes in Kompositions- und Orchester-skizze ist ja eines der konstitutiven Momente von Wagners Komponieren seit dem *Siegfried*. Aber man muß wohl dem Autor zugestehen, daß ein Buch, das sich ausdrücklich an ein breites Publikum von Laien wendet, gar nicht mit wissenschaftlichen Maßstäben zu messen ist. Und so will denn der Rezensent auch darauf verzichten, dem Verfasser von vornherein „anzukreiden“ (dieser würde nach guter alter Tradition sagen: beckmesserisch), daß seine Arbeit ohne Reflexion auf die historische Dimension des Themas konzipiert ist, und zwar sowohl hinsichtlich Wagners selbst wie auch hinsichtlich der Einschätzung der Wagner-Literatur (Kurth und Lorenz werden ungebrochen aufgegriffen). Der Rezensent darf es dann ferner kaum als Mangel ansehen, daß des Autors Wagnerbild in allen wesentlichen Zügen undistanziert aus der von Wagner selbst gelenkten Tradition stammt (am deutlichsten in der ständigen analogisierenden Bezugnahme auf Beethoven: hier trägt noch Wagners eigene Prägung der Beethoven-Rezeption ihre späten Früchte); von Westernhagen insistiert auf seinem Recht der „*Liebe*“ zu Wagner (S. 10), und in der Tat ist in einem Buch für Musikliebhaber die Verschiebung des für einen Wissenschaftler unabdingbaren Gleichgewichts von Neigung und Distanz zugunsten der ersten wohl doch statthaft. Zuzugestehen ist aus dem gleichen Grund (wenn auch weniger bereitwillig), daß der Verfasser seine relativ deutliche Abneigung gegen die Thesen der neueren Wagner-Forschung in nur wenigen Fußnoten oder gar durch Ignorieren (z. B. der Arbeiten von Dahlhaus) kundtut,

und zwar im ersteren Fall durchweg als Meinungsäußerung, nicht durch eine wissenschaftliche Diskussion. Und schon gar nicht zu monieren ist dann allerdings, daß in dieser Publikation die editionstechnischen und die daraus entstehenden interpretatorischen Probleme einer Skizzen-Darstellung überhaupt nicht zur Sprache kommen, das gehört nun wirklich in eine wissenschaftliche und nicht in eine populäre Veröffentlichung. Als letztere ist von Westernhagens Buch zu begrüßen; dem Material, das es ausbreitet, ist der Leserkreis zu wünschen, den der Verfasser erstrebt.

Was ist nun – und die Frage ist in dieser Zeitschrift zu stellen – der Gewinn für den Wissenschaftler? Einmal wird ihm vor Augen geführt, welche Leerstellen es in der Wagner-Forschung noch gibt; zum andern erfährt er eine Fülle neuer Fakten aus der Entstehungsgeschichte der *Ring*-Komposition (z. B. die für die Interpretation der *Rheingold*-Einleitung und damit für die gesamte Frage der Mythendarstellung bei Wagner so zentrale Information, daß diese Einleitung erst nachträglich an die Erda-Szene motivisch angeglichen worden ist), muß sich allerdings darüber im klaren sein, daß für eine exakte und umfassende Beurteilung auch von Einzelstellen der Weg ins Wahnfried-Archiv nach wie vor unerlässlich ist; und schließlich wird die Auseinandersetzung mit manchen Erläuterungen des kompositorischen Aktes durch von Westernhagen (der seinen Wagner, wie man weiß, genauestens kennt) auch dem eigenen Bemühen förderlich sein – sowohl bei zustimmender wie bei skeptischer Beurteilung. Daß allerdings eine Untersuchung mit dem Titel *Die Entstehung des „Ring“* ein sehr viel umfassenderes, über Musik und Dichtung hinausgehendes, beziehungsweise vor ihnen beginnendes Thema bedeutet, das steht freilich außer Frage. (März 1975)

Das Buch ist inzwischen auch in englischer Übersetzung erschienen:

*CURT VON WESTERNHAGEN: The forging of the „Ring“. Richard Wagner's composition sketches for „Der Ring des Nibelungen“. Translated by Arnold and Mary WHITTALL. Cambridge-London-New York-Melbourne: Cambridge University Press (1976). IX, 248 S., zahlreiche Notenbeispiele, 8 S. Faksimiles.*

Der Text scheint unverändert, Druck und Ausstattung sind noch angenehmer als

in der deutschen Ausgabe: die Engländer machen doch oft die schönsten Bücher. (März 1977) Reinhold Brinkmann

*CECIL HOPKINSON: Tannhäuser. An Examination of 36 Editions. Tutzing: Hans Schneider 1973. 48 S. (Musikbibliographische Arbeiten. 1.)*

Wenn ein Meister der Musikbibliographie wie Cecil Hopkinson sich ein so kniffliges Thema vornimmt wie die Ausgaben und Fassungen des *Tannhäuser* es sind, dann verdient das Ergebnis Beachtung, ganz gleich wie es ausfällt.

Das Endziel einer Arbeit, wie sie Hopkinson in Angriff genommen hat, wäre eine *Tannhäuser*-Bibliographie, die mit der Editions-geschichte zugleich die Werkgeschichte rekonstruierte (welche bekanntlich nicht völlig gleichlaufen, obwohl sie sich auch nicht trennen lassen). Hopkinson hat einen großen Teil des Weges zu diesem Ziel zurückgelegt. Er stellt wichtiges Material vor allem für den Bibliothekar und Musiksammler zur Verfügung, da die behandelten Ausgaben nicht nur bibliographisch exakt beschrieben, sondern auch inhaltlich meist treffend charakterisiert werden. Vielleicht den größten Gewinn aus Hopkinsons Arbeit hat der Rezensent selbst bei der Vorbereitung der Edition des *Tannhäuser* in der Richard-Wagner-Gesamtausgabe gezogen.

Bei den benützten 36 Ausgaben bzw. Titelaufgaben handelt es sich ausschließlich um vollständige Partituren und Klavierauszüge mit Text zu zwei Händen. Sie werden fünf verschiedenen Versionen zugeordnet sowie einer letzten Gruppe von „*Hybrid Versions*“ – eine Einteilung, die sich halten läßt. Innerhalb jeder Fassung ist, abgesehen von der chronologischen Reihenfolge, eine weitere Unterteilung der Drucke durch Buchstaben vorgenommen, die aber wegen ihrer Inkonsequenz eher verwirrt. Verbindende Texte bieten nähere inhaltliche Beschreibungen einzelner Drucke und Fassungen sowie Hinweise auf die Werkgeschichte. Der Inhalt der Versionen 2 und 4 bzw. 4 und 5 wird synoptisch verglichen. Das Bändchen enthält Reproduktionen von vier Titelblättern, eine übersichtliche Tabelle der wichtigsten bibliographischen Daten und einen Appendix über vier Exemplare des Erst-

drucks, deren drei handschriftliche Einlagen enthalten.

Daß die Arbeit trotz allem nur als teilweise gelungen bezeichnet werden kann, liegt bemerkenswerterweise nicht an der Schwierigkeit des Themas. Als Beispiel für die manchmal verblüffenden Irrtümer und Lücken sei erwähnt, daß Hopkinson von der Wiener Fassung (1875), der letztgültigen in Wagners Sinn, gar nichts weiß und die zugehörigen Klavierauszüge mit Erstaunen registriert (S. 32 unten). Auch die entsprechende Partiturausgabe des Verlages Fürstner, die in dessen Verlagskatalogen von 1888 und 1923 aufgeführt ist, kennt der Autor nicht. Die Informationsquellen, bei deren Heranziehung diese und andere Mängel hätten vermieden werden können (z. B. wichtige Sekundärliteratur – vgl. hier am Ende der Rezension – oder die Vorreden der von Hopkinson selbst herangezogenen Ausgaben von Mottl und Balling), haben allerdings gemeinsam, daß sie nur in deutscher Sprache vorliegen.

Im Folgenden seien einige Korrekturen und Ergänzungen gegeben; aus Platzgründen muß für weitere Details auf den Kritischen Bericht zu *Tannhäuser* innerhalb der Wagner-Gesamtausgabe verwiesen werden (in Vorbereitung).

S. 6 Zeile 6-7: *Rienzi* und *Der fliegende Holländer* wurden in Part. und Kl. A. zwischen September 1844 und Anfang 1845 publiziert bzw. angekündigt.

S. 8 Plate Number: Die erwähnten „haphazard numbers“ im Erstdruck sind eine Bogenzählung.

S. 8 Copies (vgl. auch S. 45): Weitere Exemplare gibt es u. a. in Bayreuth: Richard-Wagner-Archiv und Richard-Wagner-Gedenkstätte; Berlin: Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz; Schwerin: Wiss. Allgemeinbibl.; Mainz: Archiv des Schott-Verlages (z. Zt. in München: Wagner-Gesamtausgabe).

S. 10 Copies. Weiteres Exemplar in der Stanford Univ. Libr. (Im Folgenden werden zusätzliche Fundorte nicht mehr angegeben.)

S. 13 oben: Der Kl. A. des neuen Schlusses wurde von Th. Uhlig angefertigt (1851).

S. 14, 15: In einigen Exemplaren von 2A sind in der Ouverture nur S. 16-17 neu gestochen. In Exemplaren von 2A(a) fehlt auf S. 3 die Angabe des Stechers. Diese Exemplare sind natürlich die jeweils ältesten ihrer Version. 2A(c) – Ricordi – ist eine Neu-

auflage (unverändert?) des Kl. A. Lucca Pl. Nr. 17865 (ca. 1869).

S. 17 Abs. 2: Die „scores supplied to the theatres“ sind natürlich „Partituren“!

S. 19-20: Die erste gestochene Part., 3A, erschien Ende Mai 1860; Wagner hatte selbst Korrektur gelesen (nach unveröffentlichten Briefen Wagners an H. Müller im Besitz von Dr. Friedrich Frauenberger).

S. 21, Datierung von 3A(c): Im Verlagskatalog Fürstner von 1888 erwähnt.

S. 23 oben: Falls nicht der Kl. A. Lucca (vgl. oben) von ca. 1869 Version 3 darstellt.

S. 23 Abs. 2: Die beiden Auslassungen im 2. Finale gehen auf Wagners spätere Dresdner Aufführungen zurück; die zitierte Fußnote aus dem Kl. A. Macfarren ist aus der Part. 3A übernommen (S. 215: 19 Takte kann Tannh. allein singen). Nur die zweite Auslassung von 24 Takten ist vor Kl. A. Flaxland nicht im Druck realisiert. Druckfehler Z. 5: p. 30, nicht p. 43.

S. 26, Edition 3B(h): Peters publizierte sowohl die Dresdner F. (Pl. Nr. 9817) als auch die Wiener F. (Pl. Nr. 9865 = Fifth Version) in Mottls Bearbeitung. Erwähnung verdient, u. a. seiner Verbreitung wegen, unter 3B der Kl. A. zu 4 Hd. ohne Text von H. v. Bülow, Pl. Nr. 330 (Ouverture) und 488/1-13; alle Nrn. erst in Hofmeister 1860-1867.

S. 29, zu Version 4: Der Sirenenchor (1. Szene) ist nicht auf 23 Takte „reduziert“, sondern nur anders notiert; die 2. Szene ist nicht nur erweitert, sondern zugleich um die 1. Strophe des Venus-Preislieds gekürzt.

S. 32 unten: Version 5 ist die Wiener F. (1875), deren vollständige Part. unter Pl. Nr. 2500 im Verlagskat. Fürstner 1888 erwähnt ist. Wagners Stichvorlage hierzu: Vgl. Antiquariatskat. Schneider/Tutzing Nr. 150 (1970), S. 146 f. Teilausgaben der neuen Szenen wurden von Wagner in Dt. Theater-Chronik Nr. 46 (13. 11. 1875) angekündigt. Nachweisbar ist „*Der Venusberg*“ (1. Szene mit Konzertbeginn), Pl. Nr. 1057 (1875), eine Titelauf. davon Pl. Nr. 2981, sowie Ouverture + 1. Szene, durchgehende Pl. Nr. 4300.

S. 33 zu Version 5: Die 91 „additional bars“ der 2. Szene ergeben sich aus der Wiedereinfügung der 1. Strophe des Venuslieds.

S. 34 f.: Zu ergänzen Part. der Wiener F., Pl. Nr. 2500 (vgl. oben).



S. 36: Zu ergänzen Mottls Kl. A. der Wiener F. (vgl. oben), sowie Kl. A. zu 4 Hd. mit überlegtem Text von Bülow, Fürstner (Verlagskatalog 1888) Pl. Nr. 2940.

S. 37 ff.: Die „Hybrid Version“ 4 + 5 integriert die Änderungen der Wiener F. (1891 auch in Bayreuth aufgeführt) in die Pariser F., und zwar offenbar noch aufgrund von Wünschen Wagners.

S. 42, zu 3A(c): 327 S., nicht 754 S.

S. 46 Abs. 2, Z. 11-12: Die erwähnten 8 S. sind nicht autograph.

1973 erschienen im Verlag Fürstner Ltd., London (in Verbindung mit Boosey & Hawkes, London), unveränderte Neuauflagen der Fürstnerschen Part. der Dresdner F. (neue Pl. Nr. A. 2945 F., 327 S.) und der Wiener F. (bezeichnet als „Pariser F.“, neue Pl. Nr. A. 4000 F., 364 S.).

Literatur: Wilhelm Tappert, *Die drei verschiedenen Schlüsse des Tannhäuser vor der jetzigen, endgültigen Fassung*, in: Die Musik Jg. 1 (1902), S. 1844-1850. Edwin Lindner (Hrsg.), *Richard Wagner über Tannhäuser*, Leipzig 1914. Dietrich Steinbeck, *Inszenierungsformen des „Tannhäuser“ (1845-1904)*, Phil. Diss. Berlin 1963 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 14, Berlin 1964).

(Januar 1975) Reinhard Strohm

**WERNER THOMAS:** *Carl Orff: De Temporibus Fine Comoedia – Das Spiel vom Ende der Zeiten – Vigilia. Eine Interpretation.* Tutzing: Hans Schneider 1973. 96 S.

Orffs letztes großes Werk interpretiert Thomas didaktisch sehr klug, optisch erkennbar durch Stichworte am Rand, die bei mehrmaliger Benutzung zu einzelnen Punkten schnell zum Ziel führen. Daß Orffs Werk der Interpretation bedarf, wurde bei der Ratlosigkeit der Kritik anlässlich der Uraufführung deutlich. Zunächst wird eine Erläuterung zu den „Figuren der Überlieferung“ gegeben, die nicht handelnde Personen sind, wobei antike Mythologie und christliche Überlieferung als für Orff konstitutive Elemente herangezogen werden. Bei der Textanalyse stellen sich die Weissagungen der Sibyllen dar als Synkretismus, der für die Gestaltung selbst relevant ist, indem die Summierung unterschiedlicher Ebenen zum künstlerischen Prinzip des Werks wird. Die

Erläuterung des Textes führt zur Erklärung der sprachlichen Funktionen bei den Anachoreten (2. Teil): Protestformel (griechisch), Benennung des Gegenstandes (lateinisch), exegetische Reflexion (deutsch). In der Textfassung ergeben sich daraus zahlensymbolische Bezüge, die Exkurse, z. B. zur „Satanologie“, erforderlich machen. Nach analoger Erörterung der *Vigilia* und des dritten Teils sowie der szenischen Besonderheiten wird die Metasprache gedeutet. Die Brechung des Textes in drei Sprachen erfolgt nicht aus historischer Perspektive, denn eine solche Lösung zu versuchen „erweist sich schon bei einem flüchtigen Blick auf den Text als abwegig“ (S. 57 f.). Vielmehr haben die Sprachen bestimmte, gleichwohl in ihrer jeweiligen Geschichtlichkeit begründete Funktionen. So erscheint hier Latein als die lebendige Sprache der Liturgie, Deutsch als „lingua vernacula“, als Volkssprache, Griechisch als die Sprache der Philosophie, der Ostliturgie, vor allem aber als die Sprache der Tragödie und des Mythos. Aus diesen Strukturebenen ist bei Orff durch ein Nacheinander und Miteinander eine Metasprache entwickelt, deren Musikalisierung durch Rhythmisierung, Melisierung und instrumentale Semantik nicht mit der traditionellen Komposition eines Textes identisch ist. Die „Grenzformen zwischen Sprache und Musik“, die Tropierung wirkt sich aus in der Behandlung des Orchesters (68 ff.). Auch die Klangbildung wird durch dieses immer tiefere Eindringen gedeutet. Ausführlich werden ebenfalls die unterschiedlichen Rhythmisierungen der drei Sprachen erörtert und immer wieder mit dem instrumentalen, auch instrumentatorischen Aspekt in Verbindung gebracht. So ergeben sich die musikalischen Elemente in ihrer jeweiligen Zuordnung als „existentielle Zeichen“. Durch die Musikalisierung der artifiziellen Metasprache und die „Instrumentalisierung der Aussage in einer averbalen Semantik“ wird die „Spiegelung, die Verlegung des Geschehenshorizontes in Prophetie und Traum“ möglich, auch wird dadurch die szenische Eigenart des Werkes deutlich. Eine Texttabelle mit Nachweisen, Textincipits und ggf. Übersetzung beschließt diese wichtige Schrift.

(Februar 1975) Gerhard Schuhmacher

*ALLEN FORTE: The Structure of Atonal Music. New Haven/London: Yale University Press 1973. 224 S.*

Fortes Buch stellt neben Benjamin Boretz *Meta-Variations (Perspectives of New Music, Vol. 8/1 bis 10/2)* wohl das bisher vollständigste Kompendium einer musikwissenschaftlichen Richtung dar, die in Deutschland trotz insistierender Propaganda in den beiden Zeitschriften *Journal of Music Theory* und *Perspectives of New Music* noch praktisch kein Echo gefunden hat. Offensichtlich ist man hierzulande nicht an Systemen interessiert, die – in der Art des *Der Freie Satz* von Heinrich Schenker – Urgesetze der Musik bloß-, oder doch nahezulegen gestatten, sondern an möglichst differenzierten Analysen einzelner Musikstücke. So wird dem Leser von Fortes Buch zunächst auffallen, daß die Werke der frei-atonalen Zeit in fragmentierter Form zu Beispielen einer mathematischen Theorie herabgewürdigt werden, ohne daß im Verlauf des Buches wenigstens einige der häufiger zitierten Werke (wie *Wozzeck*, *Sacre*, Schönbergs Opus 16 oder Weberns Opus 5) analysiert würden. Dies ist schon deshalb nicht möglich, weil sich Forte konsequent auf Tonhöhen-Betrachtungen beschränkt und das Titelwort „*Structure*“ synonym für „Tonhöhenordnung“ verwendet. Daß der Tonhöhenparameter der Primärparameter („*fundamental component*“) sei, wird von Forte zwar implizit behauptet, nicht jedoch bewiesen, weil er die Tragfähigkeit seiner Theorie für die musikalische Kompositionsanalyse nicht expliziert.

Allerdings geht es Forte, wie seinerzeit Schenker (dessen Theorie in den USA noch sehr viel gegenwärtiger zu sein scheint als bei uns in Deutschland), nicht um Einzelwerk-analyse, sondern um einen theoretischen Rahmen zur systematischen Beschreibung atonaler Musik. Der Akzent liegt dabei auf „systematisch“. Fortes Ansatz ist eine mathematisch betrachtete sehr eigentümliche quasi-algebraische Teiltheorie der Theorie der ganzen Zahlen (der sog. Zahlentheorie). Die Zahlen sind, wie unter Musikern üblich, mit Tonhöhen verknüpft. Dabei heißt „verknüpft“ nicht, wie in der herkömmlichen Zwölftontheorie, daß die Zahlen Indices für Tonhöhen, gleichsam neue Namen anstelle der Tonbuchstaben sind; für Forte sind die Tonhöhen Zahlen, und Zahlenrechnen ist Operieren mit Tonhöhen. Es werden Klas-

sen im Sinne der Mengenlehre (für das wohlbekanntere Phänomen der Oktavidentität in der Zwölftonmusik – bei Forte auch: in der frei-atonalen Musik!), Vektoren (für das wohlbekanntere Phänomen der Tonreihe), Paarmengen (für Intervalle), Vektoren mit Paarmengenenkomponenten (für Intervallfolgen), Umkehrungen, Komplexe usw. gebildet. Die Komplikationen der Theorie ergeben sich aus zwei Seiten desselben mißlichen Umstandes: derart definierte mathematische Strukturelemente haben oft musikalisch irreführende und verwirrende Bedeutung (worauf ich früher einmal hingewiesen habe, vgl. *Mathematik und Musikterminologie*, in: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1974, S. 44-45) und musikalische Operationen, wie zum Beispiel die Intervallumkehrung, haben kein mathematisch begründbares Äquivalent (ebenda S. 46-47). So kommt es dazu, daß Mathematiker und Musiker sich gegenseitig verwirren. Der Reiz der Theorie scheint gerade in der Entwirrung dieser selbstgestifteten Verwirrung zu bestehen.

Wer die sonst üblichen „handgestrickten“ Verfahren bei der Analyse frei-atonaler Musik kennt und deren Variabilität als analytischen Vorteil zu handhaben und zu schätzen gelernt hat, wird kaum auf Fortes Theorie zurückgreifen, deren Systemhaftigkeit eher von Nachteil für die Kompositionsanalyse ist. Und vollends bei weiterreichenden Interpretationen wird das Verfahren ad hoc je nach Fragestellung angesetzt werden müssen.

So bleibt der „Erkenntniswert“ der Forteschen Theorie. Dieser Wert ist dadurch geschmälert, daß Fortes Theorie trotz des systematischen Akzents kein „System“ im Sinne einer geschlossenen mathematischen Theorie ist. Die Theorie ist insofern offen, als an mehreren Stellen an die Stelle der mathematischen Logik das So-Sein der Musik tritt. Die Musikbeispiele spielen in diesem Zusammenhang eine Doppelrolle: einerseits sind sie erläuternde Beispiele und Hinweise auf Anwendungsmöglichkeiten, andererseits liefern sie aber auch Begründungen an Stellen, wo die mathematische Theorie nicht greift. Damit ist im Grunde ausgeschlossen, daß der Zweck des Buches ein musikalischer Gottesbeweis im Sinne des Mittelalters, eine mathematische Legitimation der Musik im Sinne Leibniz oder Mizlers oder ein Genie-

Detektor im Sinne Schenkers ist. Daß die frei-atonalen Komponisten gleichsam unbeußt nach Fortes Theorie komponiert haben, kann angesichts der Kompliziertheit dieser Theorie Forte nicht mehr mit derselben Unbekümmertheit behaupten, wie es noch Schenker anlässlich seiner relativ simplen Urlinien vermocht hat. Bleibt die implizite Behauptung, daß die Forteschen Gesetze in der frei-atonalen Musik – bisher unerkannt – „walten“. Fortes Theorie ist somit mit dem mittelalterlichen Gottesbeweis oder Schenkers Genienachweis darin vergleichbar, daß hier Rationalität in höchster Steigerung Irrationalität schafft. Fortes Buch schafft sicherlich mehr Angst, Ehrfurcht und Unverständnis als Aufklärung. Das ist eine Tatsache, von der ein Musikwissenschaftler ausgehen muß, auch wenn er bei seinen Lesern rigoros sehr hohe mathematische Motivation voraussetzt.

(Mai 1975)

Wolfgang Martin Stroh

*FERRUCCIO BUSONI: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit einem Nachwort von Wolfgang DÖMLING. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973. 64 S. (Schriftenreihe zur Musik, ohne Bandzählung.)*

Busonis Entwurf gehört zu jenen Schriften vom Beginn dieses Jahrhunderts, die oft zitiert, aber meist dann nicht im Buchhandel erhältlich sind. Und eine Neuauflage eines solchen historischen Textes ist hinsichtlich der Vollständigkeit und der Edition von Interesse. Wie bereits die Neuausgabe von Hans Heinz Stuckenschmidt (1954 in der Insel-Bücherei), so folgt auch die von Dömling vorgelegte der zweiten Auflage von 1916 und bringt ebenfalls den in einem Brief Busonis an seine Frau vom 3. März 1910 erstmals niedergelegten Nachtrag *Das Reich der Musik. Ein Nachwort zur neuen Ästhetik*. Von grundsätzlich verschiedener Einstellung sind jedoch die Nachworte Stuckenschmidts und Dömlings. Die Frage nach der Freiheit der Musik sieht Stuckenschmidt zu allererst in dem Suchen nach neuen Ordnungen dokumentiert, „das Büchlein ist voll eines neuen Optimismus, der nichts mehr mit der positivistischen Oberflächlichkeit der Fortschrittsanbeterei gemeinsam hat“ (S. 52). Diese Sicht dokumentiert, zwanzig Jahre

danach gelesen, durchaus die Einstellung zur Neuen Musik Mitte der fünfziger Jahre. Dagegen legt Dömling Wert auf Parallelen und geht in seinem umfangreichen Nachwort ausführlicher auf die kompositorischen Intentionen zur Zeit Busonis ein, verweist zu Recht auf Russolo und dessen Manifest *L'Arte dei Rumori* und die Futuristen. Busonis „*Frei ist die Tonkunst*“ wird erkannt als ein konkreter musikalischer Naturbegriff, der erörtert wird in Zusammenhang mit den diesbezüglichen Ansichten Debussys, Cézannes und Mahlers. Die Leistung Busonis in der Ästhetik und in der Komposition hat Stuckenschmidt noch – auch unter Berücksichtigung von Busonis Schülern – hoch veranschlagt, während Dömling die Diskrepanz von Theorie und kompositorischem Werk als „*seine persönliche Tragik*“ erkennt. Der Wandel gerade auch in der Sicht der Schrift macht deren Neuauflage sinnvoll. Anders als vor 20 Jahren ist sie heute Objekt historischer Forschung, nicht mehr Teil der Gegenwart.

(Februar 1975)

Gerhard Schuhmacher

*A. I. ROGOV: Musikal'naja Estetika Rossii XI-XVIII Vekov. Pamjatniki mirovoj muzikal'no estetičeskoj mysli, Vol. V. (Die musikalische Ästhetik Rußlands XI-XVIII Jh. Die Denkmäler des ästhetischen Gedankens der Welt, Band V.) Moskau: Verlag Musyka 1973. 245 S.*

In dem einleitenden Kapitel erklärt A. I. Rogov, daß man sein Werk nur als Anfang einer ästhetischen Analyse der russischen Musik betrachten soll. Der Hauptteil des Buches besteht aus chronologisch angeordneten Auszügen aus historischen, literarischen und musiktheoretischen Werken. Die Texte sind mit einem Kommentar, Zusammenfassungen oder Übersetzungen der älteren Texte in die moderne russische Sprache versehen. Es folgt ein Wörterbuch der alt-russischen musikalischen Termini, wie auch eine Bibliographie.

Die Musik der russischen Kirche ist in den ältesten schriftlichen Quellen bewahrt. Obwohl der geistliche Gesang ursprünglich aus Byzanz stammt, haben die einheimischen Sänger mit der Zeit doch Änderungen eingeführt, die zur Entstehung des russischen liturgischen Gesanges führten. Eine sanfte



melodische Linie in kleinen Intervallen, ohne größere Sprünge, galt den russischen Meistern als das ästhetische Vorbild für Schönheit.

Das musikalische System von acht Modi bezeichnet Rogov als Liedvariationen, die auf dem strengen Zusammenhang zwischen Text und Melodie beruhen. Diese Auffassung unterscheidet sich von derjenigen der Herausgeber der *Monumenta Musicae Byzantinae*: Jeder Modus stellt eine Gruppe von melodischen Grundformeln dar, die nicht als Variationen zu betrachten sind. Die Texte wurden nicht immer für jeden Modus neu geschrieben. Zum Beispiel haben die Auferstehungs-Stichera denselben Text in allen 8 Modi.

Eine der ältesten Quellen, *Stepenaja Kniga*, geschrieben im Jahre 1563, gibt die Erläuterung der Herkunft des „Engel-Gesanges“ der russischen Kirche: Drei griechische Sänger kamen nach Rußland aus Konstantinopel „geführt durch den Herrn“.

Im 17. Jahrhundert wurde der polyphone Gesang sehr beliebt. Wenn Peter der Große seine Schwester besonders streng bestrafen wollte, schickte er sie in das Novodevični Kloster, und verbat ihr das Zuhören der polyphonen Gesänge.

Einer der Vertreter des neuen Stils war I. T. Korenov. Er schrieb eine längere Einleitung für die *Musikalische Grammatik* von N. Dilecki und verteidigte eifrig die Polyphonie.

Das 18. Jahrhundert ist charakterisiert durch eine enge Zusammenarbeit von Musikern und Dichtern. So sind fast alle Gedichte von V. G. Trediakovski komponiert worden. Trediakovski schrieb über den Einfluß der Musik auf die Dichtung, über die volkskirchlichen Lieder, und übersetzte auch ein Opern-Libretto aus dem Französischen. Der bekannte Schriftsteller Deržavin war der Meinung, daß die Oper als eine führende musikalische Gattung nicht nur der Unterhaltung des Hofes dienen sollte, sondern darüberhinaus sogar eine bedeutende erzieherische und politische Rolle spielen könnte.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts wurden besonders Volkslieder studiert und analysiert. Im Jahre 1790 veröffentlichten N. A. L'vov und I. Prač eine Sammlung von 100 Volksliedern. In der Einleitung schrieb L'vov, sein Wunsch wäre, daß diese Sammlung als eine reiche Quelle für „*musikalische Talente und Schöpfer der Oper*“ dienen möge. L'vov versuchte, eine Klassifikation der

Lieder einzuführen, und zwar im Zusammenhang mit der Funktion, die sie begleiten, wie Hochzeit, Arbeit, Tanz usw.

Ein weiteres Verdienst Rogovs ist, daß sein Buch die bisher nicht leicht erreichbaren und interessanten Quellen wiedergibt. (Februar 1975) Jelena Milojković-Djurić

*BRUNO NETTL: Folk and Traditional Music of the Western Continents. 2. Aufl. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1973. XIV, 258 S., zahlreiche Abb. und Notenbeispiele im Text. (Prentice-Hall History of Music Series, ohne Bandzählung.)*

Fachkollegen haben nach Erscheinen der 1. Auflage dieses Buches (1965) die vorzügliche Bearbeitung der amerikanischen, speziell der indianischen Abschnitte gelobt, zugleich aber die Ausarbeitung der afrikanischen (südlich der Sahara) und vor allem der europäischen Kapitel bemängelt. Für die 2. Auflage hat Nettl wohl ein Kapitel *Latein-amerikanische Volksmusik* von Gérard Béhague einarbeiten lassen, er hat Fragen soziologischer und ökonomischer Relevanz den allgemeinen Kapiteln aufgepfropft, er hat wesentliche Irrtümer berichtigt. – Afrika und Europa bleiben aber weiter Stiefkinder. Besonders arg erwischt es die beiden Abschnitte *German Folk Song* und *German Folk Music in the Alps and (!) Eastern Europe*: zusammen fünf Seiten lang mit zwei Notenbeispielen: (1) *Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne*, (2) *Im Fruahjahr, wann der Schne e (!) weggeht*. Abgesehen davon, daß nach Nettls Darstellungen die deutschsprachige alpenländische Volksmusik der osteuropäischen näher stehen würde als der (bundes-) deutschen (?), – so naiv dürfte man über das Thema heute nicht einmal mehr in einer Volksschulklasse referieren, geschweige denn in einer Buchreihe für „*Students and informed amateurs*“. Dem Rezensenten sei erlassen, dies an vielen Buchzitaten zu demonstrieren; der Hinweis auf Bibliographie und Diskographie zu *German Folk Song* und *German Folk Music in the Alps and Eastern Europe* möge als Zeugnis genügen: als Grundlage für die Abfassung der Artikel und zugleich als weiterführende Literatur für Studenten vermerkt Nettl *Erk-Böhmes Deutschen Liederhort* von 1893/94, *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*,

1935 ff., sowie die von Walter Wiora in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat herausgegebene Schallplattenmappe *Deutsche Volkslieder*, 1961. Dazu wird behauptet, daß die meisten Schallplatten mit europäischer Volksmusik nicht authentisches Material enthielten; auch das dürfte man nach den Editionen des Instituts für Ostdeutsche Volkskunde in Freiburg im Breisgau (Johannes Künzig, Waltraut Werner) und des Wiener Instituts für Volksmusikforschung (Walter Deutsch) für den deutschen Sprachraum nicht ohne Einschränkung formulieren.

Nettl orientiert sich offensichtlich bei den europäischen Kapiteln an Werner Danckerts *Das europäische Volkslied* von 1939, das er (S. 75) als „*the only general and comprehensive book on European folk-music*“ lobt; und 1939: das ist eben – in Diktion und Materialbeherrschung – der Stand von Nettls Buch. Es bleibt erschreckend, wie wenig US-amerikanische Forscher, selbst dann, wenn sie europäische Themen behandeln, die einschlägige europäische Literatur zur Kenntnis nehmen.

(April 1974)

Wolfgang Suppan

*Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Robert GÜNTHER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 360 S., mit Bildtafeln, Personen- und Sachregister. (Studien z. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 31.)*

Es ist ein bemerkenswertes Ereignis, wenn in Deutschland in einer Buchreihe, die die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dokumentiert, auch ein Band erscheint, der den außereuropäischen Kulturen gewidmet ist. Bei der hierzulande in musikhistorischen Kreisen noch immer waltenden Einstellung zu diesem Gebiet wäre das gerade in einer solchen Reihe zuletzt zu erwarten gewesen. Es bleibt zu hoffen, daß sich damit auch ein Wandel dieser Einstellung abzeichnet, so wenig Zeichen es dafür bisher gegeben hat.

Wenngleich das aus dem vorliegenden Buch nicht direkt hervorgeht, ist doch darauf hinzuweisen, daß es die sog. „Musikethnologie“ ist, die sich seit langem – mehr als die herkömmliche „Musikwissenschaft“ – mit den Kardinalfragen um Musik und der

Beziehung zwischen Musik, Mensch, Gesellschaft und Kultur auf allen denkbaren Ebenen auseinandergesetzt hat, und das schließt die Untersuchung geschichtlicher Prozesse ein. Schon die bisherigen Ergebnisse (vor allem der amerikanischen) Forschung verdeutlichen, daß ihre konsequente Anwendung auf die europäische Musikgeschichte – die sich bisher in (heutzutage zwangsläufig provinziellen) Eurozentrismus und einem dadurch verengten Denk- und Aussagehorizont bewegte – zu einer ungeheuren Ausweitung mit ganz neuen Denk- und Arbeitsdimensionen führen würde. Die Auseinandersetzung mit dem fremden Material hat die vorhandenen Probleme überdeutlich vor Augen gestellt, deutlicher als das „Gewohnte“ und scheinbar „Vertraute“, und es gilt nun, diese Probleme und ihre komplexe Verflochtenheit auch im eigenen Bestande wahrzunehmen und zu erhellen. Wenn die Probleme um Mensch, Gesellschaft, Kultur und Musik den Mittelpunkt der Forschung bilden werden, dann erübrigt sich die künstliche Scheidung der Disziplinen, und eine anthropologisch aufgefaßte Musikforschung würde endlich zum Kern der Fragen vorstoßen können, die durch die bisherigen Informationen der Musikgeschichte eher aufgeworfen als beantwortet wurden. Begrüßen wir die neue Buchveröffentlichung als ein vielversprechendes Zeichen und hoffen wir, daß sie tatsächlich ein neues wissenschaftliches Verhalten andeutet.

Der Kölner Musikethnologe Robert Günther, der das Vorwort und die Einleitungen der einzelnen Abschnitte schrieb, hat dreizehn kompetente Mitarbeiter aus allen Teilen der Welt zur Abfassung der einzelnen Kapitel gewinnen können. Und in jedem, auf einen bestimmten geographischen Raum (Vorderer Orient, Indischer Subkontinent, Ostasien, Südostasien, Afrika, Ozeanien) konzentrierten Abschnitt haben mehrere derselben spezielle Teilthemen erarbeitet, die sich jeweils zu einem ausgezeichneten Überblick zusammenfügen. Es gibt freilich Lücken. So z. B. behandelte Kuckertz nur die ihm geläufige südindische Kunstmusik unter dem Obertitel *Indischer Subkontinent*, was kaum vertretbar ist, zumal sich leicht ein Fachmann für die nordindische Musik hätte finden lassen. Auch China und Korea wurden übergangen. Aus dem Vorwort geht allerdings hervor, daß ein zwei-

ter Band geplant ist, von dem man die Schließung dieser Lücken erwarten kann, die, wie zu erwarten, auch im Afrika- und Ozeanien-Teil bestehen.

Entsprechend den Spezialinteressen der Autoren sind auch im Sachbereich Themenstellung und Informationsgehalt unterschiedlich. Europäische Beeinflussung außereuropäischer Musikformen setzte in verstärktem Maße im 19. Jahrhundert ein und kennzeichnet diese Epoche geradezu. Worüber der Rezensent ein ganzes Buch geschrieben hat (Laade, *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien*, Heidelberg 1971), nämlich den europäischen Einfluß und die daraus resultierenden Musikformen, das kommt in manchen Kapiteln überhaupt nicht oder nur nebenher zur Sprache. Auf der anderen Seite wird der Zeitraum des 19. Jahrhunderts vielfach zur Gegenwart hin überschritten, um das Bild zu vervollständigen. Und man wünscht sich natürlich eine solche Abrundung des Stoffes. Umgekehrt wird auch die Musikgeschichte vor 1800 – auf deren Basis die Phänomene des 19. Jahrhunderts erst verständlich werden – in mehr oder minder ausführlicher Form in den einzelnen Abschnitten behandelt, und dazu tritt eine Menge Information über Musik und Musikstile, die zwar eine Wiederholung bekannter Tatsachen bedeutet, an dieser Stelle aber doch zum besseren Verständnis beiträgt. Jedem Kapitel ist eine Bibliographie und eine englische Zusammenfassung beigelegt.

Die Idee einer solchen Übersicht ist neu und ihre Verwirklichung außerordentlich zu begrüßen. Es ist zu hoffen, daß der zweite Band die vorhandenen Lücken weitgehend schließt, und vor allem, daß das Buch auch außenstehenden Kreisen einen Einblick in ein in der deutschsprachigen Musikliteratur sehr vernachlässigtes Gebiet gewährt. Man spricht im heutigen „globalen“ Zeitalter nicht mehr nur von den „großen Meistern“ der europäischen Tradition, sondern in jeder Weise ist die Musik auch der „übrigen“ Welt in unseren Gesichtskreis eingetreten, und das markiert sicher den Zeitpunkt einer in ihrer Bedeutung und Tragweite noch gar nicht voll erfaßten interkulturellen Auseinandersetzung. Diese Auseinandersetzung vollzieht sich, auch wenn wir uns vielfach noch gegenteilig verhalten. Sie sprengt alle bisherigen Denk- und Verhaltensdimensionen, auch im Bereiche der Wissenschaften. Nur voll-

zieht sich der Bewußtseinswandel in sehr unterschiedlichem Tempo, wofür gerade wissenschaftliches Verhalten ein höchst aufschlußreicher Indikator ist. Hoffen wir, daß das Buch das seine zu einem solchen Wandel beizutragen vermag.

(April 1974)

Wolfgang Laade

*CHRISTIAN AHRENS: Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum. München: Kommissionsverlag Klaus Renner o. J. 202 S.*

In dieser Arbeit – einer Dissertation der Freien Universität Berlin – untersucht der Autor die instrumentalen Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste, indem er Instrumentalstücke für *kemençe* (Streichinstrument), *tulum* (Dudelsack), *davul* (Trommel) und *zurna* (Oboe) Stück für Stück in Noten aufzeichnet, musikalische Elemente wie Melodiebildung, Spielweise, Form, Rhythmus, Metrum und Tempo ausführlich analysiert und sie in Typen klassifiziert, ohne jedoch jemals dieses Gebiet betreten zu haben, ohne die einheimischen Musiker persönlich kennengelernt und von ihnen direkte Informationen zu ihrem Musikgut erhalten zu haben. Gezwungenermaßen bleiben daher manche Fragen im Verlauf der Arbeit unbeantwortet, die sicherlich hätten geklärt werden können, wenn der Verfasser sein Material selbst gesammelt und die Musiker befragt hätte. Es scheint aber, daß der Verfasser das Phänomen Musik, zumindest in diesem Fall, nur als ein rein klangliches Phänomen, losgelöst von den Musikern, betrachtet, ohne ihre Musikauffassung oder ihr Verhalten beim Musizieren zu berücksichtigen. Ein Musikstil, das Produkt des menschlichen Verhaltens, kann aber erst dann verstanden werden, wenn seine gesellschaftlich-kulturellen Hintergründe genauer untersucht worden sind. Infolgedessen ist es nicht verwunderlich, daß sich der Autor bei der Beschreibung dieser Musik eines einseitigen an europäischen musikästhetischen Werten orientierten Vokabulars bedient, wie z. B. „Der Ton . . . ist starr, schrill und wenig modulationsfähig“ (S. 32). Ob dies wohl auch die Ansicht des Einheimischen ist? Obwohl die meisten zugrundeliegenden Musikbe-



spiele angeblich von den sogenannten Lasen gespielt werden, und es in der Untersuchung ausschließlich darum geht, ob die Musik der Lasen primär klanglich-rhythmisch ist – während die islamisch-türkische primär melodisch ist –, „soll die Herkunft dieses Volkes nicht erörtert werden“ (S. 10). Noch mehr interessiert es aber den Leser, zu erfahren, ob das Volk als solches überhaupt noch existiert und inwieweit es sich von den anderen Bewohnern dieses Gebietes unterscheidet! Kurt Reinhard nimmt in seinem Aufsatz *Musik am Schwarzen Meer* an, „daß es ein rein lasisches Volk gar nicht mehr gibt.“ Gerade auf diesem Aufsatz von Reinhard, der 1966 im „Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde“, Band II, veröffentlicht wurde, beruhen zum größten Teil die Informationen in der Arbeit von Christian Ahrens. Sie enthält oft eine Wiederholung der Thesen, Argumente, Vermutungen und Kommentare Reinhardts. Was aber dem Leser dieser Dissertation noch auffällt, ist ein Hinweis am Anfang der Arbeit: „Erst nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit fiel dem Verfasser (Ahrens) Felix Hoerbürgers Buch: *Musica vulgaris, Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik, Erlangen 1966, in die Hände . . . Unabhängig von Hoerbürger kam der Verfasser . . . zu ähnlichen Ergebnissen . . .*“!!

Die Arbeit lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen der verschiedenen instrumentalen Musikstile, denen wir im türkischen Raum begegnen.

(Januar 1973)

Habib Hassan Touma

ALAIN DANIELLOU (in Zusammenarbeit mit Jacques BRUNET): *Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung. Ein Beitrag zum Problem kultureller Entwicklung in der Dritten Welt. Aus dem Französischen von Wilfried SCZEPAN. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1973. 137 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Schon in der Einleitung, die das im Titel angesprochene Problem genauer umreißt, wird die ernste Sorge des Autors um den Fortbestand der Musik außerhalb Europas deutlich. Es gilt, das schöpferische Musizieren zu erhalten und wenn möglich zu fördern. Nicht die „industriell gefertigte Kunst“

oder gar „vorfabrizierte Industrieprodukte“ sollen deshalb den Vorzug genießen, sondern das jeweils „ortsansässige musikalische Kunsthandwerk“. Der Autor fährt fort: „Das Problem des Rückgangs, ja des Aussterbens der großen musikalischen Traditionen ist ein allgemeines Problem, das mit dem Konflikt zwischen Handwerk und Industrie unlösbar verbunden ist.“ Aus diesem Grunde müsse man in einer Industriegesellschaft das handwerkliche Produkt als eine Luxusware behandeln, das es zu schützen und zu fördern gilt, und daher nicht „Neugründungen von Orchestern“ unterstützen, die „unentwegt die gleichen Werke bis zum Überdruß wiederholen und verhunzen“, sondern den indischen Sitār-Spieler, den iranischen Sänger, den arabischen ‘ūd-Virtuosen mit „ihrem lebendigen und erlesenen Musiziergut, dessen vergängliche und stets sich wandelnde Neuschöpfungen das eigentliche Wesen der Musik ausmachen, das keine vorfabrizierte Musik wird je ersetzen können.“

Hier bereits – Seite 12-14 – wird der Leser fragen, ob die intensive Anteilnahme den Autor nicht zu einer einseitigen Argumentation geführt hat. Denn die Frontstellung gegen die Orchester europäischer Provenienz und ihr Repertoire ignoriert die Eigenart der westlichen Musiktradition und Musikauffassung mindestens seit der Barockzeit, und der Einsatz für die Solisten aus dem Orient läßt an dieser Stelle übersehen, daß es auch dort zahlreiche festgelegte, freilich nicht notierte, aber durch Generationen streng vom Lehrer an den Schüler vermittelte Musikstücke gibt. Nicht daß dem Autor die Lehrmethoden im Orient unbekannt wären, bespricht er sie doch eingehend in mehreren Passagen, besonders im Kapitel *Die musikalische Wirklichkeit*. Aber die vorwurfsvolle Diktion – hier wie an so vielen Stellen des Buches – verleitet ihn oft zu Aussagen, denen Formulierungen in anderen Abschnitten strikt widersprechen. Dieses Verfahren erschwert die ruhige Beschäftigung mit den Gedanken des Autors, wenn sich der Leser nicht zuweilen sogar abgestoßen fühlt.

Einen ganzen Abschnitt widmet Daniéλου der Notenschrift (S. 61-65), glaubt, daß sie nicht gestatte, „eine lebendige Musik auf hinreichend präzise Weise zu fixieren“ und daß sie „zur Entwicklung von Strukturelementen auf Kosten der expressiven und imaginativen Elemente“ führe. Gegen Ende des

Abschnitts bemerkt er: „*Bisher sind kilometerlange Transkriptionsversuche mit afrikanischer oder asiatischer Musik zu Papier gebracht worden, ohne daß sich erkennen läßt, welchen praktischen Wert diese Bemühungen haben sollen.*“ Die in diesem Satz versteckte Frage würde der Rezensent dahingehend beantworten, daß man erstens vor der Erfindung von Schallplatte und Tonband zur Niederschrift gezwungen war, wenn man Interessenten hierzulande einen Eindruck von der Musik fremder Völker vermitteln wollte, und daß zweitens die Transkription zu jeder Zeit den Vorzug bietet, ein überschaubares, der Analyse leicht zugängliches Abbild von einem Klangverlauf zu gewinnen. Doch man braucht u. a. nur Daniélous Buch *The Rāga-s of Northern Indian Music*, London 1968, aufzuschlagen. Es enthält zwar keine Transkriptionen, wohl aber Beispiele zu allen besprochenen Rāga in einer nach Daniélous Vorstellungen sehr genauen Notierung. Warum wohl?

Ganz und gar verdammungswürdig scheint dem Autor die Musikethnologie und die Folklore-Forschung, die er in je einem Abschnitt behandelt. Von der Musikethnologie nimmt er an, daß sie „*die verhängnisvollsten Folgen für die außereuropäische Kunstmusik*“ bewirkt habe. Er wirft ihr „*eine gewisse Herablassung*“ vor, „*besonders bei den Experten der vorigen Generation*“ und meint, daß die epischen Gesänge der Inder oder die balinesischen Gamelan-Orchester nicht im Rahmen musikethnologischer Forschung, sondern „*unter dem Aspekt der reinen Kunstgeschichte oder der reinen Musikwissenschaft geprüft und beurteilt werden*“ sollen (S. 34-35). Nun erfaßt die als ‚Musikethnologie‘ oder ‚Vergleichende Musikwissenschaft‘ bezeichnete Fachrichtung schon seit geraumer Zeit sowohl die Stammesmusik und die (so genannte) Volksmusik überall auf der Erde als auch die Kunstmusik außereuropäischer Länder. Das riesige Tätigkeitsfeld ist heute kaum mehr von einem einzelnen Gelehrten zu überblicken, also ist Spezialisierung erforderlich, und Irrtümer sind nicht ausgeschlossen. Nach wie vor wird der verantwortungsvolle Forscher immer dort, wo Musikkulturen auszusterben drohen, schnell zugreifen, also ‚konservieren‘, was noch erreichbar ist. Aber wo Musikkulturen lebendig sind, ja dynamisch vorwärtsdrängen (wie in Indien und in Bali), da kann er ruhig

arbeiten, d. h. Musik aufnehmen, die Musiker um Erläuterungen und Demonstrationen bitten, auch geschulte Laien nach ihrer Meinung über diesen oder jenen Aspekt befragen. Ferner wird er – wo vorhanden – die Werke zur Musiktheorie studieren sowie von einheimischen Gelehrten Auskünfte zur Deutung und Geschichte der Musik zu erlangen suchen. Auf diese Weise wird der nicht-einheimische Forscher das musikalische Geschehen einer Region langsam verstehen lernen – eine Aufgabe, die gerade den Vertretern der Musikethnologie oder Vergleichenden Musikwissenschaft obliegt.

Eine ganze Reihe von Stichworten wäre hier anzuführen und die an sie geknüpften Gedanken Alain Daniélous zu überprüfen, damit den bisher vorgelegten Forschungsergebnissen Gerechtigkeit widerfährt und neue Wege des Begreifens fremder Eigenart aufgezeigt werden können. Allerdings bemerkt der Autor: „*Beschuldigungen des Abendlandes genügen nicht, wenn man musikalische Entartungen in verschiedenen asiatischen Ländern erklären will. Es hat den Anschein, daß sie für die gegenwärtige Situation selber verantwortlich sind, obwohl ihre Einstellung, wie gesagt, sich durch einen sorgfältig gepflegten Minderwertigkeitskomplex erklären läßt*“ (S. 46). Als Beispiel wird darauf eine Schallplattenreihe des Fine Arts Department in Bangkok erwähnt, die der „nationalen“ Musik gewidmet sei. Gerügt wird – neben Aufnahmen von einem lokalen Symphonieorchester westlicher Prägung – die Einspielung von Kompositionen zeitgenössischer Musiker „im traditionellen Stil“. Einer mittelmäßigen Musikproduktion wird niemand das Wort reden; Nachahmungen fremder Stile und Kontaktprodukte aus Elementen verschiedener Stile sind erst recht mit Vorsicht zu beurteilen. Aber es wird kaum möglich sein, die schöpferischen Musiker, wo immer auf der Erde, an der Weiterführung ihrer Musiktradition zu hindern, auch wenn sie einmal nicht auf Vervollkommenheit, sondern auf die Verwirklichung neuer Ideen ausgerichtet ist. Wie anders soll sich denn ein Musikstil regenerieren, wenn er unter den Zuhörern in einem Lande nicht mehr hinreichend Anerkennung findet? Nur sollte das Neue, ob aus der eigenen Tradition gewonnen oder durch Anregung aus einer anderen Gegend hervorgerufen, mit Bedacht eingeführt werden, damit Berei-



cherung, nicht Zerstörung die Folge sei. Von einer großangelegten Verschmelzung mehrerer, vor allem divergierender Musikstile, etwa unter der Idee einer sogenannten „Weltmusik“ sind solche Bestrebungen weit entfernt.

Trotz aller Bedenken gegen viele einzelne Äußerungen des Autors wird man seine Bemühungen um ein besseres Verständnis außereuropäischer Musik bei uns und um ein geläutertes Selbstverständnis der Musiker in asiatischen Ländern gebührend anerkennen. Man wird ihm auch zugestehen, daß er – als der Direktor – die Leistungen des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation besonders hervorhebt (S. 136). Nur der Vollständigkeit halber seien dem Rezensenten einige Zusätze erlaubt:

1. Abgesehen von Vorträgen und Symposien bei verschiedenen musikwissenschaftlichen Organisationen im Westen werden auch in den Ländern Asiens Kongresse und Konferenzen für Musik und Theater durchgeführt. Erwähnt seien nur die Konferenzen an verschiedenen Orten Indiens; auf sie hat Daniélou selbst mehrfach in seinen Schriften hingewiesen.

2. Musikensembles aus asiatischen und afrikanischen Ländern werden manchmal auch von Kulturorganisationen und anderen Institutionen hierzulande eingeladen. Zudem strahlen die Rundfunkstationen mehr und mehr Musik außereuropäischer Länder aus.

3. Zahlreiche Publikationen über die Musik außereuropäischer Länder sind bisher erschienen. Als Autoren zeichnen in den meisten Fällen Forscher, die der Fachrichtung „Musikethnologie/Vergleichende Musikwissenschaft“ verpflichtet sind. In manchen dieser Darstellungen wird das Vorgefundene mit einer Genauigkeit beschrieben, die ihresgleichen sucht.

(Mai 1975)

Josef Kuckertz

*KURT BIRSAK: Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen. Salzburg: Museum Carolino Augusteum 1973. 151 S., 16 Taf. (Jahresschrift des Museum Carolino Augusteum. 18. – Publikationen des Insti-*

*tuts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Band 9.)*

Der Musikinstrumentenbestand des Salzburger Stadt- und Landesmuseums nimmt unter denen der österreichischen Museen, nach der unvergleichlichen Sammlung Alter Musikinstrumente in Wien, den zweiten Platz ein, nicht so sehr wegen der großen Zahl der erhaltenen Klangdokumente, die einige Hundert nicht überschreitet, als wegen der Zahl der wichtigen Zimelien. Der vor mehr als vier Jahrzehnten erschienene Katalog von Karl Geiringer (*Alte Musik-Instrumente im MCA Salzburg*, Leipzig 1932) war zur Zeit seiner Veröffentlichung hochwillkommen, ist aber nunmehr kaum brauchbar, da das Museum zuerst Kriegsverluste und außerdem seit 1932 Neuzugänge zu verzeichnen hat, und da schließlich Geiringer im allgemeinen – übrigens wie sogar Wissenschaftler wie Kinsky, Schlosser und Sachs – die Stücke „at their face value“ genommen hat, ohne die Abänderungen zu berücksichtigen, denen sie im Laufe ihrer Geschichte unterzogen worden waren. Dem jetzt erschienenen neuen Katalog der Holzblasinstrumente des Salzburger Bestandes geht eine Systematik dieser Instrumentengruppe voraus, welche die von Heinrich Seifers (*Systematik der Blasinstrumente. Eine Instrumentenlehre in Tabellenform*, Frankfurt/Main 1967) zur Vorlage nimmt. Die vom Verfasser aufgestellte Systematik ist, wie jede, nur ein Hilfsmittel zur Ordnung des Materials. Als solches ist sie für den Salzburger Bestand durchaus brauchbar. Ihr wäre voll zuzustimmen, wenn die Nomenklatur nicht an einigen Stellen so unglücklich wäre. Man kann gewiß die Blockflöten der europäischen Kunstmusik, die bis zu den Tenorinstrumenten hinunter manchmal ein schnabelförmiges Mundstück besitzen, trennen von den übrigen, deren Kernspalte meistens mittels eines eingesetzten Blocks oder Pflocks gebildet wird, aber warum die eine Gruppe „Blockflöten“, die andere „Schnabelflöten“ heißen (S. 12)? Für diesen Komplex hat Lenz Meierott (*Die kleinen Flötentypen*, Tutzing 1974) eine weit brauchbarere Einteilung gegeben. Weiterhin ist die Unterscheidung von „Querflöten“ mit weiter Mensur und anderen Merkmalen, welche „die Bautradition des europäischen Kunstinstrumentes verraten“, und „Querpfifen“ mit enger Mensur, welche „die in der Militär- und Volksmusik besonders er-



wünschte überblasene Lage begünstigt“ (S. 12-13) (war das Überblasen bei Querflöten weniger erwünscht?) im Zusammenhang mit den zweifellos in der Kunstmusik verwendeten, von Praetorius (*Syntagma Musicum* II, S. 35) ausdrücklich von der „Schweitzerpfeiff“ unterschiedenen, engmensurierten Renaissance-Querpfeifen (oder -flöten?) in dieser Form unbrauchbar. Auch hier hat Meierott (a. a. O., S. 111) klarer gesehen. Besonders unglücklich scheint es auch, nicht nur die Oktavine und das Tárogató (2. Hälfte 19. Jahrhundert), sondern auch das Tenoroon (um 1820) den 1840 von Adolphe Sax erfundenen „Saxophonen“ zuzuzählen (S. 14).

Der erste Hauptteil enthält dann den eigentlichen Katalog der 128 Objekte, wobei vergleichende Maßtabellen und ein Verzeichnis der wichtigsten biographischen Daten der Instrumentenbauer in gesonderten Kapiteln zusammengefaßt werden. Bezüglich der eigentlichen Katalogbeschreibungen hätte man in einigen Punkten eine ausführlichere Information gewünscht, z. B. über die Instrumententeile, die mit der jeweiligen Brandmarke versehen sind, oder über die Klappen (Deckel flach oder gewölbt, Art der Befestigung von Deckel an Hebel, Deckel mit Belag oder Polster, Art und eventuelle Befestigung der Feder). Auch wären einige falsche technische Angaben vermeidbar gewesen, z. B. die bezüglich der sichelförmig gebogenen *f*-Oboe: „Einzelne leicht gebogenen Rohrteile wurden miteinander verleimt und erhielten durch eine Lederumwicklung die erwünschte Robustheit“ (S. 35, s. auch *Mf* 27, 1974, S. 339). In der Tat wird die Röhre gerade gebohrt, wonach zur Erreichung der Biegung seitliche Einschnitte gesägt werden, dann die Röhre gebogen, Keilchen in die Einschnitte gesteckt und das Ganze mit Leder umwickelt wird, wie aus an den Instrumentensammlungen von Stockholm und Nürnberg angefertigten Röntgenaufnahmen von gebogenen Oboi da Caccia, Englischhörnern und Bassethörnern hervorgeht. Auf der anderen Seite sind die Maße in den Tabellen teilweise mit einer solchen Genauigkeit angegeben (bis 0,5 mm), daß man sich dabei fragt, wie genau überhaupt die Präzision gehen kann, dies z. B. im Zusammenhang mit im Laufe der Zeit oval gewordenen Bohrungen oder mit dem Arbeiten des Holzes.

Der zweite Hauptteil enthält Einzelun-

tersuchungen, teilweise über individuelle Instrumente, teilweise über Instrumentenkomplexe. Die letztgenannten gehen weit über das, was ein Katalog normalerweise bietet, hinaus. Es wird der Versuch gemacht, den intendierten Grundton der Blockflöten (höher oder tiefer als der nämliche Ton bei heutigem Diapason) zu ermitteln. – Der Verfasser bespricht weiterhin die Auswirkung der „Umsteckteile“ (auswechselbaren Mittelstücke) auf die Stimmung einklappiger Barockquerflöten. Man fragt sich dabei, was der Sinn so genauer Messungen ist, die dazu noch bei zwei „Probispielern“ anders ausfallen, wenn, wie der Verfasser selbst zugesteht, „die Tonhöhenkorrektur im 18. Jahrhundert durch den Ansatz und die Griffweise in einem heute schwer vorstellbaren Ausmaß geübt wurde“ (S. 73). – Bezüglich der barocken Querflöte setzt er sich sodann mit Dieter Krickeberg (*Studien zu Stimmung und Klang der Querflöte zwischen 1500 und 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1968, S. 99-118) auseinander. Sieht Krickeberg vier Stimmungsmöglichkeiten, so stellt der Verfasser nur eine grundsätzliche fest, wobei bei „Renaissancequerflöten“ (S. 79) das Dorisch, bei Barockquerflöten die Dur-Skala intendiert war. Jeder, der sich mit Holzblasinstrumenten vor 1650 beschäftigt hat, seien es Querpfeifen, Zinken, Pommer, Krummhörner oder was immer, weiß, daß bei dem, was der Verfasser „objektive Einstimmung“ (S. 73) nennt (also ohne „Zurechtblasen“), Terzen und Septimen neutral sind (z. B. beim *a*-Zinken *c'/cis'* und *g'/gis'*). Wenn der tiefe Ton intendiert wird, verwendet der Spieler einen Gabelgriff, wenn der hohe, so wird getrieben. Dies dürfte wohl Krickebergs „Temperierung der Grifflöcher“ entsprechen. Nun ist bei der barocken Querflöte bekanntlich das *fis'* wesentlich zu niedrig, wobei der Ton zur Erreichung einer befriedigenden Terz wohl getrieben wurde, während das – immer noch etwas hohe – *f'* mit einer einfachen Gabel (eine mehrfache ist in diesem Falle nicht möglich) gegriffen wurde. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Renaissance-Instrumenten mit dorischer und Barockquerflöten mit Dur-Skala zu machen, scheint somit verfehlt. Der Unterschied ist nur gradueller Natur.

Nr. 8/1 ist doch wohl nicht ein Sordun, sondern eine frühe Baßklarinette. Andere frü-

he Instrumente dieser Gattung befinden sich im Brüsseler Museum, im Museo Civico von Lugano und im Conservatorio Luigi Cherubini in Florenz. Einmalig ist allerdings zu einem so frühen Zeitpunkt die Fagottform dieser Salzburger Baßklarinette, sowie auch ihre Umfangserweiterung bis *B*. Beide treten sonst nur gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Fagottform z. B. in einer Baßklarinette von August Grenser, Dresden 1795, im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt) und im 19. Jahrhundert (Stengel bis *C* in Fagottform, Losschmidt und der Bimbonclarino bis *C* in fagottähnlicher Form, Streitwolf bis *B*, in Fagottform, in der gleichen Form der Basseorgue und der Glicibarifono) in Militärintstrumenten auf. Sordune – vier in der Sammlung Alter Musikinstrumente in Wien, eine aus der Sammlung Giusti del Giardino, Citadella, jetzt im Museo di Strumenti Musicali in Rom (vgl. S. 83-84) – haben doch eine wesentlich andere Klappenanordnung. – Das vorliegende Werk ist meines Wissens das erste deutschsprachige, in dem die von James Talbot um 1696 erwähnte Gattung der „*Deutschen Schalmey*“ berücksichtigt wird. Eigenheiten dieser Gattung werden in der viel zu wenig bekannten, leider nur maschinengeschriebenen Baseler Diplomarbeit von Paul Hailperin (*Some Technical Remarks on the Shawm and the Baroque Oboe*, 1970), die der Verfasser nicht gekannt hat, erforscht. Das Salzburger Museum besitzt den einzigen erhaltenen Baß dieses Typs. – Ein besonderes Kapitel wird dem sehr seltenen Großbaßpommer gewidmet. – Hochinteressant ist das bisher nirgends erwähnte Fagottfragment von Johann Christoph Denner, Nürnberg. Am Stiefel befinden sich zwei *Gis*-Klappen (für Links- bzw. Rechtshänder). Dem Verfasser ist „*kein weiteres Fagott mit doppeltem Gis bekannt*“ (S. 105). Im Belterive-Museum, Zürich, ist aber ein Oktavfagott von Scherer mit der gleichen Applikatur vorhanden. – Zweifellos ein Unikum ist das Kontrafagott von Anciuti (1732), hauptsächlich durch seine Applikatur. Um das „*älteste erhaltene Kontrafagott*“ (S. 107) handelt es sich allerdings nicht: von Andreas Eichentopf, Nordhausen, ist ein Kontrafagott aus d. J. 1714 im Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität, Leipzig, erhalten (Paul Rubardt: *Johann Heinrich und Andreas Eichentopf, zwei bedeutende Musikinstrumentenmacher der Bachzeit*, in: Wis-

enschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe XV, 1966, S. 411-413). Weiterhin möchte man von einem Kunsthistoriker feststellen lassen, ob der Drachenkopf beim Anciuti zeitgenössisch ist oder aber später aufgesetzt oder sogar überhaupt nicht zugehörig, sondern einem Buccin oder Baßhorn des frühen 19. Jahrhunderts entnommen ist. Falsch zusammengesteckte Blasinstrumente besitzt ja fast jedes Museum.

In diesem Zusammenhang sei auf S. 58 hingewiesen, wo I. Fröhlich (Klarinette 18/10) erwähnt wird. Der Verfasser bemerkt dazu: „*Ein Zusammenhang mit G. Frölich, Coburg & Dettelbach, könnte vorliegen*“. Dies bezieht sich auf ein falsch zusammengestecktes Instrument, das aus dem Holzteil einer Liebesklarinette von S. Fröhlich, Dettelbach, und einer Bassethornstürze mit Inschrift „*Gemacht in Coburg 1791*“ besteht, im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (jetzt Inv. Nrn. MI 151 und MI 151 A). – Es sei auch an S. 50 erinnert, wo das Bassethorn 18/31 besprochen wird. Hier, wie auch in *Mf* 27, 1974, S. 336-337, erwähnt der Verfasser die Tatsache, daß der Holzteil des Instrumentes von *ISW* stammt, die Metallstürze aber von Franz Schofftlmayr in Passau. Es scheint nun so zu sein, daß die Stürze am schmalen Ende zu einem späteren Zeitpunkt der Bohrungsweite des Buchausganges angepaßt ist, daß es sich hier somit um zwei ursprünglich nicht zugehörige Instrumententeile handelt.

Erwähnenswert sind des Verfassers Betrachtungen über die Messuren der Klarinetteninstrumente, wobei er nachweist, daß ursprünglich der engen Mensurierung der Bassethörner weniger eine Absicht hinsichtlich der Klangfarbe als vielmehr eine Bautradition zugrunde lag, die um 1780 bei den anderen Mitgliedern der Klarinettenfamilie aufgegeben wurde. Interessant ist auch die Applikaturentwicklung des Bassethorns (S. 114, aber auch *Mf* 27, 1974, S. 338). Allerdings wird dem Leser nicht klar, was es mit dem besonders frühen Bassethorn von Pleidinger, Regensburg (18/30), auf sich hat: keine *e*-Klappe, sondern „*ein weiteres offenes Tonloch liegt am Ausgang des Buchs*“ (S. 50). Am Ausgang des Buchs ist doch wohl die Stürze eingesetzt. Was soll das Tonloch? Eine fehlende Klappe? Frustrierend ist, daß



gerade dieses Bassetthorn nicht abgebildet ist. (Im Foto bei Josef Saam, *Das Bassethorn*, Mainz 1971, S. 33, ist das Tonloch nicht zu sehen). – Bezüglich des Ansatzes beim Klarinettenspiel ist die Meinung des Verfassers, daß das Chalumeau und die frühe Klarinette mit Blatt nach unten („Untersichblasen“) gespielt wurde, von Jürgen Eppelsheim (Mf 26, 1973, S. 493-500) widerlegt worden. – Interessant ist schließlich, daß nicht nur die Griffabelle von Eisel (1738), sondern auch die von Majer (1732) nach einigen Druckfehlerberichtigungen auf einer Anzahl Instrumenten anwendbar ist.

Zum Schluß zwei schulmeisterhafte Beanstandungen. Die Mehrzahl von „*der Pommer*“ heißt nicht „*die Pömmern*“, wie der Verfasser folgerichtig schreibt. Daß der Unterzeichnete die fehlerhafte Form in seinem *Wegweiser durch die Sammlung historischer Musikinstrumente* des Germanischen Nationalmuseums des öfteren verwendet hat, liegt an der Tatsache, daß Deutsch nicht seine Muttersprache ist. Weiterhin wird Kollege Krickeberg folgerichtig zu „*Krickenberg*“. Zusammenfassend ist zu sagen, daß es zu begrüßen ist, daß eine Gruppe von Musikinstrumenten durch das vorliegende Werk erschlossen wurde, daß dieses aber mit der nötigen Vorsicht benutzt werden sollte.

(Juni 1975) John Henry van der Meer

**LUDWIG BURGEMEISTER: Der Orgelbau in Schlesien.** Frankfurt a. M.: Verlag Wolfgang Weidlich (1973). 2. erweiterte Aufl. 328 S., 60 Bildtaf. (Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens. Reihe C: Schlesien. 5.)

Als „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ erschien 1925 dieses grundlegende Inventar zum schlesischen Orgelbau. Burgemeister, bis zu seinem Tode 1932 Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler Niederschlesiens, war von Amts wegen durch die im Jahre 1917 erfolgte Beschlagnahme von Metallen, worunter auch Orgelpfeifen aus Zinn zählten, mit einer systematischen Bearbeitung des schlesischen Orgelbaus befaßt. In seiner wissenschaftlichen Arbeit schöpfte er nicht nur aus Drucken – als Hauptwerke dienten ihm Carl Gottfried Meyers *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwercken in Teutschland*, Breslau 1757, und

Gottlieb Missigs *Handschriftliche Zusammenstellung von Orgel-Dispositionen*, Freystadt 1792 –, sondern vor allem auch aus schlesischen Kirchenbüchern und verborgenen Archiv- und Bibliotheksschätzen. Auf dem Werk Burgemeisters baute sein Amtsnachfolger eine Orgeldenkmalpflege auf, die im Hinblick auf den reichen und wertvollen schlesischen Schatz barocker Instrumente sich als unabdingbar erwies.

Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen führten zu entscheidenden Veränderungen in dem von Burgemeister erfaßten Orgelbestand Schlesiens. Dank der Unterstützung durch den Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat konnte der Amtsnachfolger des Verfassers eine Neuauflage besorgen, die zu berücksichtigen hatte, daß seit dem Erscheinen der Erstauflage rund ein halbes Jahrhundert vergangen war und sich in der Zwischenzeit unsere Kenntnisse auf dem Sektor Orgelbau erweitert und auch geändert hatten, ferner, daß durch die Zerstörungen nach dem Zusammenbruch „*das Burgemeistersche Werk zu einem unschätzbaren Dokument eines nie wieder herstellbaren Zustandes geworden ist*“ (S. 8). Herausgeber und die Bearbeiter Hermann J. BUSCH, Dieter GROSSMANN und Rudolf WALTER haben den darstellenden Hauptteil fast unverändert übernommen, das lexikalische Verzeichnis der Orgelbauer dagegen durch zahlreiche Verbesserungen und Ergänzungen, durch Änderungen und Zusätze auf den neuesten Stand gebracht.

Großmann steuert die Abhandlung *Zum Schicksal der schlesischen Orgel im und nach dem Zweiten Weltkrieg* bei, die neuere polnische Literatur ausschöpft und den augenblicklichen Zustand schlesischen Orgelbaus in groben Zügen umreißt. Ebenfalls neu in den Band aufgenommen ist die Abhandlung *Orgelbau in Schlesien zwischen den beiden Weltkriegen* von Rudolf Walter. Damit wird in Anschluß an Burgemeisters Forschungsergebnisse die Entwicklung bis in die jüngste Zeit herauf fortgesetzt. Das eigentümlich Schlesische sieht Walter in klanglich und funktionsmäßig befriedigenden Instrumenten, in der Weiterpflege künstlerischen Orgelspiels innerhalb einer „*regulierten Kirchenmusik*“ und in der Aufgeschlossenheit für Sing- und Orgelbewegungen (S. 113). Bereits mit dem Bau der Jahrhunderthallenorgel von Breslau im Jahr 1913, die erst durch die Passauer Domorgel 1928 das Prä-



dikat der größten Orgel des europäischen Kontinents einbüßte, beginnt im schlesischen Orgelbau eine Entwicklung, die für die zwanziger und dreißiger Jahre vorherrschend bleiben sollte, nämlich Absicht und finanzielle Abwicklung durch Schlesier, Plan und Ausführung durch Nichtschlesier. Daß verschiedene von der deutschen Orgelbewegung abgelehnte Möglichkeiten wie Manualkoppeln, Schwellwerke und Streicherschwebung im schlesischen Orgelbau der fraglichen Zeit trotzdem wieder Eingang finden, bringt die Orgelmusik französischer Komponisten, insbesondere eines Olivier Messiaen, mit sich; die in ihren Farben nuancierte, rhythmisch und metrisch freizügige Stilrichtung setzte sich auf internationaler Ebene eher durch als die deutsche Sonderrichtung mit Johann Nepomuk David, Distler, Pepping, Schroeder und Ahrens.

Eine Bereicherung gegenüber der Erstausgabe des Buches stellt ein Verzeichnis der Orgeln ohne Erbauerangabe dar, ebenso ein ausführliches Literaturverzeichnis. Das mit großer Akribie angefertigte Ortsregister verzichtet leider auf die Angaben aus den Abhandlungen von Großmann und Walter. Als besonders wertvoll darf die Bebilderung des Bandes bezeichnet werden. Wenn die Erstausgabe ohne Zweifel als ein Desideratum der Fachkreise gegolten hat, muß die vorliegende Neuauflage und Neubearbeitung des Burgemeisters heute erst recht Beachtung finden. Zeugt sie doch in trefflicher Weise von der bedeutenden Stellung des schlesischen Orgelbaus überhaupt, von orgeltechnisch und künstlerisch wertvollsten Instrumenten und von erfahrenen Orgelbauern fast ausnahmslos deutscher Herkunft.

(Oktober 1974)

Raimund W. Sterl

*UWE PAPE: Die Orgeln der Stadt Wolfenbüttel. Berlin: Im Selbstverlag des Verfassers 1973. 152 S.*

In der Reihe norddeutscher Orgeln, die der Verfasser als Herausgeber betreut, legt er aus eigener Feder mit Band 7 einen weiteren Baustein für den in Angriff genommenen Orgelatlas bereit. Nach den Städten Fulda und Braunschweig sowie verschiedenen Kreisen ist es jetzt die Stadt Wolfenbüttel, deren Orgeln hier aufgezeigt werden. Die Darstellung beginnt mit den Daten und Stimmenplänen jener vor etwa 350 Jahren gebauten Instru-

mente, einer Zeit, in der das musikalische Leben der Stadt ebenso im Zenit stand wie die Wolfenbütteler Hoforgelbauer Esaias Compenius und Gottfried Fritzsche zu den führenden Kräften ihres Fachs zählten. Sie reicht bis in die jüngste Zeit herauf. Ausführliche Studien in Archiven und den Unterlagen der Pfarrämter ließen ein Tabellarium entstehen, das bei aller stenogrammartigen Kürze hinreichend über die Orgelbaugeschichte aller Kirchen Wolfenbüttels informiert, der großen evangelischen Kirchen ebenso wie der Kapellen, der Friedhofsorgeln wie der Instrumente im Lehrerseminar, der Freimaurerorgel der Loge zu den drei Säulen wie der Schulorgel im Schloß.

In einem Anhang bringt Pape Angaben über Orgelbauer, die entweder in Wolfenbüttel selbst gearbeitet haben, oder deren Instrumente in der Stadt aufgestellt worden sind, von den ältesten nachweisbaren Arbeiten um 1570 angefangen. Eine ganze Reihe von Personenartikeln einschlägiger Musiklexika könnte damit erweitert bzw. korrigiert werden. Begrüßenswert ist die Bebilderung des Heftes mit alten und neuen Orgelprospekten, das ausführliche Literaturverzeichnis, das Orts- und Personenregister.

Man darf den weiteren Bänden dieser Reihe mit Interesse entgegensehen. Sind sie doch mehr als eine Faustskizze für den Historiker, den Orgelforscher. Auch die Kunstgeschichte wird sie gewinnbringend nützen. Und nicht zuletzt werden Orgelbauer dankbar darauf zurückgreifen, wenn es gilt, sich beim Bau neuer Instrumente der jeweiligen Orgellandschaft anzupassen.

(April 1975)

Raimund W. Sterl

*KLAUS FINKEL: Süddeutscher Orgelbarock. Untersuchungen und Studien über Orgelbau, Orgelmeister und Orgelmusik im süddeutschen Raum. Wolfenbüttel - Zürich: Mössler Verlag (1976). 78 S.*

Der Verfasser legt bereits im Vorwort dar, daß vom Titel *Süddeutscher Orgelbarock* nicht auf eine umfassende Untersuchung geschlossen werden darf, die „Anspruch auf Vollständigkeit und inhaltliche Ausgewogenheit“ erhebt. Vielmehr bietet er mit seinen Studien über Orgelbau erste, insgesamt recht gelungene Überblicke, wie sie beispielsweise der norddeutsche Orgelbarock längst aufzu-

weisen hat. Der süddeutsche Raum, der zu seinem geographischen Gebiet immerhin Bayern und Oberschwaben, Böhmen und Österreich im Osten und Süden, den Mainzer Raum im Norden und im Westen die Gegend bis Straßburg zählt, entbehrt bisher weitgehend solcher Darstellungen. Umso begrüßenswertester ist in diesem Teil die Arbeit Finkels.

Über die Orgelmeister des süddeutschen Barocks freilich liegen bereits zum Teil so hervorragende lexikalische Beiträge, wie z. B. in MGG, vor, daß seine Ausführungen als entbehrlich, zumindest als kaum notwendig anzusehen sind.

Hinsichtlich des Abschnitts, der über die Formenwelt, Improvisation, freie und gebundene Formen sowie Cantus-firmus-Spiel handelt, wird der Verfasser allerdings in der Fachwelt nicht nur vereinzelt auf Widerspruch stoßen, obgleich natürlich – dies muß einschränkend und als ein für Finkel geltendes Positivum vermerkt werden – jenes Kapitel zu subjektiver Betrachtung und Bewertung geradezu verleitet.

Den Schlußteil der Studie nimmt der Abdruck von Dispositionen bedeutender süddeutscher Barockorgeln ein.

(Dezember 1976) Raimund W. Sterl

**JOHN WARRACK:** *Carl Maria von Weber. Eine Biographie. Deutsch von Horst LEUCHTMANN. Hamburg: Claassen Verlag GmbH 1972. 489 S.*

Der englische Autor des vorliegenden Buches bemerkt im Vorwort, er habe sich, ohne einen „irgendwie typisch englischen Standpunkt herausarbeiten“ zu wollen, an ein englischsprachiges Publikum gewandt, doch könnten natürlich „*Lebenslauf und Werk in manchen Punkten von einem anderen Blickwinkel aus gesehen sein*“ als es bei einem deutschen Autor der Fall wäre. Das könnte anregend und fruchtbar wirken, wenn es von den entsprechenden Kenntnissen getragen würde, aber leider ist dies hier nicht der Fall. Vielmehr ist die Darstellung, wo sie über die einfachsten Fakten der Lebensumstände oder über reine Kompositionsbeschreibungen, also über den engsten Kreis der Materialverwertung, innerhalb dessen kaum von „*einem anderen Blickwinkel*“ gesprochen werden kann, hinausgeht, entweder notorisch falsch oder unklar und zweifelhaft. Dies betrifft,

da der Verfasser Weber in die geistigen und politischen Strömungen seiner Zeit einordnen will, vor allem die diesen gewidmeten Abschnitte, aber auch musikhistorische Exkurse. Gleichzeitig wird dann auch der Stil schwerfällig und bis zur Unverständlichkeit, ja bis zu unfreiwilliger Komik verzerrt, wobei man mitunter nicht weiß, ob dies Schuld des Autors oder des Übersetzers ist. Das gilt besonders für die Stellen, an denen die Sym- und Antipathien eines progressiven Modernen ziemlich unangebracht in die Zeit Webers projiziert werden.

Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Da heißt es im Hinblick auf das ausgehende 18. Jahrhundert: „*Ein paar konservative Geister hofften, das zerfallende Reich wiederbeleben zu können, indem man neuen Wein in alte Schläuche goß. Dieser rechte Flügel der unruhigen Bewegung wurde von Herder angeführt, aber die Linke hatte so bedeutende Männer auf ihrer Seite wie Goethe, Schiller und Lessing . . .*“ (S. 17/18). Von Württemberg zur Zeit Webers wird gesagt: „*So war die Literatur als die privateste, wenn auch aufrührerischste der Künste, noch am besten daran, und trotz all des saftigen Despotismus, mit dem die Herzöge lossausten und die von den Studenten gepflanzten Freiheitsbäume wieder ausrissen, war Württemberg doch wohl versehen mit Intellektuellen und Dichtern*“ (S. 70). Trotzdem werden die Stuttgarter Vereinigungen von Dichtern und Schriftstellern 2 Seiten weiter als „*auch nicht schlechter oder bedeutender als ein heutiger Stammtisch*“ bezeichnet. Daß der Dresdner Hof nicht besser wegkommt als der Stuttgarter, zeigt folgender Satz: „*Und die opera seria war auch ein treues Abbild des königlich-sächsischen Unvermögens, die Tendenz der Zeit zu verstehen, und der Neigung, mit politischen Schachzügen für die weitmögliche Beibehaltung der alten Ordnung zu sorgen.*“ (S. 216). – Gleich zu Beginn der Einleitung erfährt man mit Staunen, daß „*1871 mit den Hohenzollern die Bezeichnung Deutsches Reich*“ aufgekommen sei. Das alte Reich sank dagegen „*unaufhaltsam ins Grab*“ (S. 15). Zur Zeit Webers entdeckte es aber „*seinen ureigensten Geist aufs Neue. Wie eine wohlgestimmte Geige, die nicht zu hysterischen Höhen, zum Zerreißen überspannt war, befand es sich in einem Zustand idealer Spannung, der ein guter Musiker die echten Töne entlocken*“



konnte“ (S. 20). Mit der überraschenden Feststellung, H. J. Moser habe der Musik zu *Euryanthe* „ein Märchen von Moritz von Schwind“ angepaßt, seien die Zitate zur allgemeinen und zur Geistesgeschichte abgeschlossen – sie bedürfen wohl keines Kommentars.

Bei der Betrachtung von Webers Kompositionen wird der gute Musiker, der dahintersteht, spürbar, nur werden die sachlichen Analysen leider häufig durch eine banale Gesamtcharakterisierung in den Schatten gestellt, wie etwa mit Beziehung auf das Trio op. 63: „Das Trio ist ein merkwürdiges Werk, dessen Schwäche hauptsächlich darin liegt, daß Verzweiflung und Trost hier im Umkreis von Schroffheit und Schwermut allzuleicht manipuliert erscheinen“ (S. 239/40).

Das lobenswerte Bemühen, Webers Werke in die Entwicklung der jeweiligen Gattungen einzuordnen, führt vor allem im Bereich der Oper zu mitunter recht schiefen Urteilen, da der Verfasser Anzeichen der aufkeimenden Romantik, die gegen Ende des Jahrhunderts in breiter Streuung auftreten, naiv mit ganz bestimmten Werken der opéra-comique verbindet. So ist seiner Meinung nach *Lodoiska* von Cherubini „deshalb noch bedeutsam, weil sie mit der *Feuersbrunst auf dem Höhepunkt zeigt, wie auch Naturgewalten eine organische Rolle im Drama spielen können.*“ Dasselbe gilt auch für *Elisa* (desselben Komponisten), „die bei jeder sich bietenden Gelegenheit die von Rousseau inspirierte romantische Liebe zur Schweiz betont und auf ihrem Höhepunkt die Naturgewalten in Form einer Lawine einsetzt“ (S. 182). Die stellenweise spaßhaften Formulierungen rücken hier wie an anderen Stellen die Simplität der Aussagen noch in ein besonders helles Licht. – Über die Frühgeschichte des Singspiels entwickelt der Verfasser befremdliche Ansichten. Er läßt sie mit Scheibes Libretto *Thusnelda* beginnen, das anregend auf Wieland/Schweitzers *Alceste* und *Rosamunde* und auf Klein/Holzbauers *Günther von Schwarzburg* gewirkt habe und meint dann: „Diese und andere Opern könnte man eher als hoffnungsvoll patriotisch denn als echt national ansprechen, obwohl sich schon viele romantische Züge abzuzeichnen beginnen“ (S. 185).

Angesichts solcher unklaren und falschen Vorstellungen ist es denn nicht verwunderlich, wenn der Verfasser die Herkunft des

*Freischütz* mehr in der französischen Oper sieht als im Singspiel, und wenn er Spohrs *Faust* als „eine vergleichsweise unverdaute Vermischung verschiedener französischer Einflüsse“ bezeichnet (S. 269). Offensichtlich ist er sich nicht darüber klar, daß das Wesen des Singspiels zu einem großen Teil in seiner bunten Stilmischung besteht; auch ist das romantische Naturgefühl keine Eigenheit bestimmter Gattungen, sondern der allgemeinen Geisteshaltung der Zeit. Völlig abwegig ist endlich die Feststellung, Weber und Kind hätten versucht, „zu ihren Gunsten Vorteil zu schlagen aus der Empfänglichkeit ihres Publikums für den nationalen Überschwang einer gerade befreiten Nation und mehr noch für den romantischen Schauer“ (S. 282). Wo finden sich im *Freischütz* patriotische Züge, und in welcher romantischen Oper findet sich kein „romantischer Schauer“? Auch hat sich weder die pseudo-hoffmannische Kritik noch Beethovens negativ über die Musik zur Wolfsschluchtsszene geäußert. Was deren Inszenierung betrifft, so ist es eine Binsenweisheit, daß sie heutzutage anders aussehen muß als zu Webers Zeiten; das hat mit der „unvergängliche(n) gefühlbetonte(n) Beliebtheit“ der Oper bei Webers deutschen Landsleuten nichts zu tun. Warum diese allerdings „die Ausländer zuweilen ungeduldig machen kann“ (S. 183), ist ziemlich unerklärlich.

Die Darstellung von Webers drei letzten Opern ist zwar auch durchsetzt von belustigenden Formulierungen, ist aber weniger korrekturbedürftig als das *Freischütz*-Kapitel. Vor allem der Abschnitt über *Die drei Pintos*, der sich mit der genauen Untersuchung der Mahlerschen Neufassung aller Spekulationen enthält, verdient Beachtung. In der Betrachtung von *Euryanthe* stört die falsche kausale Verknüpfung von Durchkomposition und Leitmotivik. Auch läßt sich kaum sagen, daß Durchkomposition in der Verlagerung des Schwerpunkts von der Arie auf das Rezitativ bestehe, und endlich dürfen die unstrittig bestehenden stilistischen Beziehungen zwischen Weber und Wagner wohl nicht bis zum *Tristan* ausgedehnt werden.

Im Abschnitt über die Vorgeschichte des *Oberon*-Textes wimmelt es von Einzelfehlern: Alberich kommt im Nibelungenlied nicht vor, der Komponist der Oper *Holger Danske* heißt nicht Kunze, sondern Kunzen, der Text von *Hüon und Amande* stammt



von Friederike, nicht Frederick Seyler, und die Planché zugeschriebenen Verbesserungen (S. 313) finden sich bereits hier. Ob man das Lied der Meermädchen als „ohne Zweifel das schönste Stück aller romantischen Opern insgesamt“ bezeichnen soll, ist Geschmackssache, aber jedenfalls sollte ein englischer Autor für die Diskrepanz zwischen dem, was Weber in seinen Musikdramen erstrebte, und dem, was ihm der *Oberon*-Text bot, nicht nach „Schuldigen“ suchen, sondern wissen, daß die englische Oper grundsätzlich dem Drama mit Musik näherstand als dem Musikdrama.

In Anbetracht der im Vorstehenden gemachten zahlreichen Ausstellungen, die aus Platzmangel nur das Nötigste berücksichtigen konnten, drängt sich die Frage auf, warum dieses Buch überhaupt in deutscher Übersetzung erschienen ist, in einer Übersetzung obendrein, die im Leser nicht selten den Verdacht aufkommen läßt, er solle zum Narren gehalten werden. Der Verfasser betont im Vorwort selbst, Webers Lebensschicksale seien in Deutschland mit großer Gründlichkeit erforscht und dargestellt worden und wollte seinerseits nur eine Lücke in der englischen Weber-Literatur ausfüllen. O hätte er sich doch damit begnügt!

(November 1976) Anna Amalie Abert

**ROGER NICHOLS:** *Debussy*. London: Oxford University Press 1973, 86 S. (*Oxford Studies of Composers*. 10.)

Gründliche kompositionstechnische Analysen sind in der Debussy-Literatur selten – vermutlich, weil Debussys Musik sich den gängigen Methoden der Analyse weitgehend entzieht. Verfährt man nach ihnen, so ergibt sich leicht eine Akkumulation von Feststellungen, die gewiß „richtig“ sein mögen, aber nur wenig zur Erhellung der jeweiligen Komposition beitragen. Prinzipiell existiert dieses Problem natürlich bei jeder Musikanalyse. Am Werk Debussys wird aber das Unzureichende oder Unangemessene mancher Methoden besonders spürbar. Fruchtbare analytische Ansätze erfordern hier offenbar ein gewisses Maß an Intuition.

Die vorliegende Studie unternimmt den schwierigen und problematischen Versuch, Debussys Musik „at a technical level“ zu diskutieren. Für Hintergründe, Einflüsse und

historische Zusammenhänge verweist der Autor auf das Werk von Lockspeiser. Angesichts dieser anspruchsvollen Empfehlung wirkt freilich das angestrebte Ziel – der Nachweis, daß Debussys Musik nicht ohne feste technische Grundlage sei – etwas mager. Erfreulich ist immerhin die relativ reichliche Einbeziehung der Lieder und das Zurücktreten allbekannter Stücke (*Préludes*). Ausführlichere Analysen sind nur spärlich vorhanden (*Pagodes*, *Reflets dans l'eau*), aber durchaus lesenswert, wenn auch etwas einseitig auf die Harmonik hin orientiert. Im übrigen wird eine größere Zahl von Werken recht knapp gestreift. Problematisch bleibt dabei, daß die Lektüre dieser kursorischen Partien, trotz nicht weniger Notenbeispiele, nur für denjenigen Leser ergiebig sein kann, der die Stücke gründlich kennt. Ihm aber wird auf der anderen Seite nur wenig Neues geboten.

Zwischen den vier chronologisch angeordneten Kapiteln vermißt man systematische Exkurse zu den wesentlichen kompositionstechnischen Fragen, die Debussys Musik aufwirft. Nichols handelt zwar (34 - 37) von der Kadenz V - I, die bei Debussy eine Ausnahmeerscheinung darstellt, und vom Ganztonakkord (37 - 39), aber Fragen der Großform berührt er nicht. So bleiben auch die späten Sonaten faktisch unberücksichtigt. Widerspruch erweckt die Behauptung, die Interludien des *Pelléas* klängen „actually like Wagner“ (41). Die eigentliche Crux des Bändchens, dessen Autor mit Debussys Schaffen zweifellos eng vertraut ist, liegt in der etwas unglücklichen Mischung von fast schulmäßiger Deskription (die ohne weiterführende Konsequenzen bleibt) und kursorischem Antippen. Mit gründlicherem Eindringen in eine kleine Zahl von Werken wäre sicher mehr zu erreichen gewesen.

(Dezember 1974) Peter Cahn

**FERDINAND PFOHL:** *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*. Hrsg. von Knud MARTNER. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973, 86 S.

Unter der so zahlreichen Mahler-Literatur der letzten Jahre nimmt dieser Band eine Sonderstellung ein. Pfohls Erinnerungen an Gustav Mahler aus den Hamburger Jahren sind zwar vermutlich erst dreißig Jahre oder

mehr nach dem Erlebnis niedergeschrieben, basieren aber zum überwiegenden Teil auf persönlichen Eindrücken. Ferdinand Pfohl, 1862 geboren, stammte wie Mahler aus Böhmen, studierte in Prag und Leipzig, wurde Musikkritiker angesehener Leipziger Zeitungen und ließ sich 1892, also ein Jahr nach Mahler, in Hamburg nieder, wo er als Kritiker der „Hamburger Nachrichten“ und später auch als Lehrer am Vogtschen Konservatorium wirkte. Er ist nicht nur als Verfasser von Arbeiten über Wagner, Nikisch und Beethoven, sondern auch als Komponist vor die Öffentlichkeit getreten.

Obwohl gerade die Hamburger Zeit durch Mahlers eigene Briefe und durch Memoirenliteratur besonders reich dokumentiert ist – weit besser als etwa seine ersten Jahre als Wiener Hofoperndirektor – bieten Pfohls Erinnerungen in manchem Abschnitt doch sehr willkommene Ergänzungen. Zu solchen wertvollen Abschnitten zählen die anschauliche Beschreibung einer Orchesterprobe zu Mahlers I. Symphonie im Konzerthaus Ludwig (Aufführung am 27. Oktober 1893), die Wiedergabe manchen Gesprächs, das Mahlers Verhältnis zu seinen Musikern beleuchtet, oder die Charakterisierung seiner Beziehung zu Felix von Weingartner.

Der größere Teil der Schrift besteht aus Schilderungen sehr zufälliger Begebnisse, die zwar dem bekannten Mahler-Bild keine neuen Züge hinzufügen, dieses aber mit einigen hübschen, wenngleich umständlich erzählten Anekdoten bereichern. Ferdinand Pfohl selbst steht diesen Begebnissen, die Mahlers eigenartige Mischung von Despotismus und Weichherzigkeit, Schlauheit und Naivität dokumentieren, ziemlich verständnislos gegenüber. Obwohl er, wie er betont, viele Jahre hindurch freundschaftlich mit Mahler verkehrt hat, obwohl seine Biographie manche gemeinsame Station aufweist, ist er Mahler innerlich fremd geblieben. Es mag auch sein, daß die Freundschaft von einer späteren Entfremdung so sehr überlagert ist, daß sich mancher Eindruck verfärbt. Pfohls innere Reserviertheit erbringt neben einigen Fehlinterpretationen auch Vorteile: er verfällt niemals der vorbehaltlosen Heldenverehrung, die vielen Mahler-Erinnerungen eigen ist. Für Pfohl ist Mahler kein „Heiliger“, ja es hat den Anschein, als wäre manche Passage seiner Erinnerungen in Polemik gegen Schönbergs Wort geschrieben.

Der Herausgeber Knud Martner hat die 74 maschinenschriftlichen, teilweise unpaginierten Seiten, die sich im Besitz von Pfohls Nachkommen fanden, mit Vorwort, erläuternden Anmerkungen und Personenregister ausgestattet. Wie er im Vorwort angibt, hat er verschiedene Umstellungen im Text vorgenommen, „um größtmögliche Kontinuität zu erhalten“. Worin diese Kontinuität besteht, ist freilich nicht ersichtlich, denn eine chronologische Anordnung der Texte (obwohl gewiß nicht konsequent durchführbar) wurde jedenfalls nicht angestrebt, was die Orientierung mitunter mühsam macht. Pfohls Erinnerungen wurden vom Herausgeber durch fünf Briefe ergänzt, die Mahler an Pfohl richtete, sowie durch Rezensionen der I., II. und V. Symphonie und einen Nachruf auf Mahler, sämtliche aus den „Hamburger Nachrichten“. Wünschenswert gewesen wäre eine weitere Ergänzung durch den Nachdruck von Pfohls Aufsatz *Mahler und Nikisch*, der 1927 in dem Band *Hundertjahrfeier des Hamburger Stadttheaters* erschienen ist, weil dieser einen eindrucksvollen Überblick über Mahlers Opernarbeit in Hamburg bietet, die in der nachgelassenen Schrift nur wenig berücksichtigt ist.

(August 1974)

Kurt Blaukopf

*CAMILLE SAINT-SAËNS et GABRIEL FAURÉ. Correspondance. Soixante ans d'amitié. Textes établis et présentés par Jean-Michel NECTOUX. Paris: Heugel et Cie 1973. 133 S.*

Was Enzyklopädien, Lexika, Monographien über Saint-Saëns und Fauré kundtun, sind Daten, Fakten oder subjektive Interpretationen. Beide Komponisten, die häufig pauschal als typische Vertreter französischer Musik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und als „Konservative“ gegenüber den „Modernen“ (Debussy, Ravel) klassifiziert werden, treten in diesem Briefwechsel als Menschen, Individuen auf.

Das anfängliche Lehrer-Schüler-Verhältnis zeigt sich in zahlreichen Briefen dergestalt, daß Saint-Saëns seinem Schüler nicht nur Rat erteilt, sondern z. B. auch undiplomatischen Umgang mit Vorgesetzten scharf kritisiert (Nr. 7). Individuell und lebendig sprechen jedoch die vielen Mitteilungen rein menschlichen Inhalts an, die das große Ver-

trauen beweisen, das – trotz zeitweiliger fachlicher Meinungsverschiedenheiten –, beide Meister miteinander verband.

So heißt es z. B. in Saint-Saëns' letzten Briefen (Herbst 1920) u. a.: „*Ich schaute in einem Album ein Bild von Dir an, als Du noch mein Schüler warst. Wir haben uns ein wenig verändert, alle beide . . .*“ oder: „*Diesen Sommer setzte ich bezifferte Bässe von Violin-Sonaten aus . . ., das könnte nützlich sein. Aber ich habe zur Zeit keine eigenen Kompositionen vorgesehen. Es ist Herbst geworden! Mit 85 Jahren hat man das Recht zu schweigen – vielleicht sogar die Pflicht*“ (Nr. 124, Nr. 126).

Die hier erstmals veröffentlichten 137 Briefe von Saint-Saëns an Fauré sowie die Antwortbriefe sind – soweit bekannt – vollständig, wobei die Zahl der verlorenen Dokumente nicht sehr hoch sein dürfte. Während Saint-Saëns die Briefe seines Schülers von Anfang an jeweils im Postumschlag aufbewahrte, so daß eine einigermaßen exakte Datierung möglich ist, hegte Fauré den Briefen gegenüber keine besondere Sorgfalt. Häufige Umzüge und Reisen mögen entschuldigen, daß er Briefe und auch eigene Manuskripte erst seit seiner Heirat 1883 gewissenhaft hütete. Aus diesem Grund erklären sich auch zahlreiche Lücken in der Kenntnis von Faurés ersten Lebensjahrzehnten.

Briefe von Saint-Saëns an Mme. Marie Fauré und ihre Antworten wurden hier ebenfalls veröffentlicht und zeigen, wie sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis im Laufe der Zeit zu einer familiären Freundschaft entwickelte.

Dennoch sind die niedergeschriebenen Gedanken beider Komponisten über Musik und Musiker von musikhistorischem Interesse. Zum Beispiel schreibt Saint-Saëns am 24. 11. 1904 anlässlich eines von Fauré verfaßten Zeitungsartikels: „*Du liebst Berlioz nicht, man kann daran nichts ändern; aber Du bringst das auf so heftige Weise zum Ausdruck, die Dir schaden kann, und daher erlaube mir, daß ich mit Dir darüber spreche. Die Fehler von Berlioz springen in die Augen; er gleicht sie aus durch die Größe des Charakters, die Persönlichkeit, die erstaunliche Gestaltung der modernen Instrumentation. Das darf man nicht vergessen. Spricht man jemals von den Banalitäten und Plati-tüden in Tannhäuser und Lohengrin? Die Ouvertüre von Benvenuto ist*

*nicht sehr gelungen, und der Autor selbst hat sie nicht als ausreichend empfunden . . .*“ (Nr. 44).

Folgende Sätze mögen z. B. einerseits Faurés Verehrung gegenüber seinem Freund, andererseits aber auch seine künstlerische Eigenständigkeit charakterisieren. „*Ich weiß nicht*“, heißt es in einem Brief (ca. 10. 11. 1917), „*ob ich Dich jemals bat, ein wenig von Deiner Zeit für einen oder eine meiner Schützlinge zu erübrigen; aber, da es niemals zu spät ist, etwas falsch zu machen, möchte ich Dich bitten, Mlle Magdeleine Brard anzuhören, die sich sehr geehrt fühlte, Dir, vor Sonntag, Dein 2. Klavierkonzert vorzuspielen, das sie mit Chevillard aufführen wird. Dieses Kind, eine glänzende Schülerin des Conservatoire, ist das zu höchst begabteste Wesen, von dem ich berichten kann . . .*“ (Nr. 114).

Zusammen mit den detaillierten, die Briefinhalte wesentlich ergänzenden Anmerkungen, die mehr konkrete musikgeschichtliche Informationen vermitteln als die Briefe selbst, wird dem Leser ein Einblick in das Leben zweier befreundeter Komponisten und in ein halbes Jahrhundert französischer Musikgeschichte gegeben. Eine ausführliche Einleitung zu Leben, Denken und Wirken der beiden Briefschreiber sowie ein Namenregister und ein Verzeichnis der angesprochenen Kompositionen machen diese *Correspondance* zu einem aufschlußreichen Lese- und Nachschlagewerk für wissenschaftliches Arbeiten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

(März 1975)

Ursula Eckart-Bäcker

ODILE VIVIER: *Varèse*. [Paris]: Éditions du Seuil 1973. 189 S. (Collection Sol-fèges. 34.)

Hinzuweisen sei „auf die offenbare Unzulänglichkeit des vorherrschenden Varèse-Bildes, aufzufordern zu einem differenzierteren Blick auf sein Werk“, meinte Reinhold Brinkmann am Bonner Kongreß 1970 und Konrad Boehmer hatte 1969 auf Varèse als jenen Komponisten hingewiesen, bei dem erstmals „die ehemals einzelnen Parameter mit einer kompositorischen Intensität ohnegleichen zur komplexen Klanggestalt miteinander verwoben [sind]“. Solche Stellungnahmen blieben im deutschen Sprachgebiet



Rufe in die Wüste, wie denn auch jene Komponisten, die sich unmittelbar auf Varèse bezogen (allen voran Iannis Xenakis) hierzulande weitgehend unbekannt blieben. Varèse gilt weiterhin als „Außenseiter“. Die gewichtige Varèse-Literatur wurde denn auch auf Französisch oder Englisch geschrieben. Es ist dabei naheliegend, daß der sichtlich abnehmende Wille, auch fremdsprachiges Schrifttum gebührend zur Kenntnis zu nehmen, an der nichtvorhandenen Varèse-Rezeption in Deutschland mitschuldig ist. Dem wäre immerhin mit sorgfältigen Übersetzungen von Varèses eigenen Aussagen, etwa den Gesprächen von 1955 mit Georges Charbonnier (Paris: Belfond 1970) abzuhelfen; eine Übersetzung der vorliegenden Einführung in Leben und Schaffen wäre durchaus sinnvoll. Allerdings ist Varèses – insbesondere in Briefen – „ungehobeltes“, direktes Französisch nicht gerade leicht zu übertragen.

Odile Vivier hat Varèse persönlich gekannt, und die an sie gerichteten Briefe und ihre Gesprächsaufzeichnungen machen das Hauptinteresse dieses Bändchens aus. Sie ergänzen, ohne wesentliche neue Akzente zu den in Fernand Ouellettes grundlegender Biographie (Paris: Seghers 1966) bibliographierten und ausgewerteten Äußerungen zu bieten, diese in willkommener Weise. Dies heißt gleichzeitig, daß allerdings auch hier die von Brinkmann geforderten differenzierten musikalischen Analysen des kompositorischen Schaffens ausbleiben; im Rahmen dieser Taschenbuchreihe (die grosso modo den Rowohlt-Monographien entspricht) wäre sie auch kaum möglich. Hingegen wäre Platz gewesen für eine kritische Darstellung der Hauptzüge von Varèses Ästhetik: Das Verhältnis Natur - Musik (Varèses Begriffe vom Organischen, die Verweise auf Kristallines, die Astronomie usw.), seine lebenslange Beschäftigung mit der Musik des Mittelalters und der Renaissance, auf die er sich immer wieder berief (vgl. S. 12, 122, 137), die unzähligen Beziehungen zur Literatur (Apollinaire, Surrealismus und Dadaismus) und zur darstellenden Kunst (Fernand Léger, Julio Gonzalez), zu außereuropäischer Musik, seine Ideen zum Thema Musik und Raum usw. werden hier mehr dokumentiert und aufgezählt, als wirklich in bezug auf ihre Bedeutung für die Kompositionen analysiert. So ist die Beziehung von Varèse zwischen seiner

burgundischen Heimat und seinen Kompositionen doch wohl komplexer, als es die Verfasserin einleitend darstellt: „*Il suffit d'écouter ce paysage pour y retrouver les sonorités fondamentales de la musique de Varèse, pour y déceler ces structures qui imposeront à ses oeuvres leur caractère spécifique*“ (S. 5). Der „*sens incantatoire*“ (S. 77), dem in Varèses Schaffen wesentliche Bedeutung zukomme, müßte denn wohl auch schärfer gefaßt werden.

Kaum dargestellt werden die politischen Positionen des Komponisten, ein für das deutsche Sprachgebiet wohl heute noch ungleich heikleres Unternehmen: Varèses Ablehnung des italienischen Futurismus beruht m. E. darauf, daß er die Ideologie der bruitistischen Manifeste, ihre Fetischisierung der Technik, durchschaut hat. Daß Varèse 1927 dem Musikausschuß der Amerikanischen Gesellschaft für kulturelle Beziehungen mit Rußland vorstand (S. 82) ist so wenig zufällig wie die Tatsache, daß ihn 1926 Majakowski in New York besuchte. (Man lese dazu bei Ouellette, S. 31 nach, wieso Varèse 1908 Paris verließ.)

Immerhin bietet Odile Vivier so viele authentische Dokumente, daß der Leser sich eine erste Vorstellung von Varèses Ästhetik durchaus machen kann, einer Ästhetik, deren Vielschichtigkeit allerdings kaum auf einen Nenner zu bringen ist. Ihr Bändchen ist vom Verlag in gewohnter Weise reich und sinnvoll illustriert worden und weist neben einer chronologischen Lebensübersicht und einer Diskographie leider (wie schon Ouellettes Band) kein Register auf. Die bibliographischen Angaben sind unzureichend. (November 1976) Jürg Stenzl

**DIETRICH BRENNECKE: Das Lebenswerk Max Buttings. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1973. 371 S.**

Am 13. Juli 1976 verstarb in Berlin 87jährig der Senior der Komponisten der DDR. In einer Notiz aus *Musik und Gesellschaft*, Heft 7, 1976, S. 448 heißt es: „*Mit seinem umfangreichen kompositorischen Werk, das größtenteils aus der Zeit nach 1945 datiert, aber auch seinem langjährigen Wirken als Kulturpolitiker verlieh er der sozialistischen Entwicklung unseres Musiklebens bleibende Impulse.*“

Aus dem Jahre 1973 liegt das umfangreiche Buch von Brennecke vor. Es ist eine Ergänzung zu Buttings eigenen Betrachtungen *Musikgeschichte, die ich miterlebte* von 1954, erschienen Berlin 1955. Der Lebensgang Buttings wird eingehend geschildert, insbesondere seine Studienzeit in München. In der Zeit von 1923 - 1939 schrieb er sein Opus 25 - Opus 41. Buttings politisch-ideologische Einstellung zu dieser Zeit entsprach der liberalen, bzw. auch links orientierten bürgerlichen Intellektuellen. Zum anderen identifizierte er sich mit der Protestkunst von Carl Sternheim, Alfred Döblin, Georg Kaiser und Ernst Toller. Butting verhehlt nicht den starken Einfluß, den expressionistische Kunstwerke seit 1912 auf ihn ausübten. Seit 1925 war er Mitarbeiter der *Sozialistischen Monatshefte* in Berlin, für die er vierteljährlich ausführliche Berichte zum Musikleben im In- und Ausland schrieb. Darüber hinaus arbeitete er gelegentlich auch für die Zeitschriften *Musikblätter des Anbruch*, *Pult und Taktstock*, *Die Musik* oder *Melos*. Seit 1925 galt Butting als einer der führenden Köpfe der Neuen Musik in Deutschland. Er pflegte regen Gedankenaustausch mit vielen Menschen aus dem In- und Ausland und gewann mehr und mehr Einfluß auf die Musikpraxis, als aktiver Teilnehmer an allen wichtigen Veranstaltungen, als Vorstandsmitglied der Sektion Deutschland in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, als maßgeblicher Mitarbeiter der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, als Hochschul-lehrer und im Rundfunk. Von 1926 bis 1933 gehörte Butting zum Kulturbeirat der Funkstunde in Berlin. Von 1928 bis 1930 lehrte er am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und bis 1933 an der Hochschule für Musik in Berlin. Seine Opus 42 - 44 fallen in die Zeit von 1940 - 1945, Opus 45 - Opus 91 in die von 1945 - 1954. Nach 1945 arbeitete Butting aktiv am Aufbau des Komponistenverbandes der DDR mit, seit 1948 war er als Cheflektor am Rundfunk tätig. Sein Opus 92 - Opus 112 fällt in die Zeit von 1955 bis 1968.

Brennecke behandelt in seinem Buch eingehend das kompositorische Schaffen Buttings. Allerdings wird erst die Zukunft die Bedeutung Buttings als Komponist erweisen können. Sicherlich handelt es sich um ein äußerst produktives Leben mit vielen Aspekten und Höhepunkten. Eine der erstaunlich-

sten Leistungen seines Lebens ist die X. Sinfonie des Fünfundsiebzigjährigen von 1963. Es gibt keinen anderen namhaften deutschen Komponisten seiner Generation, der ein solches repräsentatives und geschlossenes sinfonisches Schaffen vorlegte. Nur wenige Meister des Internationalen Musiklebens setzten sich so intensiv wie er mit der großen sinfonischen Form auseinander. Ein halbes Jahrhundert klingt in diesen Partituren nach.

Das Buch schließt mit ausführlichen Anmerkungen, einer chronologischen Werkübersicht und einem Literaturverzeichnis ab. (November 1976) Konrad Vogelsang

ANTONIO VALENTE: *Intavolatura de Cimbalo (Naples 1576)*. Edited by Charles JACOBS. Oxford: University Press 1973. XXXIII, 167 S.

Über den in Neapel wirkenden Organisten Antonio Valente ist nicht viel mehr bekannt, als daß er von Jugend auf blind war, an der Pfarrkirche S. Angelo die Organistenstelle von 1565 bis 1580 innehatte und 1576 und 1580 mit Musikdrucken für Tasteninstrumente an die Öffentlichkeit trat. Seine beachtliche kompositorische Fähigkeit und Begabung bezeugen die 1580 erschienenen *Versi spirituali* für Orgel, während sein pädagogisches Geschick durch die *Intavolatura de Cimbalo* von 1576 belegt wird.

Das letztgenannte Werk gab Valente, wie dem Vorwort und der Einleitung zu entnehmen ist, in der Absicht heraus, demjenigen, der das Klavierspiel erlernen wollte, die notwendigen Kenntnisse auf autodidaktischem Weg zu vermitteln. Zu diesem Zweck entwickelte er eine besondere Zifferntabulatur-schrift, die in der Einleitung ausführlich und anhand von Beispielen erklärt wird. Fast Unglaubliches berichtet der Dominikaner Alberto Mazza in seinem Vorwort von dieser „Erfindung“: Nachweislich seien einige musikalisch ungebildete Jugendliche nach kaum zweimonatigem Üben mit der vorliegenden Tabulatur imstande gewesen, jedes gewünschte Stück in dieser Intavolierung zu spielen. Wie dem auch sei, die pädagogische Absicht steht im Vordergrund – auf Kosten des musikalischen Gehalts. Denn was an Kompositionen geboten wird: eine Fantasia, mehrere Ricercari, Vokalbearbeitungen, Tänze und Tanzvariationen, ist zwar gattungsgeschicht-

lich von nicht geringem Interesse, musikalisch indessen größtenteils von durchschnittlichem Wert. Besonders die Tanzvariationen lassen in der formelhaften, stereotypen Art der Veränderung den pädagogischen Aspekt überdeutlich hervortreten. Bei den wenigen überlieferten Quellen neapolitanischer Klaviermusik des 16. Jahrhunderts kommt dieser Tabulatur gleichwohl ein hoher musikgeschichtlicher Stellenwert zu. Nicht zuletzt auch deshalb, weil hier zum einen spanische Einflüsse erkennbar werden, zum anderen italienische Stilelemente nachweisbar sind, die wiederum die spanische Klaviermusik beeinflussen.

Eine Neuausgabe der *Intavolatura de Cimbalo* legt nun Charles Jacobs vor. In der mit eingehender Sachkenntnis und wissenschaftlicher Genauigkeit verfaßten Einführung beschreibt er die Notation, erläutert seine Editionsgrundsätze und geht sodann ausführlich auf den Inhalt der Tabulatur ein. Vorwort und Einführung zu der Tabulatur sind in englischer Übersetzung beigegeben. So bequem dies für den englischsprechenden Leser sein mag, der musikwissenschaftlichen Forschung wäre mit dem Originaltext mehr gedient gewesen. In die Edition mitaufgenommen wurden die Vokalsätze zu den Intavolierungen sowie bisher unveröffentlichte Salve Regina-Sätze von Rocco Rodio und Diego Ortiz, beide Zeitgenossen Valentés. Die Übertragung, der ein Kritischer Bericht vorausgeht, besticht durch ihre Zuverlässigkeit. Entsprechend der heute allgemein üblichen Übertragungstechnik kürzt der Herausgeber die Notenwerte um die Hälfte ihres Wertes. Streiten kann man darüber, ob die Übertragung den Notentext besser im 2/4 Takt denn im 2/2 oder 4/4 Takt wiedergibt. Einen Eindruck von der Tabulaturschrift vermittelt das beigegebene Faksimile; um vergleichen zu können, wäre ein Verweis auf den edierten Notentext wünschenswert gewesen (er sei hier nachgeliefert: S. 51 f., Takt 45 bis 73).

Der Verlag brachte die Ausgabe in hervorragender Aufmachung heraus.

(März 1975)

Manfred Schuler

*Antiquitates Musicae in Polonia. Vol. XIII: Sources of Polyphony up to c. 1500, Facsimiles, edited by Miroslaw PERZ. Graz: Akademischè Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polish Scientific Publishers 1973. XLV, 295 S. (Facsimile-Reproduktionen)*

In der bekannten, noch von Hieronim Feicht konzipierten Reihe polnischer Musikaltertümer hätten nach dem ursprünglichen Plan vom Jahre 1961 die Bände XIII und XIV sämtliche Denkmäler mehrstimmiger Musik in Polen bis etwa zum Jahre 1500 in Facsimile und Übertragung enthalten sollen. Nachdem die polnische Musikwissenschaft seit 1961 ihre Forschung zu diesen Denkmälern in erfreulichem Maße hat vorantreiben und deren Bestand durch verschiedene Neufunde hat vermehren können, hat sich Miroslaw Perz, der gegenwärtige Generalredaktor der Reihe, entschieden, in deren Band XIII nicht die Gesamtheit, sondern nur eine Auswahl aus den in Frage kommenden Handschriften in Facsimile-Wiedergabe vorzulegen. Perz, der diesen Band selber betreut hat und auf Grund seiner Forschungen dazu auch bestens ausgewiesen ist, berücksichtigt dabei vor allem jene Manuskripte, die verhältnismäßig gut bekannt und erforscht oder von besonderer musikgeschichtlicher Bedeutung sind: daß dabei auch teilweise unzugängliche oder verlorengegangene Stücke, in diesem zweiten Fall nach erhaltenen Photographien, erfaßt sind, verpflichtet dem Herausgeber gegenüber zu besonderem Dank.

Perz gliedert das Gebotene in zwei Abteilungen: eine erste, die „*Fontes cantus mensurabilis in contrapuncto florido*“ – damit ist die „eigentliche“ Mehrstimmigkeit, gemeint –, und eine zweite, die „*Fontes cantus plani (et mensurabilis) in contrapuncto nota contra notam*“, also „archaische“ Mehrstimmigkeit, enthält („*Fontes cantus planus*“, S. VII, dürfte Versehen sein); jede der beiden Abteilungen ordnet in sich chronologisch. Die erste wird eröffnet durch eine Handschrift des späten 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster Stary Sącz (*St S<sub>1</sub>*), die in gegen fünfzig vermakulierten Fragmenten ein Notre-Dame-Repertoire, mit zwei Organa (darunter O 13 aus dem *Magnus liber*) und dreiundzwanzig Motetten, spiegelt; es folgen ein interessantes Pergamentblatt mit drei Messensätzen wohl noch des letzten 14. Jahrhunderts (*Pu<sub>2</sub>*) und ein um 1420 - 30 zu datierendes und etwas wirres Krakauer Stu-



denten-Musikbuch (*Kj 2464*), dann der ganze Musikteil des berühmten Warschauer Krasinski-Manuskriptes 52 (*Kras*), gleich darauf die heute verlorene, aber wenigstens in mäßiger Photographie erhaltene „Schwester“-Handschrift Warschau/St. Petersburg (*Wn 378* [= *St P*]), ferner kleinere, in nicht-musikalische Manuskripte versprengte Proben bereits weiß notierter Mehrstimmigkeit (*Kór 801*, *Wn*), schließlich die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende eigenartige Ordenshandschrift Posen 1361 (*Racz*). In der zweiten Abteilung sind sechsundzwanzig Proben „archaischer“ Mehrstimmigkeit zusammengestellt: wie das hierfür charakteristisch ist, handelt es sich dabei meist um Einzelstücke, die in ein chorales Repertoire eingefügt oder dort nachgetragen, nicht selten auch in ein nicht-musikalisches Handschriftencorpus eingelegt sind; ihre gewisse stilistische Gleichförmigkeit und die Tatsache, daß sie größtenteils im RISM, B IV<sup>4</sup>, beschrieben sind, dürften dazu berechtigen, sie hier nicht einzeln und namentlich vorzuführen. Auch für diese zweite Abteilung gilt, was die erste in vielleicht noch höherem Maße auszeichnet, nämlich, daß die Auswahl der wiedergegebenen Quellen im allgemeinen in sehr überzeugender Weise getroffen ist.

Die Reproduktionen selber machen, mit gegen dreihundert Seiten, das Hauptcorpus des Bandes aus. Sie berücksichtigen in ihrer Anordnung geschickt die originale recto- und verso-Lage und halten sich, wo möglich, auch an das originale Format; vor allem in der zweiten Abteilung, in der vielfach Quellenvorlagen von Chorbuchgröße abgebildet werden, haben sich indessen, trotz dem Folio-Format des Bandes, Verkleinerungen der Originaldokumente nicht vermeiden lassen. Die Facsimile-Reproduktionen sind dunkelbraun-weiß gehalten und geben auch Halbtöne wieder; als Träger dient nicht ein Hochglanz-, sondern ein leicht gelbliches Mattpapier, das zwar ein unangenehmes Glänzen der Abbildung ausschließt, aber auch – so möchte man vorsichtig vermuten – nicht ein Maximum an „Facsimile“-Qualität ermöglicht. Im allgemeinen sind jedoch die Reproduktionen durchaus brauchbar; nur gelegentlich möchte man sich im besonderen mehr Schärfe wünschen (z. B. S. 24 oder S. 152, wo wahrscheinlich nicht nur die qualitativ unbefriedigende photographische Vorlage der verlorenen Handschrift für das unscharfe

Bild verantwortlich zu machen ist). Die roten Colores der Originale sind im Manuskript *Kras* an der schwächeren Farbgebung, in der verlorenen Handschrift *Wn 378* an der, durch die Vorbesitzerin der allein erhaltenen Photographie darauf angebrachten Markierung zu erkennen.

Dem Facsimile-Corpus geht ein von Perz beige-steuerter ausführlicher quellenkundlicher Apparat voran, der alle notwendigen Handschriften-Beschreibungen, auch mit Angaben über Originaldatierungen und -provenienzeintragungen sowie mit, meist in Tabellenform dargebotenen Quelleninventaren enthält. Nur wer selber schon ähnliche Arbeit hat leisten müssen, kann ermessen, wieviele peinliche Bemühung in einem solchen Apparat steckt: man wird deshalb etwa das, was Perz hier an Konkordanzen beibringt, als überaus wertvoll anerkennen, ganz besonders auch seine außerordentliche, durch guten Erfolg belohnte Anstrengung bei der Rekonstruktion und Identifikation der schon genannten Notre-Dame-Handschrift (*St S<sub>1</sub>*) aus einer umfangreichen Zahl von kleinen, oft schlecht lesbaren Fragmentschnitzeln. (Einige Ergänzungen gleichwohl: Zu *Kras*, fol. 184r, *Virginem mire pulchritudinis*, wäre festzuhalten, daß der Satz Kontrafaktur zur Ballade *A discort* darstellt; Kontrafaktur gilt wohl auch für das Folgestück *Ave mater summi nati*, um so mehr, als bereits das Manuskript mit dem Vermerk *clausula* auf *ouvert*- und *clos*-Schluß hinweist. Das *Zacara-Gloria*, *Kras*, fol. 196r, sodann begegnet anonym auch in den jüngst durch Joachim Angerer bekanntgemachten Fragmenten in Melk [vgl. AfMw. 31 (1974), S. 240, mit Anm. 10, bzw. S. 238, Anm. 4]. Schließlich wäre zu *Racz*, fol. 6v, *Cum autem venissem*, die Konkordanz im Manuskript Cape Town, Grey 3.b.12, fol. 19v - 25r, zu ergänzen [vgl. dazu Giulio Cattin, AML 45 (1973), S. 192 f., und besonders auch Benedictina 19 (1972), S. 468 - 479]). Sodann dankt man Perz die Beigabe der jeweils einschlägigen Literatur, auch die üblichen Listen von Handschriften, von Abkürzungen, Textanfängen und von Komponistennamen. Fraglich erscheint in diesen technischen Partien einzig die – bei grundsätzlicher Übereinstimmung mit RISM – gelegentlich davon doch wieder abweichende Sigel-Verwendung, nicht, weil die RISM-Sigel im Gebrauch besonders angenehm wä-

ren, sondern weil sie nun einmal eine gewisse Verbreitung erlangt haben. Nicht vergessen sei schließlich auch der Dank dafür, daß der ganze Band sich der englischen Sprache bedient, ja daß selbst die Titel polnischer Literatur ins Englische übersetzt sind: die Ausführungen sind dem nicht-polnischen Forscher so in überaus hilfreicher Art verständlich gemacht.

Es ist hier nicht der Ort, eine detaillierte Auslassung über den Inhalt, die Stellung und die Bedeutung der erfaßten Quellen anzufügen. Indessen erweckt das in diesem Band gebotene Material beim Leser so viel Interesse und erscheint es auch über weite Strecken als so individuell, daß man doch seine Hoffnung ausdrücken möchte, die polnische Musikforschung werde mit der Edition dieses ganzen Materials in Übertragung nicht zögern, überdies, sie werde auch die quellen- und stilkundliche Untersuchung tunlichst befördern. Hierbei wäre, wie es scheint, vor allem die weitere Klärung der Fragen nach geographischem Kompositions- und Quellenentstehungs-Bereich wichtig, damit auch die Fragen nach dem Anteil außerpolnischer Gebiete bei der Formung der Quellenrepertoire und nach den internationalen Beziehungen, in denen diese Quellen gesehen werden müssen. Verschiedenes hierzu hat Perz ja selber schon geleistet (vgl. z. B. *L'ars Nova Italiana del Trecento*, 2. *Convegno Internazionale Certaldo*, Certaldo 1970, S. 465 - 483); anderes ergibt sich, etwa bei *St S<sub>1</sub>*, bei *Wj 2464* oder bei *Racz*, mit französischen, deutschen bzw. wiederum italienischen Verbindungen, leicht aus den Quellen selber. Vieles bleibt aber noch offen, und es mag hierfür beispielhaft nur die Frage stehen, ob die erwähnte Notre-Dame-Quelle *St S<sub>1</sub>*, auch ob das Messensatz-Blatt *Pu<sub>2</sub>* wirklich in Polen selber geschrieben sei? Untersuchungen dieser Art könnten entscheidend dazu beitragen, Umfang und Bedeutung des polnischen Beitrages zur mittelalterlichen Musikgeschichte in Europa noch sicherer als bisher einzuschätzen, eines Beitrages, der nach dem Bild der vorliegenden Publikation ein überaus interessanter und offensichtlich auch individuell geformter gewesen zu sein scheint.

(April 1975)

Martin Staehelin

**ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 11 und 12. Messen 56-63 und 65-70 (handschriftlich überlieferte Messen IV, Fragmente, Modelle, Register), hrsg. von Siegfried HERMELINK (†). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971 und 1975. XXI, 280 und LIX, 352 S.**

Mit den Bänden 11 und 12 der neuen Reihe der Gesamtausgabe liegen erstmals alle bis dato bekannten Messen, die von Lasso stammen oder ihm in irgendeiner Weise zugeschrieben werden, in einer modernen Edition vor. Band 11 umfaßt neben zwei weiteren handschriftlich überlieferten, gesicherten Werken (Nr. 56, 57) Messen, bei denen Lassos Urheberschaft zweifelhaft ist. Siegfried Hermelink, der leider inzwischen verstorbene Herausgeber aller Lasso-Messen, behandelt in seinem fundierten Vorwort unter anderem die Quellenlage der ungesicherten Messen. Mit einleuchtenden Begründungen ordnet er die Messen Nr. 58-60 und 62, die in einigen Quellen die Namen von Komponisten tragen, die zu Lassos Umkreis gehören, wenn schon nicht Lasso selbst so doch zumindest der „Lasso-Schule“ zu. Das Argument der kompositorischen Qualität, das etwa bei Nr. 62 ins Spiel gebracht wird, um Lassos Autorschaft zu stützen, erscheint mir dagegen etwas fragwürdig. Den zum Teil recht bedeutenden Lasso-Schülern- oder Zeitgenossen sind durchaus qualitätvolle Werke zuzutrauen, die sich an Lassos reifem Stil orientieren. Zudem gelingt es bis heute nicht, auf Grund rein stilistischer Merkmale Werke des 16. Jahrhunderts einwandfrei einem bestimmten Komponisten zuzuweisen. Die Herausarbeitung der Personalstile der Lasso-Zeitgenossen ist noch nicht allzu weit gediehen und dürfte auch recht schwierig sein. Eventuell könnte man hier mit Hilfe von Feinstrukturanalysen und dem Einsatz von Computern Fortschritte erzielen. In jedem Falle ist es für die Lassoforschung (und nicht nur für sie) von großem Nutzen, alle irgendwie mit dem Meister in Verbindung zu bringenden Messen in einem Corpus vereint zu finden.

Im letzten Band sind die satz- oder stimmzahlmäßig unvollständig überlieferten Messen Lassos zusammengestellt. Der Herausgeber macht glaubhaft, daß das Fehlen einzelner Sätze zum großen Teil auf die Breslauer Überlieferung zurückgeht. Es ist

daher durchaus denkbar, daß die fehlenden Sätze in Zukunft durch weitere Funde ergänzt werden können, kamen doch allein in den letzten 10–15 Jahren an die 10 weitere Quellen zu der ohnehin umfangreichen Lasso-Überlieferung hinzu.

Eine ungewöhnliche Bereicherung der Edition stellt die Aufnahme der nicht von Lasso stammenden Modelle in einen Anhang dar. Abgesehen davon, daß man dadurch das Verhältnis von Modell und Bearbeitung in Lassos Schaffen müheloser als bisher beurteilen kann, erweitert dieser Anhang die allgemeine Kenntnis der Musik des 16. Jahrhunderts, sind doch nicht weniger als 12 der 28 Modellkompositionen hier erstmals in einer Neuausgabe zugänglich. Als Nachtrag fügt der Herausgeber zwei unlängst bekanntgewordene Werke an: eine fünfstimmige Messe und den Orgelauszug eines vierstimmigen Requiem. Besonders das letztgenannte Werk verdient Beachtung, erweitert es doch unsere Kenntnis der instrumentalen Bearbeitungen vokaler Vorlagen im späten 16. Jahrhundert.

Ein ausführliches Quellenverzeichnis, ein Inhaltsverzeichnis aller zehn Messenbände, eine alphabetische Liste der Textzitate der Vorlagen oder Themen der Messen und Register nach Nummern (mit einer Konkordanz zu Boetticher), Stimmzahl, Besetzung und Titeln der Messen gestatten dem Benutzer den Einstieg von fast allen möglichen Fragestellungen aus.

Über die Art der Edition und ihre Problematik (so etwa die Frage der Mensuren, Taktstriche und Schlüssel) ist dem von den Rezensenten der vorhergehenden Bände (man vergleiche dazu „Die Musikforschung“ 19, S. 232–233; 21, S. 141–142 und S. 406–408 und 28, S. 233–234) Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Die von allen Rezensenten gerühmte Sorgfalt bei der Edition trifft auch auf die beiden letzten Bände zu. Etwas befremdlich erschien mir lediglich die merkwürdige Umstellung der gewöhnlichen – auch in der als Hauptquelle herangezogenen Vorlage (Mü 2746) beibehaltenen – Reihenfolge des „Benedictus“ – „Hosanna“ in „Hosanna“ – „Benedictus“ (man vergleiche Band 11, S. 106–108).

Mit dieser monumentalen Gesamtausgabe dürfte es nunmehr möglich sein, zu einem objektiveren und fundierteren Urteil über Lassos Messen zu gelangen. War es doch ne-

ben der relativ geringen Zahl der im 19. Jahrhundert bekannten und zugänglichen Messen und der Vorliebe für Palestrina vor allem auch die Beurteilung auf Grund ungesicherter Werke und/oder zweifelhafter Bearbeitungen der Originale, die Lasso als einen Messenkomponisten „zweiten“ Ranges erscheinen ließ. Zugleich kann diese Edition als Grundlage dazu dienen, nach vollendeter wissenschaftlicher und künstlerischer Rezeption der Gesamtheit der Lasso-Messen, die „Messenlandschaft“ des 16. Jahrhunderts als Ganzes neu zu überdenken und gegebenenfalls neu zu ordnen.

(April 1976)

Martin Seelkopf

*GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 12: Acht Concerti. Hrsg. von Frederick HUDSON. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1971. XVI, 144 S.*

Gegenüber den zu Werkgruppen zusammengefaßten Concerti grossi (op. 3 und 6) und Orgelkonzerten (op. 4 und 7) standen die einzeln überlieferten Konzerte Händels immer etwas im Schatten. Ungelöste Authentizitäts- und Datierungsfragen, unsichere und teilweise unvollständige Überlieferung des Notentextes, vielleicht auch die Entlehnung vieler Sätze aus anderen Werken trugen dazu bei, daß man sich in der Praxis nicht so recht an die „Einzelkonzerte“ herantraute.

Der vorliegende Band räumt viele dieser Ungewißheiten hinweg. Von den 13 Einzelkonzerten, die Händel zugeschrieben werden, enthält er 8, für die Händels Autorschaft verbürgt ist; außerdem im Anhang das nicht gesicherte *D*-dur-Konzert für 2 Hörner, 2 Violinen und dreistimmiges Streichorchester, das Max Seiffert 1939 erstmals publiziert hatte. In chronologischer Folge handelt es sich bei den 8 Concerti um folgende Werke: Die beiden Oboenkonzerte in *g*-moll und *B*-dur, das Violinkonzert (*B*-dur), das Konzert für Oboe und zwei Violinen (*B*-dur) und das einsätzig für zwei Hörner (*F*-dur); ferner um die beiden Orgelkonzerte in *d*-moll und schließlich um das von Chrysander so hoch geschätzte doppelchörige Konzert in *B*-dur, von dessen sieben Sätzen vier auf Chorsätzen aus *Messias*, *Belsazar* und *Semele* beruhen. In den Mittelsätzen dieses



Konzertes mußte Chrysander das System für Coro II offen lassen, da ihm nur die Ausgabe von Arnold zur Verfügung stand, in der beide Cori auf ein System zusammengefaßt waren. Hudson kann nunmehr den vollständigen Text auf Grund eines zweiten Autographs bieten. Auch bei dem zweisätzigen Orgelkonzert kann er sich auf autographe Quellen stützen, die Chrysander noch nicht zugänglich waren.

Im Vorwort bringt der Herausgeber wertvolle Anhaltspunkte für die Datierung der Konzerte. Der ausnehmend schön gedruckte Band, dessen kritischer Bericht noch aussteht, erschließt ein Stück terra incognita in Händels Werk.

(Oktober 1976)

Peter Cahn

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Band 4. Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzten. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter-Verlag 1975. XIX, 267 S.*

Nach einer Pause von drei Jahren ist ein weiterer Band in der Klavierkonzert-Reihe der Neuen Mozart-Ausgabe erschienen. Er setzt den vorläufigen Schlußstein zu den „großen“ Wiener Konzerten von KV 449 an bis zu Mozarts letztem Werk KV 595. Demnach stehen noch die auf den bereits vorliegenden Band 1 folgenden sechs Werke KV 246, 271, 365 sowie KV 413 – KV 415 aus (Anmerkung der Schriftleitung: inzwischen in Band 2 und 3 der Werkgruppe 15 erschienen). Im jüngsten Band 4 werden die ersten drei der sechs im „Klavierkonzertjahr“ 1784 aufgeführten Kompositionen textkritisch ediert. Ihr unterschiedlicher Charakter springt beim ersten Durchblättern sogleich ins Auge. In KV 449 (*Es-dur*) sind Oboen und Hörner noch sparsam, oft nur zur Tuttiverstärkung und von Mozart selbst „ad libitum“ eingesetzt. Das mit Kontrapunktik versetzte Finale spiegelt die geistige Auseinandersetzung mit Bachs und Händels Oeuvre. KV 450 (*B-dur*) gehört nach Mozarts eigener Aussage zu den „grossen Concerten, welche schwizen machen“, – was wohl für die obligaten Bläser ebenso gemünzt erscheint wie für den Solopart. Der Schluß-

satz greift den Topos des Jagdfinales auf. KV 451 (*D-dur*) bringt schließlich einen symphonischen Anspruch ins Spiel mit dem für die folgenden Konzerte verbindlich werdenden Einsatz von Trompeten und Pauken.

Die Edition, wie Band 1 von Marius Flothuis, dem umsichtigen Historiker und Praktiker, mit gewohnter Sorgfalt vorgelegt, kann sich zwar auf eine etwas bessere Quellenlage als die bisherigen Ausgaben bei Eulenburg von Blume und Redlich stützen. Jedoch standen die Autographe von KV 449 und KV 451 aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek für die Edition nicht zur Verfügung. Erfreulicherweise haben sich aber zu diesen zwei Konzerten in der Salzburger Erzabtei St. Peter Stimmabschriften – z. T. von Mozarts Schwester, der ersten Interpretin der Werke, angefertigt – gefunden, die Flothuis jetzt als Hauptquelle heranziehen konnte.

Ein Wermutstropfen bleibt: Der Kritische Bericht, dessen viel zu langes Ausbleiben nicht erst jetzt, sondern schon bei früheren Bänden an dieser Stelle beklagt wird. Er fehlt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem vorliegenden Notentext und der ernsthaften Praxis gleichermaßen. So wird zwar die wichtige Korrektur von Takt 319/320 im 1. Satz von KV 449, die bei Redlich auf Grund der Quellenlage noch nicht vorgenommen werden konnte, anhand des Vorworts für den Interpreten nachprüfbar. Doch bleiben wesentliche textkritische und auführungspraktische Fragen zu Kadenztakten und Eingängen vorerst noch unbeantwortet.

(September 1976)

Hermann Jung

**FRANZ SCHUBERT:** *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie VIII: Supplement. Band 8: Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalben und Sammlungen. Vorgelegt von Walter DÜRR. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter-Verlag 1975. 170 S.*

Die Schubert-Forschung hat sich jahrzehntelang vorrangig mit der teils mehr belletristischen, teils streng philologischen Erhellung der Biographie beschäftigt. Max Friedländer mußte noch den Mangel an Material beklagen, Otto Erich Deutsch widme-

te seine ganze Schaffenskraft der Sammlung von Tatsachen und Dokumenten, deren „*entgeltige*“ Fassung 1964 in die „*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*“ von Franz Schubert aufgenommen werden konnte. Mehr als ein Jahrzehnt später liegt nun ein weiterer Textband als Supplement vor, der auf der Grundlage von Deutsch den Blick auf die Rezeption der Werke lenkt und dessen Forschungsergebnisse bereits in die zuvor erschienenen Bände der Gesamtausgabe eingegangen sind.

Es darf als Kuriosum in der Musikgeschichte gelten, daß die Kenntnisse, die Verbreitung, das Echo und damit die Rezeption von Schuberts Werken, ganz besonders der Lieder, vor ihrem ersten offiziellen Erscheinen im Druck liegt. So wird es verständlich, daß die Freunde nach seinem Tod – 1828 war nur etwa der zehnte Teil des Oeuvres bekannt – nur vom Liederkomponisten sprachen. Durch Abschriften, private Sammlungen, durch Gestaltung und Umgestaltung im Vortrag bei „*Schubertiaden*“ und nicht zuletzt durch zahlreiche Bearbeitungen erlangte das Lied den Bekanntheitsgrad, der durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch über die kritischen und volkstümlichen Ausgaben bis heute unvermindert anhält.

Walther Dürr hat in den Band „*Quellen II*“ nur die „*Liederablen*“ und „*Sammlungen*“ aufgenommen und im Detail beschrieben, die für die Neue Schubert-Ausgabe Quellenwert besitzen, d.h. „*unmittelbar oder auch nur mittelbar auf Schuberts Autographe zurückgehen*“. Darunter befinden sich u.a. die wichtigen Abschriften-Sammlungen von Stadler, Witteczek und Ebner, die Mandyczewskis erster kritischer Gesamtausgabe als Grundlage dienten, sowie Ferdinand Schuberts „*Schubert-Schrank*“ oder die Schubertiana der Sammlung Náměšť im Mährischen Museum Brünn. Letztere kam durch den ersten großen Schubert-Sänger Joh. Michael Vogl zustande (Vogls eigene Sammlung, die Friedländer zuletzt besaß, ist verschollen).

Ein Vergleich von Art und Anlage der Sammlungen mit den von Schubert selbst zusammengestellten und veröffentlichten Erstdrucken deckt bemerkenswerte Unterschiede auf. Ordnungskriterien sind dort der persönliche Geschmack des Sammlers, der sich sein Repertoire „berühmter“ Lieder, Arien aus Opern und Instrumentalwerke – auch von Schuberts Zeitgenossen – zusam-

menstellte. Schubert ordnete dagegen nach Gewichtigkeit (op. 1,2) und stellte Gruppen von Liedern eines Dichters (op. 3, 5) oder mit verwandter Textaussage (op. 23) zusammen. Mit der Frage nach den Gründen für solche Abschriften vor den Drucken und den Folgerungen des Herausgebers wird ein weiteres zentrales Problem berührt. Die Freude am Singen und Spielen von bisher Unveröffentlichtem ging mit stetigen Veränderungen an der Komposition einher, die von Auszierungen der Singstimme (Vogl) über Transpositionen für andere Stimmlagen bis zu tatsächlichen Transkriptionen reichten. Der Werkcharakter wird hierbei in einer für den „Klassiker“ Schubert erstaunlichen Weise offengehalten und erst wesentlich später in den Drucken mit den von Schubert gutgeheißenen Änderungen für den „Liebhaber“ fixiert. Die Folgerungen Dürrs, daß diese Bearbeitungen „*entsprechend den Neigungen, Fähigkeiten und dem Gebrauch des Vortragenden*“ uns als „*Modelle für eigene Veränderungen Schubertscher Kompositionen nach den ‚Spielregeln‘ seiner Zeit*“ dienen könnten, sind im Zeitalter der Urtext- und Original-Gläubigkeit mutige Worte. Freilich kann ein solcher Versuch, Traditionen lebendig zu erhalten, sehr leicht fehlschlagen und sollte nur von wirklichen Kennern gewagt werden. Vorerst fehlen dazu – trotz einiger Faksimile-Seiten bei Dürr – gedruckte und kommentierte Exempla für die Bearbeitungstechniken der Schubert-Zeit, was als Desiderat an die Editoren der Neuen Schubert-Ausgabe weitergegeben sei.

Der mit wissenschaftlicher Akribie erstellte Quellenband, der auch zu Spezialfragen von Papiersorten, Wasserzeichen, Rastrierung und Tintenfarbe Auskunft gibt, ist durch ein Personenregister sowie ein Verzeichnis derjenigen Kompositionen ergänzt, die in den Abschriften und Sammlungen enthalten sind. So läßt sich auch hier der „Marktwert“ einzelner Werke im 19. Jahrhundert ablesen.

(September 1976)

Hermann Jung



**HUGO WOLF: Sämtliche Werke.** Hrsg. von der Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft. Band 5: *Italienisches Liederbuch I u. II. Vorgelegt von Hans JANCIK.* Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1972. (VI), 103, (6) S. – Band 16: *Penthesilea. Symphonische Dichtung. Nach der von Robert Haas 1937 veröffentlichten Ausgabe vorgelegt von Hans JANCIK.* Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1971. (VI), 139, (2) S.

Von der „kritischen Gesamtausgabe“ der Werke Hugo Wolfs aus dem Musikwissenschaftlichen Verlag Wien liegen bislang zehn Bände, aber noch kein Revisionsbericht vor, womit sie sich freilich mit den renommiertesten Unternehmen in bester Gesellschaft befindet. Anscheinend hat sich die Editionsleitung zunächst einmal den Werken Wolfs zugewandt, für die die Quellenlage weniger schwierig ist. Zu ihnen gehören auch die Werke, die in den beiden hier zu besprechenden Ausgaben vorliegen.

Die Ausgabe des Italienischen Liederbuchs ist ein fotomechanischer Nachdruck der 1926 von Paul Müller revidierten Peters-Ausgabe (Platten-Nr. 8994). Waren in der alten Ausgabe das Vorwort nur in deutscher, die Liedertexte aber in deutscher und englischer Sprache, so sind in der neuen das Vorwort in Deutsch und Englisch, die Liedertexte aber nur im deutschen Originaltext wiedergegeben. Ferner wurde auf Oscar Noes Empfehlungen zur Zusammenstellung von Liedgruppen für den Vortrag verzichtet. Erschien die Peters-Ausgabe zunächst in zwei, dann in drei Heften, so liegt nunmehr das Italienische Liederbuch in einem Band vor. Die Anmerkungen weisen drei Änderungen nach, die von der Peters-Ausgabe abweichen: die Ergänzung eines *Marcato*-Keils in Nr. 9, die Korrektur eines von Wolf irrtümlich zu lange notierten Schlußtaktes in Nr. 11 und eine neue Metronomzahl für Nr. 42 (Viertel = 46, nicht 86). Ferner bringen die Anmerkungen für jedes Lied Entstehungsort und -zeit.

Ob die Ausgabe der symphonischen Dichtung *Penthesilea* ebenfalls ein fotomechanischer Nachdruck ist, vermochte der Rezensent nicht zu beurteilen, da ihm die Ausgabe von Haas (Leipzig 1937) nicht zur Hand war. Das Vorwort enthält – wie übrigens auch das zum Italienischen Liederbuch – eine recht ausführliche Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Werkes. Die

Anmerkungen, „auszugsweise dem Bericht der Originalfassung (...), Universitäts-Prof. Dr. Robert Haas entnommen, ersetzen nicht einen ausführlichen Revisionsbericht, dessen Erscheinen einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben muß“. Auf die Revisionsberichte darf man daher jetzt schon gespannt sein.

(Dezember 1976)

Horst Weber

**HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol. 16: Symphonie fantastique.** Ed. by Nicholas TEMPERLEY. Kassel usw.: Bärenreiter 1972. XXXV, 221 S.

Unter den heute im Entstehen begriffenen Gesamtausgaben ist diejenige der Werke von Hector Berlioz durch das Merkmal der Notwendigkeit gekennzeichnet. Dieszu Anfang unseres Jahrhunderts entstandene Ausgabe von Malherbe und Weingartner ist nicht nur unvollständig, sondern auch unzuverlässig. Derjenige, der die Phantastische Symphonie, dieses bekannte Hauptwerk, von Grund auf kennenlernen will, muß den vorliegenden Band benutzen.

Das Vorwort gibt (auf englisch, französisch und deutsch, wie stets in dieser Ausgabe) erschöpfend Auskunft über Vor- und Entstehungsgeschichte, Berlioz' nachträgliche Revisionen der Komposition und des Programms, Proben und Aufführungen, Ausgaben, Instrumentation, Notierungsgepflogenheiten und anderes. Vom Programm sind nicht weniger als 14 Fassungen erhalten, von denen sich allerdings 12 nur unwesentlich voneinander unterscheiden (S. 167 ff.). Die von Berlioz selbst Jahrzehnte hindurch verwendete Fassung ist der Partitur vorangestellt; sie weicht von der späten, in der alten Gesamtausgabe und in der Eulenburg-Taschenpartitur abgedruckten Version erheblich ab. Ihre deutsche Übersetzung (218 f.) trifft nicht immer die Nuancen des Originals: „*la mélodie qui commence le premier allegro*“ (d. i. die, 41 Takte lange, *idée fixe*) wird durch „*das Anfangsmotiv des ersten Allegro*“, und „*la mélodie aimée*“ durch „*das Motiv seiner Liebe*“ nicht erfaßt.

Als Grundlage der Edition diente die von Berlioz autorisierte Erstausgabe von 1845, unter Heranziehung sämtlicher erhaltener Quellen und Fragmente, vom Autograph aus



dem Jahr 1830 bis zu Liszts zweiter Ausgabe der Klavierfassung von 1877. In das Kompositionsgefüge eingreifende Varianten sind im Anhang abgedruckt (zum Beispiel die später dem 2. Satz hinzugefügte Kornettstimme). Dort finden sich auch Berlioz' Angaben über die Größe des Orchesters (schwankend zwischen 93 und 130) und über Paukenschlegel, sowie *Literary Sources*, die den Komponisten beeinflusst haben können: Chateaubriands *René*, eine Ballade von V. Hugo und die Bekenntnisse eines Opiumessers von de Quincey.

(März 1977)

Rudolf Bockholdt

**RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. In Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, hrsg. von Carl DAHLHAUS. Band 18, 1: Orchesterwerke. Band 1. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. XXIII, 330 S.**

Warum eine neue Richard-Wagner-Ausgabe gerechtfertigt erscheint, kann und braucht hier nicht erörtert zu werden. Der Rezensent möchte sich einleitend mit der Feststellung begnügen, daß der vorliegende Band ein überzeugendes Argument zugunsten einer solchen Ausgabe darstellt.

Der Inhalt ist übersichtlich und einleuchtend angeordnet. Auf ein kurzes Vorwort folgt eine sorgfältige chronologische Zusammenstellung derjenigen Dokumente, die sich auf die Entstehung und Aufführung der Werke beziehen, mit kurzen, treffenden Kommentaren versehen. Dann die Partituren der Werke selbst: ein bisher noch nicht gedrucktes fragmentarisches Orchesterwerk in *e*-moll (vgl. in dieser Zeitschrift Jg. 23, 1970, S. 50-54); die Konzert-Ouvertüre in *d*-moll in zwei Fassungen, von denen die erste ebenfalls noch nicht erschienen war; die Ouvertüre zu Ernst B. S. Raupachs Schauspiel *König Enzo*; ein fragmentarischer, auch noch ungedruckter Entreacte tragique in *D*-dur; die Konzert-Ouvertüre in *C*-dur und als Hauptwerk die Symphonie in *C*-Dur. Im Anhang werden erstmals Kompositionsskizzen zu dem fragmentarischen Entreacte sowie zu einem zweiten, sonst verschollenen in *c*-moll mitgeteilt. Nach dem Notenteil kommt der kritische Bericht, dem sich mit Erläuterung versehene Faksimilia anschließen. Sie zeigen einige Sei-

ten aus den in öffentlichen und privaten Sammlungen aufbewahrten Originalquellen. Den Herausgebern ist es offenbar gelungen, alle wesentlichen Unterlagen zu einer kritischen Ausgabe von Wagners ersten Orchesterwerken zusammenzutragen.

Eine vollständige Wiedergabe der klaviermäßig geschriebenen Kompositionsskizzen und der vom Komponisten verfaßten Klavierbearbeitungen lag nicht in der Absicht der Herausgeber. Von dem Entwurf zur Symphonie werden mit besonderer Begründung nur die beiden letzten Seiten, und zwar nicht in Edition, sondern in Faksimile mitgeteilt. Faksimile Nr. 3 zeigt die einzig erhaltene Seite einer eigenhändigen Bearbeitung der Konzert-Ouvertüre *C*-dur für Klavier zu vier Händen. Weitere solche Arrangements, von der *König Enzo*-Ouvertüre und der Symphonie, werden auf Seite 323 kurz berührt. Ob die Edition der Entwürfe und Bearbeitungen, auch der auf S. 318 erwähnten, nicht identifizierten Skizzen, an anderer Stelle vorgesehen ist? In der gegenwärtigen Form der Ausgabe kommt die innere Geschichte der Werke gegenüber der reich dokumentierten äußeren ein wenig zu kurz.

Für den Vergleich praktisch ist der Abdruck der anscheinend vollständig berücksichtigten Partitur-Fassungen auf gegenüberliegenden Seiten, so bei der *d*-moll-Ouvertüre. Das gleiche Verfahren ist auch beim 2. Satz der Symphonie angewandt worden, die Wagner, nach ihrer späten Wiederauffindung und Spartierung, zu überarbeiten begonnen hatte. Bei den anderen Sätzen ist die Überarbeitung unvollständig und nicht zusammenhängend. In diesen Fällen werden Wagners Abänderungen im Revisionsbericht oder im Anhang mitgeteilt. Das Auseinanderhalten der ursprünglichen und der überarbeiteten Fassung in derselben Partitur war eine sicherlich nicht ganz leicht zu lösende editorische Aufgabe.

Der kritische Bericht ist für jedes Werk einzeln abgefaßt und zweckmäßig gegliedert in eine kurze Quellenbeschreibung, der sich nötigenfalls eine Quellenkritik anschließt, und den Revisionsbericht. Die einleitenden Bemerkungen über das Notationsverfahren hätten vielleicht etwas konkreter und vollständiger ausfallen können; so wird z. B. nicht erwähnt, daß Akzidenzien, die nach Ansicht der Herausgeber fehlen, stillschweigend ergänzt worden sind (vgl. Faks. Nr. 7

und Partiturwiedergabe Nr. 1, T. 17, Violine I und II).

In Hinsicht auf die Nicht-Berücksichtigung unbeglaubigter Varianten ist der Revisionsbericht im allgemeinen erfreulich ökonomisch abgefaßt. Darüber hinaus hätte die Lektüre ohne Preisgabe der Genauigkeit erleichtert werden können, wenn ähnliche Sachverhalte zusammengefaßt worden wären (vgl. z. B. die zahlreichen Bemerkungen über den Bindebogen bei der viertönigen 32stel-Figur, welche die langsame Einleitung der Symphonie beherrscht).

Übrigens sind im Anhang ein paar Fehler stehengeblieben: In den beiden Violinen in Takt 19 der Partiturwiedergabe Nr. 1 fehlt jeweils ein Kreuzvorzeichen (vgl. Faksimile Nr. 7), und in der Partiturwiedergabe Nr. 4 muß die 4. Note in Takt 418 der 1. Violine zweifellos  $g^2$  statt  $f^2$  lauten. Auch einige Takte des *e*-moll-Fragments lassen sich nach einem Faksimile prüfen (vgl. Hans Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt's Monographien, Hamburg 1959, S. 12); das Faksimile zeigt, daß in der Ausgabe, Takt 246, in der 2. Violine ein *sf* wie in der 1. Violine stehen muß. (Mai 1974) Georg Feder

**DOMENICO SCARLATTI: *Stabat Mater a dieci voci e basso continuo. Prima Edizione a cura di Jürgen JÜRGENS.* Mainz: Universal Edition 1973. X, 111 S.**

Der Ruhm und die allgemeine Wertschätzung des Pergolesi'schen *Stabat Mater* dürften die Ursache dafür sein, daß die große Zahl weiterer Vertonungen dieses Textes durch Komponisten der neapolitanischen Schule bis heute im Verborgenen schlummern. Unter diesen hebt sich das *Stabat Mater* Domenico Scarlatti's deutlich heraus, das Jürgens mit Recht für das „bedeutendste Chorwerk“ des Komponisten hält, „für das sich in der Musikgeschichte kaum eine Parallele finden läßt.“ Es verbindet streng durchgeführte Kontrapunktik des Palestrinastils mit zurückhaltend und behutsam formulierter neapolitanischer Melodik und ausdrucksstarker Harmonik.

Auf Instrumente verzichtete der Komponist und fügte lediglich eine bezifferte Generalbaßstimme hinzu. – Die bisher allein verfügbare gedruckte Ausgabe des Werkes (hrsg.

v. B. Somma, mit einem Orgelsatz von R. Nielsen, Rom 1941, De Santis) übernimmt diese Generalbaßstimme, bringt aber einen im Manual kontrapunktisch und motivisch überladenen Continuo-Satz, der die Funktion des Generalbasses sprengt. Außerdem wurde der Partitur eine einengende romantische Dynamik aufgesetzt. – Jürgens hat darauf verzichtet und das Werk in einem gut lesbaren Druck veröffentlicht. Da er eine praktische Ausgabe veranstaltete, hat er die Basso-continuo-Stimme schlicht ausgesetzt und dabei Fehler in der Bezifferung stillschweigend berichtigt.

Wo in den vier zugrundegelegten Handschriften – das Autograph ist verschollen – überhaupt Besetzungsanweisungen für den Generalbaß zu finden sind, steht lediglich die Bezeichnung „*Organo*“. Ergänzende Angaben des Herausgebers über den Einsatz von Violoncello und Kontrabaß richten sich nach der Struktur des Vokalsatzes, wobei diese an vielen Stellen auch andere sinnvolle Möglichkeiten des Kontrabaßeinsatzes zeigt. Das gilt meines Erachtens auf jeden Fall für Takt 236. Hier sollte die sechzehnfüßige Streichergrundierung einen Takt früher mit den Vokalbässen aufhören.

Die Aufteilung in Solo- und Tutti-Abschnitte wurde aus dem Manuskript Sant HS 3961 der Bischöflichen Santini-Bibliothek, Münster, übernommen, was wertvoll und anregend für die Aufführungspraxis ist.

Leider fehlt in dieser Ausgabe jeglicher kritische Bericht. Sie enthält trotz der divergierenden Tempoangaben der vier benutzten Handschriften nur die nach Meinung des Herausgebers „zutreffendste Bezeichnung“. Der Hinweis, daß „die einzelnen Sätze“ „in allen Manuskripten mit Tempoangaben versehen“ seien, entbehrt der Richtigkeit. So fehlt z. B. in der Wiener Handschrift grundsätzlich eine Tempoangabe, wo im Manuskript Santini „*Andante*“ oder „*Tempo primo*“ steht.

Domenico Scarlatti's *Stabat Mater* verdiente, als gleichrangiges Werk neben seinen Cembalo-Sonaten beachtet zu werden. Eine rein chorische oder solistische Aufführung ist, wie Jürgens betont, ebenso möglich wie eine zwischen Solo- und Tutti-Besetzung wechselnde.

(März 1975)

Jürgen Blume