

BESPRECHUNGEN

Festschrift ARNOLD GEERING zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik. Hrsg. von Victor RAVIZZA. Bern: Verlag Paul Haupt 1972. 257 S.

Es scheint, als setze sich in der Musikwissenschaft allmählich der Typus der thematisch gebundenen Festschrift durch (sofern nicht überhaupt Festschriften zu den Relikten der schlechten alten Zeit gezählt werden, die es abzuschaffen gilt). Doch braucht, bei vernünftiger Themenwahl, die Individualität der Beiträge, auf die es bei einem Geschenk ankommt, unter dem Zwang zu inhaltlicher Anpassung nicht zu leiden. Der Humanismus, Gegenstand der Festschrift, die Arnold Geering zum 70. Geburtstag gewidmet wurde, ist ein so weitgespanntes Thema, daß der Sammelband schließlich nahezu so bunt geraten ist wie eine Festschrift des alten Typus.

In dem Aufsatz von J.H. LÜTHI über *Humanismus und Humanität in Hermann Hesses „Glasperlenspiel“* ist für Musikhistoriker vor allem der Hinweis auf einen fragmentarisch überlieferten vierten Lebenslauf des Josef Knecht interessant, einen Lebenslauf, in dem sich Knecht vom Theologen zum Musiker entwickelt. – A. JENNI (*La musica nella vita e negli scritti di autori italiani del Rinascimento*) beschreibt die Renaissance als eine der Epochen, in denen die Dichter und Literaten, anders als im 19. Jahrhundert, sich mehr zur bildenden Kunst als zur Musik hingezogen fühlten. – S. HEINIMANN (*Poesis und musica in Dantes Schrift „De vulgari eloquentia“*) interpretiert Dantes Bestimmung der Poesie als „*fictio rethorica musicaque poita*“, er geleitet den Außenstehenden sicher durch das Labyrinth der Dante-Philologie. – K. von FISCHER untersucht das *Wort-Ton-Problem in der Musik des italienischen Trecento* unter den Gesichtspunkten der Deklamation, der Textunterlegung, des Vorrangs der Zeilengliederung oder des Sinnzusammenhangs und der Berücksichtigung oder Vernachlässigung der metrisch „ge-

meinten“ Silbenanzahl. – V. RAVIZZA entreißt, nach K. JEPPESENS Vorgang, den Komponisten Gasparo Alberti der Vergessenheit: Er beschreibt ein Porträt (daß das gemalte Notenblatt, obwohl durch eine Hand teilweise verdeckt, den musikalischen Text vollständig enthält, ist nach V. Scherliess ein Merkmal des Komponistenbildnisses im Unterschied zum Dilettantenporträt), entdeckt in einigen Kompositionen humanistische Züge, teilt Daten zur Biographie mit und stellt ein Werkverzeichnis zusammen. – W. KOHLSCHMIDT (*Homo more metrico ludens*) charakterisiert Übersetzungen von Luther-Chorälen ins Lateinische als scherzhaft-humanistische Exerzitien. – J. STENZL (*Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation*) untersucht vier Berner Antiphonare und ein Graduale aus dem späten 15. Jahrhundert; besondere Aufmerksamkeit und Philologenmühe widmet er den Prosen im Graduale sowie der (für die Diözese Lausanne charakteristischen) Verwendung von Meß-Prosen im Stundengebet. – G. AESCHBACHER (*Bemerkungen zur rhythmischen Gestalt des Hugenottenpsalters*) stützt die These, daß im Hugenottenpsalter die Pause am Zeilenende nicht „*mensural*“, sondern „*prosodisch*“ aufzufassen sei, durch eine Analyse der humanistisch geprägten rhythmischen Gestalt der Psalmen. – M. STAEHELIN (*Neues zu Bartholomäus Frank*) zeigt, daß Frank ein artifiziell fragwürdiges Gewerbe daraus machte, Huldigungskompositionen, die vermutlich generös bezahlt wurden, aus immer denselben Elementen zusammenzustellen. – E. LICHTENHAHN („*Ars perfecta*“ – zu *Glareans Auffassung der Musikgeschichte*) zieht aus einer differenzierten philologisch-historischen Interpretation die Konsequenz, daß der Begriff der „*ars perfecta*“, von Glarean primär auf Josquin gemünzt, nicht zum Epochenamen taugte und daß er ebenso zwiespältig sei wie Glareans Urteil über Josquin insgesamt. – K.G. FELLERER (*Zur Kontrapunktlehre im Zeitalter des Humanismus*) entwirft in gedrängtester Kürze eine Systematik der

Kontrapunkttheorie des 16. Jahrhunderts.– P.M. TAGMANN (*Girolamo Cavazzoni – Girolamo Mantovano: Identitätsfragen*) klärt Verwirrungen in der Zuschreibung von Dokumenten an die beiden Girolami.

H. R. HAHNLOSER (*Johannes Petrus de Medicis, Crema*) untersucht eine Nativitas-Initiale in einem um 1490 geschriebenen Graduale. – M. HUGGLER entziffert ikonographisch den Johannes-Altar des Niklaus Manuel. – R. STEINER (*Von Leo X bis Clemens VII*) möchte dem puritanisch-ernsten Hadrian VI, dem Nachfolger des verschwenderischen Humanisten Leo X, historische Gerechtigkeit widerfahren lassen. – P. ZINSLI (*Nachklang humanistischer Heimatdichtung aus entlegenem Bergtal*) teilt zwei Specimina schweizerischer Heimatdichtung mit: aus dem 18. Jahrhundert in lateinischer, aus dem 19. in deutscher Sprache. – W. MEYER und H. OESCH analysieren, zum Teil mit naturwissenschaftlich-detektivischen Methoden, die überraschend zahlreichen Maultrommelfunde in der Schweiz. – G. WALSER beschreibt die Instrumente und die Funktionen der römischen und der gallischen Militärmusik. – J.Ch. BÜRCEL (*Zur Musiktherapie im Arabischen Mittelalter*) zeigt, daß im Islam die Instrumentalmusik, ebenso wie der Wein, zwar als theologisch anrühlich, aber als therapeutisch unumgänglich galt.

Ein Verzeichnis der Veröffentlichungen von Arnold Geering, zusammengestellt von M. MARKOVITS, schließt – in gewohnter und angemessener Weise – die Festschrift ab.
Carl Dahlhaus, Berlin

Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried BEYSCHLAG zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Hrsg. von Otmar WERNER und Bernd NAUMANN. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1970. (VI), 292 S., 1 Taf. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 25.)

Die dem inzwischen emeritierten Erlanger Ordinarius für germanische und deutsche Philologie als Geburtstagsgruß und Dankesgabe anlässlich seines Ausscheidens aus dem Amt gewidmete Festschrift verdient nicht bloß die Aufmerksamkeit des Germanisten, sondern ebenso die des Musikwissenschaftlers. Zwar reicht der Bogen, den die in ihr

vereinigten 18 Beiträge spannen, von der Historiographie des nordischen Frühmittelalters bis zur Chronistik des 18. Jahrhunderts und zum Menschenbild der Goethezeit, weiter jedenfalls, als es das die Einbeziehung musikalisch relevanter Sachverhalte zweifellos fördernde Rahmenthema andeuten konnte. Auch liegt das eigentliche Gewicht der meisten Aufsätze im engeren Bereich von Literatur- und Sprachgeschichte. Doch steht eine bemerkenswert große Anzahl von Arbeiten daneben, die dem Zusammenhang von Dichtung und Musik, von Lyrik, Epik, sanglichem Vortrag, Vers- und Strophenkunst gelten und damit einem der hervorragendsten Forschungs- und Interessengebieten des Jubilars entsprechen (vgl. das S. 279-287 von Norbert THOMAS zusammengestellte Schriftenverzeichnis). Sie sollen im folgenden kurz vorgestellt werden.

Mit seinen Beobachtungen *Zum Wort 'špilman' bei den Serben* (S. 19-22), das, obwohl neben dem heimischen 'skomrach' nur spärlich belegt, seit der Zeit der Kreuzzüge bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts bekannt und gebräuchlich gewesen zu sein scheint, trägt Miloš DJORDJEVIĆ (Belgrad) zum Bild des fahrenden Musikers und Possenreißers im Mittelalter bei, indem er zeigt, wie mit dem Verlust der Sache auch die (in diesem Falle entlehnte) Bezeichnung für sie abhanden gekommen ist. – In einer anmerkungreichen, weit ausgreifenden und stark persönlich geprägten Abhandlung betrachtet Kurt Herbert HALBACH (Tübingen) den (melodielos überlieferten) *I. Philipps-Ton Walthers von der Vogelweide als Sangspruch-Pentade der Jahre 1199/1205* (S. 39-62), dabei durch Diskussion von Problemen der Datierung und Deutung, thematischer und formaler Bindungen die für die Erkenntnis der mittelalterlichen Vortragswirklichkeit entscheidend wichtige Frage nach der zyklischen Gruppierung und Reihung von Spruchstrophen gleichen Baus (und gleicher Melodie) in den Vordergrund rückend. – Zur Person und zum Werk Neidharts von Reuenthal, mit dessen Namen eine reiche Musiküberlieferung verknüpft ist, nehmen gleich zwei Beiträge Stellung. Während Ernst SCHWARZ (Erlangen) die *Heimatfrage bei Neidhart von Reuenthal* (S. 91-97) näher ins Auge faßt und im Rahmen seines kritischen Überblicks über den derzeitigen Forschungsstand Ortsnamen und andere

Wortbelege geltend macht, die eher für oberbayerische als für oberpfälzische Herkunft des Dichterkomponisten sprechen, untersucht Burghart WACHINGER (Tübingen). *Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts* (S. 99-108), d.h. jenen merkwürdigen, früher gern auf bäuerliche Rivalen zurückgeführten Typus „drohender, spöttischer oder scheltender Retourkutschen“ (S. 99), als deren Autoren Neidhart selbst, literarisch interessierte Zeitgenossen oder spätere Nachahmer in Frage kommen. Durch den überzeugend geführten Nachweis, daß die Funktion der Trutzstrophen als distanzschaffendes Rollenspiel aus der lebendigen Situation des Autor, Publikum und Nachwelt verbindenden Liedvortrags zu erklären ist, könnte auch Licht auf die wünschenswerte weitere Erhellung der Kunstübung fallen, die zur Herausbildung der Pseudo-Singweisen geführt hat. – Otmar WERNERS (Tübingen) *Linguistische Überlegungen zur mittelhochdeutschen Metrik* (S. 109-130) sind insofern von musikologischem Interesse, als sie den ersten (freilich noch nicht voll befriedigenden) Versuch darstellen, durch konsequente Anwendung von Methoden und Techniken der modernen Linguistik das herkömmliche, nicht allein durch terminologische Analogien zu Musik und Notenschrift charakterisierte metrische System der Altgermanistik zu überprüfen, neu abzuleiten und zu begründen. – Der als Ausdruck des Formwillens der mittelalterlichen Dichterkomponisten lange vernachlässigten *Reimbindung in den drei- und mehrzeiligen Stollen in Lied und Sangspruch des 12. und 13. Jahrhunderts* gehen Christa und Gerd-Dietmar PESCHEL (Erlangen) am Beispiel der „*Variations- und Erweiterungsmöglichkeiten des Grundschemas aab/cbb*“ nach (S. 131-147). Der nützlichen, mit Melodienachweisen versehenen Materialzusammenstellung folgt eine exemplarische Analyse des Grünen Tons Frauenlobs, die ihr Augenmerk vor allem auf das Mit-, In- und Gegeneinander von Metrum, Reimschema und Singweise (nach J) richtet. – Der *Epenmelodien* überschriebene, durch souveräne Quellenkenntnis bestechende und zu den Höhepunkten des Bandes zählende Beitrag (S. 149-178) von Horst BRUNNER (Erlangen) behandelt alle (insgesamt 13) in Epen und didaktischen Großgedichten des deutschen Mittelalters verwendeten Stro-

phenformen unter vollständiger Einbeziehung des auch in Meistersingerhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts überlieferten, jetzt erstmals systematisch ausgewerteten Melodienmaterials. Klärung divergierender Tonbezeichnungen und synoptischer Abdruck von bekannten und neu erschlossenen Notenaufzeichnungen machen die Arbeit für jede weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand unentbehrlich. – Wie Neidhart ist auch der gleichfalls an einer geistes-, literatur-, und musikhistorisch bedeutsamen Umbruchstelle beheimatete Lyriker Oswald zweimal in der Festschrift vertreten. Die aus der Feder von Matthias INSAM (Unterwössen/Obb.) stammenden *Wortstudien zu Oswald von Wolkenstein* (S. 197-205) – im wesentlichen ein die Prinzipien der Wortwahl Oswalds erläuternder Vergleich mundartlicher Ausdrücke Südtirols mit entsprechenden Liedbelegen – fördern das Textverständnis einzelner Stellen und bedeuten insoweit auch Hilfestellung für die musikwissenschaftliche Liedforschung. Demgegenüber zielt Bruno STÄBLEIN (Erlangen), frühere Ansätze fortführend, ausdrücklich auf *Das Verhältnis von textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein* (S. 179-195). An Hand von fünf repräsentativen Liedern wird das von Oswald virtuos gehandhabte Prinzip „*der textlich-musikalischen Verdichtung*“ deutlich herausgearbeitet. Es scheint nicht nur des Wolkensteiners ureigenste Tat zu sein, sondern erlaubt es auch, die so ausgezeichneten Text-Musiktypen als über mittelalterliche Tradition hinausweisende „*Individual-Lieder*“ zu kennzeichnen.

Daß mit dieser knappen Bestandsaufnahme der wissenschaftliche Reichtum der Publikation nicht ausgeschöpft ist, liegt auf der Hand. Den Herausgebern gebührt jedenfalls Dank, daß es ihnen gelungen ist, so viele die engeren Fachgrenzen überschreitende Studien in einem Bande zusammenzufassen.

Helmut Lomnitzer, Marburg

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Bd. 6. Hrsg. von Fritz BOSE. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1972. 112 S., 10 Abb., 1 Schallplatte

Der erste der vier Aufsätze des Bandes wurde vom Herausgeber, Fritz BOSE, selber

verfaßt. Die Abhandlung *Die Musik der Tukano und Desána* bildet eine wertvolle Bereicherung unseres bis jetzt noch spärlichen Wissens über südamerikanische Indianermusik, wozu Bose ja bereits früher Wesentliches beigetragen hat. Man hat allerlei Karten musikalischer Sachverhalte Afrikas und Nordamerikas entwerfen können, die, trotz Lückenhaftigkeit, ein einigermaßen übersichtliches Bild geben. Für Südamerika war das bis heute nicht möglich: von der ganz erstaunlichen Vielfalt der musikalischen Phänomene dort gibt es leider nur sporadische Dokumentationen, die bis jetzt weder ein klares Bild von der Gesamtsituation vermitteln, noch aber eine präzise Interpretation der offenbar recht interessanten zugrundeliegenden ethnologischen und ethnohistorischen Sachverhalte ermöglichen. Boses Aufsatz fällt hier, bei aller Bescheidenheit und Begrenztheit des Inhalts, in eine Lücke. Leider fehlen, wie so häufig, allerlei Informationen zu den Musikstücken, so daß eine genaue Bestimmung ihrer kulturellen Funktion und der Beziehungen zwischen Text und Musik unmöglich ist und die Ergebnisse der musikalischen Analysen nur begrenzt ausdeutbar sind.

Es ist erfreulich zu sehen, daß gelegentlich auch im deutschen Schrifttum über die üblichen musikalischen Strukturanalysen hinaus kulturelle und soziale Aspekte der Musik Beachtung finden. Ein Beitrag in dieser Richtung ist Robert GÜNTHERS Aufsatz *Die Sozialstruktur im Spiegel musikalischer Konventionen bei den Völkern Westäthiopiens*. Es geht allerdings keineswegs um „die Völker Westäthiopiens“, sondern eine besondere, kleine islamisierte Splittergruppe, die Wāṭawīṭ, deren ethnische und linguistische Zugehörigkeit noch ziemlich ungeklärt sind. Günther besuchte sie 1968/69, und sein Aufsatz trägt alle positiven Merkmale gründlicher persönlicher Beobachtung und Erfahrung, wie sie nur Feldarbeit mit sich bringen kann. Die Grenzlage der untersuchten Gruppe zwischen verschiedenartigen kulturellen Strömungen hat ihre Musik genauso gekennzeichnet wie ihre sozialen Verhältnisse. Das Ganze spiegelt sich in der Existenz und Funktion drei verschiedener Instrumentalensembles, die zusammen nur vor der ranghöchsten Person am Orte und nur auf sein ausdrückliches Geheiß musizieren, sonst aber nur einzeln in Erschei-

nung treten. Ihre eintonigen Blasinstrumente (zwei Gruppen mit Eintonflöten, eine Gruppe mit eintonigen Kalebassentrompeten), in Gruppe zusammenwirkend geblasen, bedeuten das nördlichste Vorkommen derartiger Ensembles, die vor allem aus Ost- und Südafrika bekannt sind. Interessant ist die Feststellung, daß jedes einzelne Ensemble pentatonischen Tonvorrat benutzt, alle drei zusammen sich aber zu vollständig heptatonischer Skala ergänzen.

Nach gelegentlich erschienenen Zwischenberichten legt Kurt REINHARD, der nach dem Kriege unter vielen Mühen das „Phonogramm-Archiv“ am Berliner Völkerkundemuseum wieder aufbaute, einen gewaltigen Zustrom neuen Materials bewirkte und alles der akademischen Lehre und Forschung und selbst in gewissem Rahmen der Öffentlichkeit zugänglich machte, einen umfassenden Bericht über *Zwanzig Jahre Wiederaufbau des Berliner Phonogramm-Archivs* vor. Reinhard's Daten sind knapp und nüchtern, doch hinter seinem Bericht verbirgt sich ein tiefes menschliches Engagement: der Neuaufbau des Archivs nach dem Kriege bildet einen ganz wesentlichen Teil seines Lebenswerks. Wie in früheren Berichten fügt Reinhard seinem Report auch hier wieder eine Liste im Archiv vorhandener Sammlungen bei, diesmal, in Ergänzung früherer Mitteilungen, die nach dem Kriege eingekommenen Tonbandsammlungen. Dazu eine Liste der seit 1961 erschienenen Publikationen, die ganz oder teilweise auf Material des Archivs zurückgehen.

Über *Volksliedhaftes im Glogauer Liederbuch* schreibt Hartmut BRAUN, – ein Thema, das, wie viele ähnliche, des Zusammenwirkens von herkömmlicher musikgeschichtlicher und musikethnologischer Forschung und beider Methoden bedürfte. Es ist eines der Themen aus dem bis jetzt nur oberflächlich angerührten Grenzgebiet zwischen den beiden Disziplinen, aus dem für die gesamte Musikgeschichte künftig ungleich viel mehr neue Erkenntnisse sprießen werden als aus den nun schon zu sehr zu Standard und Routine gewordenen Problembereichen. Freilich mußten Existenz und Problematik der deutschen Liedersammlungen des frühen 15. Jahrhunderts nicht erst neu entdeckt werden. Man weiß lange genug davon, und viele Musikhistoriker haben zum ständigen Anwachsen der sich damit

beschäftigenden Literatur beigetragen. Nun befaßt sich erfreulicherweise eine ganze Arbeitsgruppe des International Folk Music Council mit derartigen Fragen. Ob sich bis jetzt gültige Konzepte freilich so restlos halten und der Forschung zugrundelegen lassen, wie die Behauptung, das Lochamer und das Schedelsche Liederbuch enthielten – im Gegensatz zum Glogauer – nur städtisches Kunstliedergut, muß dahinstehen. Für die tatsächlichen Interrelationen zwischen allen musikalischen Bereichen hat man sich bislang viel zu wenig interessiert. Man wird manchen Neuanfang suchen müssen, wenn die Forschung nicht durch überkommene Konzepte belastet und gefährdet sein soll, und man sollte gewiß manche scheinbar so gesicherte Meinung wieder einmal auf vielfältige Weise zu testen bereit sein. Was war eindeutig ein städtisches Kunstlied und was unverkennbar ein „Volkslied“ (was immer der vage Begriff zum Inhalt hat) oder Bauernlied, und woraus bestand das Repertoire der Musikanten auf Straße und Markt, und was schleppten sie aus einem Bereiche in den anderen? Was war im eigenen sozio-kulturellen Bereiche populär, und was an aus anderem Lebensbereiche Herangetragenem wurde populär und dem eigenen Bestande einverleibt? Welche Änderungen vollzogen sich dabei? Wobei wir realistischere die beiden Bereiche Stadt und Land (und vielleicht noch einige andere dazu) eben nicht so strikt voneinander gesondert sehen sollten wie es der Wunsch nach klaren Überblicken und Abgrenzungen so nahelegt. Alles das ist von äußerster Relevanz für die Untersuchung älteren musikhistorischen Materials und sicher ganz besonders der besagten Liedersammlungen. Mit solchen Gedanken darf man mit größter Spannung die weiteren Resultate der Arbeit der IFMC-Studiengruppen erwarten. Vor allem aber sei die Hoffnung ausgesprochen, daß viel mehr ähnliche Arbeitsgruppen sich in neuartiger Weise mit den Problemen auseinandersetzen möchten, die nur mit Kenntnissen aus beiden Bereichen, der Musikgeschichte und der Musikethnologie, zu bewältigen sind.

Der Inhalt des Jahrbuches wird abgerundet durch Buchbesprechungen und einen Bildteil, sowie eine 17 cm 33 1/3 UpM - Schallplatte mit Musikbeispielen zu Boses und Günthers Aufsätzen. Eine Bemerkung kann ich mir jedoch nicht versagen. Mit sei-

nem relativ knappen Inhalt (zwischen 110 und 150 Seiten), dem säuberlich gesetzten Schriftbild und der luxuriösen Aufmachung in Leinen wird das Jahrbuch zur aufwendigsten musikethnologischen Zeitschrift der Nachkriegszeit. Es wäre ganz verkehrt, an Bebilderung oder Schallplatte einzusparen, aber ein billigeres Druckverfahren und ein Papiereinband dürften hier genauso ausreichen wie bei den großen internationalen Zeitschriften des Fachs.

Wolfgang Laade, Zürich

Beethoven-Symposion Wien 1970. BERICHT. Wien: Böhlau 1971. 275 S., 5 Taf., zahlr. Notenbeisp. (Österr. Akademie der Wissenschaften, Philos.-Histor. Klasse, Sitzungsberichte, 271. Band = Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 12.)

Der hier anzuzeigende Symposion-Bericht bildet nach den Worten seines Herausgebers mit den 1970 erschienenen *Beethoven-Studien* eine Einheit. In Korrespondenz zu den 14 Beiträgen österreichischer Musikwissenschaftler in den *Studien* enthält der Symposion-Bericht 14 Vorträge ausländischer Wissenschaftler, von denen neun dem deutschsprachigen Raum angehören. Der Programmatik des Symposions entsprechend, die vom Präsidenten des Exekutivkomitees, Erich Schenk, als „*nicht herkömmlich und nicht alltäglich*“ apostrophiert wird, waren „*Fachkollegen überwiegend aus jenen Ländern (eingeladen), zu denen Beethoven menschliche und künstlerische Beziehungen unterhielt, wie auch . . . Repräsentanten jener Nachbardisziplinen. . . aus deren Sicht die Konfrontation Beethovens mit dem Kulturganzen seiner Zeit sich als fruchtbar erwies*“ (S. 5).

Der Bonner Historiker Max BRAUBACH schildert in seinem auf neuen Quellen fußenden Beitrag *Beethovens Abschied von Bonn* das geistige und künstlerische Milieu, in dem Beethoven aufwuchs, und betont (wie schon vor ihm Ludwig Schieder mair) das „*rheinische Erbe*“, dem der Komponist „*eine Bildung von Herz und Verstand, die Aufnahme literarischen Wissens und edler Grundsätze*“ zu danken habe.

In seiner rezeptionsgeschichtlichen Studie *Beethoven und der Begriff der Klassik*, die sich weitgehend an den Mainzer Akade-

mievortrag des Verfassers aus dem gleichen Jahre anlehnt, kommt Hans Heinrich EGGEBRECHT zu der Einsicht, daß die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“ in der frühen Beethoven-Rezeption nicht als Antithese, sondern als Aspekte aufgefaßt worden sind. Der Begriff Romantik, wie ihn E.Th.A. Hoffmann und A. Wendt verstanden, enthalte schon das Begriffsfeld „*Leiden-Wollen-Überwinden*“, das bis heute konstant geblieben sei und in die Analyse der Werke Beethovens mit einbezogen werden müsse.

Auch Kurt von FISCHER beschäftigt sich mit dem Problem *Beethoven – Klassiker oder Romantiker*. Er geht von der Erkenntnis des Züricher Germanisten Wolfgang Binder aus, der einen Unterschied zwischen dem Menschen der klassischen Epoche und dem der romantischen in einem veränderten Verhältnis zu Sein und Zeit sieht. In der musikalischen Klassik, insbesondere bei Beethoven, lasse sich, so von Fischer, ein „aktives Gestalten der Zeit“ beobachten, das ein „reflektierendes Hören (erfordere), das der Kausalität des musikalischen Vorganges zu folgen imstande sein“ müsse (S. 82); in der romantischen Musik Schuberts und Schumanns hingegen herrsche eine „passive Hingabe an die Zeit“, die im Adornoschen Sinne ein „magisches Hören“ bewirke.

Karl Gustav FELLERER bietet in seinem Beitrag (*Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit*) einen weitgespannten Überblick über „den Hintergrund der liturgischen und kirchenmusikalischen Praxis, auf dem Beethovens Kirchenmusik wurde“ (S. 61), und verweist insbesondere auf die Enzyklika *Annus qui* von Papst Benedikt XIV. aus dem Jahre 1749, durch die Beethovens liturgische Musik ihre Rechtfertigung gefunden hat.

Dem rhetorischen Element im Werk Beethovens sind die Studien von Harry GOLDSCHMIDT und Warren KIRKENDALE gewidmet. Während GOLDSCHMIDT der Frage nach Beethovens *Vers und Strophe in der Instrumentalmusik* nachgeht, weist KIRKENDALE in seinem reich dokumentierten Beitrag *Beethovens Missa solennis und die rhetorische Tradition* nach, daß Beethoven sich verschüttete Traditionen wiedererschlossen habe, indem er zur Konkretisierung seiner musikalischen „Ideen“

ikonographische, literarische, theologische und liturgische Topoi benutzt habe. Fast jedes Wort des Messentextes sei musikalisch ausgelegt. Karl-Heinz KÖHLER (*Beethovens Gespräche*) referiert über Ergebnisse, die er bei der Edition der Konversationshefte gewonnen hat. Wenngleich in diesen Heften von musikalischen Sachverhalten kaum die Rede ist, so geben sie doch Aufschluß über Beethovens Verhältnis zu seiner Mitwelt, das, besonders seinen Neffen betreffend, positiver gesehen werden muß als bisher. Zofia LISSA skizziert *Beethovens Einfluß auf den Klaviersatz Chopins*, wobei sie auf die Ergebnisse zurückgreift, die Irena Poniatowska in ihrer Warschauer Dissertation von 1970 (*Der Klaviersatz Beethovens*) vorgelegt hat. (Vgl. hierzu auch die Studie *Über die Zusammenhänge von Beethovens Klaviersatz und den Klavieren seiner Zeit* von I.P. im Tagungsbericht Piešťany-Morovany 1970.)

Luigi MAGNANI (Rom) versucht in seinem Essay über *Beethoven, das philosophische Denken und die Ästhetik seiner Zeit* ideale Übereinstimmungen zwischen der Kunstphilosophie Schellings, Hölderlins und Hegels einerseits, und der Musik Beethovens andererseits aufzuzeigen. Der Verfasser gelangt aber m.E. zu wenig überzeugenden Ergebnissen, zumal er die literarischen Quellen (etwa Bettina von Arnims *Briefwechsel Goethes mit einem Kinde*, den Arnold Schmitz schon 1927 als einen Briefroman erkannt hat) kritiklos benutzt. – In seinem nur auszugsweise abgedruckten Referat deutet der Kölner Kunsthistoriker Gert von der OSTEN den Pariser Maler Théodore Géricault (1791-1824) als *Kontrastbild* zu Beethoven, wobei es fraglich bleiben muß, ob Gericaults Napoleonismus zur Erhellung der *Eroica*-Symphonie etwas beitragen kann. Jan RACEK referiert noch einmal aufgrund ausgezeichneten Quellenkenntnisses über seinen Fund, nach dem „*Beethoven auf Schloß Grätz (Hradec) bei Troppau in den Jahren 1806 und 1811*“ Gast der Fürsten Lichnowsky gewesen ist.

Vorwiegend biographisch ist auch der Beitrag von Joseph SCHMIDT-GÖRG (*Entwicklung und Aufgaben der Beethoven-Forschung*) gehalten, der sich mit der Entstehungsgeschichte der großen Biographien, den Ergebnissen der Beethoven-Genealogie und -Topographie sowie mit den Editions-

vorhaben des Bonner Beethoven-Archivs beschäftigt. Wenn auch manches mit Recht ungenannt geblieben ist, so hätte man sich doch gewünscht, daß einige bedeutende Werke (etwa L. Schiedermairs Buch *Der junge Beethoven, Das romantische Beethovenbild* von A. Schmitz und *Beethoven in France* von L. Schrade) an den ihnen gebührenden Platz gestellt worden wären. Emil STAIGER, der Züricher Literaturhistoriker, schildert in seinem brillant formulierten Essay *Das Geburtsjahr 1770* die geschichtliche Situation, in die Hölderlin, Hegel und Beethoven hineingeboren worden sind. In dem den Band abschließenden Referat behandelt Bence SZABOLCSI typische Harmonie- und Melodiemodelle bei Mozart und Beethoven, die er nicht ganz exakt mit dem Terminus „*Maquam*“ bezeichnet.

Betrachtet man die Wiener Symposion-Vorträge im ganzen, so fällt auf, daß die Beiträge der Vertreter von Nachbardisziplinen kaum einen Anstoß zu neuen Fragen gegeben haben, und daß auch die Musikwissenschaft selbst, sieht man von einigen Studien, etwa den Kirkendales und Eggebrechts ab, nur wenig Neues zum vertieften Verständnis Beethovens beigetragen hat. Mit Erstaunen stellt man auch fest, daß ein großer Teil der Beiträge schon vor dem Symposion bzw. vor der Veröffentlichung des Symposion-Berichts gedruckt zugänglich war: der Vortrag von Braubach (mit Literaturnachweisen) in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswiss. Vorträge G 166, Köln (1970); der Beitrag von Racek in dessen 1962 in Prag erschienenem Buch *Hradec*; das Referat von Schmidt-Görg in: *Beethoven im Mittelpunkt*, Festschrift zum Intern. Beethovenfest Bonn 1970. Als Vorabdrucke erschienen die Studien von Kirkendale in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), von Köhler in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3/4 (1970), und der Essay von Magnani in englischer Übersetzung in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970).

Hans Joachim Marx, Hamburg

THE BEETHOVEN COMPANION. Edited by Denis ARNOLD and Nigel FORTUNE. London: Faber and Faber 1971. 542 S.

Das Jahr 1971 ist für ein Buch dieses Themas ein ungünstiges Erscheinungsdatum, – zu spät für die Konjunktur, und zu früh, um von ihren Ergebnissen zu profitieren. Indessen hat dieser „*centennial tribute*“ (S. 16) Qualitäten, die den Verlust des Platzvorteils wettmachen. Wie andere „*Companion*“-Bände hält auch er die Mitte zwischen einer Gesamtdarstellung und einem systematisch geordneten Konzertführer. Die insgesamt zwölf Autoren der vierzehn Kapitel verfahren sehr unterschiedlich, wie noch in Einzelheiten, etwa der Bezugnahme auf Sekundärliteratur, zu bemerken ist. Die Biographie wird ausgespart; dies erscheint, hinausgehend über die Anlage der „*Companion*“-Reihe, als besonderes Programm dieses Bandes ebenso wie die auf S. 15 angesprochene Betonung der Wichtigkeit „*of the musical background of the early decades of the nineteenth century*“.

Philipp BARFORD (*Beethoven as Man and Artist*) versucht, eine Skizze ohne allzuviel Biographica zu geben und ein von Klischees (und Anti-Klischees) freies Bild zu zeichnen, – immerhin eines Mannes, dessen Darstellung einem Biographen wie Thayer zunehmend „*headaches*“ verursachte, weil „*the truth he uncovered shattered his illusions*“ (S. 25). Auf siebzehn Seiten freilich ist nicht viel zu erreichen; auch begegnen Flüchtigkeiten: z.B. schrieb Beethoven den auf seinem Schreibtisch stehenden Spruch nicht bei Champollion (frühestens also 1822), sondern offenbar sehr viel früher (und aufschlußreicher) bei Schiller bzw. dem Jenenser Philosophen Reinhold ab. Bei Derek MELVILLES Aufsatz *Beethoven's Pianos* begrüßt man bereits die Berücksichtigung des Themas, noch mehr aber wichtige Hinweise wie auf oft übersehene Unterschiede zwischen dem „*sourdine*“-Pedal und dem „*senza sordini*“ und auf technische Veränderungen (z.B. im Nachklang), die eine Neuinterpretation Beethovenscher Spielvorschriften erforderlich machen. Den ersten Teil des Klavierwerks behandelt Harald Truscott; er stellt Bezüge auf den „*musical background*“ in den Vordergrund, eine in vielen Details aufschlußreiche Ergänzung des Bildes, deren Umfang und Gewicht eine gewisse Befangenheit des Autors rechtfertigen: die Werkbetrachtung vernachlässigt er ebenso wie die bei derlei Bezugnahmen wichtige Frage, inwieweit es

sich bei den aufgewiesenen Korrespondenzen um Modelle und Typen etwa mit der Qualität zeitstilistischer Vorgaben handeln könne, als welche sie sich, eine bestimmte Konzeption zugrundegelegt, zuweilen fast ergeben mußten. Zu ihrer schlüssigen Beantwortung freilich bedürfte es einer Kenntnis, zu der Truscott erste Bausteine liefert (S. 100/101). Ohne diese klingt die Feststellung nahezu provozierend, daß Beethoven an klavieristischen Mitteln weniger „*discovered*“ habe als Clementi und Dussek.

In der Behandlung des zweiten Teils des Klavierwerkes baut Philipp BARFORD auf den Erfahrungen der seit Tovey in England intensiv gepflegten musikalischen Analyse weiter und schneidet viele grundsätzliche ästhetisch-philosophische Fragen an. Neben profunden Einsichten laufen dabei auch verschwommene Verallgemeinerungen (wie z.B. auf S. 171 über die Sonaten op. 110 und 111) unter, auch die, daß für die „*majority*“ Musik nur „*a way of escape*“ sei (S. 181); fragwürdig erscheint zuweilen auch die Verabsolutierung einzelner, in komplexe Zusammenhänge gehöriger Beobachtungen und die sehr weit gehende Enthistorisierung der betrachteten Werke zu isolierten Meditationsobjekten. An diesem Beitrag wird die Problematik des Bandes besonders deutlich: die systematische Aufgliederung schränkt die Möglichkeiten einer historischen Betrachtung stark ein. Die Darstellung der *Chamber Music with Piano* leidet dadurch insofern besonderen Schaden, als hier etliche „Löcher“ übersprungen werden müssen, weshalb Nigel FORTUNE sie als „*not a series of analyses but a survey*“ (S. 197) anlegt. Robert SIMPSON sucht bei der Streicherkammermusik gerade weniger bekannten Werken gerecht zu werden, z.B. den Trios op. 9. Um so mehr erstaunt die kursorische Behandlung z.B. der Großen Fuge. Fast keiner der Autoren hat – und hier ist ein Widerspruch zum Anspruch der Analysen schwer zu übersehen – deutschsprachige Literatur (z.B. die Analysen von Finscher, Goldschmidt, Kirkendale, Knab, Misch etc.) berücksichtigt. Dies macht sich in Basil DEANES Darstellung der Sinfonien sehr bemerkbar. Gewiß mag der Verzicht auf Berücksichtigung des Schrifttums oftmals der Unbefangenheit der Werkbetrachtung eher förderlich sein, wie z.B. Deanes rhythmische Analysen der Eroica zeigen; an-

dererseits aber dürfen Betrachtungen solchen Anspruchs schwerlich an den vielbehandelten Fragen der zyklischen Einheit – nicht nur der thematischen Vereinheitlichung z.B. der 7. Sinfonie – vorbeigehen; hier wird allzuviel von einer gattungsspezifischen Problematik verschenkt. Ähnliches gilt für die Besprechung der Konzerte vom gleichen Autor, die kaum über herkömmliche Urteile – insbesondere über das Tripelkonzert – hinauskommt und z. B. in bezug auf die opera 58 und 61 hinter vorliegenden Untersuchungen zurückbleibt. Die Orpheus-Deutung des Mittelsatzes von op. 58 (S. 326/327) stammt nicht von Liszt, sondern aus Beethovens Freundeskreis.

Winton DEANS Darstellung der Opernkomposition besticht durch die Berücksichtigung der zeitgenössischen Opernproduktion. Bei *Fidelio* erliegt sie allzusehr der Versuchung, mit der Kenntnis der Fassung von 1814 die von 1806 zu kritisieren. Verfolgt die Darstellung die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Stoff nicht chronologisch, so verstellt sie sich leicht, von vornherein „klüger“ als der Autor, wichtige Einsichten in die Problematik des Herstellungsprozesses. So bleibt außerhalb der Betrachtung, inwiefern die Zusammenarbeit mit Treitschke Beethoven erst Klarheit hat gewinnen lassen über bestimmte im Stoff der Oper liegende Konsequenzen. Hier wie anderwärts bedauert man, daß sich die musikwissenschaftliche Betrachtung der Oper allzuhäufig beschränkt auf die Betrachtung der einzelnen Musiknummern. Recht kursorisch verfährt Denis Mc Caldin mit der *Choral Music*. Hingegen dringt Leslie ORREYS Behandlung des Liedschaffens recht tief, einsetzend bei der Hypothese, daß „*in the world of Lieder Beethoven rather than Schubert was the pioneer, groping towards a satisfactory solution with few precedents to build on; and the unevenness of his output reflects it.*“ (S. 411) Orrey bezieht sich damit vornehmlich auf kompositionstechnische und formale Lösungen, nicht aber auf das Verhältnis von Text und Musik, auf res facta und Vollzug. Sehr eindrücklich stellt er die Einflüsse der verschiedenen Liederschulen dar und analysiert – offenbar ohne Kenntnis der Arbeit von W. Weismann – die mehrfache Vertonung des Textes *An die Hoffnung*. Merkwürdigerweise verzichtet Orrey weitgehend darauf, die Originalität von

Beethovens Lösungen gerade anhand der *Fernen Geliebten* darzulegen. Die zwei Beiträge von Alan TYSON (*Sketches and Autographs; Steps to Publication – and beyond*) gehören zu den wichtigsten des Bandes, nicht nur, weil Tyson in gewohnter Weise Akribie im Detail mit dem Hinblick auf grundsätzliche Fragen verbindet, sondern weil durch die Berücksichtigung diesen Problemen der Rang zugesprochen wird, der ihnen gebührt, nicht zuletzt gemäß der Dringlichkeit einer Lösung: Beispielsweise werden Beethovens Sinfonien heute noch immer aus Ausgaben musiziert, die wissenschaftlich in keiner Hinsicht Stich halten. Neben der Aufteilung der Skizzenarbeit in Notate und Arbeitshefte und einer Fülle wertvoller Einzelbeobachtungen hätte man sich den Werdegang des einen oder anderen Werkes anhand der Skizzen von Tyson exemplifiziert gewünscht. Die Auskünfte zu den Erstdrucken sollten heute auch jedem Musizierenden wichtig sein. Eine von Elsie und Denis ARNOLD zusammengestellte Anthologie *The View of Posterity* beschließt den Band. Den deutschen Leser wird sie besonders interessieren, da sie wenig bekannte englischsprachige Dokumente der Beethoven-Rezeption enthält.

Viele der erwähnten Unebenheiten ergeben sich offensichtlich daraus, daß der Band ebenso dem Wissenschaftler wie dem Musikliebhaber zugedacht ist (S. 16); wo die Rücksicht auf den letzteren den Autoren innezuhalten gebot, hat der Wissenschaftler es leicht, weiterzufragen. Ein Buch, das in annähernd vergleichbarer Weise so unterschiedliche Ansprüche erfüllt, existiert in deutscher Sprache nicht. Wenn auch die Herausgeber dem Musiker nicht freundlich gesinnt zu sein scheinen („... *the study of Beethoven's oeuvre continually reminds us . . . that music is too important to be left to the musician*“, S. 16), so muß ihnen doch bescheinigt werden, daß sie an ihn im besonderen Maße gedacht haben.

Peter Gülke, Stralsund

MUSIK DES OSTENS. Sammelbände der J.G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Nr. 6. Hrsg. von Fritz FELDMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1971. 203 S., 11 Taf.

Im 6. Band dieser Publikationsreihe geht es um unbekanntes Kapitel schlesischer Musikgeschichte, neue Kirchenmusik in Polen, polnische Renaissancemusik in einer Oldenburger Handschrift, um slowakische Operngeschichte, altrussische Neumenhandschriften in Bukarest, lettische Musikinstrumente, um den russischen, dann nach Österreich emigrierten Komponisten und Pianisten Sergei Bortkiewicz und um Alexander Skrjabin.

Schlesien war u.a. Mittler deutscher und polnischer Bachpflege auch in Zeiten nationaler Spannungen, erfahren wir aus dem „*Rückblick*“ (S. 17-28) von Fritz LUBRICH – stellenweise einem Dokument von Resentiments, um deren Verschwinden es nicht schade ist. „*Altpolnische Tänze in nordwestdeutscher Überlieferung*“ hat Werner BRAUN im Oldenburger Staatsarchiv gefunden. Wie sie an den Oldenburger Hof kamen, ist ungeklärt; Braun sieht sie in geistiger Nachbarschaft zu Modellkompositionen in Art von Mozarts „*Dorfmusikantensexett*“ oder der Bachschen „*Bauernkantate*“ (S. 33-47).

Daß die Organisten in Polen um die Weihnachtszeit in Ausübung eines alten Privilegs verzierte Oblaten verkaufen, im übrigen aber eine von Staat und Kirche relativ unangefochtene Stellung behaupten, berichtet Joachim Georg GÖRLICH (*Kirchenmusik im heutigen Polen*), der in seinem Beitrag einen vollständigen Überblick über die gegenwärtigen polnischen Kirchenkomponisten bis hin zu Katarzyna Gärtner erstrebt, der Jazzpianistin und Komponistin einer Beatmesse (S. 48-56).

Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVA (*Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert*) verfolgt die slowakischen Erscheinungsformen jener Dramatik und Opernkunst, die in Deutschland durch die „Schlesischen Schulen“ vertreten ist, in einer Epoche nationaler Selbstentfremdung: ein slowakischer Komponist, Matej Kamenský, verfaßte die erste polnische, 1778 in Warschau aufgeführte Oper; ein anderer slowakischer Kapellmeister, Josef Chudý, das erste ungarische Singspiel (1793) S. 57 bis 87).

Den Musikinstrumenten in Lettland wird wegen der relativ unbeweglichen Bevölkerungsstruktur dieses Landes im Beitrag von Joachim BRAUN, *Die Anfänge des Musikinstrumentenspiels in Lettland*, eine beson-

dere Bedeutung beigemessen (S. 88-125). Stella SAVA entdeckte *Die altrussischen Neumen-Handschriften in der Bibliothek der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest* als Dokumente der russischen Altgläubigen-Sekte, der *Raskolniki*, die in Rußland verfolgt, in Rumänien Zuflucht fanden und hier ihre Kirchengesänge in alter *Krjuki*-Notation bewahrten (S. 126-135).

Die enge Verbindung zwischen dem russischen und dem deutschen Musikleben um die Jahrhundertwende wird in den *Erinnerungen* von Sergei BORTKIEWICZ beschworen, die hier aus dem Nachlaß des niederländischen Komponisten und Pianisten Hugo von Dalen veröffentlicht werden (S. 136-169). Bortkiewicz berichtet als Augen- und Ohrenzeuge über Anton Rubinstein, Tschaikowsky, Arthur Nikisch, Anatol Ljadow, Rimski-Korsakow und über seine eigenen Leipziger Studien bei Alfred Reisenauer. Wir erfahren auch, daß sich Puccini in Viareggio als begeisterter Auto- und Motorbootsporler betätigte. Das Dokument ist auf Informationen, die Musik und Musiker betreffen, gekürzt – private Erinnerungen wurden ausgespart. Mit Bortkiewicz als Komponisten beschäftigt sich der anschließende Beitrag von Ria FELDMANN: *Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz* (S. 170-184). Bortkiewicz war u.a. einer der wenigen russischen Verlaime-Vertoner neben Strawinsky (ein anderer wichtiger: Roslavetz, fehlt allerdings in der hier genannten Aufzählung S. 170).

Mit Skrjabin befassen sich die Beiträge von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, *Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus* (S. 185-196), und Carl DAHLHAUS, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin* (S. 197-203). Skrjamins Epoche war auch in literarisch-philosophischer Hinsicht wohl eine der produktivsten in Rußland – ihren von Frankreich her beeinflussten ästhetischen Vorstellungen geht Hoffmann-Erbrecht nach, um Skrjamins eigene zu untersuchen, die in mehr als einer Beziehung wieder sehr aktuell geworden sind – man denke nur an seine Idee von der „*Synthese aller Künste*“ (a. a. O., S. 191).

Hoffmann-Erbrecht wie auch Dahlhaus beschäftigen sich mit Skrjamins „*mystischem Akkord*“ (c-fis-b-e-a-d) und seiner harmonischen Klangzentren-Technik. Daß dieses Sy-

stem nur bei Skrjabin vorkomme und keine Nachfolger gefunden habe (a.a.O., S. 193), ist unzutreffend, denn es gibt sowohl parallele (Lourié, Roslavetz) wie auch spätere (Protopopov, Schitomirsky, Polowinkin, Boris Alexandrow u. a.) Formen dieses synthetischen, auch bei Dahlhaus (S. 199) behandelten harmonischen Verfahrens. Mehr Klarheit wäre wohl in die Sachverhalte zu bringen, wenn man säuberlich unterschiede zwischen dem von Skrjabin entdeckten und bevorzugten *mystischen Akkord* einerseits und dem Verfahren seiner Verarbeitung andererseits, das auch auf andere Akkordbildungen angewandt werden kann. Bereits im S. 200 angeführten Beispiel (VII. Klaviersonate) muß Dahlhaus eine Modifikation dieses Akkordes registrieren (es handelt sich im Grunde also um einen anderen Akkord). Nicht wegen der Art seiner Verarbeitung, sondern in seiner Struktur hat dieser *mystische Akkord* etwas Besonderes: seine Töne formieren eine Tongruppe, eine Skala, deren „Nullstufen“ ihre eigene Umkehrung ergeben.

Bei Dahlhaus ist die Herleitung dieses Akkordes aus der Naturtonreihe bestritten und seine historische Entstehung aus dem Dominantseptnonakkord betont. Sein Beitrag beschäftigt sich u.a. mit einer Definition von Kitsch als einem gestörten Verhältnis von Technik und Ausdruck und stellt strukturelle Erwägungen zu Skrjamins Kompositionstechnik an: die Akkorde erfüllen bei ihm die Funktion von Motiven (S. 199). Obwohl die tonale Fundierung des Sonatenschemas durch die Klangzentrentechnik überholt gewesen sei, habe Skrjabin das Sonatenbauprinzip „*gehorsam und unkritisch von der Tradition übernommen*“ (S. 201). Dies ist freilich, so müßte man ergänzen, eine Eigentümlichkeit, die fast allen Zeitgenossen Skrjamins bei allem Avantgardismus noch gemeinsam ist: die große Revolution der Bauformen vollzog sich erst in der nächsten Generation. Detlef Gojowy, Bad Honnef

Studia instrumentorum musicae popularis 1. BERICHT über die 2. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Brno 1967, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska museet 1969. 182 S., 19 Taf. (Musikhistoriska museets skrifter. 3.)

Studia instrumentorum musicae popularis II. BERICHT über die 3. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Stockholm 1969, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska museet 1972. 196 S., 7 Taf. (Musikhistoriska museets skrifter. 4.)

Die „Study Group on Folk Musical Instruments“, deren Tagungsberichte hier angezeigt werden sollen, ist eine der Arbeitsgruppen des International Folk Music Council (IFMC). Der Kern dieser Studiengruppe trat erstmals 1962 in Berlin zusammen, um zu beraten über die Planungen zu einem *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Schon zu diesem ersten Treffen konnten die Teilnehmer wohlvorbereitet erscheinen, da ihnen als Diskussionsgrundlage der Entwurf einer „Typologie“ und einige bereits ausgearbeitete Probeartikel zugesandt worden waren. Inzwischen ist der erste Teilband des genannten Handbuchs erschienen (Bálint Sárosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig 1966, = Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 1).

Die Mitarbeiter an dem Handbuch, vermehrt um Fachkollegen aus vielen europäischen Ländern, treffen sich nunmehr in regelmäßigem Turnus alle zwei Jahre. Diese Zusammenkünfte – mit 30 Wissenschaftlern aus elf Ländern (1967) bzw. 40 Wissenschaftlern aus 13 Ländern (1969) überschaubar geblieben, doch international zusammengesetzt – sollen dazu dienen, den „*Informationsfluß und Erfahrungsaustausch zwischen den Wissenschaftlern zu verstärken, bestimmte Forschungsprobleme gemeinsam zu lösen und ein Forum für die Diskussion aktueller, vor allem methodischer Fragen zu bilden*“ (E. Stockmann im Vorwort zu Bd. I). Jede Tagung steht unter bestimmten Generalthemen; die dazu gehaltenen Referate werden jeweils alle ungekürzt in dem betr. Tagungsband abgedruckt.

Die Themen der Zusammenkunft in Brno lauteten:

1. Typologie der Volksmusikinstrumente
2. Dokumentationsmethoden bei Volksmusikinstrumenten.

In einem Grundsatzreferat zu 1. definierten Oskar Elsček und Erich Stockmann die Unterschiede zwischen der bisher fast ausschließlich betriebenen und auch weiterhin

notwendigen „Systematisierung“ von Instrumenten (vgl. vor allem Curt Sachs) und einer „Typologie“. Diese ist „*zuerst und vor allem empirisch-historische Forschung*“ und sie ist letztlich die „*Voraussetzung für die Erforschung der Geschichte der Volksmusikinstrumente*“ (I, 18). Elsček und Stockmann legten in diesem Referat eine grundsätzliche Konzeption für eine Methodologie der typologischen Forschung vor, während die folgenden Referate über bestimmte Instrumententypen zur Konkretisierung der theoretisch vorgetragenen Arbeitsprinzipien beitrugen (Moeck, Sevåg und Dević über verschiedene Flötentypen; Emsheimer *Zur Typologie der schwedischen Holztrompeten*; van der Meer, Mačák und Markl über einige Sackpfeifentypen; Vertkov über die russischen Guslitypen). – Zum zweiten Tagungsthema trugen hauptsächlich Filmdokumentationen über die Herstellung von Volksmusikinstrumenten bei; ferner gab es einzelne Referate zur Tonaufnahmetechnik und zur elektroakustischen Analyse von Instrumentaltönen.

Von vorneherein war es das Bestreben der Studiengruppe, zu den Musikwissenschaftlern und Volkskundlern auch Kollegen anderer Fachrichtungen hinzuzuziehen. Was in Brno erst anklang mit den zuletzt genannten Referaten, wurde auf der Stockholmer Tagung zu einem der Hauptthemen: „*Methodische Probleme der akustischen Forschung an Volksmusikinstrumenten*“. Dazu wurden Spezialisten für musikalische Akustik und Psychologie hinzugezogen. Sieben Referate befaßten sich mit dieser Thematik, die für das gastgebende Land Schweden besonders aktuell war, da sich hier einschlägige Institute befinden: Das Institut für Musikforschung an der Universität Uppsala widmet sich unter Leitung von I. Bengtsson seit einigen Jahren speziell Problemen der akustischen und psychologischen Musikforschung. Im Laboratorium für Phonetik der Technischen Hochschule von Stockholm wurden unter Leitung von J. Sundberg Methoden zur automatisch-statistischen Grundfrequenzmessung bei Musikinstrumenten mit Hilfe eines Computers entwickelt. Die Leiter beider Institute kamen zusammen mit ihren Mitarbeitern jeweils in Referaten zu Wort (S. 53 ff., S. 77 ff.). In einzelnen anderen Vorträgen erfuhr man dann noch etwas über die praktische Nutzenanwendung

solcher Untersuchungen, z.B. bei Ekkehard Jost, „Akustische Meßmethoden als Transkriptionshilfe“, und bei Jürgen Meyer, „Akustische Untersuchungen an Klarinetten“. Die Referate zu diesem ersten Hauptthema der Stockholmer Tagung legen ein beredtes Zeugnis ab von der hier schon praktizierten interdisziplinären Zusammenarbeit. Grundsätzliches dazu führte einleitend Erich Stockmann aus: „Internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Volksmusikinstrumentenforschung“. Der internationale Aspekt kam dann besonders bei dem zweiten Hauptthema der Tagung zur Geltung: „Formen der Ensemblebildung in der instrumentalen Volksmusik“. Dazu hörte man sieben Referate über Instrumental-Ensembles aus Ungarn, der Tschechoslowakei, Bulgarien, Italien, Jugoslawien und Frankreich. Den Abschluß des Bandes bildet wieder ein grundsätzlicher Aufsatz, „Historische und systematische Aspekte der Instrumentenkunde“, in dem Heinz Becker an zwei Beispielen zu verdeutlichen sucht, „daß die historische Fragestellung auch für den modernen Instrumentenkundler nicht überflüssig ist, sondern daß sich von hier aus Erkenntnisse gewinnen lassen, die trotz der modernen exakten Klassifizierung unser Wissen ergänzen und vertiefen“ (II, 196), eine Aussage, die man nur unterstreichen kann.

Der Inhalt beider Bände legt ein erfreuliches Zeugnis davon ab, wie intensiv in der Studiengruppe an bestimmten Forschungsproblemen gearbeitet wird und wie man dabei zu Ergebnissen kommt, auf denen die weitere Forschung aufbauen kann. Das ist sicher nicht zuletzt den beiden Initiatoren der Study Group zuzuschreiben, Erich Stockmann (Institut für deutsche Volkskunde, Berlin) und Ernst Emsheimer (Musikhistoriska museet, Stockholm). Dem Stockholmer Museum ist auch noch zu danken dafür, daß die beiden Tagungsbände in einer so geschmackvollen, reichillustrierten und mit Notenbeispielen versehenen Ausgabe in der Reihe der Museums-Schriften erscheinen konnten. Renate Brockpähler, Münster

ROBERT MÜNSTER und ROBERT MACHOLD: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern. München-Duisburg: G. Henle Verlag

1971. 196 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, ohne Bandzählung.)

Die katalogmäßige Erschließung alter Musikbestände in deutschen Bibliotheken hat in den letzten Jahren einen erfreulichen Aufschwung genommen. Nach der Publikation von Handschriftenkatalogen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (2 Bände, Wiesbaden 1964/65) und der Universitätsbibliothek München (ebda. 1968), um nur einige der wichtigsten zu nennen, legt die Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken jetzt den ersten Band einer neuen Reihe vor, welche die in kirchlichem und privatem Besitz befindlichen älteren Musikhandschriften Bayerns katalogmäßig zu erfassen sucht. Diese besonders zu begrüßende Initiative verdient um so größere Beachtung, als die Verzeichnung dieser bayerischen Bestände, wie der erste Band zu erkennen gibt, bemerkenswertes Material erschließt und damit der Forschung neue Quellen bekannt macht. Die von dem Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, Robert Münster, in die Wege geleitete Aktion, welche darauf abzielt, die einschlägigen Bestände zu ermitteln, zu erschließen und vor allem auch zu sichern, verdient ungeteiltes Interesse nicht nur der Forschung, sondern auch der zuständigen Bibliotheken und Sammlungen sowie der Kultus-Dienststellen.

Den Anfang der neuen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Reihe macht der thematische Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern. Die rund 600 Handschriften aus Weyarn, die sich heute als Leihgabe des Pfarramts Weyarn in der Dombibliothek Freising befinden, machen den Hauptbestand des Kataloges aus. Sie stammen aus dem Musikarchiv des im 12. Jahrhundert gegründeten und 1803 aufgehobenen Augustinerchorherrenstifts, dessen Musikpflege, wie die erhaltenen Musikalien beweisen, außerordentlich rege gewesen sein muß. Leider beginnt das Weyarner Musikrepertoire erst mit Handschriften aus den Jahren um 1750; frühere Werke, von einigen Fragmenten auf den Rückseiten einzelner Blätter abgesehen, sind nicht überliefert. Auf den Zusammenhang mit den Maßnahmen der Säkularisation macht Robert Münster einleuchtend aufmerksam. Er weist auch darauf hin, daß eine

Zusammenfassung der alten Signaturen in eine Übersicht Verluste einst vorhandener Handschriften zu erkennen gibt. Trotz dieser Lücken ist das überlieferte Material umfangreich genug, um die Musikpflege Weyarns aufschlußreich zu belegen. Richtig sagt Münster im Vorwort: *„Inhaltlich und in ihrer Geschlossenheit ist die erhaltene Musiksammlung . . . heute ohne Gegenstück im oberbayerischen Raum.“*

Betrachtet man den Inhalt der Weyarner Sammlung, so fällt der Hauptanteil der Musikhandschriften auf, den Kompositionen Weyarner Chorherren und von Konventualen anderer Klöster bilden. Aus dem durchschnittlichen Niveau ragen hervor Bernhard Haltenberger, Lorenz Justinian Ott und Herkulan Sießmayr, deren Werke größere Beachtung verdienen. Den Gebrauchsscharakter der Handschriften unterstreicht die Tatsache, daß die meisten der Klostermusikalien in Stimmensätzen (Abschriften) vorhanden sind, während sich das autographe Material auf einige wenige Werke beschränkt. Wie groß die Arbeitsleistung der Kopisten in Weyarn war, beweist das Pensum des Chorherrn Prosper Hailler, *„der von 1764 bis zu seinem 1792 erfolgten Tod 275 Werke allein und weitere 91 zusammen mit anderen Klosterinsassen kopiert hat.“* Bleibt der Wert des großen Bestandes durch die Beschränkung auf Abschriften gekennzeichnet, so sollte doch nicht übersehen werden, daß diese Manuskripte in vielen Fällen die bisher einzige Quelle darstellen. Zahlreiche bibliographisch feststellbare Kompositionen können nunmehr, wenn auch in der Regel nur mit einer Kopie, belegt werden. Neu in das Bewußtsein der Forschung treten mehrere bisher unbekannte oder zumindest kaum bekannte Tonsetzer des 18. Jahrhunderts. Von den Komponisten, deren Schaffen mit Hilfe der Weyarner Bestände wesentlich ergänzt werden kann, seien genannt Placidus von Camerloher (30 bisher unbekannte Kirchenwerke) und Joseph Michl (62 unbekannte geistliche Werke und sieben Sinfonien). Verhältnismäßig reich ist auch der Bestand von Kompositionen, welche außerhalb des Klosters entstanden sind. So gelangten nach Weyarn (in Kopien überliefert) acht Sinfonien als Unica von Joseph Mysliveček sowie Werke von A. Bernasconi, I.J. Holzbauer, F.A. Rosetti und J. Zach. Neben Originalwerken ist der Bestand an Parodien und

Kontrafakturen bemerkenswert, der die Anwendung der Parodiepraxis in Süddeutschland belegt. Das Vorwort des Kataloges geht auf Besonderheiten dieser Art kurz ein. Schließlich sei auf mehrere Sammlungen meist vierstimmiger Aufzüge für Trompeten und Pauken hingewiesen, die quellenmäßig an anderer Stelle kaum noch nachweisbar sein dürften. Mannigfaltige Beziehungen zwischen dem Stift und der Münchner Hofmusik lassen sich durch Musikalien Münchner Hofmusiker in Weyarn belegen.

Wesentlich kleiner ist der Bestand des Tegernseer Pfarramts. Es handelt sich insgesamt um 60 Werke von F. Bühler, J.M. Haydn, J. Michl, W.A. Mozart, I. Pleyel, G. Rottenkolber, P.P. Sales, F.X. Sterkel und G.J. Vogler (sämtlich aus den Jahren ab 1790). Auch in Tegernsee läßt sich (und zwar noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts) die Parodiepraxis nachweisen.

In der heutigen Pfarrkirche der ehemaligen Klosterkirche Benediktbeuern liegen 239 ältere Musikhandschriften. Als Ergänzung zum Weyarner Bestand dienen mehrere geistliche Werke von B. Haltenberger, L.J. Ott und H. Sießmayr (darunter auch Autographen). B. Grueber, F. Hottner und J. Michl sind mit Kompositionen ebenso vertreten wie kleinere Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Besondere Beachtung bei diesem Katalog verdient die formale Gestaltung der Titelaufnahme, die an die beste bibliothekswissenschaftliche Tradition anschließt. Als Grundlage diente der mit großer Akribie erstellte Zettelkatalog der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, dessen ausführliche Angaben nicht nur die üblichen bibliographischen Details, sondern darüber hinaus Hinweise auf Kopisten, Besitzvermerk, alte Signaturen, festgestellte Wasserzeichen, Konkordanzen usw. enthalten. Auch die separate Verzeichnung von geistlichen und weltlichen Kompositionen für den Weyarner Bestand erweist sich als außerordentlich zweckmäßig, wird dadurch doch die Übersichtlichkeit des Kataloges erheblich verbessert. Obwohl es sich beim verzeichnenden Teil des Kataloges um Fotodruck handelt, ist das Schriftbild einschließlich der zahlreichen Incipits befriedigend. Grundlegend ist das im Anhang plazierte Verzeichnis der Wasserzeichen mit den Abbildungen von 38 festgestellten Zeichen, mit dessen Hilfe sicherlich

auch andere Musikhandschriften, vor allem des süddeutschen Raumes, näher bestimmt werden können. Ein wertvolles Titelregister erleichtert die Identifizierung von Fragmenten und anonymen Werken, läßt aber auch bestimmte Werkgruppen oder Textversionen schnell auffinden. Ein höchst willkommenes Personenregister und ein Literaturverzeichnis ergänzen zusammen mit einem Verzeichnis der älteren Drucke in Weyarn und Benediktbeuern eine Publikation, deren Bedeutung für die Lokalgeschichte evident ist.

Richard Schaal, München

WILFRIED SCHÜLER: Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung. Münster: Verlag Aschendorff 1971. X und 293 S. (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung. Band 12.)

Gegenstand der Münsterer Dissertation von Wilfried Schüler sind die gesellschafts- und kulturpolitischen Tendenzen der „Bayreuther“ (die von den „Wagnerianern“ unterschieden werden müssen) zwischen 1876, dem Jahr der Eröffnung des Festspielhauses, und 1918. Von Musik ist in dem Buch kaum die Rede. Daß ohne Wagners musikalische Autorität den Bayreuther Doktrinen die weittragende Wirkung versagt geblieben wäre, wird als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, obwohl eine Analyse der politisch-musikalisch gemischten Gefühle eine historisch-psychologische Aufgabe von nicht geringem Reiz gewesen wäre.

Schüler erzählt nicht ein Stück Geschichte, sondern er möchte eine Struktur beschreiben. Zwar skizziert er auf 10 Seiten die „geschichtliche Entwicklung“ (67 ff.), die sich ohne Zwang in fünf Perioden gliedern läßt (die Zäsuren werden durch Wagners Tod, die feste Etablierung Bayreuths in den 1890er Jahren, das Ende des Ersten Weltkriegs und das Jahr 1933 markiert). Aber er macht sie nicht zum Gerüst der Darstellung. Was er zu erfassen versucht, ist vielmehr das Ineinandergreifen der persönlichen und der ideologischen, der von innen heraus entwickelten und der von außen herbeigetragenen Motive: ein Ineinandergreifen, aus dem der schwer dingfest zu machende, aber unlegbar existierende

Komplex „Bayreuther Kreis“ resultiert. (Der Ausdruck „Kreis“ ist nicht als vage Verlegenheitsvokabel, sondern als fest umrissener soziologischer Terminus, ähnlich wie „Bund“, „Orden“ oder „Sekte“, gemeint.)

„Der Bayreuther Kreis“, definiert Schüler, „ist ein literarisch-weltanschaulicher Zirkel, der das Ziel verfolgt, sich mit den Kunst- und Kulturideen Richard Wagners auseinanderzusetzen, sie durch steten Gedankenaustausch ideologisch durchzuformen und weiterzubilden und sie nach außen hin publizistisch zu vertreten“ (63). (Ob der Ausdruck „Auseinandersetzung“ triftig ist, dürfte ebenso zweifelhaft sein wie die Behauptung, daß Wagners Überzeugungen, die schon immer Rationalisierungen eines Interesses waren, erst durch spätere „Durchformung“ zur „Ideologie“ geworden seien.) Das „Zentrum“ des „Kreises“ bilden Cosima Wagner und – als „Schlüsselfigur“ – H. von Wolzogen. Zum „inneren Kreis“ werden H. von Stein, K.F. Glasenapp, L. Schemann, H. Thode und H.St. Chamberlain gezählt. (Aber wodurch unterscheidet sich die Bedeutung L. Schemanns von der K. Grunskys?) Der „weitere Kreis“ umfaßt, um nur einige Namen zu nennen, wissenschaftliche und publizistische Parteigänger wie F. von Hausegger, W. Golther, M. Koch, R. Sternfeld, L. von Schroeder, A. Prüfer, A. Seidl und K. Grunsky.

Das Kreisschema bestimmt zwar die Gliederung im Großen, aber nicht die Darstellung im Einzelnen. Schüler reiht vielmehr auf 100 Seiten (78 ff.) biographische Skizzen aneinander, in denen er die „Bayreuther“ porträtiert und ihre Bedeutung für die Ideenentwicklung des „Kreises“ umreißt. (Aufschlußreich sind manche Zitate aus bisher unveröffentlichten Briefen, die in den Nachlässen Chamberlains und Schemanns erhalten geblieben sind.)

Bleibt demnach die Strukturbeschreibung des „Bayreuther Kreises“ – wegen der Auflösung in Einzelbiographien – in kargen Ansätzen stecken, so ist andererseits die Darstellung der „Weltanschauung von Bayreuth“ (180 ff.) streng systematisch (ohne daß die Verflechtung der Ideen verkannt oder vernachlässigt würde). Unter Stichworten wie „Regeneration“, „Kunst als Ausdruck“, „Kunst, Volk, Genie“, „Antisemitismus und Rassismus“ und „Deutsches Christentum“ werden Grundzüge des Bayreuther Dogmen-

systems beschrieben, für das der suspekt gewordene Ausdruck „Weltanschauung“ der einzig passende Terminus ist. (Unter dem Stichwort „Bayreuth“, das als Teiltitel unbrauchbar ist, werden divergierende Aktionen und Gedankenkomplexe versammelt: Die Stipendienstiftung, das Verhältnis zur Klassik und das Problem der Verwirklichung von Regenerationsideen.) Schüler schildert die Doktrinen aus der sicheren Distanz eines Historikers, der nach dem Zweiten Weltkrieg aufgewachsen ist: ohne fühlbare Sympathien und Antipathien. Was für J.G. Droysen ein quälender Widerspruch gewesen wäre: daß aus „idealistischer Gesinnung“ abscheuliche Konsequenzen hervorgehen können und daß umgekehrt die politischen Auswirkungen einer Doktrin keine sicheren Schlüsse auf die Moral der Urheber zulassen, wird ohne Pathos schlicht konstatiert.

Carl Dahlhaus, Berlin

Die Garbe. Musikkunde Teil IV: HELMUT KIRCHMEYER und HUGO WOLFRAM SCHMIDT: Aufbruch der jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1970. 304 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb.

Das Schlagwort „Junge Musik“, nach den Kontakten „mit psychologischer Klugheit wider die Neue Musik gewendet“ (Adorno), kommt in seinen alten Tagen zu neuer Ehre und darf nun für die serielle Musik sprechen nach dem psychologisch nicht minder geschickten Vorbild von Stockhausen, der sich komponierend mit seinen Kindern fotografieren ließ, um die Zahlenspekulation in der Idylle aufzuheben. *Die Garbe* bedarf dieses vierten und letzten Hälmleins, um im bunten Strauß die Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart feilzubieten. Die jüngste Frucht besteht aus fünf Blättlein: biographischem, systematischem, analytischem, historischem und dokumentarischem Teil. Von einer Blüte kann man nicht sprechen. Teil I bringt Daten und Urteile über Webern, Eimert, Messiaen, Cage, Zimmermann, Nono, Boulez, Klebe, Henze und Stockhausen. Die westeuropäische Welt besteht aus Deutschland und kleinen Zusätzen. Über die osteuropäische Welt war nichts zu erfahren. Teil II feiert die elektronische Musik nach den bekannten Zeugnissen ihrer Hersteller, bringt

Verschnitte der allseits zugänglichen seriellen Theorien und Anmerkungen zur Notenschrift unter dem Aspekt, daß das organisch Gewachsene von jeher das Zweckmäßige verdrängt habe (S. 164). Teil III vereinigt acht Analysen, je zwei von Stücken Weberns und Stockhausens, je eine von Messiaen, Boulez, Zimmermann und -merkwürdigerweise Stravinsky. Die Analysen stammen von Messiaen, Ligeti, Eimert, Stockhausen, Hans Elmar Bach (für Webern) und Manfred Niehaus. Der Grundriß einer Geschichte der westeuropäischen Musik seit dem Jahr 1945 bleibt im Umkreis von Köln und Kranichstein. Der letzte „dokumentarische Teil“ enthält, verstreut über das ganze Buch, Häppchen aus der Mappe eines Kuriositäten-sammlers.

Die Autoren wissen ihre Initiierung im Kreis der handvoll Komponisten, über die sie schreiben, zu schätzen und glauben, daß auch ihre Leser, Lehrer und Schüler, die Zahlentabellen bestaunen und bewundernd auf Musiker hinaufblicken, die ein Lied von Webern zu Berechnungen der Dichte von Impulsen heranziehen und Webern schulterklopfend tappende Versuche zugestehen: „Wenn auch strengste Gesetzmäßigkeit höhere Anforderungen an die mathematische Konstruktion stellt, so kann doch nicht verborgen bleiben, daß Webern bereits erste Schritte auf diesem Gebiet getan hatte, ehe die in den fünfziger Jahren reussierende Komponistengeneration überhaupt geboren war“ (215), denn Webern hat „weit früher noch als Schönberg die emotional-außermusikalischen Beziehungen der Musik zu Gunsten einer numerischen Richtigkeit“ abgestoßen (147). Sie halten auch nicht mit ihrem Wissen über die Ahnen väterlicher- und mütterlicherseits im Falle Eimert zurück, den sie ob seiner „kompromißlosen Unbeugsamkeit“ (21) feiern. Ihm verdankt man die Förderung jener „Spitzenbegabungen“, die freilich an ihrem Bild in diesem Buch nur teilweise Schuld tragen.

„Nonos bedingungsloser Einsatz für Menschlichkeit und Gerechtigkeit führt in seinen besten Werken zu leidenschaftlichen Kämpfen für Unantastbarkeit der Würde des Menschen, in den schwächeren droht er in Propaganda und reißerische Agitation abzugleiten, weil er als italienischer Kommunist zu einer einseitigen Beurteilung von Gewaltakten und Friedensbemühungen in der Welt

neigt". Doch Italiener sein hat auch Vorzüge, wie der unmittelbar anschließende Satz beweist: „Als Italiener hat Nono die expressive Kantabilität in der Musik niemals missen wollen, die nun einmal Kennzeichen selbst der modernsten italienischen Musik geblieben ist“ (55). Niemand kann wünschen, daß die Autoren dieses Buches mit ihren vermutlichen Lesern in einer Diskussion konfrontiert werden, denn niemand sollte so grausam sein. Hellmut Kühn, Berlin

BORIS SCHWARZ: Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970. London: Barrie & Jenkins 1972. 550 S.

Wenn jemand im Westen über sowjetische Musik zu schreiben beginnt, entsteht dabei gewöhnlich ein dickes Buch (für das es dann gewöhnlich auch nur auf dem weiträumigen angelsächsischen Buchmarkt eine Veröffentlichungschance gibt). Das hängt sicher nicht nur mit den „Ausmaßen des Gegenstandes“ zusammen, mit den unerschöpflichen Aspekten des Musiklebens in diesem riesenhaften Lande, sondern auch mit der Andersartigkeit seines gesellschaftlichen Lebens, die dem hiesigen Leser immer wieder vor Augen geführt, interpretiert werden muß, damit er nicht in heillosem Mißverständnis seine Erfahrungsmaßstäbe anlegt, die hier nicht gelten. Diese Aufgabe erfordert Ausführlichkeit, falls sie nicht in Kurzformeln erledigt werden soll (die dann leicht wieder als Formeln des Kalten Krieges denunziert werden können).

Selbst dem deutschen Leser (für den die selbstverständliche Anpassung an vorgegebene Kollektivurteile noch nicht so sehr lange zurückliegt) muß ein Sachverhalt wie dieser ins Gedächtnis gerufen werden: „Western criticism represents the subjective opinion of an individual critic, Soviet criticism is a collective opinion expressed in the words of an individual critic.“ (S. 320). Anders wäre schwerlich zu erklären, wieso es gewöhnlich keine Zeitung, kein Kritiker wagen kann, über ein neues Werk eine Rezension zu bringen, bevor seine Bewertung auf höchster Ebene geklärt ist (S. 321), oder wieso sich all jene Musikschriftsteller, die sich anfänglich über die *Lady Macbeth von Mcensk* positiv geäußert hatten, zu Selbstbezeichnungen und Revisionen ihrer Aussage veran-

laßt sahen, als diese Schostakowitsch-Oper 1936 in Ungnade fiel (S. 124-136). Es ist nicht einfach nachfühlbar, man muß es sich bewußt vor Augen halten, daß es offizieller Stellungnahmen wie einer des angesehenen Komponisten Rodion Ščedrin um 1963 bedurfte, daß Komponisten wie Hindemith, Bartók, Strawinsky, Britten, Honegger, Poulenc, Milhaud oder Orff für Komponisten und Publikum der Sowjetunion akzeptabel wurden (S. 421). „So . . . fresh were the memories of the 1938 purges, that hardly anyone dared to disagree. Once Zhdanov's accusing statement was heard, the artists fell into line . . .“, heißt es zur Durchsetzung der Zdanovschen Kulturpolitik um 1948 (S. 206 f.). Boris Schwarz, der in Petersburg geboren ist, als Violinsolist mit Sergej Prokofjew zusammenarbeitete und seit 1941 als Professor am Queens College der City University of New York lehrt, „dares to disagree“, ohne darin seine Hauptaufgabe zu erblicken. Er widmet gerade dem „offiziellen“ sowjetischen Musikleben und seinen ästhetisch-kulturpolitisch-ideologischen Aspekten eine ausführliche Darstellung. Mit der Pingeligkeit des Historikers verfolgt er diese Dinge im Detail und kommt dabei zu bestimmten Differenzierungen und Korrekturen am allgemein geläufigen Bild. Zusätzlich zu dem, was „in großen Zügen“ bekannt ist, ergänzt er die „kleinen Züge“, nicht ohne Seitenblicke auf allgemeine Entwicklungen in Literatur und Kunst (z.B. S. 344, 484).

Allgemein bekannt ist etwa der rüde und folgenreiche Verriß, den die Oper *Lady Macbeth* auf Stalins Betreiben 1936 in der *Pravda* erfuhr. Weniger bekannt ist, daß sie vor dem 83 Aufführungen in Leningrad und 97 in Moskau erlebt hatte, daß sie aber auch in Prag, London, Ljubljana, Zürich, Kopenhagen und Cleveland gespielt wurde, daß ihr brutaler Verismo gerade im pruden Amerika als kommunistische Tendenz bewertet wurde und sowjetische Befürworter des Werkes (darunter Kabalevskij und Šneerson) sich gegen diese amerikanischen Mißverständnisse wandten (S. 120 ff.). Weniger bekannt ist, daß die damalige Kampagne gegen Schostakowitsch auch andere (heute in Vergessenheit geratene) Komponisten wie Alexander Mosolov, Gavriil Popov und Heinrich Litinskij betraf, gegen den schon 1934 der Vorwurf des „Formalismus“ erhoben wurde (S. 128 f.), daß die *Pravda* Blätter wie die

Izvestija und die *Literaturnaja Gazeta* tadelte, die sich dieser Kampagne nur zögernd anschlossen, und daß mehrere sowjetische Musikwissenschaftler (die heute zu den bedeutendsten Vertretern ihres Faches gezählt werden), damals in Ungnade fielen, während in der Literatur und Dramatik gleichzeitig die Maßnahmen gegen Meyerhold und Tairov begannen (S. 136/37).

Bekannt sind die Musikbeschlüsse der Partei von 1948 mit ihren Auswirkungen auf die avanciertesten und international berühmtesten sowjetischen Komponisten wie Schostakowitsch, Prokofjew, Chačaturjan oder Mjaskovskij – weniger bekannt ist die seinerzeit aufgestellte schwarze Liste von Musikwissenschaftlern und musikwissenschaftlichen Werken (S. 230); weniger bekannt ist die Tatsache, daß jene Oper *Die große Freundschaft* von V.I. Muradeli, die diese Beschlüsse auslöste, vermutlich nicht so sehr wegen ihrer stilistischen Mittel als wegen ihres textlichen Inhalts gerügt wurde: man glaubt heute, daß der Parteikommissar Ordžonikidze, der als „positiver Held“ des Librettos fungiert, wohl auf Veranlassung Stalins während der 1937er Säuberungen auf mysteriöse Weise ums Leben kam (S. 211). Weniger bekannt ist auch, daß selbst ein so „klassizistisches“ Werk wie die X. Sinfonie von Schostakowitsch noch nach Stalins Tod, in Moskau als „nichtrealistisches Werk“ befehdet, eine dreitägige Debatte im sowjetischen Komponistenverband auslöste (S. 283). Schwarz vermutet auch, daß Texte von Boris Asaf'ev, Schostakowitsch und Prokofjew aus jenen Jahren nur in entstellter, von fremder Seite redigierter Fassung veröffentlicht worden sind (S. 226, 231, 237, 246 u.a.). Noch während der Rehabilitationen, die dieser Epoche folgten, konnte es geschehen, daß ein Werk wie die II. Sinfonie von Gavrii Popov plötzlich wieder vom Programm abgesetzt wurde (S. 330).

Dieses Buch über die sowjetische Musik ist in einem spezifischen Sinne ein amerikanisches Buch. Seit Sabaneevs *Modern Russian Composers* (London 1929) sind wohl die wichtigsten Monographien über russische Musik in englischer Sprache erschienen; Boris Schwarz' Buch bildet eine kompetente Fortsetzung der Arbeiten von Alexander Werth, Gerald Abraham, Nicolas Slonimsky, Andrej Olchovskij oder Stanley D. Krebs. In den traditionell liberalen angelsächsischen

Ländern war das Interesse am Wohl und Wehe der sowjetischen Musik immer etwas wacher als bei uns, die wir diese Fragen bisweilen unter dem Begriff „Ostkunde“ zu rubrizieren pflegten, so als ob osteuropäische Geschichte eine entlegene und besondere, unter den allgemeinen Begriff nicht zu subsumierende Form der Geschichte sei. Zwischen den 20er Jahren, als die Universal Edition auch in Deutschland das gesamte E-Musik-Programm des Sowjetischen Staatsverlages vertrat, und, sagen wir: dem Buch von Karl Laux über *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) ist bei uns „der Film gerissen“, ein Buch wie Michel D. Calvocoressis *Survey of Russian Music* (London: Penguin 1944) blieb bis heute unbekannt.

In diese Informationslücke stößt das Buch von Boris Schwarz, der aus seinen Erfahrungen jener Jahre das sowjetische Musikleben gewissermaßen als das eines vertrauten Nachbarlandes beschreibt und miterlebt. Kaum ein neues sowjetisches Werk, zu dem er nicht eine britische oder amerikanische Kritik zu zitieren weiß, denn die Werke wurden teilweise in Amerika eher als in Rußland aufgeführt, so die VII. Sinfonie von Schostakowitsch und sein Violinkonzert, die XXI. Sinfonie von Mjaskovskij; Nestjews Prokofjew-Biografie wurde zuerst in den USA publiziert, bevor sie – stark abgeändert – 1957 in der Sowjetunion erscheinen konnte (S. 168, 252, 290). Besonders eng waren die wechselseitigen Beziehungen in der Kriegszeit, und Boris Schwarz beklagt „*the tragic post-war estrangement between the Soviet Union and its former allies*“ (S. 189). In den 60er Jahren sehen wir diese Beziehungen mit einem regen Austausch von Gastspielen, Wettbewerbsteilnehmern und Komponistendelegationen wiederhergestellt; Samuel Barber wurde zum 50. Geburtstag in der Sowjetunion geehrt (S. 330), und Boris Schwarz selbst war Teilnehmer eines langfristigen Austauschstudien-Programmes, aus dessen Erfahrungen er im Kapitel 14 (S. 372-415) Aufbau und Funktion des musikalischen Bildungs- und Publikationswesens beschreibt. Von dem Außenseiter-Komponisten Andrej Volkonski, der in der offiziellen sowjetischen Musikkritik allmählich zum schwarzen Schaf stilisiert wurde (S. 296, 365, 420), wurde die Leningrader Uraufführung eines Werkes

1965 in der Sowjetunion nicht erwähnt, dagegen in *Musical America* rezensiert (S. 433).

In der gewissenhaften und gründlichen Sammlung solcher Daten und Einzelheiten liegt die Bedeutung des Buches von Boris Schwarz, das im Ergebnis jahrzehntelanger Forschungen in gewisser Weise als „Lebenswerk“ gelten muß: in ähnlichem bekenntnishaften Sinne wie Nadežda Mandelstams *Jahrhundert der Wölfe* oder Alfred Kantorowicz's *Deutsches Tagebuch*. Die Fülle des Materials macht es dem Verfasser möglich, in sorgsamem Abwägen immer wieder auf Fakten hinzuweisen, die auch den im Westen verfestigten Beurteilungen dieser oder jener Epoche sowjetischer Musikgeschichte widersprechen und zu differenzieren zwingen. Z.B.: Die Auflösung aller musikalischen Assoziationen um 1932 (darunter der Assoziation für Zeitgenössische Musik, aber auch der dogmatisierten Assoziation für Proletarische Musik) und ihre Gleichschaltung im Sowjetischen Komponistenverband wurde von den Komponisten nicht durchweg beklagt, sondern teilweise mit Hoffnungen auf sachlichere Arbeitsmöglichkeiten verknüpft (S. 112 ff.); in den 30er Jahren, die sonst der Beginn vom Ende der künstlerischen Freiheit waren, konnte immerhin eine staatliche sowjetische Jazzband existieren, für die u.a. Schostakowitsch schrieb (S. 360). Tichon Chrennikov, der während der 48er Kampagne die entscheidenden Vorwürfe gegen die damals angegriffenen Komponisten und Musikwissenschaftler führte (S. 215, 225 ff.), war es dann auch, der später Strawinsky in Californien besuchte und ihn zu seinem denkwürdigen Rußlandaufenthalt 1962 veranlaßte (S. 355), nachdem dieser vorher jahrzehntelang als „Apostel der reaktionären Kräfte in der bürgerlichen Musik“ gegolten hatte (S. 252). Die Epoche Chruschtschows war in kulturpolitischer Hinsicht nicht ausschließlich liberal, und die Kulturbeschlüsse von 1948 wurden wohl in einigen Kritiken bestimmter Komponisten, in ihrem wesentlichen Inhalt jedoch nie ausdrücklich revidiert (S. 220, 308 u.a.).

Obwohl seine Untersuchung die jüngsten Entwicklungen nicht mehr erfaßt, die wiederum stark auf eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit in und außerhalb der Sowjetunion (z.B. in der ČSSR) hinauslaufen, würden diese Entwicklungen doch in das Bild passen, das Boris Schwarz mittels

einer Summe von Einzelheiten von der sowjetischen Musikkultur entwirft. Illusionslos im Positiven wie im Negativen, darf das Buch als eine bedeutende historische Arbeit gelten.
Detlef Gojowy, Bad Honnef

Musiche Rinascimentali Siciliane II: Scuola Polifonica Siciliana: Musiche strumentali didattiche. A cura di Paolo Emilio CARAPEZZA. Rom: Edizioni de Santis 1971. LVIII, 166 S.

Die musikhistorische Bedeutung Siziliens für den Zeitraum der italienischen Renaissance scheint keine richtungsweisende gewesen zu sein. Immerhin ist eine eigene Schule, wenn auch „provinziell verspätet“, nachweisbar. Ottavio Tiby prägte um die Jahre 1550 den Begriff der *Scuola Polifonica Siciliana*. Diese beschlägt, grob umrissen, die 100 Jahre von ca. 1550-1650, und läßt zumindest drei abgrenzbare Generationen fassen, welche sich der polyphonen Schreibweise des Cinquecento-Repertoires bedienten. Pietro Vinci (ca. 1535-1584) kann als Haupt dieser Schule angesprochen werden, wengleich er zu einem beträchtlichen Teil außerhalb Siziliens wirkte. Einer seiner direkten Schüler war Antonio il Verso (ca. 1565-1621), ein Exponent der zweiten Generation, während der instrumental gelockerte Satz eines Giovan Battista Calì (nachweisbar kurz nach 1600) ins 17. Jahrhundert deutet. Zentrum dieser Schule war vorab Palermo, dessen damals reger offizieller Musikbetrieb sich an Kathedrale, Cappella Palatina, Basilica S. Francesco d' Assisi u.a. abspielte, und das zu jener Zeit auch über verschiedene leistungsfähige Druckereien verfügte: Über 50 Musikdrucke aus der betrachteten Zeitspanne bestätigen dies.

Die vorliegende Ausgabe von Paolo Emilio Carapezza kommt hiermit dem Bedürfnis entgegen, an Hand von Notenmaterial Näheres über diese Schule zu erfahren. Im weiteren bildet sie in ihrer Beschränkung auf die sog. *musica a due voci* einen Beitrag zum Problemkreis der instrumentalen Lehrduos jener Zeit. Carapezza legt die Übertragungen dreier Individualdrucke vor, die je einen der oben genannten Komponistennamen tragen: Die Duos von Vinci wurden 1560 bei Scotto in Venedig gedruckt, diejenigen von Antonio il Verso 1596 in Palermo, während die zweistimmigen Ricercari des Giovan Battista

Cali, seinerseits „*discepolo di Antonio il Verso*“, im Jahre 1605, wieder in Venedig, erschienen. Es dürfte sich bei allen drei Sammlungen um „*Primitiae*“ der Komponisten handeln, geschrieben mit didaktischer Zielsetzung.

Diese „*musica a due voci*“ war im 16. Jahrhundert in ganz Europa beliebt und gefragt. In den im vorliegenden Bande vereinten drei Sammlungen ist das instrumentale Idiom unüberhörbar, wenn auch hinsichtlich seiner Vordergründigkeit chronologisch abstuftbar. Entwicklungsgeschichtlich wäre es reizvoll, an den drei Sammlungen die Fortschritte instrumentengerechter Setzweise aufzuzeigen. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß hierzu einiges festzustellen wäre.

Die Ausgabe von Carapezza ist mit großer Sorgfalt und entsprechend den üblichen Richtlinien heute geläufiger Editionspraxis entstanden. Vorangestellt ist ein 45-seitiges lebendiges und wohlfundiertes Vorwort. Begrüßenswert vorab die Beiträge zu den Biographien der Komponisten, ferner die grundlegenden Bemerkungen zur Gattung dieser zweistimmigen Literatur, die Übersicht über die „*Dynastie*“ dieser sizilianischen Polyphonisten sowie die Aufzählung der erschienenen Drucke von Instrumentalduos zwischen 1521 (Eustachio Romano) und der Wende zum 18. Jahrhundert. Für Leser, welche die italienische Sprache wenig beherrschen, ist eine englische Übersetzung beigegeben.

Spärliches ist leider nur gesagt zu den Titeln und deren Verhältnis zu den Musikstücken. Es sind dies zu einem beträchtlichen Teil Flur- und Ortsnamen in sizilianischer Färbung oder eigentliche Dialektausdrücke, oft sehr bunt gehalten und gerade dadurch die Aufmerksamkeit erregend. Die Frage nach dem Einfluß volksmusikalischer Elemente drängt sich direkt auf, bestärkt noch durch gewisse melodische Dukten wie etwa im 5. Stück von Vinci (Fontana di Chiazza) mit seinen stereotypen, ostinaten Formeln. Nicht ganz einheitlich ist die Beifügung von Akzidentien gehandhabt, vor allem bei Klauseln und Kadenzen. Fragen ergeben sich an gewissen Stellen auch im Hinblick auf die Stimmführung und die daraus resultierenden Dissonanzverhältnisse: so z.B. in Takt 39/40 des 2. Stückes von Vinci (*Lo Canallotto*) mit dem großen Septimensprung in die Dissonanz. Warum bleiben das *es* und das *d* nicht im eingestrichenen Bereich, was alle Probleme schlagartig lösen würde?

Dem Liebhaber und Interessenten von Renaissancemusik steht jedenfalls mit dieser Ausgabe ein weiterer Band bemerkenswerter Musik zur Verfügung. Sowohl dem musikgeschichtlichen Institut von Palermo wie vor allem dem Herausgeber ist dankbare Anerkennung hierfür zu zollen.

Victor Ravizza, Bern

HILDEGARD VON BINGEN: Lieder nach den Handschriften hrsg. von Pudentiana BARTH OSB, M. Immaculata RITSCHER OSB und Joseph SCHMIDT-GÖRG. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969. 328 S.

M. IMMACULATA RITSCHER OSB: Kritischer Bericht zu Hildegard von Bingen: Lieder. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969. 62 S.

Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs gibt der Otto Müller Verlag Salzburg die Werke der großen Dichterin und Seherin Hildegard von Bingen (1098-1179) heraus. Innerhalb dieser Reihe sind nun auch die Gesangstexte und das Geistliche Spiel vom *Ordo virtutum* mit Noten erschienen. Wie für die Ausgabe der anderen Werke zeichnen Frauen der Benediktinerinnenabtei Eibingen als Herausgeber, mit ihnen zusammen aber auch der bewährte Kenner der Hildegardschen Kompositionen, Joseph Schmidt-Görg. An der vorbildlichen Edition der Melodien hat auch der durch seine Chorforschungen als musikwissenschaftlicher Fachmann bekannte Abt von Maria Laach, Urbanus Bomm OSB, beratend mitgewirkt. So ist es zu einer hervorragenden Ausgabe der Kompositionen der hl. Hildegard gekommen, durch die eine Lücke in der Dokumentation mittelalterlicher Musik und Dichtung geschlossen wird. Zwar hatte Joseph Gmelch auf 32 Lichtdrucktafeln im Jahre 1913 die Kompositionen der hl. Hildegard nach dem Wiesbadener Riesencodex, der übrigens nicht wie die Wiesbadener illustrierte Scivias-Handschrift seit 1945 verschollen ist, herausgegeben. Noch 1957 hatte Schmidt Görg in seinem Artikel Hildegard von Bingen in MGG VI 390 die Meinung vertreten, die Kompositionen der hl. Hildegard seien nur in dieser einzigen Handschrift überliefert. Wenn nun das Vorwort der neuen Ausgabe betont, daß hier „*die Lieder der heiligen Hildegard zum erstenmal in ihrer Gesamtheit melodie- und textkri-*

tisch herausgegeben werden“; so ist das insofern richtig, als seitdem durch die Hildegardis-Forschungen der Abtei Eibingen noch sechs weitere Handschriften gefunden wurden, welche die Texte dieser Gesänge überliefern, davon drei, welche auch Gesänge mit Noten neben dem Wiesbadener Riesencodex enthalten. Text und Melodien der Gesänge werden hier in der Ordnung der Hs. Dendermonde Cod. 9 wiedergegeben, eine Handschrift, die, wie ein Brief des Abtes von Villers an Hildegard von Bingen beweist, 1175 von Hildegard an die Zisterzienserabtei Villers in Brabant zum Geschenk gemacht wurde, also zehn bis zwanzig Jahre älter ist als der nach Hildegards Tod angelegte Riesencodex in Wiesbaden (1180 bis 1190). Die Handschrift hatte schon einmal Kardinal Pitra für seine *Analecta sacra* 1837 benutzt, dann war sie aber wieder in Vergessenheit geraten. Die Melodie-Aufzeichnung einer von Hildegard stammenden Antiphon findet sich außerdem in dem Hildegard-Briefkodex von Zwiefalten (heute Württembergische Landesbibl. Stuttgart, Cod. Theol. Phil. 4^o 352). Dieser Codex muß noch früher datiert werden als die Handschrift in Dendermonde (1154-1170). Die Hildegard-Handschrift in Wien (Nationalbibl. 1016) aus dem 13. Jahrhundert zeichnet ein Kyrie und ein Alleluia der hl. Hildegard mit Noten auf. Schon aus dieser Aufzählung wird deutlich, wie notwendig jetzt eine neue textkritische Ausgabe der Kompositionen der Hildegard von Bingen geworden ist.

Das Repertoire umfaßt 77 Einzelgesänge, dazu noch den *Ordo Virtutum*, diesen allerdings nur nach dem Wiesbadener Riesencodex, da er in der Handschrift für Villers nicht enthalten war. Von „Liedern“ kann man eigentlich nur im übertragenen Sinne sprechen. Es handelt sich meist um freirhythmische Gesänge, die als Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und Hymnen bezeichnet sind und keinerlei Anzeichen von geschlossener Vers- und Strophenbildung aufweisen. Schmidt-Görg gibt eine Einführung in die musikalische Struktur dieser Gesänge. Zwei Bildtafeln zeigen den Charakter der Notation in den beiden Hauptquellen (V und R), eine frühe, noch kursive, sehr steile rheinische Hufnagelnotation mit vier und fünf Linien, in beiden Handschriften sehr ähnlich. Die „Lieder“ und das Spiel werden im Text mit der üblichen Quadrat-

notation auf vier Linien wiedergegeben, wobei für einzelne Neumenzeichen in den Pressus-Formen eine eigene, von Urbanus Bomm vorgeschlagene Darstellung gewählt wird. Es braucht nicht betont zu werden, daß diese Form der Wiedergabe dem Charakter der Melodien eher gerecht wird als jede moderne Umschreibung. Für die Beurteilung der Texte ist es sehr wichtig, daß dieselben noch einmal ohne Noten in ihrer rhythmischen Struktur und mit ihrer deutschen Übersetzung vorgestellt werden. Hierzu schrieb Adelgundis Führkötter die Einführung in die Liedtexte. Ein vierter Abschnitt enthält das Wichtigste über die Handschriften, die der Ausgabe zu Grunde gelegt wurden, ein Verzeichnis der Literatur und nützliche Tabellen, vor allem eine Konkordanztafel der beiden wichtigsten Handschriften R und V.

Daß der kritische Bericht von M. Immaculata Ritscher der Ausgabe in einem eigenen Heft beigegeben wurde, ist sehr begrüßenswert. Es erleichtert den Vergleich mit dem Haupttext, daß die Lesarten beim Vergleich daneben gelegt werden können.

Walther Lipphardt, Frankfurt a.M.

Das Königsteiner LIEDERBUCH. Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hrsg. von Paul SAPPLER. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1970. X, 412 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 29.)

Die Erstausgabe der im vierten Faszikel der Berliner Handschrift Mgq 719 um 1470 bis 1473 vermutlich in der Gegend um Königstein im Taunus aufgezeichneten Sammlung weltlicher „Gesellschaftslieder“ erschließt ein von Germanistik und Musikwissenschaft lange vernachlässigtes, für die Kenntnis der spätmittelalterlichen deutschen Liedkunst jedoch hochbedeutendes Dokument. Das den bekannten handschriftlichen Liederbüchern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Umfang überlegene Corpus enthält über 150 Texte – fast durchweg anonym und in der Regel oberdeutscher Provenienz – in rheinfränkischer, mit vorlagenbedingten Mischformen stark durchsetzter Niederschrift. Da rund 130 Lieder als Unika gelten müssen und nur ein Bruchteil von ihnen bisher zum Abdruck gelangt oder durch Überlieferungsparallelen bezeugt

war, bedeutet die in Konzeption, Anlage und philologischer Präzision mustergültige Edition eine entschiedene Förderung der germanistischen Liedforschung. Der vom Herausgeber aufgedeckte, einer kleinen Sensation gleichkommende Sachverhalt, daß das Manuskript darüber hinaus vier in Tabulaturform notierte, in der Vergangenheit bloß als „*unverständliche Buchstabenfolgen*“ (Die dt. Lit. d. Mittelalters. Verfasserlexikon II, Berlin 1936, Sp. 367) registrierte Melodien bewahrt – die frühesten in deutscher Lautentabulatur (vgl. K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 69, Anm. 34) –, trägt zusammen mit mannigfachen und sorgfältig ausgewerteten Beziehungen zu Musikhandschriften des ausgehenden Mittelalters (insbesondere zum Schedelschen und Glogauer Liederbuch) dazu bei, daß die Publikation auch für den Musikhistoriker gewichtigen Ertrag abwirft.

Bereits die Einleitung (S. 3-37), die neben Beschreibung der Handschrift und einer sprachlichen Untersuchung vor allem der Begründung der Editionsgrundsätze und Einrichtungsregeln dient, nimmt in einem zusammenfassenden Vorbericht zur musikalischen Seite der Lieder kurz Stellung (S. 7), umfaßt aber auch eine den Vergleich mit verwandten Kollektionen erleichternde Charakterisierung der im Liederbuch vertretenen Themenbereiche und Liedtypen sowie knappe, an die Lied-Bei- und Nachschriften geknüpfte, z.T. generalisierbare Erwägung zu Autoren, Publikum und Gebrauch der Lieder. Der eigentliche Editionsteil (S. 39-218), der angesichts der zu bewältigenden Überlieferungsmängel ein glänzendes Zeugnis von den textkritischen Bemühungen und Fähigkeiten des Herausgebers ablegt, bietet sodann die Texte in einer handschriftennahen, von den ärgsten graphischen Willkürlichkeiten sowie von Sinn- und Formverderbnissen jedoch, soweit möglich, gereinigten Fassung. Die umfangreichen Liedkommentare (S. 219-402) liefern schließlich mit weit ausholenden formalen, inhaltlichen und sprachlichen Erläuterungen wertvolle Lese- und Verständnishilfen, für die nicht nur der Nichtgermanist dankbar sein wird. Sie diskutieren ferner Fragen der Textherstellung, setzen sich mit einschlägiger, auch musikwissenschaftlicher Literatur kritisch besonnen auseinander, weisen im gegebenen Falle die vor-

handenen Text- und Melodieparallelen lückenlos nach und zeichnen sich generell dadurch aus, daß die musikalische Komponente – auch wo, wie es dem Regelfall entspricht, Melodien fehlen – stets mitbedacht ist.

Was als Gewinn gebucht werden kann, ist beträchtlich. Neben Identifizierung, diplomatischem Abdruck und mit versuchsweiser Textunterlegung versehener Übertragung der erwähnten Tabulaturaufzeichnungen (Nr. 82, 133-135), unter denen die zu Nr. 82 insofern besonderes Interesse beansprucht, als sie die älteste Melodieversion des weitverbreiteten Vierzeilers *Zwischen berg vnd tiefen tal* zu repräsentieren scheint, heben sich Betrachtungen und bislang unveröffentlichte Materialien zur Melodie der auf Ton IV Reinmars von Brennenberg zurückgehenden Brembergerlieder (Nr. 1) heraus. Als musikalisch bedeutsam treten zudem Liedtexte in Erscheinung, die jetzt zur Ergänzung der Quellen herangezogen werden können, welche lediglich Melodie und Anfangsworte überliefern und im übrigen von der Nähe des Königsteiner Manuskripts zur Gattung des Tenorliedes zeugen (Nr. 8 u.a. zu Schedel Bl. 132v-133r; Nr. 27 zu Glogau Nr. 162; Nr. 167 zu Glogau Nr. 226; vgl. auch Nr. 98, 104 und 105). In ähnliche Richtung weist die dem Lied Nr. 121 nachgestellte Weisenangabe *Bestentzer*, die auf Beziehungen des spätmittelalterlichen deutschen Liedes zur französisch-burgundischen Basse danse sogar explizit anspielt.

Literaturverzeichnis, Quellen- und Liedregister (S. 403-412) beschließen das auch im Äußeren vorzüglich aufgemachte Buch, das nicht zuletzt wegen seiner interdisziplinären Ausrichtung höchste Anerkennung verdient. Helmut Lomnitzer, Marburg

TERENCE BAILEY: *The Processions of Sarum and the Western Church*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies (1971). XV, 208 S. (Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Studies and Texts. 21.)

Es liegt in der Geschichte der Choralforschung selbst begründet, daß einzelne Zweige des liturgischen Gesanges kaum Beachtung gefunden haben: weder in der Zeit der „Musikarchäologie“ (so A. Schubinger selber)

eines R. Schlecht, noch in der nachfolgenden praxisorientierten Forschung (Dom Mocquereau, P. Wagner) standen liturgische Gebräuche im Vordergrund musikwissenschaftlicher Betrachtung der mittelalterlichen Monodie. Erst die historisch und quellenkundlich orientierte Chorforschung (J. Handschin, B. Stäblein, J. Smits van Waesberghe, M. Huglo u.a.) stellte in Verbindung mit liturgiewissenschaftlichen Arbeiten einen neuen Ansatzpunkt her. Baileys Buch versucht auf dieser Basis vom Besonderen (dem Ritus von Salisbury) zum Allgemeinen vorzustoßen: die ausführlich rubrizierten Sarum-Quellen (S. 4-11 sind jene vom Autor verwendeten zusammengestellt) laden dazu ein. Der Verfasser geht gründlich auf Form und Gelegenheit der Prozessionen ein ohne die liturgiewissenschaftlichen Erkenntnisse zu vernachlässigen (Kapitel II). Im dritten Kapitel veröffentlicht er nicht weniger als 35 Prozessionsgesänge, die bis heute nur vereinzelt zugänglich waren.

Im zweiten Teil weitet Bailey sein Thema auf die kontinentale Praxis aus; das Quellenverzeichnis nennt notgedrungen nur eine Auswahl der dem Verfasser zugänglichen Quellen (106 Handschriften), die immerhin ein solides Arbeitsmaterial hergibt. Diese Basis wird in nächster Zeit durch M. Huglos RISM-Band wesentlich erweitert werden, da dort über 600 Quellen zur Darstellung gelangen. Wie schon Handschin gefordert hat, wären vor allem die *Libri Ordinarii*, von denen eine große Zahl in Editionen vorliegen, vermehrt beizuziehen. Wertvoll ist im Kapitel IX eine tabellarische Übersicht für die zentralen Rogations-Antiphonen, deren Texte und vor allem Melodien im Anschluß besprochen sind. Baileys kenntnisreiche Analysen weisen Melodiegemeinschaften nach und vergleichen die Prozessionsantiphonen mit jenen der Mess- und Offiziums-gesänge.

Geht man, wie dies der Verfasser tut, von den Prozessionen einer, wenn auch einflußreichen, Kathedrale (hier Salisbury) aus, so ist es verständlich, daß diesen die kontinentale Praxis gegenüber gestellt wird. Es zeigt sich aber überall, daß die liturgischen Gebräuche und Gesänge von Diözese zu Diözese, von Erzbistum zu Erzbistum recht erhebliche Unterschiede aufweisen. Damit ist methodisch die Gegenüberstellung England – Kontinent problematisch.

Es bleibt dabei das ungeschmälerete Verdienst Baileys, die Gesänge erst einmal publiziert und zugleich auch gründlich besprochen zu haben. Zusammen mit M. Huglos Quellenband sind nun die Voraussetzungen gegeben, die Prozessionen der mittelalterlichen Kirche in ihrer Eigenart zu erkennen; daß dies auch für die Geschichte der mehrstimmigen Musik von Bedeutung ist, sei nur nebenbei erwähnt. Terence Baileys auch in der Aufmachung ansprechendes Buch wird dabei wertvolle Dienste leisten.

Jürg Stenzl, Freiburg (Schweiz)

CHARLES NALDEN: *Fugal Answer*. London: Auckland University Press und Oxford University Press 1970. XIV und 192 S.

Fugal Answer von Charles Nalden, einem Musiktheoretiker der Auckland University, ist eine kritische, manchmal polemische Auseinandersetzung mit den Regeln, die in englischen Lehrbüchern, vor allem dem vielgerühmten von Ebenezer Prout, für die Beantwortung von Fugenthemen gegeben worden sind. Den Unterschied zwischen einer Festsetzung von Normen für eine Schulübung einerseits und einer wissenschaftlichen Beschreibung der musikgeschichtlichen Wirklichkeit andererseits – also zwischen der Fuge als Exerzitium und als Kunstwerk – läßt Nalden nicht gelten, und so fällt es ihm, da er über eine umfassende Kenntnis der musikalischen Überlieferung verfügt, nicht schwer, eine Reihe von Regeln oder deren Begründungen durch Beispiele aus der kompositorischen Praxis Bachs, Buxtehudes oder Purcells zu widerlegen. (Da das Buch demnach einen wissenschaftlichen Anspruch stellt und sich nicht bei einem pädagogischen bescheidet, ist die Vernachlässigung der neueren deutschsprachigen Literatur kaum zu rechtfertigen.)

In dem Streit, ob die tonale Beantwortung im 18. Jahrhundert ein Relikt der Modalität oder aber im 16. ein Zeichen (oder eine Antizipation) von Tonalität gewesen sei, entscheidet sich Nalden (5, 15, 44) für die harmonisch-tonale Interpretation. Wahrscheinlicher ist es allerdings, daß das Verfahren seine Bedeutung wechselte: Bei Palestrina erscheint es als Mittel der Modusdarstellung und bei Bach steht die „tonale“

Beantwortung nicht selten schief zur realen Tonalität des Tonsatzes. Die Praxis Palestrinas ist von Nalden (79 ff., 98) partiell mißverstanden worden (vgl. AfMw XXI, 1964, 51 ff.).

In der Barockzeit herrschte nach Nalden (22) das Prinzip, daß die tonale Beantwortung von Fugenthemen die Norm bildete, die man zu erfüllen trachtete, während die reale Beantwortung lediglich als Ausnahme zugelassen war, die begründet sein mußte. Und es ist die Hauptthese des Buches, daß reale Beantwortungen – als „Lizenzen“ verstanden – im allgemeinen harmonisch motiviert gewesen seien (und nicht, wie manche Theoretiker behaupteten, in der Scheu vor melodischen Verzerrungen des Themas).

Naldens immer wiederkehrendes Argumentationsschema (59 ff., 82 ff.) ist allerdings insofern fragwürdig, als es in einem Zirkelschluß besteht, von dem man schwerlich behaupten kann, daß er ein legitimer hermeneutischer Zirkel sei. Um zu erklären, warum eine Beantwortung real und nicht – nach der Regel – tonal ist, zeigt Nalden, daß eine tonale Beantwortung in eine harmonisch mißliche Situation geführt hätte. Er setzt also den bestehenden Tonsatz, in den eine tonale Beantwortung nicht passen würde, als unveränderliche Gegebenheit voraus, ohne zu bedenken, daß es dem Komponisten offenstand, die übrigen Stimmen entsprechend einzurichten, wenn er das Thema tonal beantworten wollte.

Die Lehrbuchregel, daß ein Tonikadreitklang des Dux durch einen Dominantdreitklang des Comes beantwortet werden müsse, stimmt, wie Nalden zeigt (46 ff., 65 ff.), mit der musikalischen Realität nicht genügend überein. Eine Quartbeantwortung entsteht nach Nalden (98 ff.) dadurch, daß ein Thema, das mit dem Quintton der Skala beginnt, tonal mit dem Grundton beantwortet wird und daß dann ein „Ruck“ in die Quintbeantwortung entweder den melodischen Umriss oder das tonale Gleichgewicht stören würde. (Die Analysen unter dem Gesichtspunkt der harmonischen Balance gehören zu den glücklichsten des Buches.)

Einleuchtend ist Naldens strikte Unterscheidung zwischen „*mutation*“ (Wechsel zwischen Quint- und Quartbeantwortung) und „*modulation*“: Die harmonische Relation des Comes zum Dux (dominantisch

oder subdominantisch) braucht mit der intervallischen (Quint- oder Quartabstand) nicht übereinzustimmen; ein Comes im Quartabstand kann dominantisch harmonisiert sein.

Die Klassifikation modulierender Themen (113 ff.) unter dem Gesichtspunkt, ob sie „*teilbar*“ oder „*unteilbar*“ sind oder sich durch „*prominently placed tonic and dominant notes*“ auszeichnen, ist logisch anfechtbar. In den Kapiteln über modulierende und chromatische Themen und über das Verfahren, große Sekunden oder Terzen des Dux im Comes mit kleinen zu vertauschen (oder umgekehrt), unterscheidet sich Nalden von den Lehrbuchautoren, die zu seltsam abstrakten Erörterungen über tonale Implikationen von Fugenthemen tendieren, durch konsequente Berücksichtigung des konkreten Tonsatzes. Carl Dahlhaus, Berlin

RUDOLF KLINKHAMMER: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform. Regensburg: Bosse 1971. VI u. 206 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXV.)

In seiner Dissertation unternimmt Rudolf Klinkhammer den Versuch, „*die Entwicklung der langsamen Einleitung in ihren Beziehungen zum Sonatensatz und ihrer Funktion innerhalb der zyklischen Sonatenform*“ darzustellen. Einer knappen Skizzierung des Traditionszusammenhangs läßt er je ein Kapitel über die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart, Beethoven und bei den Romantikern folgen. In den Kapiteln über Haydn und Mozart behandelt Klinkhammer zunächst die Harmonik und die „*Tektonik*“ unabhängig vom folgenden Satz. Ein weiterer Abschnitt dient dann der Erörterung der „*thematischen Funktion*“ (Haydn) bzw. „*formaler und motivischer Korrespondenzen*“ (Mozart). Klinkhammer kommt zu dem Schluß, daß Haydns Einleitungskonzeption sich „*zunehmend auf das Hauptthema des folgenden Sonatensatzes*“ konzentriert, während Mozart eher „*Verbindungen zu den verschiedenen Teilbereichen des Sonatensatzes . . . , vornehmlich zu solchen mit Überleitungsfunktion*“ zu knüpfen sucht (93). Im Beethoven-Kapitel greift Klinkhammer zu einer Gliederung nach funktio-

nen Gesichtspunkten – wohl in der Einsicht, daß es „die“ langsame Einleitung Beethovens nicht gibt. (Ob es sie bei Haydn und Mozart gibt, erscheint freilich kaum weniger zweifelhaft.) Er unterscheidet bei Beethoven vier funktionale Charakteristika der langsamen Einleitung: 1. Ansteuerung des Hauptthemas als „*materiales Ziel*“ (z.B. op. 9,1), 2. ihre Funktion als „*Teil des zyklisch-thematischen Einheitsprozesses*“ (op. 21; 81a), sowie 3. „*als Kontrastmittel innerhalb des Sonatensatzes*“ (op. 70,2; 84) und schließlich 4. ihre „*thematische Verselbständigung*“ (op. 127; 130). Im letzten Kapitel (Romantik) treten folgende Gesichtspunkte hinzu: 1. „*Der Einfluß des Liedhaften auf die Gestaltung der langsamen Einleitung*“, 2. „*ihre Integration in den Formungsprozeß des Sonatensatzes*“ (Wiederaufnahme im Satzverlauf) und 3. „*ihre Bedeutung als Einheitsfaktor des Zyklus*“ (Wiederaufnahme in späteren Sätzen).

Klinkhammer sieht den Schwerpunkt seiner Arbeit „*in dem Nachweis, daß die langsame Einleitung seit ihrem Frühstadium in der beginnenden Klassik allmählich über ihre Funktion als allgemeine musikalische Satzeröffnung hinauswächst und stufenweise zu einem integrierten Bestandteil eines Werkes aufsteigt.*“ Eine neue Erkenntnis ist das nicht. Andererseits bestehen, gerade zu Beethovens Introduktionen, im einzelnen sehr unterschiedliche Auffassungen, die durch eine in die Tiefe dringende Untersuchung ihrer Klärung nähergebracht werden könnten. Wie die einschlägige Literatur von Marx bis Riemann, von Halm bis Misch, Kropfinger und Gülke zeigt, gehört das Formverständnis mancher Einleitungen Beethovens zu den schwierigsten und zugleich interessantesten Problemen im Umkreis der Sonatenform. Wenn die vorliegende Arbeit zur Erhellung dieser Fragen nur wenig beiträgt, so liegt dies primär an ihrer einseitigen, fast ausschließlichen Orientierung an dem, was man meist als „*Substanzgemeinschaft*“ bezeichnet. (Klinkhammer nennt es „*materiale Bindung*“.) Die Konstatierung und Systematisierung solcher Beziehungen zwischen Einleitung und folgendem Satz bzw. Zyklus nimmt breiten Raum ein, und wer diesem Teilproblem der Introduktionsfrage nachgehen möchte, wird hier manche nützlichen Hinweise und auch gute Beobachtungen (etwa zu Haydns Sinfo-

nie Nr. 87) finden. Dagegen wird er nach einer vollständigen Analyse oder gar Interpretation einer einzigen langsamen Einleitung vergeblich suchen. Die kursorische Erörterung eines Teilaspekts an über hundert Werken wird jedoch einem so anspruchsvollen Thema nicht gerecht. Die nicht minder wichtigen Fragen des Rhythmus, des Ausdruckscharakters und Spannungsverlaufs, der Instrumentation und der Querverbindungen zur Oper werden kaum gestreift, der gesellschaftliche, ästhetische, selbst der biographische Hintergrund bleibt so gut wie unberücksichtigt. Zu der elementaren Frage, ob eine langsame Einleitung vor oder nach dem ihr folgenden Satz entstanden ist, hat Klinkhammer nichts eigenes zu sagen. Hier wäre anhand von Beethovens Skizzen manches zu eruieren gewesen. Doch der Name Nottebohm fehlt im Literaturverzeichnis; von anderen Skizzenpublikationen nicht zu reden.

Gewisse Formulierungen bestärken den Eindruck, daß der Verfasser unter Form etwas sehr äußerliches versteht: Er spricht bei Beethoven von der „*Bedeutung der langsamen Einleitung für die materiale Füllung der Sonatensatzform*“ (130); vom ersten Satz des Quartetts op. 130 sagt er, Beethoven bediene sich der zweiten Schicht des Themas „*für die inhaltliche Füllung von Exposition und Reprise*“ (133). Sprachliche Eigenheiten wie der ständige adjektivische Gebrauch von „*material*“ verlangen vom Leser rasche Abhärtung. Auf Sprachschöpfungen wie „*dreithematisch*“ (165) und „*Dreithematischkeit*“ (150, 151, 153) ist er dennoch nicht gefaßt. Das Literaturverzeichnis bietet unter anderen Überraschungen die, daß es zwar W.S. Newmans Aufsatz über Albinoni und Vivaldi, nicht aber *The Sonata in the Classic Era* enthält.

Im Anhang findet sich eine tabellarische Zusammenstellung von Werken mit langsamer Einleitung zum ersten oder letzten Satz.

Peter Cahn, Frankfurt a.M.

WOLFGANG KRUEGER: *Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsitzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert.* München: Katzschler 1971. 209 S. (Schriften zur Musik. Band 9.)

Diese, wenigstens in Deutschland erste Darstellung gehört zu den vorerst nicht

zahlreichen Sonderarbeiten zu dem umgreifenden Komplex Charakterstück. Im ersten der drei symmetrisch eingeteilten Kapitel werden, historisch einfühlend und gliedernd, die „*termini für musikalische Nachtstücke bis zum 20. Jahrhundert und deren Bedeutungen*“ dargestellt. Der zweite Abschnitt interpretiert „*Die Nacht seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Dichtung und Malerei*“, vor allem in der Romantik, der ja das Nachtstück im herkömmlichen Sinne angehört. Schon bei Sappho (Ausg. M. Treu, 1954) spielt die Nacht, so in S. 46, 60 und 73 (dies mit dem bekannten „*Ego de mona kateudo*“) eine Rolle; in der deutschen Romantik käme noch Mörike als vielleicht genialster Lyriker in Betracht. Seltsam berührt, daß die großen Maler von Nachtbildern – so auch Tintoretto und besonders Magnasco – in der damaligen Musik kaum eine Entsprechung finden. Die Entwicklung dieses „*einsätzigen Pianofortestückes*“ als Nachfolger oder Konkurrent von Suite und Sonate wird durch die Stadien Handstück, Lied ohne Worte (und auch Etüde) und durch die Leistungen von Meistern wie Reichard, Tomášek, Voříšek und Schubert umrissen, auch der „*Stellenwert*“ innerhalb der Salon- und Hausmusik anschaulich vorgestellt. Als Hauptcharakteristikum des ersten Meisters des Nocturnes, Fields, dessen 16 Stücke eine sorgsame Einzelwürdigung erfahren, wird die Verfeinerung der Ornamentik und Weiterentwicklung der kantablen Melodik erkannt. Natürlich nimmt die noch eingehendere Durchleuchtung (nicht nur Beschreibung) der 19 Arbeiten Chopins einen breiten Raum ein (40 S.). Das Nocturne ist in seinen Händen nun zu einem höchst Persönlichen, schlechtweg Vollendeten geworden. So durch die bis zu Wagnervorklängen hinaufreichende Harmonik und suggestive Agogik, das changierende Ornament (vgl. schon Field S. 68), die verschwiegene Satzkunst (vgl. S. 100, op. 27 I die heraustretende Baßstimme im dritten und neunten Achtel und das fast lückenlos durchgehaltene *Cis*), melodische Variationsbreite (die den Walzern und Mazurken fehlt), und den Einbau verwandter Elemente wie Barcarole und Marzurka (trotz rhythmischer Verwandlung in op. 62 I); vor allem durch den vorherrschenden Mittelteil, der stets ein anderes Gesicht, wenn auch verhüllt (op. 27 II) zeigt. Von den beiden Religiosi zitiert op.

15 III, Takt 9-12: „*Et resurrexit tertia hora*“. Kurz: „*Chopin vertritt alle Nacht-auffassungen, wie sie in Dichtung und Malerei in zeitlicher Aufeinanderfolge aufgetreten sind.*“ (115) Schumanns Einzelwerk die *Nachtstücke* op. 23, denen auch in op. 99 die *Albumblätter* 2 und 4 und die Spitzwegische *Abendmusik* (im Mittelteil an *Grillen* op. 12 erinnernd) anzuschließen wären, am Programm nicht unbeteiligt (S. 120), sind trotz festgestellter Gemeinsamkeiten (123) der Gegensatz zu Chopin, der ja für Schumanns Kunst kein Verständnis hatte. Es stehen sich, *cum grano salis*, gegenüber: Salon- und Hausmusik; Ruhe und Unrast; Klang und Verlauf; Bekenntnis und Erlebnis; Einzelstück und Zyklus. Von den Nachfolgern gehören als nächste zu Schumann: Kirchner, G. Flügel und im wesentlichen A. Jensen, dessen *Idyllen* op. 43 von der Morgendämmerung über die Abendnähe zur „*Nacht*“ führen, und dessen Hochzeitsmusik op. 44 im „*Notturmo*“ auch Chopinschen und Lisztschen Einschlag vernehmlich machen. Unter die Gefolgsmänner Chopins zählen u.a. Bertini, Thalberg, Henselt und Fauré (13 Werke). Eine vermittelnde bzw. selbständige Haltung mit literarischer Bezugnahme nimmt vor allen Liszt ein. Es konnte nicht ausbleiben, daß die dem oberflächlichen Blick einformig erscheinende Haltung mancher Chopinscher Nocturnes, ihre elegante Virtuosität und – zuerst nicht als solche bewußt gewordene – melodische „*Süßigkeit*“ (S. 93 und 105) einem Schwarm von Nachahmern ins Blut stieg und das beziehungslos gewordene Schema einer erwerbsmäßigen Salonmusik, oft trivialster Artung, auslieferte.

Das Fazit: Die Gestalt des Nachtstücks ist an keine Form gebunden, charakteristische Merkmale wechseln, changieren, widersprechen sich auch. Der Inhalt gibt aber – wie Krüger abschließend, und nicht um ein „*Tant de bruit*“ zu bemänteln, sagt – dem Interpreten wie dem Hörer „*Gelegenheit, das eigene Empfinden gemäß zu deuten*“ (163). Von diesem Recht hat der Verfasser nur Gebrauch gemacht, wo die Auslegung sich auf genau geortete musikalische Vorgänge berufen konnte. Viele, meist zeitgenössische Zitate fördern das Verständnis, ebenso die glücklich gewählten Notenbeispiele, die sieben Bildbeigaben und die Literaturübersicht (88 Nummern). Das diploma-

tisch genaue Auswahlverzeichnis (193 Nummern) hält sich streng an den Begriff Nachtstück. Stücke wie Griegs *Nächtlicher Ritt* op. 73, gar der zweite Satz von Brahms *f*-moll Sonate op. 5 wurden ausgeschlossen; ebenso die „*Nuits blanches (restless nights)*“ op. 84 von St. Heller.

Das eindrucksvoll ausgestattete Buch wird Spielern wie Hörern von Nutzen sein.

Reinhold Sietz†, Köln

KLAUS HALLER: *Partituranordnung und musikalischer Satz. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1970. 320 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 18.)*

Die Münchner Dissertation von Klaus Haller, ein Prunkstück wissenschaftlichen Fleißes, ist um die These zentriert, daß die Anordnung der Instrumente in der Partitur ursprünglich keine nichtssagende Konvention war, sondern vor 1800 mit dem musikalischen Satz eng zusammenhing und dessen Struktur anschaulich machte. Editions-technische Konsequenzen werden angedeutet (55 f.), ohne daß die Probleme bis in die Details, in denen der Teufel steckt, verfolgt würden.

Haller unterscheidet – nach Fétis – drei Arten der Partituranordnung: eine „*deutsche*“ (mit Pauken und Trompeten an der Spitze), eine „*italienische*“ (mit Violinen und Bratschen an oberster Stelle) und eine „*französische*“ (aus der die heutige „*Normalpartitur*“ hervorgegangen ist). In der Literatur seit Rousseau werden die Anordnungen unter dem Gesichtspunkt der „*Übersichtlichkeit*“ betrachtet und beurteilt (16 ff.): Das deutsche Verfahren stellt die Hauptstimmen – die der Streicher – nebeneinander; das italienische hebt die Violinen durch deren Position an der Spitze der Akkolade hervor; das französische geht von der Gruppierung in Blas- (später geteilt in Holz- und Blechblasinstrumente) und Streichinstrumente aus. Das Kriterium der „*Übersichtlichkeit*“ genügt jedoch nach Hallers Überzeugung nicht, um die Partituranordnungen zu verstehen; die psychologische Argumentation muß durch eine historische ergänzt werden (was eine Sache „*ist*“, begreift man, sobald man erkennt, wie sie es „*geworden ist*“). Um 1800 waren die Parti-

turanordnungen „*bereits erstarrt*“ (33) – die Behauptung ist allerdings eine Übertreibung –, und um sie als sinnvoll zu erkennen, muß man sich ihren ursprünglichen Zusammenhang mit satztechnischen Typen vergegenwärtigen.

Haller beschreibt die Praxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, über die er eine geradezu erdrückende Masse von Material zusammengetragen hat, unter den Stichworten „*Vokale und instrumentale Stimmen*“ (39 ff.), „*Die mehrhörige Anordnung*“ (95 ff.) und „*Die Ensemble-Anordnung*“ (159 ff.). Die Notation der frühen Monodie auf zwei Systemen rühmt er, mit forciertem Historikerpathos, als „*Synthese*“ des „*genuin Instrumentalen*“ mit dem „*genuin Vokalen*“ (42 f.). Die Behauptung, eine Tabulatur sei „*anschaulich*“, eine Partitur dagegen „*abstrakt*“ (44), ist fragwürdig; anschaulich sind beide Notationsformen: die eine macht die Aktion, die andere das Resultat kenntlich.

In einem ausführlichen Exkurs (56 ff.) zeigt Haller, gestützt auf umfassende Quellenkenntnisse, daß der Terminus „*Partitur*“ sich ursprünglich nicht, wie Kinkeldey meinte, auf das Taktstrich-Einzeichnen in eine Einzelstimme, sondern immer schon auf die Takteinteilung zusammen mit dem Übereinanderstellen der Stimmen bezog. Die als „*Partitura*“ bezeichneten Orgelbässe, scheinbar Belege für Kinkeldeys Auffassung, stehen erstens nicht am Anfang der Entwicklung und können zweitens als Abkürzungen eigentlicher Partituren verstanden werden (79).

In dem Kapitel *Die mehrhörige Anordnung* beschreibt Haller in Einzelanalysen, die fast immer aufschlußreich sind, manchmal allerdings ein wenig pedantisch anmuten, Korrelationen zwischen Satzstruktur und Partituranordnung. Wesentlich für die Begründung der Hauptthese des Buches sind die Erörterungen über den „*Trompeten-Pauken-Chor*“ (116 ff.), denn das Verfahren, Trompeten und Pauken gleichsam von außen – als heraldische Instrumente – mit Signalmotiven in einen Tonsatz hereinragen zu lassen, von dem sie sich schroff abheben (120, 125, 135), bildet eine der Voraussetzungen für die „*deutsche*“ Partituranordnung: Die Position an der Spitze der Akkolade drückt Distanz und Rang aus.

Die „*Ensemble-Anordnung*“, bei der

sämtliche Instrumente gleichsam „einen einzigen Chor“ bilden (161), beruht auf dem Prinzip, die Instrumente nach den Schlüsseln, in denen sie notiert sind, untereinanderzustellen. Das Verfahren bedarf kaum eines Kommentars, und Haller analysiert primär die Abweichungen vom Schema: die Erweiterungen durch „Hinzufügen“ an der Spitze der Partitur (167 ff.) oder durch „Einschieben“ in der Mitte der Akkolade (196 ff.). Im einen Fall handelt es sich um thematische und darum hervorgehobene, im anderen um füllende Stimmen. Allerdings sind die Beispiele für das „Einschieben“, wie Haller selbst erkennt (197), manchmal doppelt interpretierbar.

Der Konnex der „deutschen“ Methode mit der „mehrhörigen Anordnung“ ist ebenso unverkennbar (223 ff.) wie die Abhängigkeit des „italienischen“ Verfahrens vom „Ensemble-Prinzip“ (237 ff.). Die „französische“ Methode läßt sich bis zur Pariser Gluck-Schule zurückverfolgen (250): einen Zusammenhang mit bestimmten Satzstrukturen zeigt Haller allerdings nicht. Seine Darstellung endet dort, wo, um mit Riemann zu sprechen, die „Orchestrierung“ – die mit Gruppen operiert – in „Instrumentation“ – die individualisierend verfährt und darum eine „neutrale“, nicht an einen satztechnischen Typus gebundene Partituranordnung voraussetzt – übergeht.

Carl Dahlhaus, Berlin

LUDWIG CZACZKES: *Bachs Chromatische Fantasie und Fuge. Form und Aufbau. Die Arpeggienausführung.* Wien: Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1971. 94 S.

Man kann von einem Vorwort erwarten, daß dort die Absichten des Autors und die Methoden, die er verwenden will, genannt und begründet werden. Ist diese Erwartung erfüllt, wenn als Arbeitsziele „die bisher völlig unberücksichtigt gebliebenen motivischen Beziehungen der Fantasie zur Fuge“ sowie „Form- und Aufbaubesprechung“ der Fuge angegeben werden, ohne daß hier oder in späteren Teilen des Buches verdeutlicht oder zumindest reflektiert wird, was mit „Form“ und „Aufbau“ gemeint und wofür das Auffinden motivischer Beziehungen von Bedeutung sein kann? Der Leser bekommt

in dem Buch lediglich eine große Menge von angeblich motivischen Beziehungen vorgeführt – über die von Johann Nepomuk David übernommene Methode zu ihrer Auffindung vgl. die entsprechenden Rezensionen *Mf* VII, 231; X, 587; XII, 480; XVII, 320 – sowie die Abschlusserkenntnis, daß die drei Durchführungen und Zwischenspiele der Fuge jeweils in ihrer Ausdehnung fast genau dem Verhältnis 2 : 1 entsprechen: „Welche Ökonomie, welche Ausgeglichenheit der Anlage!“ (94) Kaum aber werden dem Leser die Ziele deutlich, die mit diesem Verfahren verfolgt werden. Suchen wir sie! (Dem möglichen Vorwurf, ich drückte mich um eine genaue Würdigung von Czaczkes Raffinessen, begegne ich mit Verweis auf *NZfM* 1972, Heft 8, S. 481 f.)

Eine Äußerung über die Absichten gibt es allerdings auf der Schlußseite (94): „Es zeigt sich aber, daß die Fuge keinesfalls ihre Augen demutsvoll zu einer 'sehr überlegenen Fantasie' zu erheben braucht, wie Busoni meint. Vorausgesetzt, daß man ihre raffinierte Anlage kennt [– nämlich dreimal das Längenverhältnis 2 : 1, s. o.] – und dann bewundern muß. Das war der Zweck der Arbeit“, und: „Der hohe musikalische Wert beider Stücke ist über jeden Zweifel erhaben.“

Diese Äußerungen sollen hier nicht zum Anlaß für ein abermaliges großes Wehklagen über die besinnungslose Anbetung der „Meister“ – wie Czaczkes auch immer von Bach sagt – und ihrer Werke genommen werden. Der Fehler ist bekannt und nur zu beheben, wenn die Mittel und Beweggründe klargemacht und bekämpft werden, die diese Haltung bedingen und stützen. Die bisherigen Zitate haben schon einiges geklärt: Ein dreifaches Teilverhältnis von etwa 2 : 1, das nicht so offensichtlich ist, daß es schon jeder gesehen hätte, wird durch Zuschlagen und Austauschen von Takten entdeckt. Es gilt fortan als „Raffinement“ und zwingt zur „Bewunderung“ („bewundern muß“). Als ebenso raffiniert gilt die Entdeckung, daß – frei nach J.N. David – „Fantasie und Fuge Sprößlinge eines Gedankens“ seien (94), nämlich des Fugenthemas.

Wenn sich diese Feststellungen in Übereinstimmung mit den Realitäten befänden, würde das bedeuten, 1) daß die Tatsache einfacher Zahlenverhältnisse, die auf bestimmten Gebieten der Naturgesetzlichkeit wie bei den Obertönen oder Intervallen

vielleicht manchen zum Erstaunen bringen kann, hier aber auf eine unangemessene Ebene übertragen wird, wo sie nur primitiv wirkt, dennoch als Beweis von Bachs naturhaft-einfacher Größe gelten soll, eine Methode der Monumentalisierung Bachs, die noch hinter Forkel zurückfällt, zumal wenn man bedenkt, 2) daß in diesen angenommenen, neu entdeckten einfachen Zahlenverhältnissen des „Aufbaus“ ebenso wie in den dem Stück abgepreßten motivischen Übereinstimmungen eine Verehrung des Geheimes und des Versteckten liegt, die die Bewunderung des Lesers wohl eher auf Czaczkes, den Entdecker, als auf Bach, den angeblichen Baumeister der ägyptischen Pyramidengeheimnisse, lenken soll; schließlich, 3) daß Bachs Mittel zur Vereinheitlichung von Satzzyklen sich auf äußerliche Motivkoppelungen beschränken sollen, wie etwa bei einfalllosen Beethovenepigonon zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Wenn die Entdeckungen aber nur selten mit den Tatsachen übereinstimmen, was bei Anwendung der Methode J.N. Davids unvermeidlich ist, dann ergibt sich das Bild einer Analyse, die nicht daran interessiert ist, sich – bei aller unvermeidlichen und notwendigen Voreingenommenheit – von der Betrachtung der Strukturen leiten zu lassen, sondern die findet, was sie finden will, sich also selbst überflüssig macht. In diesem Fall geht die Analyse von einer Auffassung Bachs aus, in der sich kryptische Verkünstelung und blockhaft-klare Natur-einfachheit zu einem zwar unrealistischen, für die „bewunderns“werte Fernrückung des Komponisten aber nützlichen Amalgam verbinden, und in der hauptsächlich der „über jeden Zweifel erhabene Wert“ des Stückes bewiesen werden soll. Die plötzliche Schwenkung auf die Wert- (nicht einmal Qualitäts-)ebene deckt den verschwiegenen Ansatzpunkt der Analyse auf, getreu Czaczkes Bemerkung aus dem Vorwort: das Wort des „Erzromantikers und Vollblutmusikanten Robert Schumann . . . : 'Wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden'" (was m.E. so viel heißt wie: Wenn du die Arbeitsmethode durchschaust, kommst du auch hinter die Absichten), müsse „besser lauten: 'Wenn dir der Geist ganz klar ist, wird dir die Form klar werden.'" Damit ist die Analyse jeglicher An-

forderung erlebbarer und auf andere Gebiete übertragbarer Methode enthoben. Der Analytiker befindet sich allein mit dem Meister in Klausur. Überprüfbarkeit ist nicht mehr möglich und nötig. Dies gilt, auch wenn Czaczkes gleich darauf, nun ganz unverständlich, schreibt: „Denn nur die intensivste geistige Beschäftigung mit dem Kunstwerk, dessen genaues Studium, kann uns diesem näher bringen und schließlich zu dessen vollem Verständnis führen.“ Ich meine, daß die Kenntnis der Trouvailles Czaczkes' das Verständnis erschwert und hemmt und leicht – unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Akribie – zu einer Form von Unterordnung und Abhängigkeit anleitet, die jeglicher Begründung enträt.

Peter Schleuning, Freiburg i.Br.

SIEGFRIED GOSLICH: Musik im Rundfunk. Tutzing: Hans Schneider 1971. 272 S.

Überblickt man das Schrifttum über die Musik im Rundfunk, so fällt die große Fülle verstreuter Zeitschriftenartikel auf, während zusammenfassende Bücher grundlegenden Charakters seit den Arbeiten von A. Szendrei (Leipzig 1931), S. Scheffler (Berlin 1933) und W. Berten (Düsseldorf 1951) nicht mehr erschienen sind. Zwar verdienen die soziologischen Publikationen von Th.W. Adorno und A. Silbermann noch ausdrücklicher Erwähnung, ein Ersatz für ein umfassendes Kompendium über die Musik im Rundfunk können und wollen sie jedoch nicht sein. Spezialabhandlungen gibt es in Hülle und Fülle, was ein Blick in die vom Verfasser seinem Buch beigegebene, zuverlässige und erstaunlich vollständige Bibliographie lehrt. Um so mehr ist eine Arbeit zu begrüßen, die einen vom Standpunkt des erfahrenen Rundfunkpraktikers und des vielseitigen Musikwissenschaftlers ausgearbeiteten Beitrag zur Geschichte der Musik in Hörfunk und Fernsehen darstellt. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß der Verfasser beabsichtigte, „das durch Hörfunk und Fernsehen übertragene vielfältige Musikgut, die Probleme der Hörgewöhnung und Programmgestaltung, die für sie grundlegenden akustischen und psychologischen Tatsachen und musikpädagogischen Erkenntnisse, die Beziehungen zu den Nachbarmedien Schallplatte und Tonfilm und die historischen Vorstufen“ zu umreißen.

Aus dem beabsichtigten Umriss ist eine umfangreiche Darstellung geworden, die den Leser von akustischen Grundfragen über den Rundfunk als Mittler und als Initiator bis zur Neuen Musik und ihren Hörproblemen führt, um schließlich in einen Ausblick auf die Musik in den audio-visuellen Medien zu münden. Der komprimiert dargestellte Exkurs zu speziellen Fragen der Akustik ist wissenschaftlich beachtenswert durch eine exakte Darlegung der Theorien über Entstehung, Wahrnehmung und Wandlung des Schalls. Ausführlich geht der Verfasser auf die Theorie von E. Schumann ein, der 1929 mit seiner Berliner Habilitationsschrift *Die Physik der Klangfarben* die noch heute verbreitete Helmholtzsche „Relativtheorie“ widerlegen konnte. Die Kapitel *Stimme und Mikrophon* sowie *Hörverhalten und Programmplanung* sind Musterbeispiele für eine mit reicher musikwissenschaftlicher Sachkenntnis gebotene Darlegung spezieller Probleme des Hörfunks. Dankbar wird nicht nur die Wissenschaft für die Worte sein, die ein Rundfunkpraktiker gegen die ständige Berieselung des unbesonnenen Hörers durch Klänge findet. Hinweise auf die Selbstkontrolle des Hörers beim Musikgenuß, auf seinen „Empfangsstil“, sind eingebettet in vielfältige Ausführungen zur Soziologie, die von der Programmplanung bis zur Bedeutung der Funkzeitschrift reichen.

Ein ausführliches Kapitel ist der Bedeutung des Rundfunks für die Musikerziehung gewidmet. Mit seinen wohl durchdachten und durch umfassende Erfahrungen gestützten Vorschlägen bietet der Verfasser der Lehrerschaft konkrete Möglichkeiten, den Schulkindern eine Schulfunksendung so ertragreich wie nur möglich nahe zu bringen. Der wohl dosierte Einsatz von Schallplatte und Fernsehen im Unterricht wird unter Heranziehung eines sorgfältig ausgewählten Quellenapparates geschickt propagiert. Historische Exkurse sind den pädagogischen Bemühungen von H. Mersmann, G. Schünemann, F. Trautwein u.a. Pionieren der Musik im Rundfunk gewidmet. Ein Ausblick auf Seminare für Rundfunk und Fernsehen sowie auf Internationale Musikwettbewerbe ergänzt diesen wichtigen Abschnitt.

Ausführlich beschreibt der Verfasser die Funktionen der einzelnen Musikgattungen in Hörfunk und Fernsehen. Geistliche Musik, Volksmusik, Konzert und Oper, Unterhal-

tungs- und Tanzmusik sind mit ausführlichen Darstellungen bedacht, denen jeweils ein historischer Abriss über die musikgeschichtliche Entwicklung vorangeht. Wer sich über *Radiophonische Gebrauchsmusik* oder über die Bedeutung der *Elektronischen, konkreten und Tonband-Musik* informieren will, erfährt in den einschlägigen Kapiteln bemerkenswerte Details. Zu den geschichtlich interessantesten Mitteilungen gehören die Kapitel über *Hörspielmusik* und *Funkoper*, deren Eigenart vom Verfasser konzentriert analysiert wird. *Filmmusik* und *Musik im Fernsehen* haben dem Rundfunk Möglichkeiten eröffnet, die erst heute voll ausgeschöpft werden können. Um so begrüßenswerter erscheint es, die bisherige Entwicklung und die schwerwiegende Problematik der „Musik auf dem Bildschirm“ aufzuzeigen.

Eine übersichtlich ausgearbeitete Zeit- und eine umfangreiche Bibliographie beschließen zusammen mit einem kleinen Bildteil das vom Verlag gediegen ausgestattete Buch, in welchem der Verfasser Lesbarkeit und Gewandtheit der Darstellung mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu verbinden versteht. Forschung und Rundfunkpraxis können aus der Publikation großen Nutzen ziehen. Richard Schaal, München

RICHARD HEUBERGER: Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1872 bis 1897, erstmals vollständig hrsg. von Kurt HOFMANN. Tübingen: Hans Schneider 1971. 182 S.

Der Herausgeber dieser Erinnerungen hat sich ein großes Verdienst mit der Veröffentlichung erworben; ihre Existenz war lange bekannt, sie sind die umfangreichsten der Brahmsliteratur, und viele Lebensbeschreiber haben, besonders nach Kalbeck, sie eingesehen. Nur einige Stellen, die man bisher aus Rücksicht auf Lebende unterdrückt hätte, können jetzt erscheinen. Während die Jahre 1867-1884 nur 17 Seiten umfassen, entschloß sich Heuberger ab 1885, seine Zusammenkünfte, Gespräche u.a., die auch viele Zeitgenossen einschließen, in regelmäßigen, als authentisch geltende Notizen niederzulegen. Man darf wohl sagen, daß trotz der vielen, auch hier zu findenden Anekdoten, aus denen nach flüchtigem Ein-

blick dieses Buch vorwiegend zu bestehen scheint, hier mancherlei Neues, auch für die damalige Zeit Grundlegendes zu finden ist. Man sollte auch die Anhänge, die Brahms als Pianisten und auf Landpartien, sowie eine Biographie Heubergers bringen, nicht übersehen. Weniger in den 23 beigegebenen Briefen, die trotzdem die Prägnanz und einen trockenen, manchmal versteckten Humor erkennen lassen, die ihn, wie die vielen anderen Editionen unter die persönlichsten Schreiber unter den Musikern stellen, sondern seine, wenn auch nicht immer begründeten Anschauungen über die Autorität der Konservatorien (S. 85), über das „lernen der Musik“: „Weder Schumann noch Wagner noch ich (auch Bruckner, S. 108 und 94) haben etwas Ordentliches gelernt“; über wahre Unsterblichkeit (83). Dann über Takt: „Eine taktmetrisch schiefe Einfügung muß sich immer durch den Baß erklären“ (14); sein Mißtrauen gegen die Gesamtausgaben oder das Auswendigdirigieren. Etwas anderes ist es mit den Werturteilen, auch über Verstorbene, so die Klassiker (vgl. 98). Brahms, der bestimmt nie eine Gelegenheit suchte, um mit seinen Meinungen herausfordernd hervorzutreten, tat es, wenn es nötig war, oft schlagfertig und wie nebenher formuliert; er wird gefühlt haben, daß man in Freundeskreisen wohl ahnte, wie er es gemeint hatte. Liest man die unverhohlene, immer sachlich begründete Stellungnahme zu Wagner, wie er sie z.B. in dem bekannten Brief an Widmann niedergelegt hat, betrachtet man die nie sich ändernde Abneigung gegen die Komponisten Liszt und Bruckner, so staunt man, wie er als wahrhaft Orientierter und unverblümter Bekenner, nie als Parteimann spricht. Die Weigerung von Brahms, eine Adresse für Bruckner zu unterschreiben, weil sie „zu schlecht verfaßt und zu schäbig ausgestattet sei“, zeugt dafür, daß Brahms sehr wohl merkte, daß Bruckner „doch ein Kerl sei, der's verflucht ernst meint“ (72), und daß er auch dem ihm immer fremd bleibenden Meister gegenüber seine noble Gesinnung nicht verleugnete. — Es lohnt sich, die z.T. noch heute diskutablen Urteile über Zeitgenossen aufmerksam zu lesen, so die über D'Albert und Busoni (aber vgl. E. Dent, *Busoni*, 1933, mit einer wenig bekannten Photographie), Humperdinck, die Lind, Anton Rubinstein, auch Joachim und Hanslick!

Wer Brahms und seine Zeit wirklich und wirksam kennenlernen will, der sollte sich nicht nur in dem sehr korrekten und aufschlußreichen Namenregister umsehen: Er sollte das ganze, auch drucktechnisch übersichtlich gestaltete Buch, mit seinen vielen, sachkennnerischen Anmerkungen lesen. Und er wird die Schlußworte Heubergers sich zu eigen machen: „*Brahms war kein einseitiger, ablehnender, borstiger Mann, sondern einer, der stets bereit war, das Gute nicht nur zu erkennen, sondern auch zu fördern. Er war von jener echten Bescheidenheit und tiefen Seelengüte, die er hinter einer künstlich gemachten rauhen Außenseite sorgfältig, fast schamhaft verbarg. Seine Worte wollen mit dem Herzen und nicht nur mit den Ohren aufgenommen sein!*“ Reinhold Sietz†, Köln

ALMA MAHLER: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. GUSTAV MAHLER: *Briefe an Alma Mahler*. Hrsg. von Donald MITCHELL. Frankfurt/Main und Berlin: Ullstein GmbH. 1971. 392 S.

Die Würdigung dieser Neuausgabe verlangt einige bibliographische Vorbemerkungen. 1940 erschien im Verlag Allert de Lange, Amsterdam, Alma Mahlers Buch *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe* (im folgenden mit *EB* bezeichnet). Dieses Buch enthielt eine Vorrede datiert mit „Sommer 1939“ und gliederte sich in zwei Teile: a) Alma Mahlers Erinnerungen und b) Briefe von Mahler und Briefe an Mahler.

1946 erschien im Verlag John Murray, London, die englische Übersetzung eines Teiles von *EB* unter dem Titel *Gustav Mahler. Memories and Letters* (im folgenden als *ML 1* bezeichnet). Dem englischen Mahler-Forscher Donald Mitchell ist eine gründliche Überarbeitung und Erweiterung von *ML 1* zu danken, die mit einer bedeutsamen Einführung, Anmerkungen, biographischen Hinweisen und Register versehen 1968 im Verlag John Murray, London, erschien (*ML 2*). Diese englische Ausgabe erfaßt den Inhalt von *EB* nahezu vollständig, wenngleich einige Texte aus *EB* fehlen (z.B. ein Brief des Vaters von Willem Mengelberg an Mahler und ein Brief Mahlers an die Wiener Philharmoniker). Insgesamt stellt jedoch *ML 2* die bisher solideste Grundlage der Mahler-Forschung dar, denn sie profitiert von den

umfassenden Arbeiten des Herausgebers Donald Mitchell, der durch seine Schrift *Gustav Mahler. The Early Years*, London 1958, als Kenner auf diesem Gebiet ausgewiesen ist. Eine amerikanische Ausgabe von *ML 2*, die im Jahre 1969 vom Verlag The Viking Press, New York, publiziert wurde (*ML 3*) ergänzt die Introduction der englischen Ausgabe durch eine zehn Druckseiten umfassende, für die Forschung bedeutsame zusätzliche „*Note for the American Edition*“ aus der Feder von Donald Mitchell. Sowohl *ML 2* wie *ML 3* verändern die Reihenfolge der aus *EB* übernommenen Briefe unter Beachtung auf die bisher verbürgte Chronologie.

Der Text der vorliegenden deutschen Ausgabe ist weniger vollständig als der von *EB*, welcher auch 1949 als unveränderter Nachdruck im Verlag Bermann-Fischer, Wien, erschienen ist. Hier wird nicht nur auf alle an Mahler gerichteten Briefe verzichtet (z.B. von Cosima Wagner, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Arnold Schönberg u.a.), sondern auch auf Alma Mahlers Vorrede von 1939.

In der Reihung der Briefe wiederum folgt die neue Ausgabe der in *ML 2* und *ML 3* vorgezeichneten Methode, freilich ohne den Leser darauf aufmerksam zu machen. Erfreulicherweise ist Donald Mitchells Introduction zu *ML 2* (als Einleitung) und seine Notiz zu *ML 3* (als Nachwort) gekürzt übernommen. Dieses Nachwort befaßt sich mit dem erst 1969 zugänglich gewordenen *Waldmärchen*, welches ursprünglich den ersten Teil der frühen Kantate *Das klagende Lied* bildete.

Die neue deutsche Ausgabe eliminiert nicht nur die an Mahler gerichteten Briefe aus *EB*, sondern auch die meisten der für das Verständnis des Lesers notwendigen, für die Forschung unentbehrlichen Anmerkungen Donald Mitchells zu *ML 2* und *ML 3*. Bei den Anmerkungen, die aus *EB* und *ML 2* übernommen wurden, wird nicht deutlich und durchgehend zwischen jenen Anmerkungen unterschieden, die von Alma Mahler stammen, und jenen, die von Donald Mitchell herrühren. In einem Fall (S. 273) wurde Mitchells Erläuterung sogar falsch angebracht und aus einem Mißverständnis von Mitchell eine Unrichtigkeit gemacht: die beiden „Steinbachs“, von welchen Mahler spricht, sind die Dirigenten Fritz und

Emil Steinbach; der Ort Steinbach am Attersee kann keinesfalls gemeint sein.

Es ist bedauerlich, daß diese Ausgabe weniger an Text bietet als *EB* und in bezug auf wissenschaftliche Sorgfalt weit hinter der englischen und amerikanischen Ausgabe zurückbleibt. Man darf vermuten, daß der als Herausgeber auch der deutschen Ausgabe genannte Donald Mitchell auf die Gestalt der Publikation wenig Einfluß genommen hat. Im Übrigen ließe sich sogar aus Mitchells kleinen Mißgriffen manches lernen. So etwa, wenn er in *ML 2* das von Alma Mahler genannte Datum der Heirat von Gustav und Alma Mahler (9. März 1902) als gesichert bezeichnet, obgleich das Trauungsregister der Pfarre Karl Borromäus in Wien es anders zu melden weiß: 9. Feber 1902 (in „österreichischer“ Schreibweise).

Die Mahler-Forschung bedürfte dringend einer einwandfrei kommentierten Ausgabe dieser Texte und Briefe in deutscher Sprache. Bei aller Anerkennung der vorbildlichen Arbeit Donald Mitchells, die in seinen englischen Publikationen ihren Niederschlag findet, muß doch gesagt sein, daß so manche sachliche und chronologische Klarstellung jenen Forschern leichter fallen wird, die im kontinentaleuropäischen und vor allem im deutschsprachigen Kulturbereich sich mit Leichtigkeit bewegen.

Manche Passagen in den Briefen Mahlers wurden bisher zu sehr *à la lettre* genommen und enthüllen erst bei näherem Studium an Ort und Stelle (z.B. in Paris, in Helsinki oder Leningrad) ihren kultur- oder musikhistorischen Sinn. Mahlers Bemerkungen über das Verhältnis des finnischen Jugendstils zur Wiener Secession ließen sich von hier aus verstehen. Der Hinweis auf das Mahler-Porträt, das Akseli Gallen geschaffen hat („*Als Bild herrlich und dabei sehr ähnlich*“ schreibt Mahler 1907 aus Petersburg), hätte längst die Aufmerksamkeit auf das nach wie vor erhaltene und höchst eindrucksvolle Bild lenken müssen. Die sorgsame Konfrontation der Dokumente des amerikanischen und russischen Musiklebens jener Zeit mit den Erinnerungen von Alma Mahler und den Briefen Gustav Mahlers ergäbe zuletzt ein exakteres, tieferes Bild vom Leben und Schaffen dieses Komponisten, Dirigenten und Regisseurs. Einiges davon hat der Verfasser dieser Zeilen – gefördert nicht zuletzt durch die Arbeiten von Donald

Mitchell – in seinem Buch *Gustav Mahler. Der Zeitgenosse der Zukunft* (Verlag Molden, Wien 1969) anzudeuten versucht. Die in jüngster Zeit einsetzende Hinwendung zu Mahler, die u.a. auch Publikationen in tschechischer, ungarischer und russischer Sprache ausgelöst hat, macht jedoch das Bedürfnis nach einer kritischen Ausgabe der Dokumente über Mahlers Leben und Schaffen immer fühlbarer. Eine derartige Sammlung wird in Zusammenarbeit mit der Internationalen Mahler Gesellschaft gegenwärtig vorbereitet. Sie wird eingeständenermaßen von den wichtigen Beiträgen profitieren, die Donald Mitchell in seinen englischen Publikationen geleistet hat. Mit der vorliegenden deutschen Publikation hat der Verlag der Sache, die Mitchell vertritt, einen schlechten Dienst erwiesen. Kurt Blaukopf, Wien

W.A. MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien, Band 8. Vorgelegt von Friedrich SCHNAPP und László SOMFAI. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1971. XVIII und 125 S.

Die Editionsleitung der NMA legt mit dem Band 8 der Serie IV/11 Mozarts „Linzer“ und „Prager“ Symphonie vor (KV 425, 1783; KV 504, 1786). KV 425 ist von Friedrich Schnapp, KV 504 von László Somfai betreut worden. Das Vorwort gibt eine umsichtige Darstellung der Entstehungsgeschichte, soweit sie sich anhand des bekannten Materials rekonstruieren läßt. Neue Gesichtspunkte tauchen dabei nicht auf. Probleme bietet freilich die eigentliche Aufgabe, d.h. die Edition eines einheitlichen, exakten und von Apokryphen freien „Urtextes“. Das liegt daran, daß die Hrsg. sich ausschließlich auf sekundäre Quellen stützen müssen, da die Autographe – läßt man die Skizzen zu KV 504 außer acht – verschollen sind: das von KV 425 seit je, das von KV 504 seit Kriegsende. Auch Photokopien (zu KV 504) fehlen. Dieser mißliche Umstand, der umfangreiche Recherchen auslöste, führte zur Entdeckung einer Reihe zeitgenössischer Kopien, über die KV6 noch nichts zu berichten weiß. All diese Quellen sind – je nach Qualität – mit Großbuchstaben aufgeschlüsselt und für die Edition in sorgfältiger Synopse ausgewertet worden. (Der noch ausstehende Kri-

tische Bericht wird zu der hier gebotenen Textgestalt im einzelnen Rechenschaft geben.)

Es bleibt eine Frage, die nicht erst dieser Band der NMA nahelegt: Hat sich die Editionsleitung mit der Kritik von Hans Engel anlässlich seiner Rezension der NMA IV/11,3 – vgl. *Mf XIV/1961*, S. 115 f. –, die erneut das Thema *Keil, Strich und Punkt bei Mozart* und seine Konsequenzen für die Aufführungspraxis reflektiert, auseinandergesetzt? Die Berechtigung dieser Kritik bestätigt indirekt der Hrsg. von KV 504, wenn er schreibt (S. XII): „Die Unterscheidung zwischen *Staccato-Strich* und *-Punkt* folgt den Erkenntnissen und Erfahrungen der jüngeren Mozart-Forschung, muß aber auf jeden Fall hypothetisch bleiben, da *Quelle A*“ – die Eulenburg-Edition von Theodor Kroyer, die noch das Autograph auswerten konnte – „nur Punkte setzt, die übrigen Quellen aber inkonsequent verfahren.“ Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

FRANCIS PILKINGTON: Complete Works for Solo Lute. Edited and transcribed by Brian JEFFERY. London: Oxford University Press [1970]. VI, 30 S. Übertragung, 13 S. Faks. (Music for the lute. 3.)

Nachdem bisher nur einige Einzelstücke des englischen Lautinisten Francis Pilkington im Druck erschienen sind, brachte David Lumsden jetzt in der Reihe „Music for the Lute“ eine Gesamtausgabe der erhaltenen Stücke für Laute solo, des ohnehin nicht sehr umfangreichen Schaffens dieses Meisters in der Übertragung von Brian Jeffery heraus. Die vorliegende Ausgabe enthält Galliarden (meist mit personenbezogenen Zusätzen, z. B. *Mrs. Oldfield's Galliard*), Pavanen, eine davon mit Begleitung einer Gambe, und eine Curranta; insgesamt 15 Stücke, wobei gesagt sei, daß das Werk Pilkington's mit Sicherheit umfangreicher war, aber nur diese geringe Anzahl erhalten geblieben ist.

Den Stücken ist ein ausführliches Vorwort von B. Jeffery vorangestellt, in dem der Bearbeiter eine kurze Biographie gibt und anschließend ausführlich auf die Stücke eingeht; auf die Umstände ihrer Entstehung, Datierung (die Lautenstücke sind Frühwerke des Meisters), Besonderheiten des Satzes und lautinistische Besonderheiten, wie die Ver-

wendung eines 7. Chores. In einem besonderen Abschnitt werden dann die in den Titeln enthaltenen Widmungen untersucht.

Das sehr sorgfältig geschriebene Vorwort ist reich mit Fußnoten ausgestattet, die Literaturangaben und Quellenhinweise enthalten. Lobenswerterweise hat man der Ausgabe auch noch ein Faksimile des Originals in Form eines Beihefts dazugegeben. Der Musikteil selbst ist notiert in zwei Systemen und erweckt eher den Eindruck einer Übertragung für ein Tasteninstrument, als einer Übertragung für Laute; allerdings läßt sich die Stimmführung so besser verdeutlichen. Da die Stimmführung aber nur ein Vorschlag vom Bearbeiter sein kann, ist diese Art Notation für die Praxis wenig vorteilhaft. Man sollte zumindest, wenn schon in zwei Systemen notiert wird, in einem 3. System eine Tabulatur mitnotieren, zumal auch das Faksimile nicht immer gut lesbar ist. Um einen formalen Überblick zu erleichtern, sind die Stücke durch Buchstaben gegliedert. Die Übertragung scheint sorgfältig, auch in bezug auf die Verzierungen, die am Schluß der Ausgabe verständlich erklärt werden. Nur hinsichtlich der Stimmführung wären Bedenken geltend zu machen (z. B. 1 Pavana, Takt 21). Ab und zu findet man in den Mittelstimmen einige kleingedruckte Noten ergänzt. Der Herausgeber weist am Schluß ausdrücklich in einer „*Editorial Note*“ darauf hin, daß es sich nur um seinen Vorschlag handle und geht ferner kurz auf das Übertragungsverhältnis ein. Was die Ausführung betrifft, so hat Jeffery seine Übertragung an manchen Stellen mit Saitenangaben bzw. Chorangaben (♩/♩ etc.) erweitert. Außerdem sind die Noten im Rhythmus nur so lange notiert, wie sie wirklich ausgehalten werden können. Folglich häufen sich die Pausen, auch da, wo man lieber übergebundene Noten sehen würde. Schließlich werden in einer tabellarischen Aufstellung der Stücke (Notes on the Pieces) die Quellen angegeben und auf mögliche Unklarheiten bzw. Unleserlichkeiten in der Tabulatur hingewiesen. Ferner werden Stellen, bei denen der Bearbeiter nach dem Analogieprinzip Noten ergänzt hat oder wo er offensichtliche Fehler der Tabulatur in seiner Übertragung richtiggestellt hat, vermerkt.

Alles in allem eine mit großer Sorgfalt gemachte Ausgabe, die allerdings mehr dem Theoretiker als dem Praktiker nutzen wird!
Wolfgang Lendle, Saarbrücken

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 5. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Berlin: Verlag Merseburger 1971. 225 S.

ERNST APFEL: Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble – zum Orchestersatz. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1972. 127 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 56.)

KLAUS-ERNST BEHNE: Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1972. 183 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. VII.)

BERICHT über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik 1970. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Berlin: Verlag Neue Musik (1971). 165 S.

EDITH BORROFF: Music in Europe and the United States. A History. Englewood Cliffs/New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1971). XVI, 752 S., 13 Taf.

BERTRAND HARRIS BRONSON: The Traditional Tunes of the Child Ballads. With Their Texts, according to the Extant Records of Great Britain and America. Vol. IV: Ballads 245 to 299. With Addenda to Volumes I-IV. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1972. XVI, 576 S.

The Eighteenth Century. A Current Bibliography for 1970. General Editor: Curt A. ZIMANSKY. Iowa City: The University of Iowa 1971. S. 321-531. (Philological Quarterly. Vol. L. Nr. 3. Juli 1971.)

CARL DAHLHAUS: Richard Wagners Musikdramen. Velber: Friedrich Verlag 1971. 163 S.