

RIHM, Karl Heinz WAHREN und Karlheinz BRANDENBURG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2003. 391 S., Abb.

Reiche Schätze breitet Albrecht Dümpling vor dem Leser aus, sowohl Fakten als auch Dokumentenzitate und Abbildungen. Die Vielfalt der Problematik des Urheberrechts und der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Deutschland in den vergangenen hundert Jahren erweist sich – gerade im Vergleich zu den vor 2003 zu diesem Bereich veröffentlichten Publikationen – als geradezu exponentiell gesteigert dargestellt. Durch die schon im Titel vorgenommene Einschränkung kann allerdings auch die Problematik des Urheberrechtes vor 1903, die Schwierigkeiten des Lebens von Komponisten durch ungenügenden Schutz, knapp gehalten werden. Auf nicht mehr als 46 Seiten wird die Vorgeschichte des Urheberrechtsgesetzes von 1901, welches zum 1. Januar 1902 ratifiziert wurde, in Art einer allgemeinen Einleitung präsentiert. Dabei geht Dümpling bis ins Mittelalter zurück und hat verständlicherweise um so weniger Platz für die direkten Voraussetzungen des Gesetzes von 1901. Und auch hier muss er notgedrungen verkürzen – wenn er Rechtsstreitigkeiten Beethovens erwähnt, so wäre es sicher auch passend zu erwähnen, dass Beethoven seine *Neunte Sinfonie* nicht nur einmal als Erstveröffentlichung anpries, sondern ein zweites Exemplar der Partitur zum Zwecke der Optimierung seiner Einkünfte der Philharmonic Society nach London sandte. Solche Fälle gibt es zur Genüge, und sie zeigen die finanzielle Unsicherheit von Komponisten, der in dem Buch durchaus mehr Platz hätte zugedacht werden können.

Auch dass 1913 zahlreiche Verleger die zum Zwecke der Durchsetzung des Urheberrechtsgesetzes 1903 gegründete Genossenschaft Deutscher Tonsetzer verließen, da sie nicht bereit waren, den größten Teil der Aufführungstantieme und insbesondere der so genannten „mechanischen Verwertungsrechte“ den Urhebern zu überlassen, wird abermals in den Konsequenzen leider nur äußerst knapp dargestellt (S. 98–104) – dabei war es dieser Sachverhalt, der im Dezember 1915 zur Gründung der verlegerfreundlicheren GEMA führte. Es mag den Leser durchaus interessieren, dass sich selbst Richard Strauss und Max Reger, zu jener Zeit die erfolgreichsten Komponisten der Zeit, in

dieser Situation in ihrer wirtschaftlichen Lage bedroht fühlten. Dass diese Problematik so kurz gefasst wurde, mag auch mit an dem Verständnis der Publikation als Festschrift für die GEMA liegen. Alle Vorgänger- und Parallelinstitutionen sind ausgesprochen kurz behandelt, die Vergleichssituation in anderen europäischen Ländern wird kaum beachtet. Leider ist hier auch nicht zu finden, ob bzw. wann der Urheberrechtsschutz wie in anderen europäischen Ländern je auf 50 Jahre nach Tod des Urhebers verlängert wurde, eine Forderung, die noch aus der Zeit vor der Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stammt.

Schließlich muss betont werden, dass ein solches Buch ohne Sachregister herauszubringen an den Tatbestand der willentlichen Faktenverschleierung grenzt. Die zentrale Chronologie mit Abkürzungsverzeichnis am Ende des Buches gehört naturgemäß an den Anfang und müsste viel stärker mit dem Inhalt des Buches verzahnt sein. So exzellent das Buch fraglos und in vieler Hinsicht eine Standardpublikation ist, so ist doch schon jetzt eine überarbeitete zweite Auflage zu erhoffen, die insbesondere den Einschluss der Essays nochmals überdenkt, da diese zur Historie der musikalischen Verwertungsgesellschaften nur wenig beitragen.

(November 2005)

Jürgen Schaarwächter

SILVIA WÄLLI: *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 379 S., Nbsp. (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia. Band III.*)

„Melodien aus Horaz-Handschriften stellen seit über zweihundert Jahren besondere Herausforderungen an die Musikgeschichtsschreibung“. Das genügt zur Begründung dieses auf eine Baseler Dissertation zurückgehenden stattlichen Buchs. Sie sind allerdings im Vergleich zu den reichlich überlieferten Texten selten: 48 fast ausnahmslos nachgetragene Neumierungen zu 26 Oden/Epoden, vornehmlich in französischen und deutschen Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. Die von der Autorin selbst „unkonventionell“ genannte Disposition überzeugt eher abstrakt: „Teil I Grundlagen bietet zunächst eine Übersicht über die Quellenlage und führt in die spezifischen Schwierigkeiten ein, die Provenienz und Datierung

der musikalischen Aufzeichnung aufgeben“. In „Teil II Edition“ liegt der Akzent „auf der Edition und Erschließung der visuellen Spuren“ und „Teil III Interpretation der Melodien rückt die musikalische Gestaltung und den Vortrag der aufgezeichneten Melodien ins Zentrum.“

Wahrscheinlich wurden die Melodien v. a. in Schulen eingesetzt, darüber hinaus zieht Wälli auch den Vortrag vor gebildeten Zuhörern in Betracht. Äußerst selten war eine Notation intendiert, trotzdem sind Neumen nicht selbstverständlich. Dass die Neumatoren mit dem Hintergrund ihrer jeweiligen Erfahrungen – auch als Geistliche – arbeiteten, versteht sich, wäre aber auch als Parallele zu anderen (auch volkssprachlichen) Liedaufzeichnungen zu sehen gewesen. Indem die Autorin darauf nicht eingeht, begibt sie sich wohl auch einer Möglichkeit: nicht nur im Blick auf liniert aufgezeichnete Melodien, sondern auch auf die – bei Versen doch überraschend – einfach als „unlösbar“ abgetane Rhythmusfrage. Dass die Neumierung von Oden nur wenig zur Horaz-Rezeption (mit dem Mittelpunkt *Ars poetica*) passe, steht zumindest dahin. Ohne Zweifel hat die Erleichterung des Memorierens von Exempla zur Anlehnung an die Musik geführt und solcher nur erst mit den (nicht mehr behandelten) humanistischen Beispielen begonnen.

Der zweite Teil (S. 117–250) ist keine „Edition“ im üblichen Sinn, eher die Auflistung der Quellen anhand von Faksimilierungen und „Transkription“ der Notate: Letztere bei etwa einem Drittel in eine neutrale Linienschrift, sonst in „verdeutlichte“ Neumen. Obwohl Erstere bereits im Kapitel zuvor abgeleitet wurden, ist dadurch die verkürzende Überschrift nicht zu rechtfertigen. Zumindest ist es inkonsequent und werden spätere Gegenüberstellungen noch irreführender sein. Nicht nur dass die Grenze, wo die Rekonstruktion des „Tonverlaufs“ möglich erscheint und wo nicht, fließend sein muss. Weniger spezialisierte Fachkollegen und vollends Musiker, die hier anknüpfen wollten, werden in ihrer „Spannung zwischen dem historisch Greifbaren und der eigenen Intuition“ einfach allein gelassen. Da ihnen auch das spätere Kapitel „Zur Anlage und zum Vortrag der Melodien“ (S. 291–324) nicht weiterhelfen wird, bedeutet das eine Flucht der Wissenschaft vor einer ihrer Aufgaben. (Allerdings

gebe ich zu, dass sich die Schere zwischen methodischem Fortschrittsdrang und praktischer Bodenhaftung in jüngerer Zeit zunehmend öffnet.)

Auch die Überschrift zum dritten Teil („Interpretation der Melodien“, S. 251–355) ist nahezu spitzfindig: Das Wort „Interpretation“ wird fast nur im philologischen Wortsinn verstanden; eigentlich sollte es um die Frage gehen, „inwiefern in den musikalischen Aufzeichnungen überhaupt ‚Melodien‘ greifbar werden“ (wenn sich z. T. bestimmte Tonfloskeln für einzelne Versfüße namhaft machen lassen, die Musik buchstäblich zur Glosse werden kann und sich ihre Funktion trotzdem nicht im pädagogischen Bereich erschöpft haben dürfte). Über weite Strecken aber wird nur die Diskussion des ersten Teils weitergeführt. Spätestens hier, im Blick auf das Verhältnis zwischen Musik und Metrum als auch auf den „Vortrag der Melodien“, wäre auch auf neuere Thesen (v. a. von Robert Lug zu Zeichensystemen in Chansonnières) einzugehen und wohl auch nützlich gewesen. (Wie z. B. sind Bipunktierungen – Wälli: „Tonverdoppelungen“ – zu deuten und auszuführen? Bedingen Elisionen Tonrepetitionen oder Längungen, sind sie bei gesungenem Vortrag gar nicht zwingend? Verweist eine Mehrtongruppe auf einer Pänultima – oder gar generell – auf deren Länge? Wäre das Weglassen des Schlusstons einer Ligatur denn überhaupt möglich?). Erst noch fruchtbar zu machen werden Wällis Beobachtungen zur Relevanz des Versiktus vor der Modalrhythmik (in Oden häufig Korrespondenz mit dem Hochton) sein. Aufgrund der Tatsache, dass zum Hymnus *Ut queant laxis* und dem in gleichen Versmaß stehenden *carm. 4.11 Est mihi nonum* „der gleiche Tonverlauf festgehalten wurde“, ist dem Verhältnis zu dieser Gattung zu Recht besondere Bedeutung beigemessen (hier korrespondiert eher der Wortakzent mit dem Hochton). Guidos Adaptierung einer einschlägigen Melodie (oder darf man nur „Tonverläufe“ sagen?) ist weder Zufall, noch zu verallgemeinern (obwohl mit einem gewissen Austausch zwischen Gattungen immer zu rechnen ist). Während Oden-Melodien u. U. sogar den Strophenformen gemäß differenziert werden können (sie also für weitere Strophen, wenn nicht analoge Texte möglich waren), könnte die bisherige Ansicht, es sei bei Hymnen möglich,

„beliebig viele Texte zu singen, sofern diese nur dasselbe Vers-Maß haben“, einzuschränken sein. Erstaunlicherweise fällt hinsichtlich gewisser „Anpassungen“ bei Wiederholungen das Wort „Variation“ – zweifellos eines der wichtigsten musikalischen Gestaltungsmittel – nur einmal und auch da nur indirekt. Das bedeutet, den Neumen zu viel Vorschrift-Charakter beizumessen. Eindeutig ist vielmehr (aber auch nicht entmutigen sollte), dass sehr viel hinter der oft strapazierten „Orientierung an den Vorgaben des Texts“ stecken kann. Die meisten Beispiele scheinen auf vierversige Strophen hinzuweisen, doch ist eine Verallgemeinerung ebenfalls nicht möglich (noch weniger wäre an eine antike Gewähr zu denken). Wenig überzeugen (mich) die ergänzenden Beobachtungen „Zur Überlieferung und zur Struktur der Melodien“ (ah, doch! S. 325–343): Sie sollen „irgendwie voneinander abhängig“ sein. Warum nicht z. B. ebenfalls an „Spielregeln“ (etwa: „hoch–tief–hoch“ bei drei Längen, zwei absteigende Sekunden bei Daktylen, fakultativer Ersatz von Längen durch Mehrtongruppen o. ä.; methodische Ansätze wären ganz nahe, nämlich bei Max Haas, zu finden gewesen) denken? Das führte zu keinen „ Fassungen“ in nicht beweisbaren „Überlieferungszusammenhängen“, sondern zwangsläufig zu nur ähnlichen, doch – dem Befund entsprechend – unabhängigen Versionen. Den Abschluss des Buchs bilden die üblichen (Literatur, Handschriften) und zwei spezielle Verzeichnisse („Conspetus Metrorum“, „Tabelle der identifizierbaren Neumen“, S. 375–379); ebenso hilfreich wäre ein Glossar (wer hat z. B. sämtliche Fachausdrücke der Verslehre ständig parat?) gewesen. Das dem noch vorausgehende Kapitel „Bilanz und Perspektiven“ (S. 345–355) bietet keine Zusammenfassung, sondern nur eine gewisse Vermittlung zwischen den vorangegangenen Teilen: mündliche „Weitergabe“, keine mechanischen Kopierprozesse (wie aber?), Fehlen des Repräsentations-Aspekts.

Naheliegenderweise beziehen sich große Teile des Buches auf Detailprobleme und ließen sich diese nicht einfach bündeln. Gerade die Vielfalt macht einen Gutteil seines Wertes aus. Es ist umfangreich, minutiös gearbeitet und methodisch ambitioniert, doch nicht nur in manchem Wortgebrauch etwas hochgestochen, ja eigenwillig. Auch stört die – bei Dissertatio-

nen ja nicht seltene – Tendenz zur Wiedergabe sämtlicher, auch fruchtlos angestellter Überlegungen. Wieder ganz ehrlich: Als Nicht-Rezensent hätte ich manches überblättert, obwohl späteren Konsultationen mangels Indices Grenzen gesetzt sind. Das Wesentliche hätte in der Druckfassung besser darstellbar sein müssen, billiger für Hersteller und Käufer, einfacher für schlicht Information Suchende. (Die Rezeption des Zentraltails allein kann doch nicht intendiert sein.) Auch dies mag einem Trend entsprechen und nicht nur der Autorin anzulasten sein. Doch hat sie so ein zwar beeindruckendes, aber nicht erschöpfendes oder gar gut (und gern) lesbares Buch vorgelegt. Interdisziplinäre Fortsetzungen wären ihm unbedingt zu wünschen. Uneingeschränkt erfreulich ist der großzügige, nahezu fehlerlose Druck.

(Juli 2005)

Rudolf Flotzinger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXIX: Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten.* Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LIV, 278 S.

Mit dem vorliegenden Kantaten-Band wird erstmals seit der Publikation des *Harmonischen Gottesdienstes* in den fünfziger Jahren ein für Telemanns musikalisches Denken zentraler Aspekt seines Werkes wenigstens ansatzweise in moderner Edition greifbar. Wie kaum ein zweiter Komponist seiner Zeit konzipierte Telemann seine Kirchenkantaten als zusammenhängende Zyklen mit einer je einheitlichen musikalischen Struktur. Eine solche Einheitlichkeit des Kantatenjahrgangs konnte etwa durch den französischen oder italienischen Stil oder durch die Verwendung konzertierender Soloinstrumente hergestellt werden.

Der von Ute Poetzsch-Seban herausgegebene Band umfasst die Advents- und Weihnachtskantaten aus Telemanns erstem erhaltenen Kantatenzyklus, der in den Jahren 1710/11 in Eisenach entstand. Es handelt sich durchgängig um Kantaten auf Texte von Erdmann Neumeister, frühe Beispiele für die Umsetzung des Programms einer „theatralischen und affekthaften Kirchenmusik“, die sich bewusst an der Oper orientiert.