

Am 24. September 1976 fand in Freiburg i. Br., im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, ein von Hans Heinrich Eggebrecht vorbereitetes und geleitetes Symposium *Aspekte und Methoden der Musikgeschichtsschreibung* statt. Die folgenden sieben Beiträge sind die – von den Autoren teilweise überarbeiteten – Texte der Referate, in der Reihenfolge, wie sie vorgetragen wurden. Ludwig Finscher möchte sein Referat *Zur Frage der soziologischen Dechiffrierung musikalischer Sachverhalte* als mündlichen Diskussionsbeitrag verstanden wissen und es nicht im Druck veröffentlichen.

Die Schriftleitung

Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik

von Zofia Lissa, Warschau

1. Die ganze Musikgeschichte fußt bis heute fast allgemein auf der Beschreibung von Erscheinungen in der westeuropäischen Musik. Zur Beurteilung dienen diejenigen Kategorien und Kriterien, die sich aus der Entwicklung der Musik nur in diesem Raum ableiten. Schon Guido Adler empfand das Bedürfnis, diesen Bereich auf die Musik Mittel- und Osteuropas auszudehnen. Die *Oxford History of Music* dehnt ihn auf die polnische, ungarische und russische Musik aus, ohne die weiteren östlichen Länder Europas in den Bereich ihrer Betrachtungen einzuschließen.

2. Die Einteilung in Epochen und die daraus folgenden stilistischen Kategorien als Kriterien der Beurteilung und der Aufteilung des geschichtlichen Prozesses schöpft die Musikgeschichte ebenfalls nur aus Erscheinungen, die im westeuropäischen Kulturkreis auftreten. Daraus folgen die zahlreichen Verkennungen und Verfälschungen der Prozesse in anderen Ländern: z. B. in Bulgarien, wo es überhaupt keine entwickelte Musik der Renaissance gibt; infolge der langen Türkenherrschaft setzte hier der ganze Entwicklungsprozeß erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein. Die historisch-stilistischen Kategorien Westeuropas sind für die Kulturen der Länder am Rande Europas (der östlichen oder nördlichen) nicht zutreffend, weil die geschichtlichen, also auch die kulturellen Prozesse dort in ganz anderen Etappen verliefen. Die Beurteilung auf Grund westeuropäischer Begriffskategorien muß das Bild dieser Entwicklung verfälschen. Wenn diese Kategorien hinsichtlich der polnischen Musik, die sich im westeuropäischen Kulturkreis entwickelte, noch stichhaltig sind, so sind sie in bezug auf die russische Musik schon nicht mehr anwendbar, von anderen Ländern ganz zu schweigen.

3. Aus dieser Tatsache folgt, daß die Musikgeschichte bis heute ihre ganze Methodologie und ihre Begriffsbestimmungen aus der westeuropäischen Musik schöpft-

te. Das erlaubt uns nicht, die Eigenart der Entwicklungsprozesse in anderen außereuropäischen Ländern wahrzunehmen. Sogar die Entwicklung der amerikanischen Musik und der Musik der südamerikanischen Länder nähert sich erst im 19. Jahrhundert den Begriffen und Kategorien der westeuropäischen Musik, während ihre früheren Stadien mit ihnen überhaupt nicht erfaßt werden können. Für jedes dieser Milieus müssen besondere Methoden, besondere Kriterien der Einteilung in Epochen wie auch grundlegende Terminologien geschaffen werden. Das betrifft im besonderen ebenfalls die Entwicklung der Musik in Asien und Afrika.

4. Vorläufig legt die Musikgeschichte sämtliche Musikkulturen der ganzen Welt in die Hände der Ethnographie. Nur diese verfügt über Begriffe und Kriterien, mit deren Hilfe die gemeinsamen und die unterschiedlichen Merkmale aller dieser Musikkulturen erfaßt werden können. Der dafür gezahlte Preis ist eine ahistorische Haltung, die für die Ethnographie spezifisch ist: beleuchtet wird der heutige Stand dieser Kulturen, ohne in ihre arteigenen Entwicklungsprozesse einzudringen. Das 19. Jahrhundert (Abraham, Stumpf, v. Hornbostel) hat diesen Kulturen einen statischen Verlauf in ihrem geschichtlichen Werdegang zugeschrieben. Heute müssen wir einen historischen Gesichtspunkt gegenüber allen diesen Kulturen aufbringen und in die Eigenart ihrer Entwicklungsprozesse im Rahmen ihres arteigenen Materials und ihrer geschichtlichen Entwicklung vordringen (z. B. die chinesische, oder die indische Musik, die Musik der afrikanischen Kulturen usw.).

5. Die heutige politische Lage der Welt hat eine neue Einstellung zu den ehemaligen Kolonialländern gebracht. In der UNO sind jetzt 144 (mit Angola 145) Staaten vereint, wir haben also 145 Musikkulturen vor uns, die historisch erfaßt werden müssen. Die Behandlung dieser Kulturen nur im Prisma ihrer Folklore entspricht heute nicht mehr der historischen und politischen Lage dieser Länder.

6. Ein vordringliches Postulat ist die Bearbeitung eines neuen Lehrbuchs der Geschichte der Musikkulturen, die alle historisch zu behandeln sind und in welchen sowohl die Einflüsse der europäischen und nordamerikanischen Musikkultur auf die Länder der dritten Welt, wie auch die gegenseitigen Einflüsse der letzteren auf die europäische Musik hervorgehoben werden. Hier stellt sich uns das Problem der gegenseitigen Durchdringung.

7. Ein solches kollektiv bearbeitetes Lehrbuch wäre eine Aufgabe des Musikrates der UNESCO. Die Länder der dritten Welt haben bereits Musikwissenschaftler, die weit über ihre eigene Folklore hinausschreiten; sie verfügen über einen Gesichtspunkt der historischen Entwicklung, den Europa auch erst im 18. Jahrhundert ausgearbeitet hat.

8. Ein Versuch, die alte Methodologie der Geschichtsschreibung zu überwinden, ist das Lehrbuch der Musikgeschichte der Völker der Sowjetunion, das jetzt in fünf Bänden erschienen ist und in welchem die Musikkulturen sämtlicher Völker der UdSSR, z. B. der Usbeken, Kasachen, Grusinier, Armenier, neben der Geschichte der russischen und ukrainischen Musik historisch behandelt werden. Allerdings muß bemerkt werden, daß die historische Behandlung bezüglich der östlichen Nationen hier hauptsächlich mit dem Jahr 1917 beginnt, als die Musikkultur dieser Völker stärker als bisher über die reinen Formen der Folklore hinauszudringen und den Charakter der professionellen Musik anzunehmen begann.

9. Von der Musikwissenschaft werden nicht alle Deutungen respektiert, die neben dem Hauptstrom entspringen; sie ist deshalb nicht im Stande, eine objektiv gewichtige Historiographie zu schaffen, wie sie die Lage der heutigen Welt erfordert. Es ist höchste Zeit, sich darüber Rechenschaft abzulegen und die Methodologie der historischen Denkweise der bisherigen Geschichtsschreibung in eine neue, *p o - l y c h r o n e* und vielströmige umzugestalten. Der europäischen Musikgeschichte wollen wir dabei nichts von ihrem Gewicht nehmen, wir verlangen nur, daß neben ihr schon auch die neue Strömung: die *g l o b a l e* Musikgeschichte, die sämtliche Kulturen der Welt umfaßt, wahrgenommen wird. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob wir überhaupt imstande sind, die Eigenart der anderen Kulturen zu begreifen und zu erfassen. Eigentlich stehen wir ihnen ratlos gegenüber, wenn wir auf sie die Begriffe und Kriterien, Kategorien und Werte anwenden, die unserem Kulturkreis eigentümlich sind. Der Mythos von der Universalität unserer Erkenntnis, d. h. daß wir fähig seien, auch ganz andere Informationen als unsere eigenen zu begreifen und zu erkennen, wurde bisher nicht umgestürzt, nicht einmal in Frage gestellt; er währt unerschütterlich. Wir stellen unpassende Hypothesen auf zur Begründung unserer wissenschaftlichen Theorien über Kulturen, die anders als die unsere sind. Den neuen Kulturen, die heute in unser Blickfeld eindringen, stehen wir so unvorbereitet und so selbstsicher gegenüber, wie dies nur möglich ist.

10. Die enorme interzivilisatorische Streuung verursacht, daß wir die historischen Prozesse der verschiedenen Kulturen nicht mit einer und derselben Methode erfassen können. Wir übersehen im allgemeinen die Trägheit des menschlichen Geistes in den einzelnen Wissenschaften. Das betrifft auch die Geschichtsschreibung, obwohl wir uns der Relativität dieser Methoden und ihrer Veränderlichkeit bewußt sind.

11. Jeder Satz eines Buches bedeutet etwas; auch wenn er aus seinem Zusammenhang gerissen ist, verbindet er sich mit der Bedeutung anderer Sätze, vorausgehender und nachfolgender. Die Geschichte eines Weltteils oder eines Landes ist wie ein aus seinem Zusammenhang gerissener Satz. Nur das Ganze entschleiern uns den Sinn der Geschichte der Musikkulturen der ganzen Welt. Nur dem Menschen gegenüber, aber nicht gegenüber der ganzen Welt ist unser Wissen ein riesiger Bereich. Wir suchen nach verlorenen Sachen unter der Laterne, weil es dort hell ist und denken nicht daran, daß man auch im Schatten suchen könnte. Das ist der Stand der Methodologie in der heutigen Musikgeschichtsschreibung.

Historisches Bewußtsein und Ethnologie

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die Gewohnheit, Musikgeschichte und Musikethnologie als getrennte Disziplinen zu behandeln – als fiele der regionale Unterschied zwischen europäischen und außereuropäischen Traditionen mit der methodologischen Differenz zwischen historischer und anthropologischer Betrachtungsweise zusammen –, scheint fest eingewurzelt zu sein. Der Versuch, zwischen den Disziplinen dadurch zu vermitteln, daß man die Beschreibung niederer Kulturen als Schilderung eines prähistorischen Zustands an den Anfang musikgeschichtlicher Darstellungen rückte, ist preisgegeben worden, weil man einsah, daß der Rückschluß von gegenwärtig bestehenden Kulturen auf die Vorgeschichte der europäischen Völker fragwürdig ist. Andererseits zeichnen sich in den letzten Jahren Tendenzen ab, von denen man, wenn sie sich durchsetzen, eine Verringerung des Abstands zwischen Musikgeschichte und Musikethnologie erwarten darf. Erstens ist das Mißtrauen der Historiker gegen anthropologische und soziologische Methoden schwächer geworden, als es in einer Vergangenheit war, in der man schroff zwischen „individualisierenden“ und „generalisierenden“ Verfahrensweisen unterschied und sich zudem in der Historie einseitig an schriftlichen Zeugnissen orientierte. Zweitens scheint unter Ethnologen die Einsicht Platz zu greifen, daß das gemeinsame Merkmal einer primär mündlichen Überlieferung von Musik keine genügende Klammer ist, um die Zusammenfassung niederer Kulturen mit Hochkulturen zu rechtfertigen, und daß bei der Untersuchung von Hochkulturen historische Methoden akzentuiert werden müssen. Drittens verliert durch die sich ausbreitende Tendenz, Musik als Vorgang und Vollzug zu begreifen, statt sie primär oder sogar ausschließlich als Werk und Text zu analysieren, der Unterschied zwischen schriftlicher und mündlicher Tradition an Bedeutung.

Die skizzierten methodologischen Veränderungen, die sich beobachten oder mindestens voraussagen lassen, hängen nun mit geschichtstheoretischen Prämissen oder Implikationen zusammen, die im allgemeinen latent bleiben, von denen aber weitreichende Wirkungen ausgehen, so daß ein Versuch, sie bewußt zu machen, nicht überflüssig erscheint und von praktizierenden Historikern nicht als philosophische Pedanterie, die sie nichts angeht, abgetan werden sollte.

1. Die lebenspraktische Rechtfertigung der Historie – die als externe Legitimation zwar von der intern-wissenschaftstheoretischen unterschieden werden muß, deren Einfluß auf die Gegenstands- und Methodenwahl der Historiker aber nicht unterschätzt werden sollte – erschöpft sich im wissenschaftlichen Alltag in der Überzeugung, daß man durch Historie die eigene Vorgeschichte rekonstruiere, um Ideen, Werke und Institutionen, die in der Gegenwart überdauern, durch Einsicht in ihre Herkunft genauer zu verstehen. Mit anderen Worten: Man begreift das Wesen einer Sache, wenn man erkennt, wie sie geworden ist, was sie ist. Wer das Subjekt der Geschichte ist, die man als „eigene“ Vorgeschichte empfindet, steht

jedoch nicht fest; die metaphorisch autobiographische Redeweise täuscht eine Eindeutigkeit vor, die nicht besteht. Vielmehr zeigt die flüchtigste historische Reflexion, daß das Subjekt der Geschichte sowohl ethnisch als auch sozial variabel ist. Und obwohl es eine die außereuropäischen Kulturen einschließende Weltgeschichte, deren Subjekt die Menschheit insgesamt wäre, in der Vergangenheit nicht gab, dürfte es kaum zu leugnen sein, daß sie in der Gegenwart allmählich immer festere Umrise annimmt. (Ob die gegenwärtige Menschheit als Subjekt von Weltgeschichte gelten kann, hängt davon ab, ob bereits das Erleiden weltgeschichtlicher Verflechtungen oder erst das bewußte Handeln in weltgeschichtlicher Absicht die Menschheit als geschichtliches Subjekt konstituiert.) Statt „der Geschichten“ (im Plural), der ungezählten lokalen und regionalen Ereignisfolgen, beginnt „die Geschichte“ (im Singular), die früher eine bloße Idee oder aber eine Anmaßung war, reale Gestalt anzunehmen. Mit der Entstehung von Weltgeschichte aber ändern sich notwendig die Vorstellungen über den Umkreis von Vorgeschichten, die für das Verständnis der Gegenwart und der eigenen Situation in ihr von Bedeutung sind. Und zusammen mit den ethnischen Voraussetzungen, von denen der Begriff des Subjekts der Geschichte getragen wird, sind auch die sozialen Implikationen einem Wandel unterworfen. Das Interesse für musikalische Subkulturen besagt nichts Geringeres, als daß der „vertikale Ethnozentrismus“, ebenso wie der „horizontale“, die Selbstverständlichkeit einbüßt, mit der er früher die Entscheidung, was der Musikgeschichte angehöre und was nicht, beherrschte.

2. Eine der tragenden Kategorien einer Historie, deren Ehrgeiz über bloße Annalistik hinausreicht, ist die Idee der Kontinuität. Eine Begebenheit, die aus Dokumenten oder Überresten rekonstruierbar ist, konstituiert sich erst dadurch als geschichtliche Tatsache, daß sie sich einem Zusammenhang einfügt, in dem sie als Konsequenz aus früheren und als Voraussetzung von späteren Ereignissen erscheint. Die „res gestae“ müssen sich, um Geschichte zu sein, als „historia rerum gestarum“ erzählen lassen.

Die Kulturen aber, die in der Gegenwart zu einer Weltgeschichte oder deren Vorform zusammenrücken, sind aus Entwicklungen hervorgegangen, zwischen denen ein dokumentierter Zusammenhang entweder fehlte oder so flüchtig blieb, daß er nicht genügt, um die Kontinuität einer Geschichtserzählung zu begründen. Die Vergangenheit der universalen Geschichte, deren Entstehung sich abzeichnet, scheint in unverbundene regionale Geschichten zu zerfallen.

Erzählkontinuität ist jedoch nicht das einzige Prinzip historischer Darstellung. Nicht weniger legitim als die Schilderung von Ereignisketten ist nach neuerer Auffassung der Historiker die strukturgeschichtliche Beschreibung, die Rekonstruktion funktionaler Zusammenhänge zwischen den Ideen, den Institutionen und den Techniken einer Kultur oder eines Zeitalters. Und beim Entwurf eines Modells, das den inneren Zusammenhalt eines kulturellen Systems von längerer Dauer durchschaubar machen soll, ist zweifellos der Vergleich verschiedener Kulturen – unabhängig von deren ereignisgeschichtlicher Kontinuität oder Diskontinuität – nicht allein heuristisch nützlich, sondern sogar sachlich konstitutiv. Denn wer die Musik in einer außereuropäischen Hochkultur strukturgeschichtlich zu erfassen trachtet, fühlt sich, um die verstreuten Fakten zu einem Muster zusammenfügen

zu können, unwillkürlich dazu gedrängt, einen Idealtypus (im Sinne Max Webers) zu bilden; die Unterscheidung zwischen wesentlichen und peripheren Zügen, ohne die ein Idealtypus eine bloße Häufung von Merkmalen bliebe, setzt jedoch die Beobachtung analoger Zusammenhänge in verschiedenen Kulturen voraus.

Der Einwand, daß für einen geschichtlich realen Konnex, der nicht besteht, ein konstruierter unterschoben werde, liegt nahe, greift jedoch zu kurz. Denn die Kontinuität einer Geschichtserzählung ist, wie Johann Gustav Droysen erkannte, keineswegs so real, wie sie einem naiven Historismus erscheint. Der Zusammenhang der „res gestae“, „wie er wirklich gewesen ist“, ist niemals rekonstruierbar, weil es an Dokumenten mangelt und zudem das Fassungsvermögen der Historiker nicht ausreichen würde. Eine „historia rerum gestarum“ bleibt also immer fragmentarisch und hypothetisch. Aus der ungezählten Menge denkbarer Verknüpfungen von Tatsachen – die erst durch die Verknüpfung überhaupt zu geschichtlichen Tatsachen werden – treffen Historiker eine Auswahl, die erstens durch Dokumente – oder genauer: durch deren adäquate Interpretation – genügend gestützt erscheint, zweitens eine erzählbare Geschichte ergibt, drittens aus dem Zusammenhang der wissenschaftlichen Historie nicht beziehungslos herausfällt und viertens einem über private Neigungen hinausreichenden Erkenntnisinteresse entspricht. Historischer Zusammenhang ist immer, in einer Erzählkontinuität ebenso wie in einem Idealtypus, partiell Konstruktion, wenn auch in verschiedenem Maße.

3. Historisches Bewußtsein konstituierte sich seit dem 18. Jahrhundert als Reflexion über eine Überlieferung, die als reflektierte aufhört, selbstverständlich zu sein. Tradition, die zum Gegenstand von Historie wird, ist als Tradition gebrochen. Die Dialektik aber, die im historischen Bewußtsein zwischen Distanzierung und Aneignung, zwischen der Einsicht in die Fremdheit des Vergangenen und der Bemühung um Verständnis von innen heraus besteht, kann verschieden akzentuiert werden.

Durch schroffe Distanzierung in der Form der Traditionskritik wird die Vergangenheit ihrer Verbindlichkeit für die Gegenwart beraubt: Die Vergegenständlichung – die Wendung also, daß man die Vergangenheit, statt sie im Rücken zu haben, als Objekt vor sich hinstellt – bedeutet eine Entfremdung. Das historische Bewußtsein erscheint als kritische Instanz, die scheinbar Natürliches und Selbstverständliches als geschichtlich – also vergänglich und veränderbar – erweist und hinter der täuschenden Vertrautheit überlieferter Werke und Institutionen deren tiefgreifende Andersheit sichtbar macht.

Historie kann aber auch, im Gegenzug zur Traditionskritik, als von Tradition notwendig getragen aufgefaßt werden. Nach Hans-Georg Gadamer muß das historische Bewußtsein, um ein Stück Vergangenheit adäquat erfassen zu können, durch die Überlieferung, die „translatio“ dieser Vergangenheit in die Gegenwart, immer schon vorgeformt sein. Daß Tradition von sich aus „waltet“, erscheint als Bedingung dafür, daß sie von einer „verstehenden“ Historie überhaupt zum Gegenstand gemacht werden kann.

Von dem Unterschied aber, ob man wissenschaftliche Historie primär als Traditionskritik oder als reflektierte Aneignung begreift, hängt es offenbar ab, ob oder in welchem Maße sich historisches Bewußtsein ohne Bruch in seiner inneren

Konstitution auf außereuropäische Kulturen zu erstrecken vermag. Wenn die europäische Überlieferung durch historische Kritik ferngerückt, also ihrer Macht, die auf ihrer Selbstverständlichkeit beruhte, weitgehend beraubt wird, so verliert sie zugleich den prinzipiellen Vorrang gegenüber außereuropäischen Vergangenheiten. Pointiert ausgedrückt: die Gleichartigkeit durch Distanzierung vermag einen Universalismus des historischen Bewußtseins zu begründen, der sich schrankenlos auf außereuropäische wie europäische Kulturen erstreckt. Die Fremdheit der eigenen Vergangenheit wie der des anderen bildet die Grunderfahrung des Historikers; und Verständnis wird nicht mehr durch Einfühlung ins Verwandte, sondern durch Einsicht in die Gründe und Voraussetzungen des Andersseins erreicht – moralisch gewendet: nicht durch Sympathie, sondern durch Toleranz.

4. Das geschichtliche Verstehen, wie es von Friedrich Schleiermacher beschrieben wurde, ist weniger ein unmittelbarer, intuitiver Zugang als vielmehr ein Umweg, eine Methode. Das wahrscheinliche Ergebnis eines ersten, unreflektierten Zugriffs zu den Zeugnissen fremden Lebens ist ein mindestens partielles Mißverständnis oder Unverständnis, und zwar eines, das um so fester wurzelt, als es unbemerkt bleibt. Gerade darum braucht die Historie eine Hermeneutik, eine Kunstlehre des Verstehens, die überflüssig wäre, wenn Texte sich umstandslos der bloßen Einfühlung erschließen. Natürlich darf die Dialektik von Distanzierung und Aneignung, die das Verstehen charakterisiert, nicht zu einer Entgegensetzung auseinandergerzert werden; aber ein Interpret kann entweder das eine oder das andere Moment akzentuieren. Das Maß an Fremdheit, das Hermeneutik notwendig, und der Anteil von Affinität, der sie möglich macht, sind variabel. Entscheidend ist jedoch, daß geschichtliches Verstehen nicht einseitig am unwillkürlichen Einverständnis mit Traditionen der eigenen Kultur haftet, sondern sich gerade dann als Methode im emphatischen Sinne bewährt, wenn es sich um fremde Kulturen handelt.

Die Dialektik von Entfremdung und Rekonstruktion, die das historische Bewußtsein prägt, scheint im späteren 18. Jahrhundert entdeckt worden zu sein. Und es ist kein Zufall, daß gerade Herder, dessen Kulturgefühl von der Geschichtlichkeit menschlichen Daseins tief durchdrungen war, andererseits zum Anwalt einer Bemühung um den Geist fremder Völker wurde. Herder war, trotz heftiger Polemik gegen die Idee einer allgemeinen und gleichen Vernunft, noch Aufklärer genug, um sich des Moments von Emanzipation und Traditionskritik, das in der historischen Vergegenständlichung von Überlieferungen enthalten ist, deutlich bewußt zu sein. Und weil er die Erfahrung prinzipieller Fremdheit, von der ein reflektiertes geschichtliches Verstehen ausgeht, nicht unterdrückte, sondern hervorhob, konnte sich sein historisches Bewußtsein, statt auf die eigene Tradition beschränkt zu bleiben, auch auf andere Kulturen erstrecken, und zwar gerade auf die entlegensten. Zwischen der Aufklärung, die ein Verständnis über ethnische Grenzen hinweg von der hochherzigen Fiktion einer allgemeinen Natur und Vernunft des Menschen abhängig machte, und der Romantik, die aus der geschichtlichen Bestimmtheit menschlichen Daseins die beengende Konsequenz zog, daß einzig die eigene ethnische Tradition einer von innen heraus verstehenden und nicht nur von außen beschreibenden Historie zugänglich sei, bezeichnete Herders Überzeugung, daß historische Hermeneutik zwar von der Erfahrung prinzipieller Fremdheit des anderen

ausgehe, aber dennoch sowohl möglich als auch notwendig sei, weil man einerseits eine anthropologische Grundsubstanz voraussetzen dürfe und weil andererseits gerade die Distanzierung von der eigenen Tradition durch das Eindringen in fremde zur menschheitlichen Bildung des Menschen gehöre, eine klassische Mitte.

Zur Anwendung der musikethnologischen Begriffe von „Use“ und „Function“ auf die historische Musikwissenschaft und Musikgeschichte

von Kurt von Fischer, Zürich

Betrachtet man die von der Musikethnologie angewandten Forschungsmethoden, wie sie etwa von Alan P. Merriam in seinem ausgezeichneten Buch *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press 1964) dargelegt worden sind, so fällt zunächst auf, daß sich die Verfahrensweisen des Musikethnologen von denen des Historikers nur partiell unterscheiden. Die Verschiedenheiten liegen teils im zu erforschenden Material, teils aber auch in der Gewichtung der einzelnen Fakten und Fragestellungen. In beiden Fachgebieten beginnt die Arbeit mit dem Sammeln von Material und Daten. Es folgt die Analyse, deren Resultate schließlich in größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge gestellt werden. Jedenfalls gilt sowohl für die ethnologische wie auch für die historische Musikforschung die schöne Definition der Musikwissenschaft von Jacques Handschin: Gegenstand der Musikwissenschaft ist „*der musikalische Mensch aller Zeiten und Völker und seine Produktion, aber diese auf ihn bezogen*“ (in: *Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft*, Gedenkschrift Jacques Handschin, Bern 1952, S. 52).

Merriam (a. a. O., S. 45 ff.) unterteilt die musikethnologische Feldforschung in sechs Teilbereiche: (1) „*Musical material culture*“, (2) Text-Musik-Beziehungen, (3) Gattungsfragen, (4) Person des Musikers, (5) „*uses and functions of music*“ und (6) Musik verstanden als kreativ-kulturelle Aktivität. Alle diese Fragen müssen, gewiß mit verschiedener Gewichtung, auch den Musikhistoriker interessieren, sofern ein Musikwerk nicht isoliert, d. h. allein als autonome Erscheinung verstanden werden soll.

Im folgenden wollen wir uns insbesondere mit Merriams Gesichtspunkt (5), mit der Frage nach „*uses*“ und „*functions*“ beschäftigen. Die beiden Begriffe sind nach Merriam in gewissem Sinne als komplementäre zu verstehen. Die „*uses*“ (Brauchtum) beziehen sich auf bestimmte und konkret faßbare Situationen. Unter

„*function*“ dagegen wird all das verstanden, was mit dem hintergründigen Sinn und Zweck von Musik innerhalb des soziologischen und kulturellen Kontextes zu tun hat. Im Anschluß an den Ethnologen Herskovits zählt Merriam (S. 217 ff.) fünf Kategorien von „*uses*“ auf: (1) Arbeitsmusik, (2) Musik im sozialen, d. h. zwischenmenschlichen Bereich (z. B. Wiegenlieder, Liebeslieder, Preislieder, politische Lieder u. a. m.), (3) Musik bezogen auf das Verhältnis des Menschen zu übermenschlichen, d. h. religiösen und magischen Mächten, (4) Musik in Verbindung mit anderen Künsten und schließlich (5) Musik als sprachähnliche Kommunikation (Signale u. ä.).

Die „*functions*“ teilt Merriam (S. 219 ff.) in zehn, sich teilweise überschneidende Gruppen ein, von denen hier sechs genannt seien: (1) „*Function of emotional expression*“ (individuell und kollektiv verstanden), (2) „*Function of aesthetic enjoyment*“ (sowohl vom Produzenten als auch vom Rezipienten her gesehen), (3) „*Function of entertainment*“, (4) „*Function of communication*“ (d. h. Musik als kulturspezifische Mitteilung), (5) „*Function of symbolic representation*“, (6) „*Function of validation (Gültigerklärung) of social institutions and religious rituals*“.

Überblicken wir diese Gegenüberstellung der Uses und Functions, ergibt sich eine zumindest teilweise Übereinstimmung mit dem, was Hans Heinrich Eggebrecht als Funktion und Metafunktion von Musik bezeichnet hat (*Funktionale Musik*, AfMw 30, 1973). Fassen wir nun aber den Begriff der Uses noch etwas weiter als Merriam, indem wir mit Frank Ll. Harrison (mündliche Mitteilung) unter Use all das zusammenfassen, was direkt beobachtet und unmittelbar dokumentarisch festgehalten werden kann, so fällt z. B. auch die im Konzertsaal erklingende Musik, d. h. das, was wir gemeinhin als sog. autonome Musik bezeichnen, unter den Use-Begriff, wobei dieser Use allerdings zunächst noch nichts über die Musik selbst, sondern nur etwas über deren Vollzug aussagt. Demgegenüber zielt die Frage nach der Function auf den hinter einer Musik stehenden Sinnzusammenhang. Fassen wir den Begriff Use in der von Harrison postulierten Richtung noch etwas weiter, so umfaßt dieser auch die Beschreibung von Musik, d. h. im weitesten Sinne auch die formale und klangliche Analyse, soweit eine solche einigermaßen objektiv zu bewerkstelligen ist und soweit sich diese aus der unmittelbaren Betrachtung von Musik ergibt. Die Function beginnt dann dort, wo nach den emotionalen, ästhetischen, symbolischen, soziologischen und rezeptionspsychologischen und damit auch nach den historischen Hintergründen gefragt wird. Probleme der Konvention und Tradition, der Reproduktion von Modellen und des Schaffens von Neuem fallen dann ebenfalls unter den Begriff der Function. Werden Use und Function so verstanden, so hat dies zur Folge, daß mit diesen Begriffen alle Arten von Musik aller Kulturen erfaßt und damit zugleich auch die letztlich doch unbefriedigende Aufspaltung der Musikwissenschaft in Musikethnologie und Musikhistorie zumindest teilweise überbrückt werden könnte.

Vor allem aber wird durch die im Bewußtsein des Musikologen stets vorhandene Präsenz sowohl der Use- als auch der Function-Kategorie vermieden, daß man sich bei einer musikalischen Analyse auf bloße Beschreibung beschränkt und, wenn einmal der Use festgestellt ist, nicht auch nach den Functions im Sinne einer Metafunktion fragt.

Will die Musikgeschichtsschreibung den Anspruch erheben, nicht nur alle Bereiche von Musik, sondern auch deren Sinnzusammenhänge in ihre Fragestellung mit einzubeziehen, so wird diese Aufteilung in Use und Function zumindest eine gewisse gedankliche Klärung zur Folge haben und überdies auch methodisch wertvolle Dienste leisten können. Von besonderem Interesse für den Musikhistoriker (aber auch für den Musikethnologen) dürfte bei solcher Betrachtungsweise die Frage sein, wie und unter welchen Bedingungen sich sowohl Use als auch Function im Laufe der Zeit zu wandeln vermögen. Daß hierbei das Phänomen der Akkulturation eine bedeutende Rolle spielt, steht wohl auch mit Bezug auf die abendländische Kunstmusik außer Frage. Warum sollte man denn nicht etwa den italienischen Einfluß auf die englische Musik des späten 16. Jahrhunderts als eine Art von Akkulturation verstehen und beschreiben?

Anhand von drei vielleicht banal erscheinenden Beispielen sei zum Schluß kurz gezeigt, in welcher Weise sich Use und Function zu wandeln vermögen.

1. *Alpsegen*. Sein ursprünglicher Use wäre nach Merriam als Verbindung von Mensch und übersinnlichen Mächten zur Zeit des Nachteinbruchs im Alpengebiet, seine Function als Validation, d. h. als Gültigerklärung eines religiösen Rituals zu bezeichnen. Wird dieser Alpsegen zur selben Tageszeit und am selben Ort einer Gruppe von Touristen „vorgeführt“, so bleibt zwar der Use äußerlich gewahrt, die Function aber hat sich zur „*emotional expression*“ oder auch zum „*entertainment*“ gewandelt. Er klingt dasselbe Stück an einem Folkloreabend im Konzertsaal, so sind sowohl Use als auch Function neu zu umschreiben.

2. *Militärmarsch*. Sein Use kann nach Ort und Zeit bestimmt und dem zwischenmenschlich-politischen Bereich zugeordnet werden. Er klingt ein Militärmarsch als Thema einer Symphonie, so wird der Use zum kompositionstechnischen (und daher auch mittels einer musikalischen Analyse zu beschreibenden) Mittel im Hinblick auf eine Konzertveranstaltung. Die Function wird, je nach Komponist, Interpret und Publikum, als „*emotional expression*“, als „*aesthetic enjoyment*“, als „*entertainment*“ als „*symbolic representation*“ oder als Gültigkeitserklärung („*validation*“) einer sozialen Institution oder auch als deren Kritik zu verstehen sein. Zu berücksichtigen wäre dann auch die Frage, ob Übereinstimmung der Function zwischen Komponist, Interpret und Publikum besteht oder nicht.

3. *Frühes Streichquartett von Haydn*. Sein Use am Hofe der Eszterházy war auf den zwischenmenschlich-gesellschaftlichen Bereich bezogen. Die Function ist im Zusammenhang mit den repräsentativ-kulturellen Ansprüchen des Hofes als eine Mischung von „*aesthetic enjoyment*“ und „*entertainment*“ zu verstehen. Ertönt nun dasselbe Stück heute im Konzertsaal, so bleibt der Use zwar einigermaßen derselbe, die Function aber verlagert sich vom „*entertainment*“ zur „*emotional expression*“, während das „*aesthetic enjoyment*“ bestehen bleibt. Diese Verlagerung der Function bewirkt nun aber, wie dies schon für die beiden ersten Beispiele gilt, gewisse Veränderungen am Werk selbst. So wird es nach heutigem Konzertbrauch kaum mehr möglich sein, etwa nur einzelne Sätze dieses Werkes vorzutragen. Zudem werden an die Qualität der Aufführung, nicht zuletzt im Zusammenhang mit den dem Publikum bekannten perfekten Schallplatteneinspielungen, wesentlich höhere Ansprüche gestellt. Dies wirkt sich auf die Interpretation des Werkes

hinsichtlich Sauberkeit, aber möglicherweise auch hinsichtlich Tempo und Expressivität aus.

*

Ich bin mir bewußt, daß mit diesen Ausführungen keine grundlegend neuen Aspekte für die Musikgeschichtsschreibung aufgezeigt worden sind. Es sollte damit vielmehr angedeutet werden, daß die Denkkategorien der Musikethnologen es verdienen, auch von den Musikhistorikern geprüft und berücksichtigt zu werden. Dabei bleiben selbstverständlich gewichtige Unterschiede zwischen musikethnologischer und musikhistorischer Arbeit schon allein hinsichtlich des zu erforschenden Materials bestehen. Während es in der Musikethnologie primär um Gegenwartsforschung, um hier und jetzt greifbares Material geht, beschäftigt sich die historische Musikwissenschaft in erster Linie mit geschichtlichen Dokumenten und einzelnen Werken (opera). Zudem steht für den Ethnologen, insbesondere für den der amerikanischen Forschungsrichtung verpflichteten, die Frage nach der kulturell-anthropologischen Bedeutung von Musik wesentlich stärker im Vordergrund als diejenige nach der künstlerisch stilistischen Bedeutung einzelner Kunstwerke. Doch sollten, wie ich meine, diese Verschiedenheiten nicht als unüberbrückbare Kluft betrachtet, sondern viel mehr im Sinne gegenseitiger Anregung genützt werden.

Wie zumindest das dritte der oben genannten angeführten Beispiele gezeigt haben dürfte, können musikethnologische Fragestellungen insbesondere für die Lösung rezeptions- und wohl auch interpretations-geschichtlicher Probleme wertvolle Dienste leisten.

Möglichkeiten und Schwierigkeiten nationaler Musikgeschichte im mitteleuropäischen Raum

von Jiří Vysloužil, Brünn

Der Fragenkomplex, mit dem sich die folgenden Thesen kurz befassen, hängt sehr eng mit den spezifischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten zusammen, die sich durch die wissenschaftliche Eruiierung der nationalen Musikgeschichte und der kulturellen Wechselbeziehungen zwischen den Nationen ergeben.

Der mitteleuropäische Raum bietet mit seiner bunten tausendjährigen Kulturgeschichte gerade zu diesem Thema ein in seinem Reichtum einzigartiges Material an, da er ein aus mehreren Staatsgebilden und Nationen zusammengesetztes Terrain darstellt, für das typisch ist, daß seine Bestandteile einerseits gemeinsame geschichtliche Schicksale ausweisen, andererseits jedoch zu ihrem gegenwärtigen Gepräge auf Grund einer ungleichmäßigen Entwicklung gelangten. Die Vielfalt dieser Entwicklung wurde noch dadurch kompliziert, daß die geschichtliche Existenzform dieser Nationen nicht immer mit den Existenzformen entsprechender Volksstämme identisch war. Für den mitteleuropäischen Feudalismus war nämlich charakteristisch, daß der meist von oben geprägte, im Vergleich zum heutigen Wortgebrauch spezifisch eingeengte Begriff „*natio*“ die sozialen, ethnischen und sprachlichen Eigenschaften der in einem Terrain eingebürgerten Population nicht adäquat berücksichtigte (nicht einmal so, wie das der Fall bei einigen west- oder südeuropäischen Ländern ist), wie es sich beispielsweise im Geschichtsgang der böhmischen Länder oder der Slowakei gezeigt hat.

Versuchen wir zuerst einige Grundbegriffe zu präzisieren, mittels deren die gegebene Problematik auffaßbar und interpretierbar ist.

Vor allem verdient eine tiefere Analyse der Begriff „mitteleuropäischer Raum“ selbst, den man sicherlich nicht für einen mechanisch gebildeten Gegenbegriff zu „Abendland“ halten kann, also ungefähr in dem Sinne, Mitteleuropa sei ein bloßes Randgebiet des kulturell primären Abendlandes. Der mitteleuropäische Raum bedeutete nämlich einen Inbegriff von mehreren Ländern und Staatsgebilden, wobei sich die wichtigsten, d. h. das Königreich Böhmen (bzw. die böhmischen Kronländer), das Königreich Ungarn (samt der Slowakei) und das Erzherzogtum Österreich als relativ selbständige Archetypen der feudalen Staaten seit dem Mittelalter herausbildeten¹. Vom Beginn der historischen Ära an kristallisierte sich unter dem Drucke verschiedener politischer Kräfte und kultureller Einflüsse allmählich eine Integrität aus. Alle erwähnten Gebiete und Staaten gehörten seit dem 10. Jahrhundert dem universalistisch konzipierten Kulturbereich der römischen Kirche an und bildeten auf Grund verschiedenster feudal-dynastischer Zusammenhänge eine politische Einheit, die unter der Regierung der Habsburger (seit 1526) ihre ausgeprägteste Form erreichte, da gerade im 16. Jahrhundert dieser Raum stark von der türkischen Expansion bedroht war². Die Form der politischen Integration der erwähnten Länder und Staaten konnte dabei in einzelnen Fällen unterschiedlich sein: Das Königreich Böhmen z. B. war Teil des sogenannten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, das ungarische Gebiet allerdings nicht – trotzdem wurden beide lange Zeit von den Habsburgern von Wien aus, dem Kaisersitz, regiert.

1 Österreich definitiv nach der Trennung der Mark Österreich von Bayern (1156) und dann besonders unter der Dynastie der Habsburger (vom 13. Jahrhundert), Ungarn unter Regierung der Dynastie von Arpáden (900) und Anjou (1308), Böhmen unter der Dynastie der Přemysliden (vom Ende des 9. Jahrhunderts), der Luxemburger (1310) und der Jagellonen (1471).

2 Ungarn mit der Slowakei zerfiel nach der Niederlage bei Mohács (1526) in drei Teile: Mittelungarn, das unter das türkische Joch geriet, der westliche Teil wurde von den Habsburgern regiert, aus dem östlichen Teil entstand das transsilvanische Fürstentum.

Wie bekannt, zerfiel diese politisch integrierte Einheit des Habsburger Reiches definitiv im Jahre 1918 und wurde durch die Nachfolgerstaaten ČSR (böhmische Länder und Slowakei), Ungarn und die Republik Österreich ersetzt. Es war hauptsächlich die Folge eines Prozesses, dessen maßgebende Kraft vom nationalen Bewußtsein getragen wurde und der dann allmählich alle Bereiche des politischen und kulturellen Lebens der Völker erfaßt hat. Geschichtlich aktuell und gesellschaftlich wirksam wurde die nationale Frage an der Wende zum 19. Jahrhundert, als die älteren, von der feudalen Macht und Ideologie getragenen Auffassungen der Nationalität und des Staatswesens in allen Gebieten des mitteleuropäischen Raumes ideell und auch praktisch überwunden waren. Eine außerordentlich starke Intensität erreichte hier diese Entwicklung dadurch, daß die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Habsburger-Idee eines neuzeitlichen österreichischen Staatsvolkes auf deutschsprachlicher Basis scheiterte und eine antagonistische Tendenz hervorrief, nämlich die Bestrebung einzelner Nationalitäten des Habsburger Reiches, sich als moderne Nationen zu emanzipieren. – In Österreich und teilweise in den böhmischen Ländern, hier besonders bei der deutschsprachigen Bevölkerung, hat sich eine neue Phase des österreichischen Nationalbewußtseins und Patriotismus herausgebildet. Der größte Teil des böhmischen Adels und auch des tschechischen und deutschen Bürgertums wurde aber in derselben Zeit aus Opposition gegen die zentralistische Politik des Wiener Hofes vom böhmischen Patriotismus ergriffen, (zuerst des böhmischen im Sinne des national indifferenten Landespatriotismus), der in seinen weiteren Entwicklungsphasen zur Entstehung der ideologisch aufgeklärten tschechischen Nation mit ihrer Kultur, Kunst und Politik führte. (Die Deutschböhmen gelangten letzten Endes politisch und kulturell nie zu einer Hegemonie im Rahmen der „böhmischen Nation“ und entfalteten sich auch zu keiner Nation im modernen Sinne; sie bildeten eher zerstreute Volksgruppen³.) Analog entstand zur selben Zeit die politische Konzeption einer magyarischen Nation, deren höchst widersprüchliche Entwicklung zu partikulären Nationalprogrammen der Magyaren und später auch der Slowaken führte.

Beurteilen wir nun die gesamte mit dem mitteleuropäischen Raum genetisch verbundene musikalische und künstlerische Produktion, so gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß sie sehr empfindlich die erwähnten maßgebenden Prozesse zum Ausdruck bringt. Natürlich kann man auch hier nicht allzu mechanisch verallgemeinern. Im Gegenteil ist es nötig, die Provenienzfragen und die funktionalen Verbindungen aller Musikphänomene so präzise wie möglich auf entsprechende

³ Zu dieser Frage vgl. die Schrift des Prager Deutschen Richard Batka, *Die Musik in Böhmen* (Vorrede 1906), besonders das Kapitel *Deutschböhmische Musik*, in welchem wir folgendes lesen können: „Die deutsche Bevölkerung des Landes ist keine einheitliche, sondern setzt sich aus schlesischen, obersächsischen, fränkischen, bajuwarischen Sprachgebieten zusammen. In der Hauptstadt kommt zu österreichischen und norddeutschen Elementen die Mischung mit slawischem Blut und ein namhaftes jüdisches Kontingent. Im Lande selbst nur wenig Stützpunkte findend, haben die in alle Welt zerstreuten deutschböhmischen Talente keine eigene Schule begründet, sondern sich, wie der Zufall und das Gesetz ihrer Individualität sie führte, den verschiedenen Richtungen des allgemeinen deutschen Musiklebens angeschlossen“ (S. 95).

Kultur-, Sozial- und Gesellschaftskontexte zurückzuführen. Für das 17. und das beginnende 18. Jahrhundert ist es z. B. charakteristisch, daß man für diese Zeitspanne den Begriff der Nationalmusik im modernen Sinne des Wortes kaum gelten lassen kann. Die Musikkultur des Wiener Kaiserhofs hat zu dieser Zeit sicherlich noch keinen deutschen bzw. österreichischen nationalen Charakter. Die Musik der böhmischen Länder stützt sich zwar auf keine ausgeprägte Hofstruktur, aber auch sie behält einen national-ethnischen Charakter (also keinen nationalen) nur in dem Maße, in dem sie sprachlich, ethnisch und soziologisch funktional mit dem Leben der Grundschichten der tschechisch oder deutsch sprechenden Ethniken zusammenhängt. National neutral (in den meisten Fällen aber nicht tschechisch) ist auch ihre große Kapazität, die einerseits von den Schloßkapellen und anderen musikalischen Institutionen des böhmischen Adels und Klerus, andererseits von den in verschiedensten Teilen Europas sich bewegenden böhmischen Musikemigranten getragen wird. Ebenso schwierig ist es wahrscheinlich auch, die Musikkultur des damaligen Königreichs Ungarn national zu definieren. In der Musikkultur des nordungarischen Milieus werden sogar einige slowakische und andere slawische folkloristische Elemente verarbeitet, was natürlich die Relevanz des vermutlichen magyarischen nationalen Charakters jener Produktion höchst problematisch macht.

Von einer national relevanten Musik können wir erst im Rahmen der sogenannten „Wiener Klassik“ sprechen, soweit solche Musik auch landschaftsgebundenen österreichischen Charakter besitzt (bei Haydn, teilweise bei Mozart). Aber wenn wir schon diesen Begriff für den Stil und Ausdruck des erwähnten musikhistorischen Phänomens für maßgebend halten, so bietet sich die Frage an, wie weit wir ihn auf die ganze Wiener Klassik beziehen können, so z. B. auf Beethoven (und später auch auf Brahms als einen Gegenpol zu den Österreichern Schubert, Bruckner, Mahler und anderen) und auch auf viele slawische (vor allem tschechische und mährische) Kleinmeister, die in Wien kürzere oder längere Zeit wirkten (Giuseppe / Joseph Steffan / Štěpán, Brüder Vranický, Leopold Koželuh, Jan Hugo Voříšek u. a.). Die Musikgeschichtsschreibung hat diese Frage nicht immer eindeutig beantwortet. Die Verwendung der Termini Wiener Klassik, Wiener Schule einerseits und das Belegen der österreichischen Musik mit dem Begriff „deutsche Musik“ in der militanten Musikgeschichtsschreibung andererseits illustriert die Situation⁴.

In Böhmen (bzw. Mähren) läßt sich die Nationalmusik erst in der bürgerlichen Entwicklungsphase feststellen. So wird beispielsweise die tschechische Musikkultur zum Ausdruck der nationalen Emanzipation der Tschechen (ungefähr seit 1800): Die tschechische Nationalmusik als Begriff und Summe musikalischer Tatsachen hat sich voll erst im Werke Smetanas, Dvořáks und auch Janáček's und ihrer Schulen entfaltet. Stilistisch fand sie wichtige Stützen in einigen traditionellen Kulturercheinungen (Nationalsprache, Folklore); ihre kulturelle und gesellschaftliche Sendung hat der vielseitige Aufschwung des tschechischen nationalen Lebens bekräftigt. Diese determinierenden Fakten haben jedoch nicht die künstlerische In-

⁴ Nicht zufällig wurde der Begriff „österreichische Musik“ im engeren nationalen Sinne in österreichischer Musikgeschichtsschreibung erst nach dem Jahre 1918 verwendet. Vgl. etwa A. Orel, *Österreichisches Wesen in österreichischer Musik*, Österreichische Rundschau 2, 1935.

dividualität unterdrückt. Analoge Tendenzen kann man in Ungarn mit der Bemühung, einige autochthone Elemente (Verbunkos u. a.) geltend zu machen, mit dem Aufstieg der magyarischen romantischen Nationaloper (Erkel), mit einigen Werken und Proklamationen Franz Liszts und ganz deutlich erst mit der intensiven folkloristischen und künstlerischen Arbeit Kodálys und Bartóks identifizieren⁵. Die slowakische Nationalmusik entwickelte sich auf ähnlicher Ebene als komplette Musikkultur seit 1918, und strikt genommen erst ab 1945 im Werke E. Suchoňš, J. Cikkers und A. Moyzes, da eben erst dieses Datum die Voraussetzungen für eine volle politische und kulturelle Emanzipation der Slowaken zur modernen Nation brachte. (Im 19. Jahrhundert entsprach dem Niveau des nationalen Lebens der Slowaken nur die Bemühung, das slowakische Volkslied auf Grund der lieder- tafelartigen Bearbeitung als autochthone Produktion zu konstruieren.)

Nach dem allmählichen Zerfall des Feudalismus und seiner zentralistischen Macht in Mitteleuropa entstanden auf diesem Gebiet nach und nach vier national geprägte Kompositionsschulen und Musikkulturen, von denen die österreichische als die erste und die slowakische als die jüngste erst im 20. Jahrhundert in das europäische Panorama traten⁶.

Aus dieser Feststellung ist jedoch nicht zu folgern, daß die Formung und die Entstehung der erwähnten nationalen Kompositionsschulen nicht latent durch ihre Archetypen vorbereitet worden wäre. Die Bemühungen der Musikgeschichtsschreibung, eine Nationalmusikgeschichte im Rahmen der universalen Musikgeschichte, öfter aber in einer engeren (autonomen) nationalen Auffassung herauszubilden, waren im gewissen Sinne berechtigt; letzten Endes aber nur in jenem Fall, wenn sie in ihrem Historismus nicht starkem ideologischem Druck eines Nationalismus unterlagen. In der Musikgeschichtsschreibung der bürgerlichen Epoche des multinationalen, dynamisch sich entwickelnden Terrains Mitteleuropas könnten wir solche Voreingenommenheit kaum voraussetzen. Was die Auffassungen einzelner nationaler musikwissenschaftlicher Schulen und ihr Denken voneinander unterscheidet, ist nur die Art und Stärke der politischen Motivation, die die Musikgeschichtsschreibung mehr oder weniger in falsche Bahnen geleitet hat.

Die tschechische Musikgeschichtsschreibung hat sich in ihren Bemühungen sicher nicht als die militanteste präsentiert⁷. Von allem Anfang an (das erste Projekt der Geschichte tschechischer Musik wurde schon im Jahre 1823 veröffentlicht⁸) wur-

5 Dazu vgl. A. Molnár, *Az új magyar zene*, 1926; E. Haraszti, *La musique hongroise*, 1933; Z. Kodály – D. Bartha, *Die ungarische Musik*, 1943; B. Szabolcsi, *Geschichte der ungarischen Musik*, 1965.

6 Die spätere Entstehung der slowakischen Nationalmusik spiegelte sich auch in der Musikgeschichtsschreibung wider. Noch im Buche Vladimir Helferts, *Ceská moderní hudba (Tschechische moderne Musik)*, 1936) wird die Musikschiöpfung der Gründergeneration der slowakischen Musik nur am Rande der tschechischen Musik behandelt. Erste monographische Arbeiten über die slowakische Nationalmusik konnten erst nach dem Jahre 1945 entstehen, in einer Epoche, in der die slowakische Musik ihre Reife erreicht hatte (vgl. das Sammelwerk *Dejiny slovenskej hudby [Geschichte der slowakischen Musik]*, 1957).

7 Das war eher der Fall bei Abhandlung der tschechischen im Rahmen der deutschen Musikgeschichte von Autoren wie H. J. Moser, M. Komma, R. Quoika.

8 Vgl. den tschechisch geschriebenen Artikel *Probuzeni k sepsání pragmatické dejopravy o*

de sie durch die Idee der Verteidigung der einheimischen Kulturtradition und des tschechischen nationalen Wesens gegen den zentralistischen Pangermanismus jedweder Provenienz bekräftigt.

Die germanophil orientierte Deutung des Problems der Musik in den böhmischen Ländern eröffnete sich schon mit Eduard Hanslick (*Aus meinem Leben*, 1894), wobei vom historiographischen Standpunkt her diese Auffassung durch tendenziöse Bestrebungen Rudolf Quoikas (*Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, 1956) und Michael Kommas (*Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts*, 1938; *Das böhmische Musikantentum*, 1960) motiviert wurde, deren Sinn in der Grundthese enthalten ist: „Die Geschichte der Musik in Böhmen ist als Werkgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Geschichte der deutschen Musik“⁹. Jan Racek äußerte dagegen in seiner Schrift *Česká hudba* (*Die tschechische Musik*, 1949, ²1958) die Position der autonomen Auffassung der tschechischen Musik als einer stilistisch kontinuierlichen Erscheinung und eines dementsprechenden Begriffs, eine Position also, die er in seinem beim IX. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Salzburg (1964) vorgetragenen Referat nochmals zusammenfaßte und die am klarsten in der folgenden Grundthese zum Ausdruck kommt: „Die geschichtliche Entwicklung der tschechischen Musik darf nicht von einem eng gefaßten Gesichtspunkt aus betrachtet werden, da wir heute wissen, daß die tschechische Musikkultur mit ihren schöpferischen Leistungen sich folgerichtig und gesetzmäßig in einheitlicher Stilkontinuität von den ältesten Zeiten des romanischen Mittelalters bis zur Gegenwart entwickelt hat“¹⁰.

Welche musikhistorischen Tatbestände stehen dem Musikhistoriker zur Verfügung, damit er ohne jeweilige Voreingenommenheit die Geschichte der tschechischen Musik als Musikgeschichte einer Nation¹¹ verstehen kann? (Die tschechische Musik behandeln wir hier nur als ein Modellbeispiel, dessen Relevanz sich auf das multinationale mitteleuropäische Terrain bezieht.) Eliminieren wir aus der Musikgeschichte der böhmischen Länder die gesamte Produktivität der Komponisten, die von der einheimischen deutschen Bevölkerung abstammen (den sog. Deutschböhmern), oder anderen Nationen angehören (beispielsweise immigrierte Italiener bzw. Niederländer), so erhalten wir ein Netz folgender musikhistorischer Sachverhalte:

1) die Musikfolklore der in den böhmischen Ländern siedelnden slawischen Ethniken:

hudbě v Čechách (Aufruf zum Schreiben einer pragmatischen Geschichte der Musik in Böhmen), Krok I, 3, S. 151-153. Mehr über dieses Projekt M. Štědroň, *Hudba v časopise Krok* (Die Musik in der Zeitschrift Krok, 1821-1840), in: Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University H. 10, 1975, Series musicologica, S. 197.

⁹ Vgl. Komma, *Johann Zach*, S. 6.

¹⁰ Im Round Table *Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Kongreßbericht Salzburg 1964, II, S. 239.

¹¹ U. a. bei J. Srb-Debrnov, *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (Geschichte der Musik in Böhmen und Mähren, 1891), Z. Nejedlý, *Dějiny české hudby* (Geschichte der tschechischen Musik, 1903), J. Racek, *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* (Tschechische Musik von den ältesten Epochen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, 1949, ²1958).

- 2) die Vokalmusik (Choral, einstimmiges artifizielles Lied kirchlichen oder weltlichen Charakters, Polyphonie), die als Produkt der Epoche des mittelalterlichen böhmischen Staates angesehen werden kann, sprachlich an Tschechisch und Latein gebunden ist und älteste Arten der tschechischen artifiziiellen Musik darstellt;
- 3) das Musikschaffen des Barock und der Klassik, das von den Komponisten tschechischer Nationalität stammt, die sich einerseits im Milieu der slawischen Ethniken der böhmischen Länder sprachlich und funktional ihrer Nationalität nicht entfremdeten, sich andererseits jedoch als im Dienst stehende Musiker im 18. Jahrhundert, bzw. noch am Anfang des 19. Jahrhunderts dem künstlerischen Geschmack und den Kulturbedürfnissen des national indifferenten, ursprünglich lateinisch oder italienisch kulturell orientierten, später aber zum Deutschtum neigenden böhmischen Adels und Klerus' anpaßten;
- 4) das außerhalb des Territoriums der böhmischen Länder seit dem Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Schaffen vieler tschechischer Musiker, deren beste Repräsentanten zur Formung ausländischer Kompositionsschulen oder sogar solcher Erscheinungen beitrugen, die die nationale Funktion der Musik zugunsten anderer Völker förderten (z. B. Jiří Antonín Benda im Milieu des norddeutschen Singspiels; Antonín Rejcha und sein Verhältnis zur französischen Frühromantik);
- 5) schließlich die tschechische Nationalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Schon diese diachron zusammengestellte Übersicht aller musikgeschichtlichen Sachverhalte relativiert den Standpunkt Kommas, der u. a. einem Irrtum der Identität der Gebietsbenennung mit dem kulturell und ethnisch aufgefaßten Nationalitätsbegriff verfällt. Die feudale *Germania romana* schließt eine Reihe politisch, kulturell, ethnisch bzw. sprachlich relativ autonom fungierender Gebiete und Staatsgebilde ein; man kann sie nicht mit dem einheitlichen Deutschland der bürgerlichen Ära identifizieren. Auf dem mit dem lateinischen Ausdruck *Germania* bezeichneten Gebiet entwickelten sich eigenständige Staaten und Nationen, z. B. die Bayerische, Sächsische, Österreichische Nation und auch die *Natio Bohemorum*, gemeinsam mit dem Volk (*populus*), das von einem Fall zum anderen sprachlich und ethnisch mit der feudalen „*natio*“ identisch oder auch nicht identisch (im Fall der böhmischen Länder der spätfeudalen Ära) war. Man kann die Frage stellen, ob bei dieser Gebiets- und Kulturzwiespältigkeit eine alldeutsche Musikkultur (bzw. Musik) überhaupt existierte. Der österreichische und süddeutsche Barock trug z. B. einen starken romanischen Akzent, womit er sich dem Barock in den böhmischen Ländern näherte; der deutsche Charakter der Musik G. F. Händels kann im Unterschied zu J. S. Bach mit Recht bezweifelt werden usw.¹² Die Musik Händels formte sich auch außerhalb des kulturellen Kontextes der deutschen feudalen Staaten;

¹² Auch Jan Václav Stamic, der in seinen Orchestersinfonien an italienische (eher neapolitanische) Muster angeknüpft hat, konnte in Mannheim die italienische Sinfonie kaum verdeutschen (vgl. H. Bessler, Artikel *Deutsche Musik*, Riemann-Musiklexikon, Sachteil, 1967, S. 218). In der Zeit des J. V. Stamic war Mannheim noch französisch orientiert, seine Kunst und Musik konnte deshalb deutsche Elemente kaum assimilieren.

in Wirklichkeit konnte darum Händels Werk nicht zum realen Subjekt der Musikgeschichte eines deutschen Landes oder Staates werden, so wie auch analogerweise das Werk der sog. böhmischen Musikemigranten nicht als reales Subjekt der Musikgeschichte der böhmischen Länder auftrat. (Der national motivierte Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts, der ex post diese Musik in den Entwicklungskontext der Nationalmusik eingliederte, konnte mit seinen Interpretationen diese Sendung nicht völlig ersetzen.)

Die Migrationsbewegungen, das geringe Ausmaß oder die völlige Abwesenheit eines nationalen Bewußtseins der Musiker und ihrer Unterstützer, die sich letzten Endes auch im Charakter des Musiklebens und -schaffens äußern, signalisieren die Schwierigkeiten einer wissenschaftlich fundierten Musikgeschichte einer Nation als eines stilmäßig und funktional sich progressiv entwickelnden Kontinuums. (Diese Probleme verschwinden allerdings, wenn man sich mit der Rolle eines Chronisten zufriedengibt, der seine Sendung damit erfüllt, daß er größere oder kleinere Summen von Namen und Werken jener Komponisten chronologisch ordnet, die der Herkunft nach einer Nation angehören.) Die erwähnten Probleme gelten wahrscheinlich nicht im allgemeinen, in einem erhöhten Maß sind sie aber bei der Erforschung der älteren Musik eines multinationalen Terrains, wie oben z. B. Mitteleuropas, zu erwarten.

Die tschechische Musik als Modellfall einer Musik, die sich in einem Terrain entwickelte, in dessen Geschichte der kulturelle Universalismus abendländischer Provenienz und die ethnisch und kulturell slawischen (tschechischen) Elemente aneinandergerieten, und in dem noch dazu gemeinsam mit der autochthonen slawischen Bevölkerung jahrhundertlang eine ökonomisch und kulturell produktive Minderheit der Deutschböhmen lebte (sie war ethnisch mit den Bayern, Sachsen, Preußen und Österreichern verwandt), bietet einerseits die Möglichkeit, eine wissenschaftliche nationale Musikgeschichte aufzubauen, andererseits demonstriert sie aber die Schwierigkeiten eines solchen Vorhabens. Die vorhandenen Möglichkeiten deutet unsere synchron zusammengestellte Erfassung musikgeschichtlicher Gegebenheiten an, die die Häufigkeit und die zeitliche Ausdehnung der Musikaktivitäten der slawischen Bevölkerung der böhmischen Länder vom Geschichtsanbruch in diesem Terrain an bis zur Gegenwart dokumentiert. An gewisse Probleme stößt man nur, wenn man sich bemüht, aus den musikgeschichtlich und künstlerisch relevanten Wirklichkeiten die tschechische Musikgeschichte zu bilden als ein zeitgemäßes, stilistisch gesetzmäßig und einheitlich sich entwickelndes Kontinuum. Diese Probleme verursacht nicht nur die Beschaffenheit des Verhältnisses „tschechische artifizielle Musik – tschechische Musikfolklore“, sondern auch die Tatsache, daß diese beiden Phänomene von der Musikwissenschaft einerseits als gegensätzliche, mit ihren Eigenschaften dem Inbegriff der tschechischen Musik als Kunst sich entziehende Erscheinungen erörtert wurden, andererseits als eine kontinuierliche homogene Zusammenfassung der musikalischen Wirklichkeiten. Eine solche Autonomie gab und gibt es in der Erscheinungssphäre der tschechischen Musik, d. h. in ihrer gesamten Geschichtsentwicklung, nicht. Die Musikfolklore und das tschechische Kirchenlied mit ihrem stilistischen Potential und musikalisch-sprachlichen idiomatischen Charakter wurden zu einem dynamischen inte-

gralen Bestandteil der tschechischen Nationalmusik, bildeten in der Bearbeitung durch stilistische Mittel der Barockmusik und der frühklassischen Musik italienischer Provenienz Voraussetzungen für die weitere Professionalisierung der tschechischen Musik und wurden so mindestens zu einem Ausgangspunkt für die musikalische Bildung und Musikalität jener böhmischen Musikemigranten, die in den böhmischen Ländern in Kirchenordenskollegien und im Milieu der Kirchen- und Schloßmusik ihre Erziehung fanden. Wir sind überzeugt, daß die erwähnten Fakten bedeutsam für die Feststellung der Kräfte sind, die substantiell den kontinuierlichen Charakter des Phänomens und Begriffs tschechische Musik konstituierten.

Dieser Standpunkt kann selbstverständlich nicht die Musikhistoriographie von der Aufgabe befreien, kritisch zu verfahren. Man kann die progressiv fungierenden folkloristischen Elemente wissenschaftlich leichter in der Erscheinung der tschechischen Nationalmusik als in der tschechischen Musik älterer Zeitabschnitte belegen. In einigen Phänomenen läßt sich ihr Vorkommen überhaupt nicht bezeugen, und stellt man beispielsweise stilistische Analogien der Folklore der westlichen tschechischen Ethniken mit dem frühklassischen Schaffen tschechischer Komponisten fest, so sollte man darüber eher in breiteren musikgeschichtlichen Zusammenhängen nachdenken (die Analogie erklärt man aus dem Einfluß der italienischen Barockmusik und musikalischen Frühklassik)¹³. Bei der wissenschaftlichen Deutung der ältesten Epochen der tschechischen Musik wurden die Kriterien der musikhistoriographischen Kritik nicht genügend entwickelt.

Die Überlegung, die die tschechische Musik als ein im multinationalen Milieu sich entwickelndes Modell betrifft, dient also zum Teil als eine Betrachtung, deren Ziel darin liegt, die Unerläßlichkeit der Revision bisheriger historiographischer Konzeptionen zu betonen¹⁴. Wir sind davon überzeugt, daß die kritische Interpretation der tschechischen Musik als einer kontinuierlich sich verwandelnden Kunsterscheinung positiv die Möglichkeit gibt, die Musikgeschichte einer Nation zu fassen, und daß sie zugleich zur Bildung einer solchen Auffassung der Musikgeschichte im mitteleuropäischen Terrain beiträgt, die nicht mit dem tendenziösen Nationalismus belastet sein wird, der das Produkt einer mehr oder weniger militanten, in der bürgerlichen Epoche entstandenen Ideologie ist. Die Erfüllung dieser Aufgabe setzt natürlicherweise voraus, daß man die musikhistorische Kritik auch beim Studium der Musikgeschichte anderer Nationalitäten und Nationen des mitteleuropäischen Bereiches geltend macht, deren Kulturgeschichte und Kunst sich auf dem Hintergrund des europäischen Kulturuniversalismus, aber auch im Kampf um die nationale Integrität formten.

¹³ In dieser Frage sind heute Ansichten Vladimír Helferts ausschlaggebend, die er in seiner Monographie *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745 (Die Musik am Schloß von Jaroměřice, 1926)*, vor allem im Kapitel *Míča a lidová hudba (Míča und die Musikfolklore)*, erörtert.

¹⁴ Vgl. das Projekt einer solchen Revision im tschechischen Terrain bei: J. Vysloužil, *Musica brunensia an der Schwelle des Jahres der tschechischen Musik 1974*, *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, H. 9, 1974, S. 7-26.

Der Anteil der Musik an Zeitstilen der Kultur, besonders der Renaissance *

von Walter Wiora, Tutzing

Für Günter Bialas zum siebzigsten Geburtstag

Zeitstile nicht nur der Kunst, sondern der Kultur waren zum Beispiel Renaissance, Barock, Rokoko, Empire; sie waren es aber in verschiedenem Maße. Es läßt sich als Extrem denken, daß ein und derselbe Stil sich in allen Kulturbereichen ausprägen würde: in Sprache, Literatur, Liturgie, Zeremoniell, Tanz, Kleidung – in allem. Dieser totale Einheitscharakter war eine historische Idee, doch wohl niemals historische Wirklichkeit. Manche Stile kamen ihm lediglich näher als andere, indem sie mehr von der Kultur des Schaffens und des Lebens umfaßten, so in der Goethezeit der Klassizismus mehr als der Sturm und Drang. Kein Stil hat jedes Kulturgebiet völlig durchdrungen. Es gibt keine Sturm und Drang-Kathedralen und, mindestens in Deutschland, wenig nach Gehalt und Gestalt romantische Plastik.

Sodann haben Zeit-Stile in verschiedenem Maße ihren Zeit-Raum durchsetzt. Ein denkbare Extrem ist die totale Herrschaft über alle Länder und Gesellschaftsschichten während eines ganzen Zeitraumes; von diesem Denkmodell waren aber selbst die am meisten verbreiteten Stile, wie der Barock, entfernt¹. Andere, z. B. Régence oder Empire, erstreckten sich nur auf einige Länder und Bevölkerungskreise; das Rokoko war nur in Frankreich und Süddeutschland zeitweise dominierend. Mithin sind Zeitstile nicht Stile ganzer Zeit-Räume, sondern bedeutender Zeit-Strömungen. Sie stießen auf den Widerstand anderer Zeitströmungen, so der Barock in Frankreich und England auf mächtige klassizistische Richtungen. Die Stilgeschichte verläuft nicht unisono; zu jeder ihrer Epochen gehört der Widerstreit mehrerer Zeitstile. Romantik und Biedermeier bildeten eine Konfliktgemeinschaft, so wie bei Schumann Davidsbündler und Philister eine Konfliktgemeinschaft bilden.

Ein Zeitraum umfaßt zudem vieles, was über die Stilgeschichte hinausgeht, so das jeweilige Entwicklungsstadium des Wissens, der Technik, der Wirtschaft. Der

* Das Referat ist teils ein Extrakt, teils eine Weiterführung meines Aufsatzes *Über den Anteil der Musik an Zeitstilen der Kultur*, Studi Musicali II, 1973.

¹ Immer mehr wächst die Kritik am Denkmodell von Zeitstilen, die vermeintlich ganze Zeiträume beherrschen. Vgl. u. a. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: M. Gosebruch und L. Dittmann (Hrsg.), *Argo. Festschrift f. Kurt Badt*, Köln 1970; W. Barner, *Stilbegriffe und ihre Grenzen. Am Beispiel Barock*, DVjs 45, 1971; sodann der 1977 im Prestel Verlag München erscheinende Sammelband über Stilpluralismus, hrsg. von W. Hager und N. Knopp; darin mein Beitrag *Vermeintliche und wirkliche Gemeinsamkeiten einer Epoche. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*; s. auch meinen Aufsatz *Zeitgeist und Gedankenfreiheit. Zur Geschichte der Musikanschauung*, Mf 26, 1973.

Stand der Physik oder des Verkehrswesens oder des historischen Wissensschatzes ist nicht primär aus „Wandlungen des Stilwollens“ zu erklären; er ergibt sich nicht aus einem allmächtigen Zeitgeist. Die Epoche der Renaissance war auch diejenige der Reformation und Kirchenspaltung. Sie war zugleich das „Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen“, die sich über jene frühe Neuzeit hinaus fortgesetzt haben, z. B. der Buch- und Notendruck. Damals begann die europäische Ausdehnung über Amerika und andere Erdteile, während andererseits die Türken Wien bedrohten. Nicht als Gesamtbegriffe für je einen Zeitraum sind Namen wie „Zeitalter der Renaissance“ vertretbar, sondern nur im Sinne *pars pro toto*, ähnlich wie der Ausdruck „Goethezeit“.

*

Ein Zeitraum ist demnach nicht einheitlich genug, als daß man sich damit begnügen dürfte, die Musik in die Rubriken Romanik, Gotik, Renaissance usf. einzuordnen. Ebenso wichtig wie Stilverwandtschaften, die ins Schema passen, sind Gegensätze, die ihm widersprechen. In der konventionellen Abfolge von Zeitstilen scheint Johann Sebastian Bach älter zu sein als Jean-Antoine Watteau; doch in Wirklichkeit wurde er etwas später als jener Maler der *fêtes galantes* geboren und starb drei Jahrzehnte nach ihm.

Ohne das Vorurteil vom einheitlichen Zeitgeist ist zu untersuchen, was die Musik zu Stilen der Kultur beitrug und inwieweit sie andere Wege ging. Die Erkenntnis ihres Anteils ist nicht aus kritikloser Anwendung ideologischer Vorurteile zu gewinnen. Sie ist auf Einzeluntersuchungen zu gründen: wie Tanzmusik charakteristische Bewegungsarten begleitet und geleitet hat; wie sich Komponisten dem Charakter von Räumen und Veranstaltungen anpaßten; wie sie sich den Stilen ihrer Texte anglich; in welchen Gesellschaftskreisen sie verkehrten und welche Verhaltensmuster sie demgemäß befolgten oder inwieweit sie sich von diesen abwandten. Dabei sind methodische Vergleiche nützlich, z. B. zwischen Bearbeitungen derselben Texte und *cantus firmi* durch solche Niederländer, die in der Umwelt italienischer Renaissancekultur wirkten, wie Josquin, und solche, welche dieser ferner standen, wie Ockeghem.

Nach einer veralteten Annahme hat die Musik erst seit Bach und Händel erheblichen Anteil an der Kultur gewonnen. So sahen es zum Beispiel Hegel, Brendel, Hanslick und auch noch Arnold Hauser und Theodor W. Adorno. In diesem irrtümlichen Geschichtsbild wird die kulturelle Bedeutung der Musik nach der Hinterlassenschaft von Kunstwerken und deren heutigem Ruhm beurteilt. Doch in anderer Hinsicht hatte die Musik schon seit dem Altertum beträchtlichen Anteil an Bereichen der Kultur: an Riten, Festen, Geselligkeit, Erziehung. Sie trug zur Gesittung bei und gehörte zu den *Artes liberales*. Ihr Anteil an den Zeitstilen der Kultur läßt sich demnach nicht auf die einfache Formel bringen, daß er die längste Zeit hindurch gering gewesen und erst in den letzten zwei Jahrhunderten gewachsen sei. Auch im Laufe der Neuzeit war er in unregelmäßiger Folge verschieden groß und von verschiedener Art. Er war in der Empfindsamkeit größer als im Sturm und Drang. Die Romantik hat erst zwei Jahrzehnte nach ihren Anfängen einen produktiven Kompositionsstil ausgebildet, dann aber in der Musik

besonders lange nachgewirkt. Charakteristika des Barockstils, wie erregte Dynamik, überschwengliches Pathos und eindringliche Rhetorik, haben sich in manchen Gattungen, z. B. der musikalischen Seite des deutschen Liedes, kaum ausgeprägt.

Die Musik hatte sehr verschiedenen Anteil an den Zeitstilen der Kultur, weil die Konstellation der Kräfte und Bedingungen dafür sehr verschieden war. Es hing vom Widerstreit der Förderer und der Gegner ab, wo sich Musik entfalten konnte. Es wirkte sich aus, in welchem Maße die Herrschenden prachtliebend oder nüchternsparsam waren. Puristische Richtungen verbannten kunstvolle Musik aus dem Gottesdienst oder drängten ihn vom Zeitstil in einen epigonalen Sonderstil der Kirche ab. Damit hingen Wandlungen in der Produktivität der Völker zusammen. Die Niederlande, einst in der Komposition überragend, waren auf diesem Gebiet fast unproduktiv, als sie in der Malerei durch Rubens und andere den Barockstil besonders fruchtbar entfalteten. Ferner hatte das Wesenspotential der Musik verschieden große Affinität zu Zeitstilen der Kultur; es bot der Romantik mehr Möglichkeiten als dem Realismus, wie ja die Musik auch im Weltbild der Romantik größere Bedeutung hatte als in Weltbildern des Realismus.

Als besonders verwickelt erscheint die Situation der Musik in der Renaissance, sofern man diesen Begriff nicht entleert und nicht fast alles von 1450 bis 1570 oder gar von 1300 bis 1600 Renaissancemusik nennt. Arbeiten von Reese, Lowinsky, Pirrotta, Nanie Bridgman und anderen² erhellen fortschreitend den großen Anteil der Musik an der primär italienischen Renaissancekultur im engeren Sinne dieses Wortes. Das gilt wie für die Mitwirkung an Staatsfesten, Geselligkeit, Gesittung im Sinne des „Cortegiano“ und anderes, wozu schon Burckhardt Hinweise gegeben hat, auch für die Komposition. In zahlreichen Werken treten Charakteristika der Hochrenaissance um 1500 hervor, wie glatte Linien, gerundete Kurven, füllige Körperlichkeit, ruhige Symmetrien, idealisierende Darbietung leibseelischer Schönheit, Erhabenheit ohne Entsinnlichung.

Einen wichtigen Aspekt haben neuerdings Kunst- und Kulturhistoriker dargelegt: die grundlegende Bedeutung der *Ars musica* für den italienischen Humanismus und Neuplatonismus und darüber hinaus für die bildende Kunst der Renaissance³. Im Gegensatz zur Musik hatten Architektur, Plastik und Malerei vorher keine mathematisch fundierte und zu einer förmlichen Disziplin ausgebildete Theo-

2 Vgl. E. E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance*, *Journal of the History of Ideas* 15, 1954; N. Bridgman, *La vie musicale au quattrocento*, Paris 1964; N. Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, *JAMS* 19, 1966.

3 A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959; W. K. Ferguson, *The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis*, *Journal of the History of Ideas* 12, 1951; P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, darin: *Music and Learning in the Early Italian Renaissance*; ders. *The modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics*, *Journal of the History of Ideas* 12, 1951 und 13, 1952; S. Mossakowski, *Raphael's 'St. Cecilia'. An Iconographical Study*, *Zs. f. Kunstgesch.* 31, 1968; C. W. Westfall, *Painting and the Liberal Arts: Alberti's View*, *Journal of the History of Ideas* 30, 1969; R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969; R.-E. Wolf, *La querelle des sept arts liberaux dans la Renaissance, la contre-Renaissance et le baroque*, in: *Renaissance, Manierisme, Baroque. Actes du 11^e stage international de Tours*, Paris 1972.

rie besessen. Sie hatten nicht zu den *Artes liberales* gehört und demgemäß im geistigen und sozialen Ansehen nicht so hoch über handwerklichen Tätigkeiten gestanden. In der Renaissance nun wurde ihr Aufstieg zu theoretischer Begründung und entsprechender Geltung eine leitende Idee, und dafür war die *Ars musica* ein Vorbild. Um die bildenden Künste, sagt Rudolf Wittkower, „*von mechanischen Fertigkeiten zum Range von liberalen Künsten zu erheben, war es notwendig, ihnen eine mathematische Grundlage zu geben. Dies war die große Leistung der Künstler des 15. Jahrhunderts. Das Studium der Musiktheorie wurde Bedingung jeder künstlerischen Erziehung*“⁴. In diesem Sinne arbeiteten Schriftsteller und Künstler, wie Alberti, Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, an einer mathematisch begründeten Theorie der Perspektive und an einer solchen der Proportionen des menschlichen Körpers. Die neue Theorie wirkte auf das künstlerische Schaffen ein; sie trug zu Grundzügen des Renaissancestiles bei, wie der Herausstellung elementarer Harmonien und Proportionen. So wurden Begriffe der *Ars musica* leitende Ideen der bildenden Künste. Damit gewann die Musik einen wesentlichen Anteil nicht nur an der Theorie, sondern auch am Stil der Architektur, der Plastik, der Malerei. Sie wirkte ferner in klassizistischen Richtungen fort, welche an die Renaissance angeschlossen. Dabei ist zu bedenken, daß die *Ars musica* ein Erbe aus dem Altertum zur Grundlage hatte und daß sie insofern auch zur Erneuerung der klassischen Antike, dieser wichtigen Komponente der „Renaissance“, beitrug.

Doch andererseits waren dem Anteil der Musik am Stil der Hochrenaissance Grenzen gesetzt. Die prominenten Komponisten waren zumeist nicht Italiener. Die Gäste aus den Niederlanden vollzogen das „*rinascimento del popolo italiano*“ nicht in gleicher Weise mit wie Einheimische. Italienisch mit seiner Sprachmelodie war ihnen nicht die Muttersprache. Sie schufen ferner keine vollen Äquivalente zu den großen Profanbauten, den Palästen der Renaissance und zu bekenntnishaften Darstellungen nichtchristlicher Ideen und Menschentypen. „*Cantus magnus*“ war nach Tinctoris nur das *Ordinarium Missae*. Man kannte keine anschaulichen Vorbilder antiker Musik. Der Wunsch, das antike Drama zu erneuern, führte erst später zur Oper; die leitende Idee der Wiederbelebung antiker Formen und Inhalte reichte somit über die Renaissance als Zeitstil hinaus, wie ja auch sonst die Zeitspannen der Ideen- und der Stilgeschichte nicht zusammenzufallen brauchen. Das Madrigal begann, als die Renaissance ihrem Ende zuzuging, und die Kunst der Gegenreformation gehört nicht mehr zur Renaissance; der Palestrinastil setzte diese voraus, aber er repräsentierte sie nicht. So konnte sich der Kulturstil der italienischen Hochrenaissance in der Komposition nicht ebenso voll und stark ausbilden wie in der bildenden Kunst, obwohl die *Ars musica* zu deren Grundlagen gehörte.

Es ist nicht zweckmäßig, an solche Untersuchungen vom problemreichen Unternehmen aus heranzutreten, die Musikgeschichte zu „periodisieren“. Dieser Begriff verführt leicht zu zwei Vorurteilen: daß sich erstens jede historische „Periode“

⁴ op. cit., S. 95.

wie ein Bogen von einem Frühstadium über ein Hoch- zu einem Spätstadium darstellen lasse und daß es zweitens weniger auf die Analyse des wirklichen Geschichtsverlaufs ankomme als auf die Einteilung des Lehrstoffes. Die einfachen Übersichten, die sich durch spekulative Periodisierung ergeben, sind zwar für die Darstellung vor Lesern und Hörern angenehm, aber das Strukturniveau solchen Denkens steht weit unter dem Strukturniveau des geschichtlichen Werdens. Denkformen, wie der „Gänsemarsch der Stile“ (A B C D . . .) oder der ständige Wechsel gegensätzlicher, etwa klassizistischer und manieristischer Epochen (A B A' B' . . .), sind gar zu einfach. Gerade der Musikhistoriker aber findet in der Analyse symphonischer Partituren Anschauungsmodelle für komplizierte Zeitstrukturen. Jenes stilgeschichtliche Schema, in welchem man die Musik der Gotik, der Renaissance, des Barock usf. wie in einem Potpourri aneinanderreihet, entspricht nicht dem vielstimmigen und wechselvollen Werdegang der wirklichen Geschichte.

Von der Polyphonie der Musikgeschichte

von Michael Zimmermann, Berlin

Ich möchte an die letzten Sätze des Vortrags von Herrn Professor Wiora anknüpfen, worin er uns aufgefordert hat, „*Denk- und Anschauungsmodelle*“, die wir „*in der Analyse von Partituren finden*“, auf den „*vielstimmigen Werdegang der Geschichte*“ zu übertragen. Ich möchte (was man eigentlich nicht tun soll) auf dieser Metapher insistieren, weil sie so suggestiv ist, und fragen, wie weit sie trägt.

Suggestiv ist sie, weil sie vermittelt zwischen zwei gängigeren Metaphern für die Geschichte: der des Buches (des Buches des Lebens¹) und der Geschichts-Landkarte (Bossuet²). Sie könnte (wäre das Lesen von Partituren nur populärer) diese beiden Metaphern vorteilhaft ersetzen, vereinigt sie doch in sich das Moment der Diskursivität, der zeitlichen Abfolge (das der Vergleich mit dem Buch betont) mit dem Moment der Überschau über Gleichzeitiges, der Freiheit des Blicks (das

1 Z. B. Psalm 138, 16: „*Actus meos viderunt oculi tui, et in libro tuo scripti sunt omnes*“ (Nova interpretatio).

2 Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*, avant-propos: „*Cette manière d'histoire universelle est, à l'égard des histoires de chaque pays et de chaque peuple, ce qu'est une carte générale à l'égard des cartes particulières.*“

von dem Vergleich mit der Landkarte hervorgehoben wird). Und sie macht die paradoxe Rede von den „verschiedenen“, den „geformten“ Zeiten und von der „Asynchronie des Gleichzeitigen“ überflüssig, die Siegfried Kracauer (*Geschichte – Vor den letzten Dingen*, p. 133-154) in der Folge George Kublers (*The Shape of Time, Remarks on the History of Things*) wieder aufgebracht hat: Denn von den Partituren ist es uns nichts Ungewohntes, daß verschiedene Stimmen zur selben Zeit verschiedene Taktmaße haben und versetzte Höhepunkte. Auch damit, daß oft, was als jäher Wechsel sich anzeigt, in Wirklichkeit vorbereitet war (dadurch nämlich, daß, was hinterher dominiert, vorher untergründig in einer anderen Schicht längt vorhanden war³), auch damit rechnet der Leser von Partituren.

Demgegenüber fällt ins Auge, worin der Vergleich hinkt:

1) Die Partitur liegt uns vollständig und geschlossen vor (auch, wenn das Werk, das mit ihr gemeint ist, etwa unvollendet oder ein „offenes“ Werk ist). Die Musikgeschichte ist in der Zeit nach der Vergangenheit und der Zukunft hin offen und selbst in der uns bekannten Zeit unabgeschlossen.

2) Einen Teil der Analyse vielstimmiger Musik nimmt uns die Partitur ab: die Stimmen erscheinen in ihr getrennt. In dieser Hinsicht gleicht also die Geschichte eher einem Tonband (noch dazu von zweifelhafter Qualität), bei dem die Stimmen erst noch von einander zu trennen sind; ja, es gilt, in dem Stimmengewirr überhaupt noch auszumachen, was „Musik“ ist und was nur „Geräusch“ und nicht dazugehört; weiterhin, ob es sich um eine oder mehrere Musiken handelt, die da zu hören sind. Diese Entscheidung zu treffen, ist umso gewagter, als kein Urheber, kein „Komponist“ greifbar ist, den wir nach seiner Absicht befragen könnten.

Das bedeutet: die „Partitur“ der Geschichte ist nicht, was uns vorliegt, sondern was wir erst zu erstellen haben, ein Ziel, kein Ausgangspunkt; die Analyse kann sich nicht einfach auf sie stützen, sondern muß ihr teilweise bereits vorangehen. Das bedeutet aber auch, daß es in der Aufstellung dieser „Partitur“ mehrere Möglichkeiten geben kann, bei deren Wahl zwar nicht Willkür, aber doch die einmal gewählte Perspektive den Ausschlag gibt. Dieses Moment der Subjektivität variiert mit dem Zeitraum, der jeweils unser Gegenstand ist; wie ich noch zeigen will.

Doch schon die Frage, was bei der Polyphonie der Musikgeschichte eigentlich den verschiedenen Stimmen einer Partitur entsprechen soll, läßt mehr als eine Antwort zu.

„Die Komponisten“, könnte man versucht sein zu sagen. Und in der Tat verstand sich die Musikforschung eine Strecke lang als Erforschung des Lebens und

³ Es ist dies eine von den Gesetzmäßigkeiten, die die russischen Formalisten für die Literaturgeschichte formulierten: „Jedes beliebige Genre rückt in der Epoche seines Verfalls aus dem Zentrum an die Peripherie, an seinem Platz aber taucht aus den Kleinigkeiten der Literatur, aus ihren Hinterhöfen und Niederungen eine neue Erscheinung im Zentrum auf“. (Jurij Tynjanov, *Das literarische Faktum*; in: J. Striedter, *Russischer Formalismus*, p. 399). – So hat Leo Schrade gezeigt, wie der Tanzrhythmus der Renaissance zum charakteristischen Rhythmus der Barockmusik wurde (*Über die Natur des Barockrhythmus*, in: *De Scientia Musicae*. . .); so wurde aus der Nebensache – den instrumentalen Ouverturen und Präludien – die Hauptsache: Symphonie und Sonate; so gingen andererseits Elemente der Wagnerschen Harmonik (u. a. durch die Vermittlung der Grieg'schen Klaviermusik) in die Jazz-Musik ein.

Schaffens der Meister. Wie wenig selbstverständlich indessen diese Antwort ist, erhellt aus einem so hervorragenden Exemplar der biographischen Forschung wie Aberts *Mozart*, der in der Ausgabe von 1919 die damals kompletteste Geschichte der Symphonie und der verschiedenen Gattungen der Oper bis zur Zeit Mozarts war. Die Musik ist offenbar eine so „objektive“ Kunst, daß sie mit anderen (vor allem wohl musikalischen) Dingen mehr als mit den Lebensumständen derer zu tun hat, die sie produzieren, und daß fast der Eindruck entsteht, sie bediene sich ihrer nur als Mittel.

Im Zusammenhang des Vortrags von Herrn Professor Wiora erschienen die Stile als Stimmen in diesem „Konzert“. Er brachte ein Beispiel aus der Kunstgeschichte (Barock und Klassizismus in England und Frankreich: zwei Stimmen, die sich überlagern und von denen bald die eine, bald die andere in den Vordergrund tritt) und er sprach von dem Spannungszustand zwischen Romantik und Biedermeier, zu dem man, um das Bild abzurunden, auch den Positivismus hinzufügen könnte (nicht ohne Faszination erwähnt Schumann, daß Berlioz „in seiner Jugend Medizin“ studierte). Und wenn Johann Sebastian Bach bis in seine Weimarer Zeit ein norddeutsches Kantoren-Idiom sprach, während die italienische Manier bereits Rang einer Weltsprache hatte, dann brauchen wir das nicht als eine „Ungleichzeitigkeit“ zu beschreiben (denn auch dieses Idiom war ja das Produkt der letzten Jahrzehnte und „modern“, auf seine provinzielle Weise): Vielmehr entsteht erst aus dieser Gleichzeitigkeit das Spannungsfeld, in dem Bachs spätere Entwicklung zustande kam und das seinen äußeren Erfolg bzw. Mißerfolg einsehbar macht.

Immer mehr durchzusetzen scheint sich allerdings die Praxis, die musikalischen Gattungen als „Stimmen“ in der „Partitur“ der Musikgeschichte anzusehen, also als das, was sich am konstantesten durchhält und was die simultane Verschiedenheit der Musik am ehesten durchsichtig macht⁴.

Ist diese Frage einmal geklärt, so stellt sich die nächste: Was ist in dem Stimmengewirr der Überlieferung die „Musik“, was nur „Geräusch“, das nicht dazugehört?

Über diese Frage ist ja in den beiden letzten Jahrzehnten ein lebhafter Streit entbrannt, ausgehend von der Literaturgeschichte. Diese wurde nämlich (von Literaturhistorikern natürlich) verschiedentlich und aus verschiedenen Gründen tot gesagt, besser, als nie eigentlich und legitim lebendig denunziert. Als beliebigen Beleg für diesen Vorgang nehme ich einen Satz Lucien Goldmanns (in: *Alternative* 71, 1970, p. 58): „Die Literaturgeschichte klammern wir sogleich wieder aus, da sie uns keine autonome Sinnstruktur zu ergeben scheint.“

Für unseren Vergleich hieße dies, daß der Versuch, die rein musikalischen Phänomene aus dem Rauschen der Vergangenheit (der Quellen) zu isolieren und für sich zu behandeln, uns die Möglichkeit nimmt, sie zu verstehen: was uns – in ideologischer Verblendung und aus „akademischem Vorurteil“ (ibidem) das Unwesentliche scheine (das Nicht-Musikalische) – gerade das sei es, was der Geschichte Kohärenz und Sinn gebe.

⁴ Wobei eine musikalische Gattung sich am besten wohl so definiert, daß man sagt: Zwei Musikstücke gehören derselben Gattung an, wenn sie nach ihrer Besetzung, ihrer Länge und ihrem gesellschaftlichen Ort (bzw. dem Publikum, an das sie sich richten) in der Meinung der Zeitgenossen geeignet waren, einander Konkurrenz zu machen.

Nun läuft es eigentlich auf eine *petitio principii* hinaus, wenn man Musik und Literatur erst als Ausdruck für etwas anderes definiert (Zeitgeist, Produktionsverhältnisse, „*Gruppenbewußtsein*“ bei Goldmann), und später dann in ihrer Entwicklung keinen autonomen Sinn zu sehen imstande ist. Geschichte wird hier als ein Drama behandelt, mit einem aktiven Helden (einem geschichtlich handelnden Subjekt); und ein solcher freilich kann die Musik nicht sein.

Demgegenüber läßt sich ein anderer Geschichtsbegriff denken von einem Subjekt das nicht Geschichte macht, sondern Geschichte hat, ja, das erst dadurch, daß sich seine Geschichte erzählen läßt, sich als Subjekt konstituiert. Das Paradigma dafür ist die Naturgeschichte (oder die Naturgeschichten), denn die Natur ist ja nicht etwa deren Held oder handelndes Subjekt (Agent), sondern vielmehr nur ein Wort, ein negativer Begriff, der eben dies besagt: daß eine solche Geschichte von niemand gemacht wird, vielmehr die Gesamtheit der Vorgänge meint, die von allein „aus sich heraus“ geschehen (wie es die Bedeutung von „*physis*“ war, bevor Plato und Aristoteles sie vergöttlichten⁵).

Nun scheint es extravagant, ausgerechnet die Naturgeschichte der Kunstgeschichte zum Vorbild zu wählen; allein, diese Vorgänge, von denen ein Agent nicht angebar ist, zeigen sich auch in anderen, „nicht-natürlichen“ Bereichen: in der Geschichte der Schrift z. B., wo durch Umdeutung ganz belanglose Verbindungsstriche im Laufe der Zeit zu distinktiven Zügen werden, in der Geschichte der Sprachen; überall dort, wo Systeme sich verändern, um sich zu erhalten.

So läßt sich sinnvoll die Geschichte des ökologischen Gleichgewichts eines Sees erzählen; freilich werden dabei viele für diese Geschichte wichtige Ereignisse als „Zufälle“ auftreten, unbegriffen und unerörtert innerhalb dieser Geschichte (ein Erdbeben, die Ansiedlung einer Fabrik, der Verlauf einer Grenze etc.): Aber der Zufall ist ein Verhältnisbegriff, ist Zufall nur innerhalb dieser Ereignissequenz, weil er nämlich gleichzeitig Glied einer „anderen Geschichte“ ist, in der er erklärt und verstanden werden kann. Nun ist es keineswegs so, daß die Summe der Zufälle, des Unverstandenen abnehme, je größer die Macht des Systems ist, dessen Geschichte ich erzähle, und daß sie der Geringfügigkeit dieses Systems entsprechend wüchse. Die Sozialgeschichte eines konkreten Landes innerhalb einer bestimmten Zeit etwa (die manche für die fundamentale Geschichte halten möchten, die alles begründe) enthält genauso viele Zufälle, die eine gewaltige Rolle in ihr spielen, ohne daß sie aus ihr erklärt werden können, und die für die Biologie, Psychologie, Meteorologie, die Rechts- oder die politische Geschichte keineswegs Zufälle sind.

Aus einem anderen Grund hat René Wellek die Existenz einer Literaturgeschichte in Zweifel gestellt. Er setzte seinem 1941 erschienenen Buch *The Rise of English Literary History* 1970 einen Vortrag als Widerruf entgegen: *The Fall*

5. „Oder sollen wir uns der gewöhnlichen Lehre und Redensart bedienen? – Welcher? – Daß wir sagen, die Natur erzeuge dies (sc. die Tiere, Pflanzen und Mineralien) kraft einer von selbst gedankenlos wirkenden Ursache? Oder kraft einer göttlichen mit Vernunft und Erkenntnis, die von Gott kommt? – Ich zwar wende mich sonst oft, vielleicht meiner Jugend wegen, von einer dieser Vorstellungen zur andern, nun ich aber auf dich sehe und vermute, du glaubest, daß dies auf eine göttliche Art entstehe, nehme auch ich dasselbe an. – Sehr gut, o Theaitetos. . .“ (Platon, *Sophistes* 265 c, Schleiermacher).

of *Literary History* (in: *Poetik und Hermeneutik V*, p. 427-440). Den beschloß er mit dem Schopenhauer-Zitat: „So ist dagegen die Kunst überall am Ziel“ und folgenden Worten: „Es gibt keinen Fortschritt, keine Entwicklung, keine Geschichte der Kunst außer einer Geschichte von Schriftstellern, Institutionen und Techniken. Dies ist, wenigstens für mich, das Ende einer Illusion, der Sturz der Literaturgeschichte.“ Ein Kunstwerk, so argumentierte er, ist nicht ein Glied in einer Kette; es kann zu jedem Ding der Vergangenheit in Beziehung stehen. Es ist eine Totalität von Werten, die nicht nur seiner Struktur anhängen, sondern vielmehr seine Natur ausmachen. Diese Werte kann nur ein Akt der Kontemplation erfassen; geschaffen werden sie kraft eines freien Akts der Phantasie, der sich nicht auf die begrenzenden Bedingungen zurückführen läßt, die wir in den Quellen, Traditionen, biographischen und sozialen Umständen finden (p. 438).

In unser Bild übersetzt, hieße dies: Was uns von der musikalischen Vergangenheit erreicht, zerfällt in zwei Schichten. Einerseits die Partituren im wörtlichen Verstande, die zwar in einer zeitlichen Reihenfolge entstanden sind, doch ist ihnen diese Reihenfolge äußerlich, gleichgültig; jede für sich bildet eine Totalität, die schon durch das Aufreihen mißachtet wird. Die andere Schicht bestünde aus Techniken, Institutionen und Komponisten, welche die Werke zwar ermöglichen, aber das Wesentliche an ihnen nicht zu erklären vermögen. Auch diese Schicht bildet keine strikt kohärente Geschichte, sondern zerfasert sich in eine Vielzahl von Geschichten.

Nun ist der emphatische Begriff des Kunstwerks, dem Wellek hier folgt, auf die Musik erst spät angewendet worden; zu der Zeit nämlich, als die Musik Teil des Systems der „Schönen Künste“ wurde. Bekanntlich entstand dieses System (das Architektur, Bildhauerei, Malerei, Dichtung und Musik umfaßte und das in fast zweihundert Jahren selbstverständlich geworden zu sein schien, bis diese Selbstverständlichkeit zu bröckeln anfang) in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Daraus entwickelt sich ein Zustand, der durch folgende Charakteristika gekennzeichnet war:

1) die Existenz einer Ästhetik, mit der Tendenz, das Schöne den Transzendentalien (dem Einen, dem Wahren und dem Guten) an die Seite zu stellen und die verschiedenen Künste als ebensoviele Ausdrücke desselben Schönen in verschiedenem Material zu betrachten. Dabei versuchte die Musik, aus sich selber, d. h. als Instrumentalmusik, im selben Maße „sprechend“, „bedeutend“ zu werden wie die Dichtung.

2) die Autonomie des Kunstwerks;

3) die überragende Stellung des genialen Individuums;

4) die Existenz eines Kunst-Lebens (in unserem Falle: Musiklebens) mit einer Kunst-Öffentlichkeit (Musikkritik) und einer eigenen Lebenswelt, deren historischer Horizont sich zur Kunstgeschichte (Musikgeschichte) weitete.

Die Urform solcher Kunstgeschichte, die sich noch selbstverständlich als Teil des Kunstlebens verstand, nämlich als Explikation von dessen Traditionshorizont, und sich dem Kunstleben noch nicht gegenüberstellte und es noch nicht als ihr Objekt ansah, war aus diesem Grunde für unseren Begriff freilich weniger wissenschaftlich, weniger objektiv. Sie war teleologisch ausgerichtet. Da es keinen Namen dafür gibt, möchte ich sie provisorisch die kunsthistorische „Legende“ nennen.

(Dabei steht die historische Legende zur historischen Wissenschaft im selben Verhältnis wie Husserls Lebenswelt zur Welt der Wissenschaft.) In der Entwicklung der Musik hat diese Legende, die ihre Entstehung der Anwendung des idealistischen Begriffs des Kunstwerks auf die Musik überhaupt erst verdankte – „bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ist es niemand eingefallen von einer Geschichte der Musik zu sprechen“ (Droysen, *Historik*) –, paradoxerweise⁶ etwas möglich gemacht, was René Wellek der Dichtung im Namen desselben Begriffs absprechen zu müssen glaubte: eine Geschichte, die wirklich eine Geschichte war, mit einem Telos (dem musikalischen Kunstwerk) und sogar einer Art von kollektivem geschichtlich handelndem Subjekt: die außergewöhnliche Geschichte der Musik von Bach bis zur zweiten Wiener Schule und zu Strawinsky (denn diese Epoche verstand es, Bach, der gar nicht zu ihr gehörte, ja selbst Palestrina für sich zu vindizieren). Das biographische Interesse dieser Epoche mag wohl blind gemacht haben für viele Aspekte, auf die wir jetzt aufmerksam werden, aber es war vorgegeben von den Künstlern selbst, die sich bewußt in die Musikgeschichte hineinstellten (und noch bei Adorno sieht es manchmal so aus, als ob komponieren nichts anderes sei, als seinen Platz in der Musikgeschichte zu finden) und die versuchten, ihre Lebensumstände zu verstehen als providentielle Mittel zur Erreichung des künstlerischen Ziels. Die musikgeschichtliche Legende war das Mittel, das Rückgrat gewissermaßen, das diesem Stück Geschichte eben so etwas wie ein kollektives Subjekt gegeben hat. Schönberg war überzeugt, an denselben Problemen wie Bach oder Haydn weiterzuarbeiten.

Inzwischen hat unsere Wissenschaft sich von dem Musikleben, aus dem sie geboren war, emanzipiert: Sie trägt zwar noch zu unserer aktuellen musikalischen Praxis bei, ihr Sinn erschöpft sich aber nicht mehr darin. Doch wenn sie aus dieser Sphäre herausgetreten ist, dann nicht etwa, weil wir so klug und objektiv wären, sondern weil diese Sphäre sich selbst aufgelöst hat. Die Ästhetik hat auf ihren hohen Anspruch verzichten müssen; die Autonomie des Kunstwerks fristet (schon weil der Begriff des Kunstwerks selbst von vielen preisgegeben worden ist) als juristisches Alibi mit Augurenlächeln eine prekäre Existenz; und dem Genie ist es wie allen Mythen ergangen. Uns bleibt da nur, in die Resignation Welleks einzustimmen für jetzt und für die Musikgeschichte im allgemeinen – da gibt es wirklich nur „eine Geschichte der Autoren, der Institutionen und der Techniken“; uns bleibt, von jener einzigartigen Epoche zu zeugen und ihr gerade dadurch die Treue zu erweisen, daß wir von ihr Abschied nehmen. Denn „wo eine neue Epoche anbricht“, sagt Hans-Georg Gadamer, „gilt es vielmehr, vom Alten Abschied zu nehmen. Das ist kein Vergessen, sondern eher ein Erkennen. Denn im Abschied geschieht immer Erkenntnis. Das Alte wird im Abschied so von den unbestimmten Erwartungsmomenten geschieden, die unser engagiertes und auf Zukunft hin sich entwerfendes Dasein an es heftete, daß es jetzt erst ganz in sich selber zu ruhen beginnt“ (*Über leere und erfüllte Zeit*, in: *Kleine Schriften* III, p. 232).

⁶ Das Paradox löst sich auf, wenn man die Geschichte „der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik“ (Kiesewetter) nicht mit der Geschichte der Literatur, sondern mit der Geschichte des Romans vergleicht (oder besser: mit der Geschichte derjenigen Dichtung, die sich als Fiktion definierte).

Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte

von Stefan Kunze, Bern

Die Musikgeschichte als Musikgeschichtsschreibung und die unter der Bezeichnung Musiktheorie zusammengefaßten Lehrdisziplinen sind traditionell getrennte Bereiche. Beide sind von einer Krise befallen, die fundamental zu sein scheint. Musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen, sofern sie nicht nur notdürftig geordnete Materialsammlungen sein wollen, sind, wie man zu sagen pflegt, heute nicht mehr „möglich“, sinnvoll möglich versteht sich. Ähnliches gilt für die Biographik. Musikgeschichtsschreibung und Biographik, die auch wissenschaftsgeschichtlich zusammengehören, sind allem Anschein nach überholte Aufgaben der Musikwissenschaft. Damit droht auch das ideelle und heute vielleicht mehr denn je aktuelle Ziel der Musikgeschichtsschreibung, nämlich die Musikgeschichte als sinnvoll zusammenhängendes Kontinuum und als ein Ganzes zu begreifen, aus dem Blickfeld zu schwinden. Die Frage wäre, ob dieses Ziel ein für allemal erreicht wurde, man daher gut täte, Musikgeschichtsschreibung und Biographik ad acta zu legen, ob es überhaupt erreichbar ist, oder ob nicht jede Zeit sich dieses Ziel neu zu stecken habe.

Auch die bisher gängige Musiktheorie, die im 19. Jahrhundert entstand und insbesondere von Hugo Riemann zu einem umfassenden theoretischen System ausgebaut wurde, ist zunehmender Kritik ausgesetzt – mit Recht, wie ich meine – und in voller Auflösung begriffen. Dies gilt für die Harmonielehre, für die Formenlehre und sogar für die Kontrapunktlehre¹: Ursache ist die wachsende Einsicht, daß die geschichtliche Vielfalt der Musik, aber auch ihre Geschichtlichkeit selbst von der Musiktheorie nicht, oder nur sehr unzureichend erfaßt wird. Die in ihren wesentlichsten Teilen aus dem 19. Jahrhundert übernommenen Disziplinen der Musiktheorie beginnt man als zeitbedingt zu erkennen. Damit wurde ihr Anspruch, allgemein gültig zu sein, hinfällig.

Dem realen Schwund der Musikgeschichtsschreibung steht neuerdings das Postulat einer möglichst alle Musikkulturen umfassenden Universalgeschichte gegenüber, der zerfallenden Musiktheorie die Forderung nach „Theorie“ schlechthin, einer Theorie allerdings, die über die Musiktheorie weit hinausgreift auch auf das Feld der Musikgeschichte. Vielfach erhofft man sich das Heil von einer allgemeinen Geschichtstheorie. Mit dem Begriff der Theorie – sieht man von dem seit geraumer Zeit modischen Gebrauch ab – wird ein umfassender Anspruch angemeldet, genau besehen aber kein anderer als der, mit dem die Musikgeschichtsschreibung zu Beginn

¹ So hat sich spätestens seit den grundlegenden Arbeiten von Knud Jeppesen zu Palestrina die Erkenntnis durchgesetzt, daß es den Kontrapunkt nicht gibt, sondern den Kontrapunkt Palestrinas, Bachs, der Wiener Klassiker usw., wobei der Traditionszusammenhang, der im kontrapunktischen Satz besonders hervortritt, nicht zu leugnen ist.

des 19. Jahrhunderts antrat, ohne allerdings in der Regel *explicite* theoriegebunden zu sein. Aus der Darstellung der Musikgeschichte war sogar die Musiktheorie weitgehend ausgeschlossen.

Als Modell für eine Geschichtstheorie mit Totalitätsanspruch insofern, als ihre Befürworter meinen, es werde die Gesetzlichkeit des geschichtlichen Prozesses verstehbar gemacht, hat die marxistische erneut Anziehungskraft bewiesen. Unabhängig davon, ob es bisher gelang und überhaupt gelingen kann, die Marxsche Gesellschafts- und Geschichtstheorie als eine Theorie auch der Musikgeschichte, die ja im Unterschied zur allgemeinen Geschichte eine Geschichte musikalischer Werke und ihrer Traditionen ist, zu etablieren, ist der Beweggrund einer derart theoriebezogenen Betrachtungsweise ernst zu nehmen². Er ist, sofern ihm nicht blank ideologische Motive zugrundeliegen, interpretierbar u. a. als das verständliche Unbehagen an einer Wissenschaft, die über einer unübersehbaren, emsigen Detailforschung, einer Atomisierung der Forschungsgebiete und angesichts eines uferlosen Methodenpluralismus das Ganze, den Zusammenhang, aus dem Auge zu verlieren droht.

Nebenbei bemerkt: Die noch bis vor kurzem wuchernde Methoden-Diskussion kontrastiert eigentümlich mit dem Hang zum Methoden-Pluralismus, der ja nicht zuletzt anzeigt, wie sehr das Vertrauen auf eine sachbezogene Methoden-Reflexion, welche die Frage nach der Adäquanz der Methode stellt, untergraben ist. Denn der konsequent vertretene Methoden-Pluralismus führt methodische Fragestellungen letztlich ad absurdum. – Aber auch noch auf einen anderen Umstand vermag die Neigung zu einem total theoriendurchdrungenen Geschichtsdenken aufmerksam zu machen, nämlich auf das angedeutete Dilemma der Musikgeschichtsschreibung: daß in ihr, weil sie ihre Methode ursprünglich der Geschichtswissenschaft, der Historiographie entlehnte, die eigentliche Musiktheorie ausgespart blieb. Von ihr aber hätte man die Grundlegung der Musikgeschichtsschreibung erwarten können, da ja die Musiktheorie die musikalisch fundamentalen Sachverhalte in ein zusammenhängendes System gebracht hatte. Weil der universal geschichtstheoretische Ansatz, insofern als er Gesetzlichkeiten aufsucht, sich eher an die Musiktheorie knüpfen läßt als an die Musikgeschichtsschreibung, wird heute auch die zerfallende Musiktheorie und die lange Zeit an die Peripherie gedrängte Ästhetik in das Interesse gezogen. Die Ästhetik erschien gewissermaßen theorieoffen, genauer gesagt, anpassungsfähig an eine allgemeine Gesellschaftstheorie (die marxistisch orientierte Widerspiegelungstheorie von Lukács ebenso wie Adornos jedenfalls flexiblere und vor allem kunstnähere Theorie der sich verweigernden Kunst).

An dieser Stelle ist eine terminologische Klärung am Platze. Was ist theoriebezogenes Denken, welchen Begriff haben wir von Theorie? – Das Hegelsche ebenso wie das Marxsche Modell entsprechen dem strengen Sinn des Wortes als einem „*System von Gesetzesaussagen*“ (Klaus und Buhr, *Philosophisches Wörterbuch*), d. h. einem Denken, welches darauf abzielt, empirische Sachverhalte unter allge-

² Damit keine Mißverständnisse aufkommen: mich interessiert hier die Marxsche Theorie als Symptom, nicht ihr Inhalt.

meine Gesetze zu fassen³. Die Bezeichnung Theorie impliziert die systematische Ordnung von Aussagen. Gegenüber der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes *theoria* für die denkende Anschauung der Dinge trat eine Verengung ein. Sie liegt dem heutigen Wortgebrauch auch in der Musik zugrunde. Ebenfalls in der speziellen Bedeutung spricht man in der Musik von Theorie in Bezug auf deren Grundgesetzlichkeiten, in Bezug auf das Regelsystem des musikalischen Satzes, zuweilen auch in Bezug auf Versuche, prinzipielle Vorstellungen über bestimmte musikalische Gattungen zu entwickeln. Um Letzteres ging es etwa in der „Theorie des Lieds“ des späteren 18. Jahrhunderts. Doch erst die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts – zu klären wäre, inwiefern durch naturwissenschaftliches Denken geleitet – sollte ein analog zur Naturgesetzlichkeit begründetes System darstellen (Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853; Hugo Riemann, *Musikalische Logik*, 1873).

Nur vor dem Hintergrund der speziellen Bedeutung von „Theorie“ ist die eingangs festgestellte und sachgerechte Abgrenzung der Musikgeschichtsschreibung von der Musiktheorie möglich. Das dadurch entstandene Dilemma läßt sich auch anders umschreiben: Von der Musikgeschichtsschreibung gingen kaum Impulse zur Veränderung der Musiktheorie aus. Und auch umgekehrt war die Einwirkung der Musiktheorie auf die Historiographie der Musik gering. Der Musikhistoriograph bediente sich, wenn es überhaupt um spezielle Aussagen zur Musik ging, was nur am Rande der Fall war, des Instrumentariums der Musiktheorie gewöhnlich kritiklos und ohne Konsequenz für sein Hauptgeschäft, der geschichtlichen Erzählung.

Es wäre allerdings übertrieben, der Musikgeschichtsschreibung jeden theoretischen Einschlag abzusprechen, anzunehmen, daß in ihr der Rankesche Grundsatz, der Historiker habe nur darzustellen, „*wie es gewesen ist*“, in reiner Form verwirklicht worden sei. Zumindest seit Johann Nikolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1. Band 1788) geht die Musikgeschichtsschreibung von einem theoretischen Vorverständnis aus, liegen, wenn auch oft nur schemenhaft und rudimentär, allgemeine Theoreme zugrunde. Jede Art von Ordnung, sei es nach Epochen oder nach musikalischen Gattungen, enthält Restbestände von Theorie. Die theoretischen Prämissen einer musikgeschichtlichen Darstellung sind nie so ausdrücklich und ausführlich abgehandelt worden wie in Forkels Einleitung zu seiner Musikgeschichte – die Einleitung, die er im Vorwort (S. XV) den „*Versuch einer Metaphysik der Tonkunst*“ nannte. Aus der Forderung, daß die „*allgemeinen Grundgesetze von Schönheit und Ordnung*“ auch für die Musik zutreffen und für alle Zeiten als Richtschnur gelten müssen, ergibt sich für Forkel die Aufgabe, „*den Zusammenhang der Kunst mit der Natur unserer Gefühle . . . zu zeigen*“ (S. XIII). Es geht um die in der Geschichte erscheinende „*Natur der Kunst*“, ihr Fortschrei-

³ Ich zitiere aus Georg Klaus und Manfred Buhr, *Philosophisches Wörterbuch*, 7. Auflage, Berlin 1970, Artikel *Theorie*: „*Theorie – systematisch geordnete Menge von Aussagen bzw. Aussagesätzen über einen Bereich der objektiven Realität oder des Bewußtseins. Die wichtigsten Bestandteile einer Theorie sind die in ihr formulierten Gesetzaussagen über den Bereich, auf den sie sich bezieht. Daneben enthält jede Theorie auch Aussagen, die sich auf einzelne empirische Sachverhalte beziehen*“.

ten vom Unvollkommenen zum Vollkommenen und um die Unterscheidung der „*unumstößlichen Grundgesetze*“ von dem, „*was willkürlich und relativ ist*“. Forkel schwebt eine umfassende Naturlehre der Musik vor. Ausgangspunkt ist die Überzeugung, daß die Musik des 18. Jahrhunderts, der eigenen Zeit also, die Vollkommenheit schlechthin erreicht habe⁴. Das teleologische Konzept ermöglichte, die Musikgeschichte als Ganzes mit organischer, d. h. gesetzmäßiger Entwicklung aufzufassen. Auch ohne auf die Herkunft dieser theoretischen Prämissen einzugehen (z. B. die Hypostasierung der Musik, analog der des Geistes später bei Hegel), kann man festhalten, daß sie dem Grundsatz Rankes entgegenlaufen. Forkels theoretischer Ansatz enthielt jedenfalls die Voraussetzung für eine Universalgeschichte der Musik. Noch Fétis suchte im „*Résumé philosophique de l'histoire de la musique*“, den er seiner *Biographie universelle* (1837-44) voranstellte, die Musikgeschichte als einen in sich notwendig zusammenhängenden Prozeß zu begreifen, obwohl er gegen Teleologie und Fortschrittsidee Stellung bezog und stattdessen von „*transformations*“ sprach. Die musikgeschichtlichen Theorien von Forkel und Fétis setzten sich aus heterogenen Elementen zusammen. Sie rechtfertigten zwar das Unternehmen einer Gesamtschau der Musikgeschichte, gaben aber, so ausgeführt sie auch waren, doch nur den Hintergrund für eine Erzählung musikgeschichtlicher Fakten.

Die Musikgeschichtsschreibung zog sich in der Folgezeit immer mehr auf einen solchen Pragmatismus zurück. Die theoretischen Grundlinien, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr wesentlich veränderten, zeichneten sich, wenn überhaupt, nur sehr vage ab. Selbst Hugo Riemann, der wie kein anderer geradezu davon besessen war, die Musikgeschichte als Einheit zu verstehen, umriß das Ziel seines *Handbuchs der Musikgeschichte*, das er als „*Versuch einer allgemeinen Geschichtsschreibung der Musik*“ bezeichnete, bescheiden als „*Zusammenfassung der Ergebnisse der bisherigen musikhistorischen Forschung in einer lesbaren übersichtlichen Darstellung*“ (Band I, Vorwort zur 1. Auflage). Und doch sind die theoretischen Voraussetzungen nicht zu übersehen. Gewiß eine der zentralen kulminiert in dem Satz, man habe sich den „*Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen*“ als „*möglichst klein vorzustellen*“ (ebda. S. VI). Das war für Riemann die Bedingung für die Einheit der Musik und der Musikgeschichte. Sein Rat, „*allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern*“, läßt ahnen, wie wesentlich gerade diese Prämisse war. Bezeichnenderweise aber war es nicht die Musikgeschichte, aus der jener schwerwiegende Satz von der Unveränderlichkeit des musikalischen Hörens hervorging, sondern die Musiktheorie, bzw. die Geschichte der Musiktheorie. Es war für Riemann erfreulich festzustellen, „*daß die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung derselben Erkennt-*

⁴ Daß Forkel mit der Bach-Monographie (1802) ursprünglich die *Allgemeine Geschichte der Musik* abschließen wollte (vgl. Vorrede), beleuchtet sein teleologisches Geschichtsbild und erweist die Verflochtenheit von Musikgeschichtsschreibung und Biographik. Zu den Widersprüchen in Forkels Denken (er wertet seine eigene Epoche einmal als Kulminationspunkt, ein andermal als Zeit der Dekadenz) vgl. T. Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Mf 16 (1963).

nisse“ zeige. Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* – sie wurde vor dem *Handbuch* verfaßt – ist das theoretische Fundament der Musikgeschichte. So gesehen bietet die musikgeschichtliche Darstellung lediglich Erfüllungshilfe. Denn in der Musiktheorie gingen Riemann die Gesetze der musikalischen Logik auf, es schien durchführbar, was er als höchste Aufgabe des Kunsthistorikers ansah: „*Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in ein System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe*“ (*Geschichte der Musiktheorie*, S. 470). Die Musiktheorie, verstanden als der in Riemanns Funktionstheorie gipfelnde kontinuierliche Klärungsprozeß, brachte die Einheit der Musikgeschichte zur Evidenz.

Die Fortschrittsidee, welche sich vor allem in der in die Geschichte projizierten Musiktheorie greifbar machen ließ, trat nach Riemann in den Hintergrund. Unausgesprochen blieb sie freilich wirksam. Die theoretische Absicht, sich über die Musikgeschichte der Gesetzmäßigkeiten der Musik zu versichern, wurde ebenfalls nicht gänzlich aufgegeben. Zwar leugnete Hermann Kretzschmar den Fortschritt, das teleologische Prinzip, meinte indessen doch, der „*Hauptwert*“ der Musikgeschichte bestehe darin, „*daß sie über Wesen und Gesetze der Musik belehrt. . .*“ (*Einführung in die Musikgeschichte*, Lpz. 1920, S. 5). Gegen jede Theorie des Fortschritts bezeichnete Jacques Handschin seine *Musikgeschichte im Überblick* (1948) als einen „*Versuch . . . , dem Fachmann Anregungen für ein in sich zusammenhängendes Gerüst musikgeschichtlicher Schau*“ vorzulegen. Doch selbst in dieser bemerkenswert nüchternen Absage an das Wirken irgendwelcher Gesetzmäßigkeiten könnte man, ebenso wie in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), das sich streng positivistisch-pragmatisch gab, eine theoretische Grundschrift aufsuchen. Sie verbirgt sich mitunter in unauffälligen Adjektiva, etwa dort, wo es kategorisch heißt (I, S. 69), die Tonkunst gehe „*ihren eigenen unabwendbaren Weg*“. Es steckt durchaus Theorie auch darin, den „*Zeitgeist*“ oder „*Stile*“ als Konstanten anzusehen, die alle Künste mehr oder weniger prägen. Und theoretische Prämissen enthielt Wilibald Gurlitts Konzept einer Musikgeschichte als Geistesgeschichte⁵.

Wenn die Zeichen nicht trügen, dann ist die Musikhistoriographie in den skizzierten Formen ein bedeutendes aber endgültig abgeschlossenes Kapitel der Wissenschaftsgeschichte. Dies gilt sicherlich für die Methode, kaum jedoch für das Ziel, die Musikgeschichte in ihrem Wandel als Ganzes, Musik als Geschichte zu verstehen – freilich nicht um der Geschichte willen, sondern um die Musik selbst zu begreifen. Denn die europäische Musik manifestiert sich in ihrer Geschichtlichkeit (das gilt auch für die Musik der Gegenwart). Die Musikgeschichtsschreibung krankte, bevor sie zur toten Material- und Faktensammlung degenerierte, vor allem daran, daß sie sich zunächst – verständlicherweise – an die allgemeine Geschichtsschreibung angeschlossen, später auch an die Kunstgeschichte, daß sie aber ihr theoretisches Funda-

⁵ *Musikgeschichte als Geisteswissenschaft*, in: Verhandlungen der 56. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Göttingen, Leipzig 1928.

ment aus der Musiktheorie bzw. aus dem Musikverständnis abstrahierte (letzteres z. B. bei Riemann an der eindeutigen Bevorzugung der Instrumentalmusik ablesbar). Das schon mehrfach angesprochene Dilemma bestand darin, daß entweder das erzählbar Faktische der Musikgeschichte (Biographisches, Chronik der Ereignisse), somit ein gegenüber der Musik selbst sekundärer Bereich in den Vordergrund trat, oder aber daß diese Data sich den verborgenen oder offenkundigen theoretischen Konzepten unterordneten. Die Musikgeschichte näherte sich in diesem Fall dem Exemplum für die Musiktheorie. Die geschichtlichen Fakta und die Theorie blieben im Grunde unverbunden.

Der Zwiespalt wäre indessen durch die Einsicht aufzuheben, daß Objekte der Musikgeschichte in erster Linie nicht die historischen Fakta sind, sondern die musikalischen und die Formen ihrer Überlieferung, die Traditionen, in denen musikalische Aussagegehalte weitergegeben werden und die Gestalt nur in den einzelnen Kompositionen annehmen. Damit verschieben sich für die Geschichtsbetrachtung die Akzente. Denn diese Objekte sind Sinnträger. Sinn erschließt sich indessen nur durch den Akt der verstehenden Interpretation. Musikgeschichte müßte also definiert werden als der Zusammenhang von Sinnbekundungen durch Musik. Dieser Zusammenhang könnte nur ein Interpretationszusammenhang sein. Musikgeschichte wäre zu konzipieren als Geschichte des musikalischen Denkens – um einen Ausdruck Forkels zu gebrauchen. Ihr Gegenstand ist die Entfaltung musikalischer Sinnbeziehungen in der Geschichte. Musikgeschichte als die zu einem Ganzen zusammengeschlossene *I n t e r p r e t a t i o n* von Musik, als unter historischem Aspekt interpretierte *M u s i k* bedeutet aber ebenso die Absage an die Musiktheorie wie an Geschichtstheorien, gleich welcher Provenienz, im wesentlichen auch die Absage an Rankes Grundsatz der Historiographie. Die Frage, „*wie es gewesen ist*“, erscheint gegenüber Gegebenheiten, die den Rang von Fakten erst durch Interpretation erhalten, inadäquat. Die musikgeschichtliche Frage – vielleicht, mutatis mutandis, die der Kunstgeschichte überhaupt – würde dagegen lauten: Wie ist eine bestimmte sinnhaltige Konstellation von Tönen in einer bestimmten historischen Situation zu interpretieren?

Die Musikgeschichte (Geschichte des musikalischen Denkens) als sinnvollen (nicht gesetzmäßigen) Prozeß zu beschreiben, könnte man als das Ziel bezeichnen. Es gilt dabei drei Probleme zu bewältigen. Auf eines wies Adorno einmal hin (*Minima Moralia*, Nr. 47). Es betrifft die Kunstgeschichte im allgemeinen, sofern sie sich als die Geschichte der Kunstwerke versteht. Jedes Kunstwerk will seine eigene und die ganze Wahrheit zur Geltung bringen, beansprucht Ausschließlichkeit und erträgt keine geschichtliche Relativierung. Die Vorstellung einer im Kontinuum der Geschichte sich verwirklichenden Kunst hat somit etwas Kunstfeindliches.

Unabweisbar stellt sich weiterhin das Problem der Teleologie. Sie zu leugnen, käme dem Verzicht auf das Postulat gleich, die Geschichte der europäischen Musik als sinnvolles Ganzes zu denken. Sie anzuerkennen, bringt die Gefahr der Konstruktion falscher Teleologie, falscher Wertung und der Simplifizierung mit sich.

Ein drittes, vielleicht das schwierigste Problem, besteht darin, das Verhältnis der anthropologischen und naturgeschichtlichen Konstanten der musikalischen Wirklichkeit, die dem geschichtlichen Wandel nicht, oder jedenfalls weniger unterworfen

sind, zur Musik selbst, die sich in geschichtlichen Stufen manifestiert, zu bestimmen.

Da die Musiktheorie versagte, eine „Theorie der Musikgeschichte“ im emphatischen aber verengten Sinne des Wortes sich in die Abhängigkeit geschichtsphilosophischer Systeme begeben müßte, hätte sich die Musikforschung auf die Tätigkeit zu bescheiden, die die „theoria“ ursprünglich meinte: denkende Anschauung des Gegebenen.

KLEINE BEITRÄGE

Bemerkungen zum Zusammenspiel im Klavierduo

von Hans Hering, Düsseldorf

Werke für zwei Klaviere sind Randerscheinungen der Klavierliteratur¹. Ihr nur sporadisches Auftreten verwehrt die Zusammenfassung zu einer eigenen Gattung ebenso wie den Versuch, eine kontinuierliche Entwicklung aufzuzeigen. Gleichwohl mag es interessieren, welche spezifischen Verhältnisse im Zusammenspiel dabei entstehen. Daß es sich um eine Duoverbindung *sui generis* handelt, ergibt sich schon aus der instrumentalen Situation: Beide Partner verfügen über den gesamten Spielbereich, statt wie beim vierhändigen Musizieren sich lagenweise darin zu teilen. Die dadurch erreichbare Identifizierung unterscheidet sich ebenso grundsätzlich von der Kombination von Klavier und Streichern bzw. Bläsern in der Kammermusik, wo das Klavier als eigengesetzliche Individualität der anders gearteten Idiomatik der Soloinstrumente gegenübersteht. Dieser Unterschied ist so deutlich, daß der Versuch einer Übertragung für zwei Klaviere nicht dem Original entsprechen kann.

So wird in der Sonate *f* für zwei Klaviere (op. 34 bis) von Johannes Brahms – sie ist die Bearbeitung einer verlorenen Erstfassung als Streichquartett und fand ihre letzte Fassung als Klavierquintett (op. 34) – ein Ausgleich der Partner weder in der klavieristischen Diktion noch in der Disposition der jeweiligen Anteile erreicht. Zu Beginn des langsamen Satzes ist z.B. dem 1. Klavier durch über 26 Takte die alleinige Melodieführung zugewiesen, in der Reprise sogar noch länger. Dasselbe „Gefühl eines arrangierten Werkes“, das Clara Schumann bei dieser Bearbeitung empfand², stellt sich bei den meisten Übertragungen ein, weil die klavieristische Umformung nicht ohne Zugeständnisse gelingt und sogar strukturelle Veränderungen verlangt. Ferruccio Busonis *Duettino concertante* nach dem Finale von Mozarts Klavierkonzert *f* (KV 459) läßt zwar die Partner häufiger wechseln als die Originalpartitur, doch bleibt die konzertante Disposition in der deutlichen Bevorzugung des 1. Spielers erhalten. Die verkürzte Coda³ ersetzt dann das humorvolle motivische Alternieren von Solo und Tutti durch figurierende Spielgirlanden in der Art einer dem Werk nicht adäquaten „Stretta“. Die materiellen Differenzen zur Vorlage und die abweichenden Funktionen in der gegenseitigen Zuordnung führen zu einem beträchtlichen Abstand. – Am wenigsten gelingt eine klaviermäßige Anpassung bei der Einrichtung von Symphonien und Orchesterwerken überhaupt; sie bleiben nur ein Klavierauszug „mit verteilten Rollen“.

Völlig anders verfährt Johann Sebastian Bach bei Bearbeitungen: In den beiden Konzerten für 2 Klaviere und Streichorchester (BWV 1060 und 1062) übernehmen die Tasteninstrumente die Partien der beiden Soloviolen (bzw. Violine und Oboe). Da Bach die Vorlage mit gleich-

¹ Zahlreiche Beispiele der Literatur für 2 Klaviere beschreibt die Diss. von H. Schmitt, *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für 2 Klaviere zu 4 Händen*, Saarbrücken 1965. Der Anhang vervollständigt den betr. Teil in W. Altmanns *Klaviermusikverzeichnis*, Leipzig 1943.

² *Briefwechsel Clara Schumann – Johannes Brahms*, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 461, Brief vom 22. Juli 1864.

³ Hier und bei dem um 15 Takte verkürzten Fugato (T. 289–322) irrt Schmitt (S. 216–7) in der Feststellung: „sogar die Anzahl der Takte stimmt mit dem Mozartschen Original überein.“

wertigen Solopartien und die Streicherbegleitung fast unverändert beläßt, stellt sich die Aufgabe, die beiden Klavierstimmen zusätzlich mit einer Partie für die linke Hand auszustatten. Das geschieht in Tuttiabschnitten parallel zum Continuo; an Solostellen jedoch gewinnen die Unterstimmen trotz gemeinsamer harmonischer Basis einen relativ eigenen Verlauf und tragen sogar durch Imitationen zu einem „Dualismus“ der Partner bei (vgl. etwa BWV 1062, 1. Satz, T. 30 bis 33).

Diese und verschiedene andere Fälle veränderter Linienführung⁴ bei gleichbleibender Harmonie bestätigen die Annahme Wilhelm Rusts⁵, daß in diesen Bearbeitungen für 2 Klaviere ein Continuo-Cembalo als „*musikalischer Pleonasmus störendster Art*“ sich erübrige. Angesichts der originären Partnerschaft in den Doppelkonzerten kann allerdings der Gedanke Rusts, „*auch einmal beide Klaviere obligat, in concertierender Weise zu verbinden*“⁶, kaum aus der Faktur der Solokonzerte und dem dabei obligaten Generalbaßinstrument abgeleitet werden. Eher ist es wohl berechtigt, auch für die Werke zu 2 Klavieren die Wurzel in analogen Werken für 2 Soloinstrumente zu suchen. Dazu entspräche dieser Vorgang in mehrfacher Beziehung dem Prozeß, der zur Entstehung der Duo-Sonate mit „*Cembalo obligato*“ führte⁷.

Auch in den beiden Spiegelfugen aus der *Kunst der Fuge* (1080, 18) bedurfte es eines Zusatzes, um eine Parität der zwei Klaviere zu erwirken. Während aber in den genannten Klavierkonzerten der Fundus des Continuo zur Ergänzung ausgeschöpft werden konnte, hat Bach in diesen beiden Fugen eine 4. Stimme integriert, die lagenmäßig nicht fixiert ist und kein Themenzitat enthält. In einigen Abschnitten, wie in der 1. Exposition, sind sogar 2 Stimmen eingeflochten. Durch motivische Imitation und eigenstimmige Gegenbewegung erweisen sich die Zusätze als mehr denn bloße Füllstimmen und tragen so auch substantiell zur völligen Kongruenz der Partner bei. Die pausenlose Kombination schließt isoliertes Hervortreten eines Instruments aus; andererseits erlaubt die erweiterte Fassung gegenüber einer nur zweihändigen Wiedergabe einen uneingeschränkten Bewegungsspielraum, gleichsam eine permanente „weite Lage“. Dieser Gewinn hebt allerdings Philipp Spittas Vorbehalt nicht auf, der dieser Umformung nur „*zweifelhaften Werth*“ beimißt, weil sie „*die Idee des Componisten ... zerstört, ... eine Fuge mit lauter umkehrenden Stimmen zu schreiben*“⁸.

Auch in ursprünglich für Klavier-Duo konzipierten Kompositionen ist die Forderung ausgewogener Partnerschaft nicht immer erfüllt. Ein nur additives Verhältnis in meist nur klanglicher Verdoppelung, wie es sich gelegentlich in instruktiver Hausmusik findet (etwa 2 Sonaten von Muzio Clementi) führt meist nur zu einem Nebeneinander. Für die Romantik ist es symptomatisch, daß gerade Komponisten wie Robert Schumann und Frédéric Chopin, die doch der Idiomatik des Klaviersatzes neue Wege eröffneten, vornehmlich an solistischen Modellvorstellungen festhielten. So bleibt der Spielablauf in Schumanns *Andante und Variationen* (op. 46) vorwiegend solistisch bestimmt. Wiederholungen im periodisch gegliederten Thema – und entsprechend in den meisten Variationen – tauschen nur die Spieler gegeneinander; dabei ordnet sich der Zurücktretende streckenweise mit Baßverdoppelung oder zusätzlicher Umkehrung figurierender Passagen ein. Eine zusammengefaßte Wiedergabe durch einen Spieler allein ergäbe kaum satztechnische Schwierigkeiten und würde keinen wesentlichen Substanzverlust bedeuten. Diese Relation überrascht bei Schumann umso mehr, als er gerade im Klavierkonzert (op. 54) – und nicht zuletzt im „Klavierlied“ – so viel selbständigere Profile der Partner erfindet. – Noch einseitiger bevorzugt Chopin das 1. Klavier im Rondo C (op. 73) und berücksichtigt den Partner neben gelegentlichem Rollentausch vorwiegend in der Begleitung und an Höhepunkten mit paralleler Verdoppelung. Auch eine Gelegenheitskomposition Mozarts, *Larghetto und Allegro*, von Ger-

4 In BWV 1060, 1. Satz, T.9–12, besonders auch T.23–32 bewegen sich die Bässe unterschiedlich zum Continuo; ebenso in BWV 1062, 3. Satz, T.41 ff. bei den Doppelgriffstellen.

5 Bach-GA, Bd. XXI², Vorrede S. VII.

6 Ebenda, S. VI.

7 Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*, Mf 23, 1970. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß das Autograph von BWV 1062 im unteren Teil der Seiten die *Sonata a 1 Traversa e Cembalo obligato* (BWV 1032) enthält.

8 *Johann Sebastian Bach*, ³Leipzig 1921, Bd. II, S. 678.

hard Croll⁹ kürzlich entdeckt, löst die Frage des Dualismus meist nur durch Alternieren bei Wiederholungen. Da diese im Manuskript nicht ausgeschrieben sind, läßt sich an diesen Stellen improvisierendes Variieren vermuten. Auch Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach (*Concerto a due Cembali concertati*) und Johann Christian Bach (Sonate *G*) weisen kaum auf einen spürbaren Abstand der Partner hin.

Eine Konfrontation aus ebenbürtiger Rangstellung gelingt zum ersten Mal im *Concerto a due Cembali* von Johann Sebastian Bach (BWV 1061). Gegenüber den beiden genannten Konzerten in *c* spielt sich der Prozeß des Konzertierens eindeutig zwischen den beiden Solopartnern ab, während das gelegentlich hinzutretende Orchester lediglich der Markierung des Tutti dient. Rusts Annahme, daß das nur die Cembalo-Partien enthaltende Autograph nachträglich durch Orchesterstimmen erweitert wurde¹⁰, wird auch indirekt dadurch bestätigt, daß innerhalb der Soli dynamische Stufen vorgeschrieben sind. So wird der forte–piano–Gegensatz innerhalb der Fortführung des 1. Themas bei Takt 88 nicht echoartig zwischen den Partnern, sondern gruppenweise gegliedert, ohne daß das Orchester den Kontrast unterstreicht. Die inhaltliche Profilierung ist ganz auf den gegenseitigen Widerpart der beiden Klaviere konzentriert. Kennzeichnend ist schon bei gleichzeitigem Nebeneinander das Vermeiden paralleler Stimmführung, die im 1. Satz nur bei der stereotypen halbtaktigen Kadenzformel, im Fugensfinale nur bei gemeinsamen Themenzitataten im Baß und deren Fortführung vorkommt. Sonst herrscht generell Gegenstimmigkeit, der vor allem die Tutti-Bereiche ihre füllige Breite verdanken. So wird jedesmal bei dem zweitaktigen harmonischen Stillstand vor der Kadenzformel (zum 1. Mal T.9–10) eine einfache diatonische Folge von 5 Tönen durch Imitation und Umkehr zu vierstimmiger Bewegung genutzt. Kühner wirkt die Imitation, mit der die Klavierparte mit je zwei Stimmen enggeführt ineinander greifen und dabei in Quintversetzung modulieren (ab T. 5). Solch ineinander verschränktes Zusammenspiel ist Zeugnis einer realen Duplizität, ein umso stärkerer Gewinn, weil jeder Solopart als in sich komplexe Einheit zum Gesamten beiträgt.

Dazwischen finden sich Phasen, in denen die Soli sich voneinander lösen, teils unter Wiederholungen, teils in linearer Fortsetzung, wobei oft Sequenzglieder partnerweise wechseln, wie schon in Takt 2–3. Höhepunkte von fast konfrontierendem Charakter sind dann die Stellen ab Takt 28 (und Parallelen), an denen die enge Aufeinanderfolge der gegenseitigen Themenzitate zu ausgesprochen dialogischer Rivalität führt. – In der Fuge sind die Partner in größerem Umfang isoliert eingesetzt, weil sowohl die Expositionen wie die Zwischenspiele erst einzeln durchgeführt werden, ehe sie sich zum Tutti parallel mit dem Orchester vereinigen. Als „Spielfuge“¹¹ unterliegt das Finale schon durch das breit angelegte viertaktige Thema den diesem Fugentyp eigenen Abmessungen und bietet dadurch geringe Möglichkeiten zu duomäßiger Verflechtung.

Das Besondere in der originär duplizitären Struktur dieses Bachkonzertes zeigt sich vor allem beim Vergleich mit Wolfgang Amadeus Mozarts Konzert für 2 Klaviere und Orchester *Es* (KV 365). Der Unterschied tritt neben dem stilistischen wie klaviertechnischen Abstand vor allem in der Verteilung der Funktionen hervor: während im Bach-Konzert der Schwerpunkt der Auseinandersetzung auf die Klavierparte konzentriert ist und das Orchester eher einen untergeordneten Zusatz bildet, stehen sich im Werk Mozarts Orchester und Sologruppe konzertierend gegenüber, wobei die Differenzierung der beiden Klaviere nur sekundären Rang besitzt. Deren Relation ist in überwiegendem Ausmaß durch wiederholenden Wechsel bestimmt, häufig in leicht variiertem Umgestaltung. Beim Zusammenspiel erweisen sich oktavierte Parallelen, Austerzungen oder figurative Umspielungen nicht als hinreichend, um den Eindruck realen Duomusizierens zu erwecken. Das geschieht nur selten, etwa wenn sich die Partien bei fortrückenden Sequenzen gegenseitig engführend überschneiden (1. Satz, T. 92 u.ö.), mehr noch, wenn motivische Führung des einen Klavierparts durch Kontrapunkte des andern ergänzt wird und bei der Wiederholung die Rollen getauscht werden (3. Satz, ab T. 99 bzw. 374).

Erst in der Sonate *D* für 2 Klaviere (KV 448), neben dem Bach-Konzert sicher das vollendetste Werk in dieser Besetzung, erreicht Mozart volle Parität in den Anteilen der beiden Klaviere.

⁹ Zu Mozarts *Larghetto und Allegro Es-dur für 2 Klaviere*, Mozart-Jb. 1964, S. 28.

¹⁰ GA, S.VIII.

¹¹ Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Spielformen in J. S. Bachs Klaviermusik*, in: BJb. 1974.

Waren es im Konzert Mozarts nahezu noch ein Drittel der Solotakte, so bleibt in der Sonate nur etwa ein Zwölftel einem einzelnen Spieler vorbehalten. Beispielhaft für die ausgewogene Verteilung ist schon der Beginn des 1. Satzes: nach viertaktigem Thema im Unisono eröffnet das erste Klavier das „Gespräch“ mit kurzen Melodiephasen, die das zweite jedesmal durch gleichlange Pseudonachahmungen in umschreibenden Sechzehnteln unterbricht. Bei der Wiederholung des folgenden Viertakters durch das zweite Klavier schaltet sich das erste jedesmal mit einem Echo der Laufspitzen ein. Ab T. 17 überschneiden sich die Figurationen des Dreiklangabstiegs in kanonischem Nacheinander mit gleichzeitigem Austausch der Begleitung. Der Abschluß dieses Abschnittes (T. 30 – 33) vereint dann kurz beide Teile in tuttiartiger Parallele. Stärkere Spannungen ergeben sich schließlich, wenn ab T. 49 beide Spieler in steigender Sequenz die Linien kreuzen, um dann im gleichzeitigen Anlauf schneller Sextakkorde – einem zu dieser Zeit wohl einmaligen Effekt – den Höhepunkt herbeizuführen. – Derselbe Spielgeist erfüllt auch die Kantabilität des Mittelsatzes wie die aufgelockerte Heiterkeit des Schlußrondos. Bei aller Vielfalt der duplizitären Formen des Zusammenspiels wie des ständigen Rollentausches bleiben die Funktionen der Spieler in voller Identität aufeinander abgestimmt. Diese Dichte der Integration löst naturgemäß den Eindruck gesteigerter Motorik aus. Vielleicht nannte deshalb Hermann Abert diese Sonate ein „ausgesprochenes Virtuosenstück“¹². Jedoch fordert Mozart von keinem der beiden Spieler mehr an spieltechnischer Entfaltung als in den übrigen Klavierwerken, vielleicht mit Ausnahme der Klavierkonzerte. Eher ist es wohl die permanente Verflechtung der Spielpartien, die gerade auch den motorischen Charakter intensiviert, ohne deshalb aber das Technische zum Selbstzweck werden noch die Spieler sich in gegenseitiger Rivalität überbieten zu lassen.

In völligem Gegensatz zu diesen Werken Bachs und Mozarts entwickeln sich in den Kompositionen seit der Wende zum 20. Jahrhundert neue Methoden des Zusammenspiels. Jetzt steht nicht mehr das dialogisierende Wechselspiel im Vordergrund, sondern ein vielgliedriger Duktus in meist polyphoner Verflechtung wird ebenbürtig auf zwei Spieler verteilt. Dabei geht ihre individuelle Selbständigkeit in eben dem Ausmaß verloren, wie sie synchron aufeinander abgestimmt sein müssen. Max Reger erstellt ein geschlossenes Instrumentarium von 2 sich ergänzenden Spielern. Gegenüber seinen zweihändigen *Bach-Variationen* (op. 81) – vielleicht sogar von hier aus angeregt – sind in den kurz darauf entstandenen *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* (op. 86) und in *Introduktion, Passacaglia und Fuge* (op. 96) eher die quantitativen Abmessungen erweitert, als daß sich strukturelle Veränderungen abzeichnen. Der polyphon bestimmte Duktus erfährt schließlich durch die Doppelbesetzung eine klanglich zum Monumentalen tendierende Verbreiterung. Das geschieht vor allem mit Hilfe akkordischer Durchsetzung der Hauptlinien und akkumuliert in einer emphatisch vorgetragenen Kombination beider Fugenthemen mit dem vorher variierten Thema Beethovens bzw. der Passacaglia. In diesem Entwicklungsprozeß und seiner Krönung in der Synthese bleiben beide Teile nahezu pausenlos in Verschränkung verbunden, auch in den wechselnden Stufen der Dynamik. Dieses Komplementärverhältnis weist übrigens auch eine Fuge Mozarts in c auf (KV 426). Mit diesem Werk besteht eine weitere Gemeinsamkeit: es wird ebenso wie Regers „Beethovenvariationen“ in späterer Fassung für Orchester übertragen. Angesichts der linearen Strukturen in allgemein instrumentalem Duktus – mit Ausnahme der Mozart-„Coda“ in homophonen Spielformen – bedurfte es dabei keiner eingreifenden Verwandlung der schon im Klavierwerk implizierten „orchestralen“ Satzweise¹³. Auch das umgekehrte Verfahren bei Regers „Arrangement“ seiner *Mozart-Variationen* als Fassung für 2 Klaviere zeigt weder klavieristische Spezifizierung noch eine von den Originalwerken abweichende Behandlung der Duo-Relation. Zugleich erweist sich in dieser nur direkt, nicht umschreibend zu erreichenden Akkumulation zu massiertem Klangaufwand der Abstand Regers von spezifischem Klaviersatz.

In Werken der „Moderne“ bleibt das Komplementärverhältnis eindeutig vor Alternation und Dialog bevorzugt. Hier bieten sich gerade bei dem Verzicht auf traditionelle Harmonievorstellungen neue Möglichkeiten zu konstruktiver Addition der Partner. Während Claude Debussy (*En blanc et noir*, 1914/5) noch die melodischen Sujets durch kontrastierend figurierende Bewe-

12 W.A. Mozart, Leipzig 1921, Bd.I, S. 908.

13 Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Orchestrale Klaviermusik*, AMI 46 (1974).

gung des Partners zu verschleiern sucht, wird bei Neuere gerade der scharfe Kontrast im unmittelbaren Nebeneinander angestrebt. So überlagert Paul Hindemith im langsamen Satz seiner *Sonate für 2 Klaviere* (1942) die Spielpartien im kanonischen Nacheinander, wobei das 2. Klavier permanent in eintaktigem Abstand die Partie des 1., und zwar Melodie und Begleitung, nachahmt. Eine ähnliche Identifizierung, diesmal in zeitversetzter Spiegelung, findet sich in der Coda von Benjamin Brittens *Introduction and Rondo alla Burlesca* (1945 als op. 23 veröffentlicht). Hier werden die beiden Oberstimmen über parallelen Bässen nach anfangs kanonischer Führung erst zu Sekundparallelen verbunden, dann jedoch durch synchrone Umkehr so gegeneinander gestellt, daß – zumal bei beidhändiger Oktavierung beider Spieler – keine eindeutige Kontur mehr wahrnehmbar ist. Letzte Konsequenz ist dann das grelle *es*, das in dreifacher Oktavierung als Nachschlag in den Schlußakkord auf *d* geschleudert wird; übrigens von beiden Spielern gemeinsam, nicht als Kontroverse. – Zur Bewerkstelligung solcher Effekte sind zwei Spieler notwendig, weil ein einzelner das Geforderte nicht wiederzugeben vermöchte. Trotzdem findet sich kaum ein Ansatz zu eigentlichem Dualismus. Denn beide Partner sind nur mit dem ihnen zugewiesenen Anteil, aber ohne selbständige Funktion einander zugeordnet.

Die hier versuchte Analyse läßt vornehmlich zwei Prinzipien innerhalb der Satzformen für 2 Klaviere erkennen: das in sich geschlossene Instrumentarium von zwei sich gegenseitig ergänzenden Partnern und die dialogische Koordination mit wechselnden solistischen Abschnitten. Dieser grundlegende Unterschied bestimmt die eigentliche Duo-Relation, die in einem Fall Anteile zu einem Einheitsablauf beisteuert und vorwiegend im polyphonen Bereich zur Synthese führt, im andern Falle individuelle Profile antithetisch gegeneinander absetzt. Im Gegensatz zu anderen Gruppierungen unterliegen aber beide Kombinationen noch der Voraussetzung, daß klavieristische Gesetzmäßigkeit für jeden Partner einen komplexen Beitrag gebietet. Diese wesentliche Einschränkung begründet die besonderen Komplikationen, zugleich aber auch das unterschiedliche Ergebnis, daß das Klavier-Duo in synchroner Verflechtung eher als nur materielle Doppelung, in korrespondierender Kontroverse dagegen als reale Duplizität gelten kann¹⁴.

Gestaltveränderung im Meistergesang*

von Christoph Petzsch, München

Mit der Mitteilung von zwei Sachverhalten wird im folgenden Bekanntmachung der ersten mehrerer relevanter Arbeiten verbunden. Ersatz einer Rezension nimmt nichts vom Verdienst, den von der Musikforschung lange vernachlässigten Meistergesang erstmals eingehender behandelt zu haben. Bei der speziellen Zielsetzung kommt nicht nur die Kunst der *meister* in den Blick, deren durchaus begründete Frequenz und Lebenskraft Jahrhunderte hindurch den Desinteressierten eines Besseren belehren können. Von Seiten der Germanistik ist Wichtiges

14 Als Kuriosum sei aus jüngsten Berichten der Schallplattenindustrie nachgetragen, daß der Pianist Glenn Gould eigene Bearbeitungen für 2 Klaviere mit Hilfe des Playback-Verfahrens allein ein- und überspielte (Wagners *Meistersinger*-Vorspiel und Teile aus dem *Ring*).

* Eva Schumann: *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistergesang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (Göttinger musikwiss. Arbeiten 3), Kassel 1972, 496 S. und Notenteil. „Die vorliegende Arbeit wurde 1969 ... als Dissertation eingereicht“ (S. 5). Im Verzeichnis der Hochschulschriften ist sie nicht nachzuweisen. Wenige Nachträge zur Literatur 1968–71 (S. 479 f.) sind nicht mehr eingearbeitet (etwa S. 119).

jetzt in Angriff genommen¹, nachdem Karl Stackmann vor etwa zwei Jahrzehnten mit Edition und Monographie zu Heinrich von Mügeln sachlich legitimere Koordinaten gesetzt und den Sammelbegriff ‚Meistergesang‘ zu differenzieren begonnen hatte, der hier nur als zeitlich übergreifender beibehalten ist.

Dem Bearbeiter der *Angstweise* Michel Beheims² zeigte sich bei Spätüberlieferung ein Sachverhalt, welcher ähnliche Beachtung verdient wie derjenige bei Beheims *verkerter Weise*, den Friedrich Ludwig festgehalten hat³. Beheim notierte im Autograph (?) cpg 386 von 1462 oder wenig später kurz nach Entstehung des Tones⁴ erste und dritte Distinktion als Nacheinander der Viertonfolgen *cdff* und des noch formelhafteren *fgff*, zweier geläufiger Bauelemente (spät-)mittelalterlicher Melodiebildung, deren Statistik sich Josef Wendler unterzog⁵. In der Handschrift 72 des Niederösterreichischen Landesarchivs (Wien) gegen 1600 weicht der Notator in der ersten Distinktion ab, indem er die Aufwärtsbewegung des Initiums *cdff* mit *ga* diatonisch weiterführt. Dann folgende Semibrevis *f* und Minimen *gf* behalten in etwa den Zeilenschluß bei, doch ist das Neben- im Nacheinander der Bauelemente, ein Prinzip älterer Melodiebildung nun aufgehoben. ‚Parataxe‘ hat Neuem Raum gegeben, das eine Zäsur nach *cdff* nur bei dessen Vergegenwärtigung als vorgegebener Viertonfolge bewußt werden läßt. Melodiebildung mittels solcher Bausteine hatte sich überlebt, diese ihre formbildende Funktion verloren⁶.

Die Veränderung konnte ganze Gestalten betreffen. Ein Beispiel dafür ist Albrecht Leschs *Tagweise*, ein im cgm 4997 des späteren 15. Jahrhunderts überlieferter Strophenlai⁷. In der Überlieferung Weimar Fol. 421 (fol. 14) an der Wende des 17. Jahrhunderts sind nur Anfangsverse unterlegt. Doppelte Unterlegung des ersten Systems und Etikettierung *Abg.:[esang]* vor dem zweiten Abschnitt (B) bezeugen, daß der Notator Lai-Technik nicht mehr reflektierte, wenn er sie überhaupt noch kannte⁸. Das responsum von B weicht zunehmend ab. Dasjenige des dritten

1 In Form einer von der DFG geförderten Katalogisierung (mit Stichworten des Textes usw.) bei Arbeitsteilung I (Sangspruchdichtung) und II (Meistergesang) mit Grenze 1500. Die Melodien kommen dabei mit nichts als Nachweis zu kurz. Reklamation wurde auf Arbeitstagung Nürnberg 1973 auch von namhaften Musikforschern in den Wind geschlagen.

2 *Die Gedichte des Michel Beheim*, hrsg. von H. Gille und Ingeborg Spriewald (DTM Bände 60, 64, 65), Berlin 1968–71. Der Melodienteil im Schlußband geht bibliographisch verloren, so auch bei Eva Schumann.

3 Vgl. in G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, Nachdruck Tutzing 1962: „... Wirkung des charakteristischen Stollenanfangs stark gemindert ...“ (S. 206).

4 Zu ihm ausführlich Verf., *Michel Beheims „Buch von den Wienern“*. Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 23, im Anzeiger der phil.-hist. Klasse 109, 1972, Wien 1973, S. 266–315.

5 *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, Anhang.

6 Was hier bei Vergliedern, konnte im 15. Jahrhundert bereits zwei Versen geschehen, eine Distinktion über sich hinausweisen so, daß nur noch die Reimkadenz das Versende markierte. In Beheims *gekrönter Weise* kadenziert das vorvorletzte Glied vom *a* bei einhelliger *f*-Melodik des Tones zum *c*, das vorletzte steigt von dort wieder zum *a*. Dieses öffnet zum Schlußglied *gffbagf*, zielt Melodiespitze *b* an. (Analoges fehlt bei Eva Schumann S. 275 f.) Die beiden letzten Glieder sind umso mehr verbunden, als nach ausschließlich Achtsilbenversen mit männlicher der letzte Vers mit weiblicher Reimkadenz sieben Silben zählt. Sie bilden auch damit eine Langzeile. Die Schlußkraft dieser Bildung wäre von Partien mit schlußweisendem subtonium modi im Genotyp zu unterscheiden, sie führt über das Mittelalter hinaus. – Der fast identische Teilschluß *fgfba*, Ternaria *gaf*, *f* in Frauenlobs Marienleich (cgm 4997, fol. 20) ist letzter Teil eines Verses von 15 Silben bei zuvor fallender Melodie. Beheim Vergleichbares fand sich bisher nur bei Lesch, ein Kriterium von dessen Lebenszeit, die man aufgrund problematischer Datierung des cgm 351 um etwa eine Generation vorverlegen möchte, vgl. Anm. 9 unten, dort S. 83, Anm. 59 (ohne daß dort stets gleiche Sicherheit).

7 Alles Nähere bei Petzsch, *Folgen nachträglicher Text-Form-Korrespondenz für Text und Vortragsform*, Mf 28, 1975, S. 284–287.

8 Bei Lai-Technik ist der Vermerk in der Spätzeit auch sonst nachzuweisen, vgl. ZfDA 1970, S. 313.

Abschnittes ist nicht mehr vorhanden, die Pluszeile danach erhalten, so daß hier drei Distinktionen blieben. Darin gleicht C dem folgenden D, wo die vierte fehlt. Dort wiederholt bereits die zweite die erste, wie schon im cgm 4997, welche Überlieferung demzufolge der Weimarer (mittelbar?) vorausging⁹. Wie dadurch zum vorangehenden C, ist D auch zu E hörbar abgegrenzt, vor allem, weil mit E die Symmetrie der Lai-Technik wiederkehrt, das *responsum* ist ausnotiert, weicht auch kaum ab. Im sechsgliedrigen F führte vermutlich die Ähnlichkeit des dritten mit dem vierten (erstes des *responsum*) zum Wegfallen eines Gliedes. Wenn dem gut bewahrten E zwei Dreiergruppen vorausgehen, und F bei weitgehender Übereinstimmung von erstem, drittem und fünftem Glied als gerundete Fünfergruppe folgt, läßt sich das Weitere, die Pluszeile von F und Lai-Ende G, ebenfalls als Dreiergruppe nehmen, zumal von der Form eines großen Bogens (zum *a* steigend; zur Bogenhöhe *d'* und zurück; zum *d* fallend), wobei das letzte Glied – in F Dominierendes – in der Zeilenkadenz zum Ganzschluß *dfecd* gestreckt wurde.

Lai-Technik trägt nicht mehr, ungeachtet fraglicher (B) und eindeutiger (E) Wahrung der Abschnitte. Der Notator, zunächst Stolligkeit erwartend, bildete überwiegend asymmetrische Zeilengruppen. Schon A gliederte er ungeachtet der Zahl der Reimglieder mit drei Fermaten über Breves neu¹⁰, vermutlich ohne genauere Kenntnis des Textes (wenn dieser weniger wichtig geworden, waren Folgen für das Wort-Ton-Verhältnis unausbleiblich). Der Sachverhalt ist insofern mit demjenigen bei Beheim zu vergleichen, als dort die Bausteine des Verses, hier der Strophen-technik nicht mehr konstitutiv sind. Ehedem „plastische“ Elemente erscheinen eingeebnet, da andere Kategorien für die Melodiebildung leitend geworden sind. Vergleichbar *mutatis mutandis* auch insofern, als E nur bei Vergegenwärtigung von Lai-Technik als deren Element bewußt werden konnte, sonst Stollenpaar scheinen mußte, was bei D mit *aa(β)* sicher der Fall war. Die Teile sind in der Mehrzahl asymmetrisch. Der Extremfall der Einebnung, das häufigere Wiederholen (als Kompensation von Erinnerungslücken?) liegt hier nicht vor, die Fallzeile gleicher Substanz in D ist stollig, in F der Vorlage nahe dreimal und in G einmal – als Abschluß – notiert. Eva Schumann spricht für viele Fälle solcher Wiederholung von „Zwang“ dazu (S. 127), sie nennt als einzige Ursache „Anwachsen der Strophenteile“.

Die Arbeit bekanntzumachen bedeutet Verzicht auf Lohnendes. Nach kurzem Forschungsbericht sind „Voraussetzungen“, Probleme und Zielsetzung genannt, woran sich sehr nützliche, reichhaltige Vorstellung von nahezu 30 Quellen schließt. Mit Wolfgang Stammer impliziert Verfasserin ein Nacheinanderentstehen von Gemerk, Text und Melodie, womit Zugang zu allem in Interaktion Entstandenen verbaut ist. Ihre Verteidigung von Wendlers Wolkensteinarbeit¹¹ gegen den Vorwurf, den Text zu wenig zu berücksichtigen, ist gewiß auch Selbstverteidigung. Handelt es sich nicht um Liedgeschichte? Das schließt ein Nebeneinander von „Dichtung und Komposition“ (S. 11) weitgehend aus. Auch bei Neutextierung eines Tones kann das Verhältnis zum Text nicht prinzipiell gegenstandslos geworden sein. Die Ansicht, es sei „bei differenzierter Betrachtung nicht ... notwendig, Kontrafaktur und Neurealisation eines Tones prinzipiell zu trennen“ (S. 30 f.), wird hier und dort Zustimmung finden. Vielfalt der Erscheinungsformen und -Umstände bei Neurealisierung gebieten indessen, das Differenzieren nicht frühzeitig abubrechen, vielmehr auch die Intention mit Hilfe des (Kon-)Textes zu klären, was terminologisch nicht ohne Konsequenzen bleiben kann. Zudem tragen Liedautoren mit dem Begriff *beweren* selber bei¹², und daß der Wolkensteiner bei Neurealisierung von Vaillants Vogelstimmenlied anderes als die *meister* mit dem *beweren* im Sinn hatte, steht ganz außer Zweifel.

9 Vgl. H. Brunner, *Die alten Meister, Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (MTU Bd. 54), München 1975, S. 101 f., dort auch Vergleich beider Melodieüberlieferungen ohne die Lai-Technik. Dem folgte Eva Schumann in Kenntnisnahme seines Manuskriptes (vgl. S. 217 f.).

10 Eva Schumann mit „Systematisierung von schon in der Vorlage vorhandenen Ähnlichkeiten“ (S. 286) dafür nicht relevant, im cgm 4997 vier Melodie- bei fünf Reimgliedern.

11 Vgl. oben, Anm. 5.

12 Vgl. Petzsch, *Singschule. Ein Beitrag zur Geschichte des Begriffes*, ZfdPh 95, 1976, S. 400 bis 416, dort 402–405.

Im ersten Teil kommen die zahlreichen Melodien des cgm 4997 zu eingehender Untersuchung, nach Gesichtspunkten, die hier folgend unter Stichworten Lied-Spruch, Syntax, „*Gattungen*“ (Typen der Melodiebildung), Strophenbau¹³, Tonalität, Rhythmus (mit Notation)¹⁴ und Melismatik zusammengefaßt seien. Auch Echtheitsfragen werden behandelt, und verschiedene Fassungen verglichen. Teil II (S. 171 – 334) „*Die Weiterverwendung ...*“ nimmt die Gesichtspunkte systematisch vergleichend auf, III „*Die Meisterlieder der Nürnberger Schule*“ untersucht auf Bewahren und Nichtbewahren hin. – Aus Gründen der Zweckmäßigkeit ist im folgenden auf „Gegenprobe“ bei eingangs mitgeteilten Sachverhalten zu beschränken. Viertonverbindungen werden S. 195 ff. verglichen, das Ergebnis statistisch festgehalten. Zu Beheims *Angstweise* ist von Relevanz: „...*Kombinationen ... in denen gleichstufiger Auftakt*¹⁵ *durch Schritt oder Sprung ersetzt worden ist*“ (S. 201), eine von zahlreichen Beobachtungen, die im Deskriptiven bleiben. Recht allgemeines „*Wirkungen des Umsingens auf die Melodik*“ (S. 195) verlangt Präzisierung von „*Fehlern und Eingriffen*“ (S. 24), was ohne Berücksichtigung der Frühgeschichte des Werkbegriffs nicht möglich sein wird¹⁶.

Leschs *Tagweise* ist Seite 217 f. kurz behandelt¹⁷. Aufgrund der Ablösung symmetrischer durch asymmetrische Versgruppen hier die ‚Bauform‘ zu bemühen, wäre sinnvoll, wenn ‚Vorgangsform‘ als diejenige des Vollziehens (Aufzuges) von etwas verstanden wird, da die Asymmetrie von Versgruppen nun das Vollziehen progressiver Wiederholung (Lai-Technik) aufhebt. So gesehen erklärt sich eher, daß die „*Gattung*“ des Leich nicht mehr verstanden wurde. In jener Weimarer Handschrift z.B. ist er nur mehr als „*strophische Form*“ aufgefaßt, sie überliefert „*nur einzelne der strophenartigen Abschnitte*“ (S. 302). Für Leschs Ton dort trifft das eben nicht zu, und Strophenlai war er von Anfang an. Die Statistik von Strophenformen ergab u.a. eine „*Tendenz zur Verstärkung der Reprise, aber doch keine grundsätzliche Bevorzugung der dreistolligen Form*“¹⁸ (S. 306). Damit wie auch sonst häufiger erweist sich soviel Mühe als fruchtbar und das umso mehr, als solche Befunde Weiterführung ermöglichen. Dies gilt ebenso für das abschließende kurze Resumé, etwa bei der Erkenntnis, daß die „*umgesungenen Weisen ... Veränderungen nicht des neuesten, sondern jeweils erst (sic) des um längere Zeit zurückliegenden Stiles*“ zeigen (S. 447). Daraus wäre zu entnehmen, daß Melodieanschauung um 1600 nicht Zeitgenössisches veränderte (warum auch?), sondern ihr nicht mehr Entsprechendes. Das heißt auch, Spätüberlieferung von Tönen des 15. Jahrhunderts orientiert vor allem über Melodiebildung der Spätzeit und erlaubt Schlüsse auf deren Anschauung. Damit sind die Grenzen der Meistergesangsforchung überschritten, was auch bei so eingehender Untersuchung der Tonalität zutrifft (S. 219 ff.), wo wir zur Geschichte der Leittonspannung, der Confinalis oder des *g*-Modus erfahren, der von der Unterquart nach *c* „*umzentriert*“ wird (S. 266). Wo gibt es dem Meistergesang vergleichbare Möglichkeiten diachronischen Vergleichens?

In mehr als einer Hinsicht ist mit dieser Arbeit Neuland betreten, zugleich auch Erklärung dieser und jener Schwäche¹⁹, zumal bei so anspruchsvoller Breite des Ansatzes. Ein Teil III war des Guten schon zu viel. Gleichwohl bleibt zu danken, daß diese Arbeit als erste dieser Art²⁰ zum Druck gelangte. Sie bringt weit mehr Förderliches, als sich hier oder in Rezension mitteilen läßt, trägt bei zu einem „*differenzierten Bild dieser Musik*“ (S. 41) und damit zur eigenen Zielsetzung.

13 Diese beiden sollten mehr und mehr zusammen untersucht werden.

14 Vgl. jetzt Verf., *Mf* 26, 1973, S. 453 f.

15 *Auftakt* ist um 1600 unproblematischer als um 1450.

16 Neurealisierenden wie Schreibern blieb die Vorstellung eines Authentischen sehr lange fremd, was 1969 noch kaum erörtert.

17 Vgl. Anm. 9 (dazu S. 218, Anm. 2), S. 101 f. Die kurzen Bemerkungen zu Einzelheiten leiden an der Unkenntnis des Vorliegens von Lai-Technik.

18 Zu einem Sonderfall dieser Vortragsform vgl. Verf., *Mf* 1973, S. 467 ff. (hier S. 114 nicht erkannt). War Ähnliches um 1600 noch denkbar?

19 So kommt der numerus viel zu kurz.

20 Es folgten jetzt B. Stauber, *Überlieferung und Echtheit der alten Töne bei den Meistersingern unter besonderer Berücksichtigung der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Melo-*

Zu einigen Grundfragen der Gattungsgeschichte

von Walter Wiora, Tutzing

Ein gewichtiges Sammelwerk, das sich durch reichen Inhalt und anregende Problematik auszeichnet¹, gibt erneut Gelegenheit, über Grundfragen der musikalischen Gattung nachzudenken².

Ursprünglich als „*Festgabe besonderer Art*“ (9) zum 65. Geburtstag Leo Schrades geplant, sind die *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* nun dem Andenken an diesen bedeutenden Forscher, der bald nach Beginn der Planung 1964 starb, gewidmet. Infolge mancher Schwierigkeiten hat sich die Publikation verzögert; der erste Band ist nicht zum 65., sondern zum 70. Geburtstag Schrades erschienen, und wann der zweite folgen wird, steht noch nicht fest. Die Herausgeber betonen, daß beide zusammen „*als Einheit verstanden sein*“ wollen (9). Daher hätte ich es vorgezogen, das Erscheinen des zweiten Bandes abzuwarten und dann über das Ganze zu berichten, denn aus dem ersten allein läßt sich die geplante Einheit und damit die Anlage des Werkes nicht erkennen, zumal er keinen Vorblick auf Inhalt und Gliederung des zweiten und noch kein Register enthält. Da sich jedoch nicht absehen läßt, wann der zweite Band fertig sein wird, folge ich dem Wunsch, nicht länger zu zögern, und versuche wenigstens eine vorläufige Würdigung. Ich beschränke mich dabei auf einige Grundfragen, die schon der Titel nahelegt. In jedem seiner drei Teile, nämlich „*Gattungen – der Musik – in Einzeldarstellungen*“, liegen Probleme.

1) Die „*Frage nach der Gattung*“ wird von den Herausgebern als Schrades Leitidee der Musikgeschichtsschreibung angesehen (12–16). Demgemäß steht sie nach Paul Sachers Geleitwort in der Mitte der Gedenkschrift und dem Titel nach ist sie das Generalthema. Naturgemäß werden nur einige Gattungen in Einzeldarstellungen behandelt, nicht alle oder „*die*“ Gattungen, wie es auf dem Umschlag heißt. Es wäre in einer Fest- oder Gedenkschrift legitim, sich auf einige beliebige zu beschränken; doch die Herausgeber erstrebten „*eine repräsentative Auswahl*“ (9). Wofür soll diese repräsentativ sein: für die Gesamtheit der Gattungen? Etwa die Hälfte des vorliegenden Bandes betrifft das abendländische Mittelalter und Byzanz. Altertum und Gegenwart, Volksmusik und außereuropäische Hochkulturen sind noch nicht berücksichtigt. Die Herausgeber möchten rechtfertigen, warum „*die einzelnen Zeiten und Gattungen*“ in den beiden Bänden „*nicht gleichmäßiger vertreten sind*“, und fügen hinzu, daß gewichtige Beiträge, die für den ersten vorgesehen waren, nicht rechtzeitig eingetroffen sind. Nun ist dieser erste fast 900 Seiten stark; welchen Umfang muß der zweite haben, damit eine repräsentative Auswahl zustandekommt?

Nicht für jeden der Beiträge ist es evident, inwieweit er eine wirkliche Gattung behandelt. Für das Organum reflektiert darüber eingehend F. Reckow; er stellt schon in der Überschrift zum ersten Abschnitt seines Beitrages die Frage „*Gattung Organum?*“ und bezeichnet als „*in*

dien, Diss. Erlangen 1974, sowie die oben Anm. 9 zitierte Erlanger (germ.) Habil.-Schrift H. Brunners (dort S. 173–295), der Stauber nicht nennt. Da bei Stauber die Untersuchungen Eva Schumanns nicht herangezogen sind, stellt sich die Aufgabe kritisch vergleichender, weiterführender Auswertung aller Ergebnisse.

1 *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. In Verbindung mit Freunden, Schülern und weiteren Fachgelehrten herausgegeben von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas. Erste Folge. Bern und München, Francke Verlag 1973. 895 S.

2 Siehe dazu meine frühere Arbeit *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, Dt. Jb. Mw. 10, 1965, mit kleinen Änderungen auch in meiner Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von H. Kühn und Chr. H. Mahling, Tutzing 1972.

einem gewissen Sinne die erste spezifisch mehrstimmige Gattung der Musikgeschichte“ die Motette (444 f.).

Allgemein geht es in diesem Werk um Gattungen als historische Zusammenhänge, nicht um zeitlose Rubriken (dazu L.A. Gushee, 367 u. 374). Nur selten wird der Begriff weiter gefaßt, so wenn J. Hourlier in seinen *Notes sur l'antiphonie* zwar nur die kirchlich-liturgische Form behandelt, aber feststellt, man könne „*ce genre musical*“ auch anderswo, z.B. im Volksgesang, finden (116). C. Dahlhaus betont, daß eine Gattung durch Tradition entsteht: „*dadurch, daß frühere Werke die Voraussetzung bilden, von der spätere getragen werden*“ (842). Doch müssen andere Faktoren hinzukommen. Obwohl die mehrtextige Motette den *Magnus liber organi* zur Voraussetzung hat, ist sie eine neue Gattung (E.H. Sanders, 497).

Nur lose hängt mit dieser die spätere „Motette“ zusammen, die sich zumeist auf einen einzigen Text geistlichen Inhalts beschränkt und somit den ursprünglichen Sinn des Namens (dazu Sanders, 530 f.) nicht mehr erfüllt, sondern diesen Namen nur äußerlich bewahrt. Ebenfalls nur bedingt identisch bleibt im Wandel der so bezeichneten Typen die Sequenz (R.L. Crocker, 322: „*transmuted... into something different*“), und entsprechendes gilt für die Kantate (dazu G. Rose, 661). Seit dem vorigen Jahrhundert minderten sich die Kraft und Bedeutung von Gattungen zugunsten der leitenden Idee, einzigartige Werke zu schaffen (dazu Dahlhaus, 844 u.a.). Es gab somit nicht nur spezifische Gattungen je einer Epoche (Z. Lissa, 839) und solche, die mehrere Epochen durchliefen, sondern „die Gattung“ schlechthin hat sich gewandelt; sie herrscht heute nicht mehr in allen Schichten des Musiklebens.

F. Reckow beschränkt die Gattung Organum „*im strengen Sinne dieser Publikation wesentlich auf die Notre-Dame-Choralbearbeitung*“ und weist dabei auf deren künstlerische Form hin (437f). Dahlhaus sieht „*mit einer groben Formel*“ für die Zeit bis zum frühen 18. Jahrhundert nur Text, Funktion und Tonsatz, für die spätere dagegen Besetzung, Formanlage und Charakter als die „*primären gattungsbestimmenden Merkmale*“ an (845). In terminologischer Sicht wird der Übertragung heutiger Gattungsbegriffe „*die Frage nach dem gewissermaßen ‚authentischen‘ Gattungsbewußtsein*“ der jeweiligen Epoche entgegengesetzt (438 u.a.). So neigen einige Autoren zu engen, wie andere zu weiten Vorstellungen davon, was das Wort Gattung bedeutet.

2) In den Einladungen zur Mitarbeit wurde die Untersuchung von Gattungen als eine Richtung bezeichnet, die „*auf den vornehmsten Gegenstand musikalischer Wissenschaft, auf das Kunstwerk*“ hinführt (89). Dem entspricht es, daß in der Gedenkschrift, wie bei Schrade selbst, mit Gattungen „der Musik“ solche der Komposition gemeint sind (14f u.a.). Danach würden als Gattungen der Musik nicht anerkannt oder berücksichtigt solche der Improvisation, der Reproduktion (z.B. Fernsehoper) und „der Musik“ im Sinne des hauptsächlichlichen Gebietes der Musiktheorie, die sich vor der neuzeitlichen Ausbildung der Kompositionslehre musikalischen Kunstwerken und deren Gattungen nur wenig zugewandt hat und eher dem Gebrauch des Terminus in Logik, Mathematik und Naturwissenschaften folgte, wo z.B. die „Arten“ Dreieck, Viereck usw. die „Gattung“ Vieleck bilden. Auch der responsorische Wechselgesang wäre nicht eine Gattung, sondern eine Praxis gemeinsamen Singens, welche in verschiedenen Gattungen angewendet wurde (dazu H. Huckle, 145, 155). Desgleichen unterscheidet man hier zwischen Satzweisen der Mehrstimmigkeit, die auch als bloßer Zusatz zu einstimmigen Gesängen fungieren kann, und Gattungen mehrstimmiger Stücke.

In mehreren Beiträgen jedoch meint das Wort nicht nur Komposition. Etliche Gattungen waren nicht von vornherein solche der Komposition, sondern sind es erst später geworden. So begann die Passion mit einfachsten Rezitativmodellen (K. v. Fischer, 574 ff), und noch für die Waltersche Passion gelte, daß sie „*mehr einen modellhaften modus legendi denn eine eigentliche Komposition darstellt*“ (605). Andere Gattungen waren auch in ihrem späteren Werdegang nicht solche der Komposition: „*Aucun ballet de cour n'a jamais été tenu pour une oeuvre unifiée par un compositeur*“ (R. Wangermée, 638). Bei den Naturvölkern haben nach M. Schneiders Auffassung die Gattungen der Gesänge ihren Ursprung in Vortragsweisen, während im Spiel auf Instrumenten „*jedes solistisch gebrauchte Instrument die Grundlage zu einer eigenen Gattung bildet*“ (96, 105, 111). Gattungen primär nicht der Musik, sondern des mittelalterlichen Schrifttums über sie sind das Thema von L.A. Gushee.

Trotz des Titels behandeln die meisten Beiträge nicht Gattungen „der Musik“, sondern solche mit Musik: liturgische, dramatische, Wort-Ton-Gattungen. Der Heirmos zum Beispiel „*is*

not a musically independent type of hymn but a functional chant in the morning office“ (M. Velimirović, 243). Diese genera können vom Musikforscher als solchem nicht voll dargestellt werden. Entweder behandelt er Aufgaben des betreffenden Nachbarfaches mit, oder ein Experte für dieses Gebiet übernimmt auch die musikalische Seite, oder die Arbeit wird aufgeteilt, wie im Falle des Kontakion, wo aber „von den beiden Beiträgen – der eine aus der Sicht des Philologen, der andere aus der Sicht des Musikhistorikers – bis jetzt nur der erste vorliegt“ (9).

Den rein musikalischen Gattungen stehen diejenigen nahe, in welchen Musik für die Formanlage konstitutiv ist, z.B. die Opera buffa. W. Osthoff stellt diese als „spezifisch musikalisches Theater“ der Opera seria entgegen, die er als „musikalisiertes Sprechtheater“ bezeichnet (680). Die Zunahme des Anteils der Musik ist ein typischer Trend der Gattungsgeschichte. So ist die Passion zunächst als rein liturgische Gattung zu betrachten; mit dem Eindringen motettischer Elemente beginnt sie „zur musikalischen Gattung im engeren Sinne zu werden“ (K. v. Fischer, 619). Im Responsorium vollzieht sich der „Beginn von Kirchenmusik anstelle gottesdienstlichen Gesangs... Während es vorgetragen wird, geschieht nichts anderes, alle hören zu“ (H. Hucke, 158f). Ein verwandter Trend war die „Verselbständigung als musikalische Gattung“, wie sie Z. Lissa an der Polonaise und Mazurka für Klavier, die auf Gebrauchstänze zurückgehen, darlegt (813f).

Versteht man den Begriff „der Musik“ in einem engeren Sinne, so überschreitet ihn das Werk auch insofern, als man mit Schrade in der Gattung ein „Bindeglied“ zwischen Musik und Gesellschaft sieht (12, 89). Zum Solokonzert gehörten gesellschaftliche Veranstaltungen, in welchen sich Virtuosen ihren Hörerschaften darbieten (dazu L. Hoffmann-Erbrecht, 745). Was als Gattung „der Musik“ künstlerisch nicht hervorragt, kann als Gattung musikalischer Geselligkeit wichtig sein, z.B. das Chorlied des 19. Jahrhunderts (dazu K.G. Fellerer, 811).

3) Dem Titel gemäß sind die meisten Beiträge „Einzeldarstellungen“. Es stellt sich die Frage, wie dieses isolierende und reihende durch kombinierende Verfahren zu ergänzen wäre, da sich die Gattungen durch Verwandtschaft und Kontrast wechselseitig erhellen und auch in verschiedenen anderen Zusammenhängen stehen. Gegen die Reihung von Einzeldarstellungen ohne Querverbindungen wendet sich in seinem Beitrag C. Dahlhaus: „Musikalische Gattungen stehen niemals isoliert nebeneinander... Eine Gattung wird zu dem, was sie ist, überhaupt erst in einem System: Ohne Rekurs auf die Oper einerseits und die Kantate andererseits ist das Oratorium nicht bestimmbar... Und es ist zweifelhaft, ob es sinnvoll ist, Gattungen außerhalb des Systems zu untersuchen, zu dem sie gehören... Die Klavierkonzerte von Brahms beziehen sich in nicht geringerem Maße auf gleichzeitige Symphonien als auf frühere Klavierkonzerte“ (851). Dieser pointierte Gedanke widerspricht der Themenstellung „...in Einzeldarstellungen“; doch in der Ausführung überschreitet das Werk die Grenzen isolierender Betrachtung, und das gehört zu seinen Vorzügen. Die meisten Autoren weisen mindestens kurz auf Beziehungen zwischen mehreren Gattungen hin, so J. Maillard auf die enge Verbindung der Sequenz mit Lai und Leich (326) und H. Anglès auf den Zusammenhang zwischen Žaġal und Virelai (348ff). Eingehend und anregend würdigt, indem er Ideen von Georgiades folgt, W. Osthoff die Opera buffa im Umkreis mehrerer Gattungen, besonders als Komplement zur Opera seria (678, 697 u.a.). Ferner sind nicht weniger als vier Aufsätze, abweichend vom Titel, keine Einzeldarstellungen. Drei behandeln Komplexe von Gattungen: *Die Gattung in der Musik der Naturvölker* (M. Schneider), *Questions of Genre in Medieval Treatises on Music* (L. A. Gushee) und die ideenreiche Studie *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert* (C. Dahlhaus). Dazu kommt viertens die lange Einleitung von W. Arlt (11–93), in der es um die generelle „Frage nach der Gattung“ geht: *Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*.

Arlt durchdenkt die prinzipielle Frage nicht systematisch, sondern stellt ein Stück Forschungsgeschichte dar. Er konzentriert sich auf die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung seit Forkel, behandelt aber, vom Titel des Aufsatzes abweichend, auch einige Schriften zur Ästhetik und Kompositionslehre (besonders 32–50). Nahezu gar nicht sucht er die immanenten und erprobten Begriffe im großen Erbe einzelner Darstellungen musikalischer Gattungen zu explizieren, z.B. die betreffenden Abschnitte zu würdigen, in welchen Hermann Aberts Mozartbiographie über diejenige von Otto Jahn hinausgeht. Bei Hermann Kretzschmar wäre es ergiebiger, die seinen Schriften über Oper, Lied u.a. zugrundeliegenden Vorstellungen herauszuheben, als auf die unlogische Anlage seiner *Kleinen Handbücher* hinzuweisen. Manche Urteile, z.B. über

Germanistik und Musiktheorie in der Gattungstheorie (76 f.), scheinen mir nicht zuzutreffen. Ferner versteht und interpretiert Arlt die Schriften, welche er bespricht, zum Teil unrichtig. So liest er in einem meiner Aufsätze statt „*Arten von Gattungen*“ fälschlich „*Arten und Gattungen*“ (81) und mißversteht damit den ganzen Satz. Den Begriff „Objektiver Geist“ habe ich nicht vage oder im Sinne der Zeitgeistgeschichte verwendet, sondern ausdrücklich im verbreiteten schlichten Sinn, daß Normen, wie etwa Grammatik und Orthographie einer Sprache, in einem historisch begrenzten Geltungsbereich als überpersönlich objektiv respektiert werden.

Bemerkungen zu einigen neu erschienenen musikwissenschaftlichen Schriften in Bulgarien

von Gottfried Habenicht, Freiburg i. Br.

Gültige Rückschlüsse auf die Zielrichtung, den Fortgang und die Erfolge der musikwissenschaftlichen Forschung eines Landes aufgrund zahlenmäßig geringer, willkürlich angesammelter Veröffentlichungen zu ziehen, ist gewiß nicht angebracht; etwas Derartiges wird hier auch nicht angestrebt. Wenn es aber den Verfasser dieser vorstellenden Notiz über einige bulgarische Fachbücher trotzdem dazu drängt, einleitend eine verallgemeinernde Einschätzung auszusprechen, so ist dies bedingt durch die Vielfalt der in den besprochenen Werken angeschnittenen Bereiche, durch die gründlich erfolgte Behandlung der Themen und durch die zum Ausdruck gelangten wertvollen Forschungsergebnisse. Daß das bulgarische musikwissenschaftliche Schrifttum in steigendem Maße Aufmerksamkeit erweckt und die ihm zuteilwerdende wachsende Beachtung durch die Qualität der geleisteten Forschungsarbeit bedingt ist, sei hiermit nicht nur festgestellt, sondern auch durch die folgende Übersicht belegt.

Von den uns vorliegenden sieben Büchern behandeln drei volksmusikalische Themen – in einem Lande mit einer immer noch äußerst lebendigen Folklore eine durchaus natürliche Erscheinung; ein viertes Buch ist von überwiegend musikhistorischem Interesse, ein fünftes von notationsgeschichtlicher Bedeutung; ein musiktheoretisches Thema wird in einem weiteren Werk abgehandelt und endlich ist das siebte einer musikästhetischen Untersuchung gewidmet. Die jeweils beigefügten Kurzfassungen in allgemein zugänglichen Sprachen gestatten es auch Interessierten, die das Bulgarische nicht oder nur ungenügend beherrschen, den Ausführungen im Wesentlichen zu folgen.

Gleich zwei Bücher des volksmusikalischen Themenkreises sind der vielfältigen Problematik mehrstimmigen Singens gewidmet: 1) Nikolai Kaufman, *Balgarskata mnogoglasna narodna pesen* (Das mehrstimmige bulgarische Volkslied), Sofija, Nauka i iskustwo, 1968, 224 S., Musikbeispiele, Landkarte, Bibliographie, engl. Res. und 2) Swetla Abraschewa, *Balgarski naroden dwuglas* (Die völkstümliche Zweistimmigkeit der Bulgaren), Sofija, Nauka i iskustwo 1974, 129 S., Musikbeispiele, Bibliographie, engl. Res.*)

Eine urwüchsige, von den Bindungen eines Konsonanz/Dissonanz-Verständnisses westeuropäischen Harmonieempfindens unabhängige Mehrstimmigkeit gibt es in einer lebendigen, besonders interessanten Art zerstreut auf dem ganzen Balkan – also nicht nur bei den Bulgaren. Obwohl die interethnischen Bindungen hier offensichtlich sind, treten bei den Bulgaren spezifische Züge in den Vordergrund. Doch nicht auf dem gesamten Staatsgebiet Bulgariens wird diese Art

*) Transkription der Namen und der Titel aus dem Kyrillischen nach den Richtlinien in: Duden, Bd. 1, Rechtschreibung, 16. Aufl. 1967.

des gemeinschaftlichen Singens praktiziert, sondern nur in bestimmten Landstrichen, obwohl – und Nikolai Kaufman weist ausdrücklich darauf hin – früher auch in Gebieten, wo heute nur einstimmig gesungen wird, die Mehrstimmigkeit durchaus üblich gewesen ist. Wenn in Bezug auf den mehrstimmigen Singstil der Bulgaren Ähnlichkeiten zu entfernten Völkern festgestellt werden können, muß diese Tatsache keineswegs im Sinne einer – wenn auch nur mittelbaren – Übernahme erklärt werden; denn unabhängig voneinander kann im Gesang zweier Völker die Bevorzugung ganz bestimmter Mittel (etwa Sekundparallelen) zu einem kennzeichnenden Stilmerkmal werden.

Wenn das Thema der beiden erwähnten Arbeiten auch dasselbe ist (bei Kaufman geht es, trotz des umfassenderen Titels, letztlich auch nur um die Zweistimmigkeit, da dem bulgarischen Volksgesang die Drei- und Vierstimmigkeit nur in geringem Umfange bekannt ist) und trotz der relativ kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Erscheinen der beiden Bände liegt, überschneiden sich die Arbeiten nur gering. Im Gegenteil, sie vervollständigen einander: Während Kaufman aufgrund seiner langjährigen Erfahrung zielsicher regionale „Dialekte“ volkstümlicher Mehrstimmigkeit (das sind regional differenzierte Stilcharakteristika) unterscheidet, beschreibt und mit treffenden Beispielen belegt, weist Abraschewa systematisierend auf die allgemein-gültigen Erscheinungen mehrstimmigen Gesanges hin (z.B. Bordun, Heterophonie, Stimmparallelgang). Beide dieser hervorragenden Bücher können auch vom Sprachkundigen anhand der zahlreichen Musikbeispiele und der (leider nicht genügend ausführlichen – besonders bei Abraschewa) englischen Resümees durchaus gut benutzt werden.

Ebenfalls zur musikethnologischen Sphäre gehört: 3) Manol Todorow, *Balgarski narodni muzikalni instrumenti. Organographija* (Bulgarische Volksmusikinstrumente. Organographie), Pod redakcijata na Svetoslav Tschetrikow, Sofija, Nauka i iskustvo 1973, 186 S.+20 Bl. Kunsttafeln, Abb., Musikbeispiele, Landkarte, Bibliographie, engl. und deutsches Res. Es ist nur der erste, aber wohl bedeutsamste Teil eines dreibändig konzipierten Werkes; der zweite Teil soll die „*Instrumentale Volksmusik*“ behandeln, während der dritte einzelnen Gewährleuten gewidmet wird. Es ist gewiß das Verdienst des Verfassers, über die wohl nötigen, nicht zu missenden Angaben über Konstruktionseigenschaften und technischen Möglichkeiten einzelner Instrumente (oder Instrumentengruppen) hinaus den Bezug zur einheimischen volksmusikalischen Realität hergestellt zu haben. Formeigenheiten und Spieltechniken werden durch Eigenzüge der bulgarischen Volksmusik erklärt, ohne daß dabei auch der umgekehrte Weg: die Beeinflussung eines bestimmten volksmusikalischen Stils durch die Verwendung von Instrumenten mit hervortretenden Eigenheiten negiert wird.

Das Instrumentarium des bulgarischen Volkes ist, entsprechend der geographischen Lage des Landes und der hierdurch bedingten geschichtlichen Vergangenheit, vielschichtig-heterogen: Neben Althergebrachtem wurden Instrumente mehr oder weniger gut integriert, deren Herkunft auf die Jahrhunderte währende Türkenherrschaft oder aber auf den später einsetzenden abendländischen Einfluß zurückgeht. Eine Darstellung der Materie nach diesen Gesichtspunkten wäre jedoch unkonventionell und wenig wissenschaftlich gewesen, weshalb auch Todorow auf die Sachs-Hornbostelsche Systematik zurückgreift. (Daß selten ein Autor organologischer monographischer Übersichten es sich nehmen läßt, eine „*Geschichte*“ der „*bisherigen*“ Klassifikationsversuche zu umreißen, um sodann mehr oder weniger doch wieder bei Curt Sachs anzulangen, sei auch hier wieder einmal festgestellt und ganz nebenbei erwähnt.) Die Überlegung des Verfassers, die Herstellungstechnologie der Instrumente zusammenfassend in einem Schlußkapitel darzustellen, mag wohl in der Tatsache, daß verwandte Instrumente (z.B. Aerophone bzw. verschiedene Flötentypen) oft von denselben Instrumentenbauern herrühren und ähnliche Verfahren eröffnen, begründet sein, brachte aber eine unnütze „kleine“ Wiederholung der Systematik (Aerophone; Chordophone) mit sich; die Behandlung der Herstellungsverfahren mit Darstellung der benutzten Werkzeuge und des Rohmaterials im Rahmen der entsprechenden Artikel wäre m.E. wohl angebrachter gewesen. Nicht unerwähnt bleibe die unterschiedliche Valenz des Bildmaterials: z.T. werden Situationen festgehalten, die gewiß die noch vitale traditionelle Form volksmusikalischer Existenz (die erklärterweise im Buch widergespiegelt wird) belegt; andererseits aber werden Gegebenheiten illustriert, die auch bei einem Außenstehenden keinen Zweifel über ihre Zugehörigkeit zu der „gesteuerten“ Folklore-Pflege der letzten Jahrzehnte (die aber durchaus auch positive Erscheinungen zeitigt, auf die hier einzugehen den gesetzten Rahmen sprengen hieße) aufkommen läßt.

Korrekte und umfassende Wiedergaben von historischen Musikzeugnissen sind letztlich die Grundlage jeder eigentlichen weiterführenden Forschung. Aus dieser Erkenntnis heraus entstand die hier zu erwähnende Veröffentlichung, das zweisprachig (bulgarisch und englisch) gedruckte Werk: 4) Stojan Petrow i Christo Kodov, *Starobalgarski muzikalni pametnizi*/Stoyan Petrov and Hristo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofija, Nauka i iskustvo, 1973, 359 S., Abb., Bibliographie. In fotografischer Wiedergabe bietet der Band 12 frühbulgarische Musikdokumente in byzantinischer Neumennotation aus der Zeitspanne: 9./10. Jh. bis 16. Jh. und macht sie sozusagen „unmittelbar“ der Forschung zugänglich.

Bescheiden erklären die Verfasser im Vorwort ihr Vorhaben, frühbulgarische Musikdokumente den in- und ausländischen Forschern zugänglich zu machen, doch schon ein nur oberflächlicher Kontakt mit dem Gebotenen zeigt, daß sie über ihre eigentliche Zielsetzung hinausgegangen sind: In einer vorangestellten Studie stellt Stojan Petrow auf etwa 35 Seiten die altbulgarische Musikkultur vor, wobei bisherige Forschungsergebnisse allgemein-musikhistorischer Natur als auch musikpaläographische Erkenntnisse (in direktem Zusammenhang mit den nachher abgedruckten Dokumenten) zusammengefaßt dargeboten werden; und auch die darauffolgende Wiedergabe der 12 Dokumente sehr unterschiedlicher Ausdehnung sind von Christo Kodov eingehend beschrieben und kommentiert. Das Werk hat demnach eine mehrfache Bedeutung und dürfte bei künftigen Studien über byzantinische Musik und Musiknotation Beachtung finden.

Bekannt sind fünf Entwicklungsstufen der byzantinischen Neumennotierung, zwischen denen eine inhaltliche als auch formale Kontinuität festgestellt werden kann: die ekphonische, frühbyzantinische, mittelbyzantinische, spätbyzantinische und die seit etwa 150 Jahren bestehende sogenannte churmusische Schrift, letztere benannt nach dem Theoretiker Churmusij, der in Gemeinschaft mit anderen 1814 den Auftrag erteilt bekam, für den praktischen Gebrauch des Kirchengesangs eine Reform der Neumenschrift durchzuführen. Wie auch vorher, ist auch die churmusische Notation eine diastematische: ihre grundlegenden 10 Zeichen geben keine Tonhöhen, sondern Intervalle wieder; Verzierungen und rhythmische Werte kommen durch weitere 11 („cheironomische“) Zeichen zum Ausdruck.

Die Aufgabe, die „churmusische“ Neumenschrift in gedrängter Form darzustellen, übernimmt das Buch: 5) Petar Dinew, *Rakowodstwo po sawremenna wisantiska newmena notazija* (Handbuch der zeitgenössischen byzantinischen Neumenschrift), Sofija, Nauka i iskustvo 1964, 172 S., Musikbeispiele.

Dem Leser wird vorerst eine Übersicht der vor-churmusischen byzantinischen Neumen geboten, wonach in den folgenden drei Kapiteln in der Art eines Lehrbuchs die Theorie der churmusischen Notation systematisch dargestellt wird. Parallelnotierungen in moderner Notenschrift erleichtern das Verständnis des Mitgeteilten.

Ein beachtenswerter Versuch, die Belange der Melodik auf analytischer Grundlage zu erfassen ist die Arbeit: 6) Dimitar Christow, *Kam teoretitschnite osnovi na melodikata. Tom I: Opit sa otschertawane na analititschen podchod kam odelnata melodija* (Theoretische Grundlagen der Melodie. Bd. I: Beschreibungsversuch einer analytischen Methode zur Erfassung der einzelnen Melodie), Sofija, Nauka i iskustvo 1973, 465 S., Musikbeispiele, Bibliographie, deutsches und engl. Res. Der hier anzuzeigende Band umfaßt vier Sektionen, von denen die erste der Melodielinie, der sie zusammensetzenden Intervalle und ihrem Verlauf, metro-rhythmischen Aspekten und den modalen Erscheinungsformen gewidmet ist. In der zweiten Sektion wird die Entwicklung der Melodieform dargelegt; sie umfaßt eine Analyse der melodischen und rhythmischen Aspekte, die Einbeziehung des harmonisch-funktionellen Denkens in die Melodik und eine Besprechung der Einzelmelodie im Gesamtgefüge. Der dritte Teil befaßt sich mit der „musikalischen“ Gestalt und der Melodie; zur Sprache kommen Fragen wie: Emotionalgestalt-Amplitude des Melodieverlaufs; Determination der Melodieentstehung durch a) Tonumfang und die Geschwindigkeit seiner Aneignung, durch b) Einführung des Sprungs und durch c) die Tonwiederholung; Gestalterscheinungen der Melodienintervalle und die Genre-Assoziativität von Melodieerscheinungen. Der vierte Teil faßt die gewonnenen Erkenntnisse zusammen. Die vorzüglich ausgearbeitete deutsche Kurzfassung mit steten Hinweisen auf die konkreten, das Gesagte illustrierenden Musikbeispiele des bulgarischen Textes gibt auch dem Sprachunkundigen einen durchaus gültigen Einblick in dieses hervorragende theoretische Werk.

Als letztes Buch liegt uns eine musikästhetische Studie vor: 7) Stojan Stojanow, *Intonazija i muzikalen obras* (Intonation und musikalische Gestalt), Sofija, Isdatelstwo na balgarskata Akademija na naukite 1973, 139 S., Musikbeispiele, russ. und deutsches Res. Darin wird der Versuch unternommen, den mehrdeutig angewandten Begriff „Intonation“ abzugrenzen. Das musikalische Intonieren wird als ausschließlich menschliches Attribut angesehen, es bildet sich erst in einem höheren Entwicklungsstadium des Bewußtseins und verwirklicht sich im System des modalen Denkens; allen anderen Lautkomplexen fehlt demnach der Intonationscharakter. Auf der Grundlage der Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Intonationen und dem Kontext entsteht der Gehalt der musikalischen Gestalt. Letztere, als ästhetische Kategorie, ist verbunden mit der subjektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit und folglich Träger des subjektiven Gehalts. Die musikalische Intonation ist vom ästhetischen Standpunkt aus keine Musikgestalt, sie hat aber, im Rahmen des Kontextes, eine musikgestaltliche Bedeutung.

Erwiderung auf Entgegnungen von Carl Dahlhaus und Wilhelm Seidel *

von Gudrun Henneberg, Mainz

I. In seiner Entgegnung verweist Dahlhaus neuerlich auf den Begriff der „*Umlinie*“. Es sollte klargestellt werden, daß Schenkers Theorie des „*freien Satzes*“ im „*Ursatz*“ die tonale Struktur als Hintergrund des musikalischen Geschehens darstellt, dessen Ausformung zu den Stimmführungsverwandlungen des Mittelgrundes führt. Erst „*die Notwendigkeit, die Stimmen gegeneinander zu kontrapunktieren*“, drängt auf eine rhythmische Ordnung und erklärt die zunächst frappierende Behauptung: „*Aller Rhythmus in der Musik kommt vom Kontrapunkt, nur vom Kontrapunkt.*“ (*Der freie Satz*, Wien, 2. Aufl. 1956, S. 45/46). Die „*Umlinie*“ als Bestandteil des „*Ursatzes*“ wirkt somit in den Vordergrund des Satzes hinein und damit auf Zusammenhang und Gliederung des zeitlichen Geschehens. „*Thematisch-rhythmische Gliederung ohne strukturelle Zielstrebigkeit und Zusammenhang ist ein leeres Spiel mit motivischem und rhythmischem Material. Andererseits können selbst die kühnsten Prolongationen struktureller Fortschreitungen ohne überzeugende thematisch-rhythmische Gliederung niemals Ausdruck lebendiger Kunst sein.*“ (F. Salzer: *Strukturelles Hören*, Wilhelmshaven 1960, S. 186.) Hinsichtlich der mir vorgehaltenen „*zentralen Bedeutung*“, die der Melodik als inhaltlich-konkreter Erfüllung des Taktschemas in der von mir untersuchten Stilepoche zukommt, sei auf die weder von Dahlhaus noch von Seidel berücksichtigte Kritik an Riemanns Analyse von Mozarts *A*-dur Sonate, KV 331, durch O. Jonas (*Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 11/12) hingewiesen, die das von mir Gemeinte verdeutlicht. In der Analyse der Mozart-Sonate *B*-dur, KV 333, sieht Dahlhaus Schwierigkeiten, die aus seinem Mißverständnis über den *Umlinie*-Begriff herrühren. In T. 2 wird das im Auftakt zu T. 1 exponierte *f*“ als Vorhalt aufgegriffen, um auf die strukturelle Fortschreitung von *f*“ zu *es*“ hinzuweisen. Dieser Melodieton (*es*“) bestimmt die metrische Qualität des 2. Taktes, weil er über dem Dreiklang der II. Stufe die den zehntaktigen Satz einende Darstellung des Tonika-Klages im Quintraum *f*“–*b*“ (*b*“) untergliedert und durch den rhythmischen Parallelismus der folgenden Zweitaktgruppe sowie durch die Länge des Vorhaltstons *f*“ als melodischer Kernton ausgewiesen wird. Die strukturelle Bedeutung von *f*“ kann somit dem Hörer erst in T. 2 verständlich werden: die Metrik entsteht mit der Zielstrebigkeit des musikali-

* In *Mf* 1976, H. 4, S. 467–469.

schen Bewegungszuges. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt auch E. Apfel, wenn er im Vorwort zu seinen *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik* (I, München 1974, S. 3) bemerkt, er würde „jetzt am liebsten das ganze Buch neu schreiben“; und zwar deswegen, „weil er jetzt noch mehr vom musikalischen Inhalt des rhythmisch-metrischen Gerüsts der Komposition, des musikalischen Satzes ausgehen, den Zusammenhang zwischen beiden noch mehr betonen und zur Grundlage seiner Anschauungen und Untersuchungen machen würde.“ In demselben Buch, für das C. Dahlhaus als Mitverfasser zeichnet, kann man von diesem in einer Auseinandersetzung mit dem Riemannschen System und seinen Gegnern den Satz lesen: „Ob aber der erste oder der zweite Takt einer Periode schwer ist, hängt primär vom harmonischen und melodischen Inhalt der Takte“ ab (S. 201). Warum Dahlhaus angesichts dieser Einsicht in die Funktion von Melodik und Harmonik für die Ausbildung metrischer Qualitäten darauf beharrt, die Intentionen meiner Arbeit mißzuverstehen, bleibt offen.

II. W. Seidel, der bereits in der ersten Besprechung meiner Dissertation (Mf 1976, H. 2, S. 226/227) ausdrücklich eine Auseinandersetzung mit ihrer eigentlichen Aussage vermeidet, beschränkt sich auch in seiner Entgegnung auf die Interpretation von Textstellen aus der musiktheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Da er so nachdrücklich auf dieses Thema abhebt, seien hierzu noch einige Bemerkungen erlaubt.

1. Nach Seidel versteht „Kirnberger unter Bewegung nicht die Tonbewegung, sondern nur das . . . , was man heute Tempo nennt, und unter Rhythmus den musikalischen Satz.“ (Mf 1976, H. 4, S. 468). Diese Bemerkung ist jedoch kein Einwand gegen meine Auffassung von der ganzheitlichen musikalischen Betrachtungsweise Kirnbergers; denn auch wenn Seidels Interpretation der verwendeten Begriffe zutrifft, kann er doch nicht ausräumen, daß Kirnberger in dem fraglichen Zitat Melodik, Ausdruckscharakter, Bewegung, Takt und Rhythmus als Einheit begreift. Abgesehen davon ist aber Seidels Behauptung unrichtig, Kirnberger verstehe unter Bewegung nur das Tempo, nicht die Tonbewegung. Denn Kirnberger sagt ausdrücklich: „Aber die Bewegung in der Musik ist nicht bloß auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhaltung fortströmen, . . . so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählt wird.“ (II, 1, S.107, vgl. auch S.111). Auch das folgende Kirnberger-Zitat verwendet „Bewegung“ in der Bedeutung von „Tonbewegung“: „Man hat Beyspiele von sehr guten Meistern, daß die Stimmen durchaus verschiedene Bewegung haben. In diesem Falle könnte der Takt in jeder Stimme besonders vorgezeichnet werden, wie grosse Componisten mit zwey Stimmen auch schon gethan haben, daß sie eine Stimme mit 12/8 und eine andere mit C, als den Zeichen des geraden Takts bezeichnen.“ (Kirnberger I, S.198, vgl. auch I, S.196). „Tempo“ ergäbe hier keinerlei Sinn.

2. Seidel gesteht zu, Sulzer sehe zwar „die verschiedenen Faktoren in der Komposition vereinigt“, aber „nicht im Sinne einer ganzheitlichen Konzeption, sondern im Blick auf einen bestimmten Ausdruckscharakter.“ (S. 468). Der damit aufgestellte Gegensatz zwischen den Formungsfaktoren und ihrem Ausdruckscharakter widerspricht der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die auch in den zeitgenössischen Kompositionslehren deutlich zum Ausdruck kommt. Es ist gerade ein Charakteristikum dieser Schriften, daß in ihnen die ästhetische und materielle Seite des musikalischen Werkes als Sinneinheit betrachtet werden. Daher finden sich häufig begründende Hinweise der Theoretiker für eine bestimmte Behandlung des Materials aus der ästhetischen Absicht des Werkes heraus. Als Beispiel sei auf Koch verwiesen, der in seinem musikalischen Lexikon (Frankfurt a. M. 1802, Sp. 146/147) unter dem Stichwort *Anlage* schreibt: „Die Bestimmung des Charakters oder der Empfindung eines Tonstücks, insbesondere aber die Erfindung der wesentlichen Theile desselben, durch welche die Empfindung ausgedrückt werden soll, wird die Anlage des Tonstückes genannt.“ Hier macht Koch deutlich, daß der Ausdruckscharakter von der Erfindung der Teile des Tonstücks abhängt, beides also nicht voneinander getrennt werden kann. Und wenn Koch fortfährt: „Bey der Ausführung werden diese wesentlichen Theile des Ganzen in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen in den Perioden durchgeführt, damit die auszudrückende Empfindung die nötigen Modifikationen, und der Satz den Stoff zur

Fortdauer des Ausdruckes dieser Empfindung erhalte“, so geht daraus hervor, daß auch der Periodenbau dieser Einheit angehört und sie unterstützt. Die von Seidel vertretene Auffassung einer grundsätzlichen Unabhängigkeit der einzelnen Formungsfaktoren voneinander widerspricht dieser ganzheitlichen Konzeption. Daß die Theoretiker die Frage nach dem Ursprung der einzelnen Formungsfaktoren, die Seidel so eindringlich stellt, insbesondere nach der metrischen Qualität, nicht immer klar beantwortet haben, oder auch gar nicht stellen, ist in meiner Arbeit mehrfach hervorgehoben worden (S. 22/27/263). Über das ganzheitliche Denken lassen die genannten Musiktheoretiker jedoch keinen Zweifel. Dem entspricht auch das Ergebnis der in meiner Dissertation vorgelegten Analysen: *„Metrik und Rhythmik in der Wiener klassischen Musik müssen als Teile eines Sinnganzen betrachtet werden, dem sie funktional verbunden sind.“* (S. 269). Die von Seidel mir vorgehaltene Formulierung, *„der Rhythmus“* sei *„eine Funktion der Melodie“*, habe ich dagegen in dieser Allgemeingültigkeit nicht für mich beansprucht; sie stellt eine unrichtige Verkürzung meiner Auffassung dar.

Die Schriftleitung der Musikforschung betrachtet damit die Diskussion als abgeschlossen.

Zum Beitrag von Susanna Großmann-Vendrey „Wagner in Italien“ – Bemerkungen zur Rezeptionsforschung* *

von Ute Jung, Essen

Der Titel des Beitrags ist irreführend. Er verspricht, *„Bemerkungen zur Rezeptionsforschung“* zu leisten, löst dieses Versprechen jedoch nicht ein. Es geht der Autorin offenbar ausschließlich um eine sehr polemisch gehaltene Kritik an dem von mir verfaßten Buch über *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien* (und nicht über *„Wagner in Italien“*) der Thysen-Reihe *„Neunzehntes Jahrhundert“*. Themenstellung des Buches und Anliegen der Reihe erheben keinen Anspruch auf einen neuartigen systematischen Ansatz im Rahmen der Rezeptionsforschung¹. Auch wäre ein historisches Objekt wie das vorliegende wohl kaum dazu geeignet, eine verbindliche Methode der Rezeptionsforschung zu entwickeln, setzte sie doch eine sowohl psychologisch als auch soziologisch greifbare Materie voraus. So argumentiert die Rezensentin am Original vorbei; *„ohne Kriterium ist Kritik blind“*, denn *„das Kriterium ist gewissermaßen der Hintergrund, auf dem sich das Mangelhafte des Kritisierten abhebt“*².

Ich verzichte bewußt darauf, im Stile dieser Rezension eine Erwiderung zu formulieren, so leicht mir das auch fallen würde. Es bleibt mir jedoch nicht erspart, mich dennoch mit dem Beitrag von S. Großmann-Vendrey auseinandersetzen zu müssen, da ihr ein sehr schwerwiegender Fehler unterlaufen ist: Sie hat den kritisierten Text nahezu ständig falsch zitiert, referierend wiedergegebene Zusammenhänge entstellt, musikhistorischen Persönlichkeiten gegenteilige Aussagen unterschoben, Dokumente und Quellen verfälscht. Die Fülle aller falsch wiedergegebenen Inhalte zu benennen, dürfte das Maß dessen, was der Sache angemessen und einer Leserschaft zumutbar wäre, sicherlich bei weitem übersteigen.

* In Mf 1976, H. 2, S. 195–199.

¹ Vorwurf der Autorin auf S. 198, Z. 10 f.

² So R. Wisser, *Kritik als Weg zum Selbstverständnis des Menschen*, in: *Aufgaben und Wege des Philosophie-Unterrichts*, Frankfurt 1973, H. 6, S. 37.

Die Autorin vermißt „in dem 524 Seiten langen Werk ein generelles Fazit“³, versteht sie doch „unter der Analyse von Rezeptionsdokumenten in erster Linie einen Denkvorgang, der sie auf ihren Begriff bringt“⁴. Dieses führte nun bei der Vielschichtigkeit des erörterten Phänomens unausweichlich zur „Simplifikation“. Karl Jaspers betrachtete solche historischen „Generalisierungen“ als „pseudowissenschaftliche Absolutheiten“⁵. Auch meine Lehrer lehrten mich das Detail, das belegbare Faktum als Basis aller wissenschaftlichen Arbeit sehen und würdigen, und sie lehrten mich erkennen, daß ästhetische Deutung und rezeptionsanalytische Wertung nur im Koordinatenfeld solcher Tatsachen möglich sei. Man mag diesen Grundsatz positivistisch nennen, muß jedoch konzedieren, daß kultur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge nur hier verifiziert und zumindest annähernd objektiviert werden können. Daß diese wissenschaftliche Einstellung immer noch überzeugt, beweist die Beurteilung durch andere⁶.

Die Mißachtung des Details führt die Autorin durchgängig zu einer sträflichen Verfälschung der historischen Wirklichkeit und ihrer historiographischen Wiedergabe. Beispielsweise soll die Verfasserin „allen Ernstes die Frage“ gestellt haben⁷, „ob Barillis Feststellung des ‚infantilen Vorwurfs‘ in den ‚Meistersingern‘ nicht ebenso für Mozart und damit für die Oper schlechthin zuträfe“; – dabei äußert dies zum ersten nicht Barilli, sondern der französische Musikologe A. Pougin, zum zweiten spricht jener von der „infantilen Dürftigkeit“ des Librettos, zum dritten wird der Sachverhalt entstellt, denn nicht die *Meistersinger*, sondern ihr Libretto ist angesprochen, so daß paralogistisch das Opern-Libretto der „Oper schlechthin“ gleichgesetzt wird. – Auch fehle der Verfasserin „die Einsicht, daß die ‚Meistersinger‘ in Italien anscheinend grundsätzlich anders verstanden wurden als in Deutschland“⁸, eine „Einsicht“, die im Original auf Seite 223 und Seite 303 artikuliert wird. Kurz darauf ereilt dann die Verfasserin der Vorwurf, sie verzichte auf „Ideologiekritik: Freilich, wenn man i. a. über ‚Verflachungstendenzen des modernen Intellektualismus‘ (S. 499) oder vom ‚schwankenden Boden der Ideologiekritik‘ spricht (S. 53), versperrt man sich selbst den Weg zur Einsicht“. Ungeachtet der falschen Angabe von Seite und Zitat wird diese Aussage in einem falschen Kontext präsentiert (vgl. Original S. 449!). Ebenda differenziert die Verfasserin deutlich zwischen der wissenschaftstheoretischen Disziplin der „Ideologie-Kritik“ und der „ideologischen Kritik“ eines Borsi, letztere als ideologisch verwurzelte blind und „schwankend“ sei; – nicht jedoch die Autorin: schon im Folgesatz unterläuft ihr ein falscher Gebrauch des für sie doch zentralen Begriffs „ideologisch“ im Sinne von „ideologiekritisch“.

Die Unbekümmertheit des Umgangs mit Fakten, Namen, Inhalten, termini technici läßt wohl den Schluß zu, daß „sogenannte Ideologiekritik oft mehr Ideologisches enthält, als das von ihr Kritisierte ideologischen Charakter hat“⁹. Wenn dann im Folgenden der Verfasserin „nur Naivität bescheinigt“ wird, „wenn sie sich darüber wundert, daß zu Zeiten des fascismo in Italien eine deutliche Affinität zu den mythischen Werken Wagners bestand (S. 451–53)“, wäre es näherliegend, Verwunderung über historische Unkenntnis und Verdrehungspraktiken der Autorin an den Tag zu legen, heißt es doch im Original auf S. 453: „Eine derartige Überbetonung gewisser nationalistischer Faktoren und Eigenarten scheint innerhalb der faschistischen Ära ideo-

3 Rezension S. 195, Z. 5.

4 Ib. S. 198, Z. 45 f.

5 In: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Kapitel „Die gegenwärtige Situation der Welt“, ersch. 1949.

6 Vgl. die Rezensionen von Herbert Leuchtman *Richard Wagner unter den Professoren*, in: *Neue Musikzeitung* Dez. 1975/Jan. 1976, S. 30: „... Das Buch ist so umfassend angelegt, daß es nicht nur über das musikalische Italien des 19. Jahrhunderts Auskunft gibt, sondern zugleich auch über Wagner selbst.“ und von Giulio Cogni, im „Messagero Veneto“/Vicenza, „Corriere del Giorno“/Taranto, „Gazzetta del Sud“/Messina, „Il Dover“/Schweiz am 25./26. 6. 76: „... è il caso di domandarsi come faranno d'ora innanzi studiosi e critici, soprattutto italiani, a parlare di Wagner senza fare i conti con quest'opera tedesca, che onora la cultura italiana“.

7 Rezension S. 198, Z. 25 ff/Original S. 224.

8 Ib. S. 198, Z. 29 ff; die Autorin gibt somit die „Einsicht“ der Verfasserin als eigene aus.

9 Vgl. Fußnote 2, S. 38.

logisch gerechtfertigt zu sein; nur verwundert es, dieser Einstellung, wenn auch mehr unterschwellig, später noch“ – das heißt explizit in diesem Kontext: 1956! – „begegnen zu müssen“. Auch scheint es für die Autorin keinerlei Relevanz zu haben, ob Verdis „schöpferische Krise“ 1871 oder früher datiert¹⁰, ob Torchi anstelle Ricci, Torre Franca anstelle Macchi, Barilli anstelle Pougin zitiert werden¹¹, ob Torre Franca, Golinelli, Fici oder Lorenz das Gegenteil von dem aussagen, was ihnen unterstellt wird¹², ob es um Shakespeares Drama oder französische Romane¹³, um die „heroische Religion“ Meister Eckeharts oder Wagners bzw. Lorenz' geht¹⁴, um „Wagners Werk“ oder nur um dessen *Liebesverbot*¹⁵ oder *Lohengrin*¹⁶, ob der berühmte italienische Musiktheoretiker Giuseppe Mazzini unter dem Phantasienamen Luigi Manzini erscheint¹⁷, ob jemand eine Aussage als Behauptung oder Problemfrage formuliert¹⁸ usw. – Auch zählt sie nur K.H. Wörner, nicht jedoch A.A. Abert, L. Berg, F. Egermann, E. Preetorius, W. Serauky, H.H. Stuckenschmidt, Wieland Wagner, Ernst Bloch, Grunsky, Westernhagen u.a.¹⁹ zur neueren deutschen Wagner-Literatur.

Das Schlußwort der Rezensentin fällt somit auf sie selbst zurück. Ihr „unkritischer Standpunkt gegenüber einem geschichtlich so virulenten Phänomen, wie es Wagners Kunst war, muß schlechthin das Wesentliche verfehlen, ebenso wie eine a-historische Methode angewandt auf einen eminent historisch bedingten Stoff“.²⁰ „Was Wunder, wenn die Leute in einem Buche finden, was gar nicht drin ist; oder Ärgernis an Dingen nehmen, die, gleich einem gesunden Getränke in einem verdorbenen Gefäße, bloß dadurch ärgerlich werden, weil sie in dem schiefen Kopf oder der verdorbenen Einbildung des Lesers dazu gemacht werden?“²¹

10 Rezension S. 197, Z. 26 f.; vgl. Verdi-Kapitel im Original S. 330–342, insbes. S. 332 ff.

11 Rezension S. 197, Z. 44 ff; S. 199, Z. 11 ff, S. 198, Z. 25 ff.

12 Ib. S. 196, Z. 2 f; S. 196, Z. 3 ff; S. 199, Z. 17 f; S. 199, Z. 9.

13 Ib. S. 197, Z. 44 ff.

14 Ib. S. 199, Z. 9.

15 Ib. S. 197, Z. 36 ff.

16 Ib. S. 196, Z. 12 f.

17 Ib. S. 197, Z. 34 ff.

18 Ib. S. 199, Z. 1; vgl. Original S. 230.

19 Ib. S. 199, Z. 32 ff.

20 Falsche Seiten- oder Kapitelangaben finden sich auf S. 196, Z. 2, Z. 3 f; S. 197, Z. 17, Z. 27, Z. 39; S. 198, Z. 37; S. 199, Z. 26; – gegenteilige Zitate und entsprechende Fehldeutungen auf S. 196, Z. 1 f, Z. 2 ff, Z. 12 ff, Z. 53 ff; S. 197, Z. 36 ff, Z. 40; S. 199, Z. 11 ff, Z. 15, Z. 17 f; – Unterstellungen auf S. 196, Z. 21 ff, S. 197, Z. 15 ff, Z. 26 f, Z. 36 ff, Z. 44 f, Z. 45; S. 198, Z. 11, Z. 12, Z. 14, Z. 15 f, Z. 40 ff, Z. 44, Z. 51; S. 199, Z. 1, Z. 3ff, Z. 8 f, Z. 9, Z. 10 ff, Z. 29 ff, Z. 32 ff; – Verfälschung der „Zeitdimension“ (Vorwurf der Autorin) auf S. 197, Z. 26 f; S. 198, Z. 20 f, Z. 23 f; S. 199, Z. 23 ff, Z. 29 ff, Z. 32 ff.

21 C. M. Wieland, *Wie man liest*, in: *Sämtliche Werke*, 35. Bd., Leipzig 1858, S. 337–340.

BERICHTE

Musikkonferenz in Bratislava

von Ján Albrecht, Bratislava

Alljährlich findet in Bratislava im Rahmen der Musikfestspiele auch eine Musikkonferenz statt, deren Leitthema die *Musiktraditionen in Bratislava und ihre Schöpfer* ist. Der konkrete Themenkreis wechselt jedoch von Jahr zu Jahr. Im Jahre 1972 war es das Thema: *Johann Nepomuk Hummel und die Bratislavaer Musikkultur seiner Zeit*. Im Jahre 1973 fand die zweite Konferenz zum Thema *Franz Liszt und seine Freunde in Bratislava* statt. Über diese Konferenz brachten wir bereits einen Bericht. Die dritte Konferenz im Jahre 1974 galt dem Thema: *Die tschechisch-slowakischen Musikbeziehungen* und die vierte im Jahre darauf dem Thema *Die Idee des antifaschistischen Abwehrkampfes in der Musik*. Die fünfte Konferenz fand im vergangenen Jahr am 13. und 14. Oktober statt. Als Thema wurde der Problembereich: *Hervorragende Interpreten und Bratislava im 19. Jahrhundert* gewählt. An dieser Konferenz beteiligten sich namhafte Vortragende und Wissenschaftler aus dem In- und Ausland: I. PONIATOWSKA und CHECHLINSKA (Polen), L. A. BARENBOIM (UdSSR), D. LEGÁNY und A. SEBESTYEN (Ungarn), ferner aus der Tschechoslowakei L. BALLOVA, L. MOKRY, D. MÜDRA, E. MUNTÁG, J. SNIŽKOVÁ, J. ALBRECHT, M. TARANTOVÁ, E. DUKA-ZÖLYOMIOVA, M. GÁBOROVÁ, R. PEČMAN, V. ŽITNÁ.

Die Referate befaßten sich teils mit historischen Problemen, teils erörterten sie ästhetische und stilkritische Aspekte, einige waren monographisch der Lebensbeschreibung berühmter Persönlichkeiten der Stadt gewidmet. Das einleitende Referat hielt Z. NOVÁČEK CSc, der wissenschaftliche Sekretär der Konferenz. Seine Arbeit analysierte die Entwicklung der ästhetischen Einstellung in Bratislava im 19. Jahrhundert. Die Organisation der Konferenz oblag K. CHORVÁTOVÁ und St. BACHLEDA.

Im Jahre 1977 steht die Konferenz unter dem Thema *Die Musik in Bratislava in der Zeit zwischen 1919 und 1939*.

Berner Musikgespräch 1976: Theorie und Praxis in der Musik

von Jürgen Maehder, Bern

Das erste Berner Musikgespräch, am 24. und 25. April 1976 vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern und vom Studio Bern des Radios der deutschen und rätoromanischen Schweiz gemeinsam veranstaltet, vereinigte zur Erhellung des Wechselverhältnisses von Theorie und Praxis in der Musik Vertreter der Musikwissenschaft und Musiker zur Diskussionsrunde eines Podiumsgesprächs: Hans H. EGGBRECHT (Freiburg i.Br.), Kurt von FISCHER

(Zürich), Urs FRAUCHIGER (Bern), Theo HIRSBRUNNER (Bern), Stefan KUNZE (Bern), Frau Helga DE LA MOTTE (Hamburg), Aurèle NICOLET (Basel) und Jürg WYTTEBACH (Basel).

In seinem Einführungsreferat deutete Stefan Kunze die Aufspaltung der Sphären von Musik in eine praktische und eine theoretische als Folgeerscheinung der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, deren geschichtsphilosophisches Paradoxon darin bestehe, daß sie den Anspruch erhebe, das begriffliche Instrumentarium für das Verstehen der Werke bereitzustellen, ohne von dem damit unvereinbaren Anspruch abzulassen, zugleich kompositorische Handwerkslehre zu sein. Anhand musikalischer Analysen wurde der Erkenntniswert der Formschemata, die die Disziplin der Formenlehre zur Beschreibung musikalischer Werke bereithält, bestritten; zur Verschmelzung der Sphären von Theorie und Praxis wurde der Aufteilung des Einzelwerkes in musiktheoretische Zuständigkeitsbereiche ein am Prozeß des musikalischen Verstehens orientierter Ansatz gegenübergestellt. Musikalisches Verstehen, das sich als „*offene Theorie*“ des Anspruchs entledige, zugleich normative Handwerkslehre zu sein, umgreife sowohl die erklingende Interpretation des Notentextes als auch „*verstehende Einsicht in musikalisches Denken*“.

Die folgenden Referate setzten sich vor allem mit dem Theoriebegriff des Einführungsreferates auseinander; während Theo Hirsbrunner die traditionelle Musiktheorie verteidigte und ihren retrospektiven Charakter als zeitbedingt notwendig deutete, ging Helga de la Motte in ihrem Thesenreferat auf erkenntnistheoretische Probleme des explizierten Theoriebegriffes ein und führte die vorgetragene Analyse von Schumanns Klavierstück *Von fremden Ländern und Menschen* weiter. Hans Heinrich Eggebrecht postulierte ein begriffsloses „*musikalisches Denken in Tönen*“ und stellte dieses dem sprachgebundenen Theoriebegriff des Einführungsreferates gegenüber. Diese Vorträge sollen im 2. Heft der Schweizerischen Musikzeitung (1977) publiziert werden.

Die folgenden Diskussionen kreisten vor allem um Fragen der Gestalt und Verwendbarkeit traditioneller Musiktheorie und ihrer Kategorien, um das Phänomen der „Komponistentheorien“ zur Legitimation eigenen Schaffens in unserem Jahrhundert sowie um die Natur des theoretischen Vorverständnisses, über welches Publikum und ausübender Musiker verfügen. Ein Konzert der Diskussionsteilnehmer Aurèle Nicolet und Jürg Wyttenbach mit Werken von Mozart, Schubert, Boulez und Wyttenbach half, das im Laufe der Diskussionen sich einstellende Ungleichgewicht von musikalischer Theorie und Praxis zu korrigieren.

Da die Diskussion mehrmals Fragen der adäquaten Rezeption von Musik und des vielschichtigen musiktheoretischen und musikästhetischen Vorverständnisses beim Publikum tangierte, ohne auf diese Fragestellungen in extenso eingehen zu können, wurde das Problem der Einführung in musikalisches Verstehen durch Vermittlung theoretischer Kenntnisse zum Thema des nächsten Berner Musikgespräches gewählt, das 1978 stattfinden wird.

Richard Wagner – Ausstellung und Vortragsreihe in Bern anlässlich des Jubiläums der Bayreuther Festspiele

von Jürgen Maehder, Bern

Im Rahmen des Collegium generale der Universität Bern veranstalteten das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität, die Stadt- und Universitätsbibliothek Bern und die Sammlung Paul Richard (Montreal/Wynau) im November und Dezember 1976 unter dem Patronat des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland in Bern, Seiner Exzellenz Dr. Jürgen Diesel, eine Richard-Wagner-Ausstellung in den Räumen der Stadt- und Universitätsbibliothek Bern sowie eine Vortragsreihe über das Werk Wagners.

Gezeigt wurden Briefe Richard Wagners und der an der Eröffnung der Bayreuther Festspiele beteiligten Künstler, Bühnenbildentwürfe, Erstausgaben der Schriften Wagners und Graphiken zum Werk.

Zur Eröffnung der Ausstellung sprach Stefan KUNZE (Bern) *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*; es folgten Vorträge von Ludwig FINSCHER (Frankfurt/M) über *Richard Wagner, der Opernkomponist. Von den „Feen“ zum „Rienzi“*, Peter WAPNEWSKI (Karlsruhe) über *Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser*, von Reinhold BRINKMANN (Marburg) über *Mythos – Geschichte – Natur. Zeitkonstellationen im „Ring“* und Klaus Günther JUST (Bochum) über *Richard Wagner – ein Dichter? Marginalien zum Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*.

Franz Schreker – Am Beginn der Neuen Musik Symposion des Instituts für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz vom 13. bis 15. Oktober 1976

von Josef-Horst Lederer, Graz

Franz Schreker, einst gefeierter Opernkomponist sowie ernsthafter „Konkurrent“ Richard Strauss' und nun seit Jahrzehnten der Vergessenheit fast völlig anheimgefallen, galt die letztjährige musikalische Retrospektive des Musikprotokolls im Rahmen des Steirischen Herbstes 1976. Durch sie sollte im Speziellen nicht nur der Versuch unternommen werden, seine Kompositionen in das musikalische Bewußtsein der Öffentlichkeit zurückzurufen, sondern es sollte allgemein in ihr auch die Form einer Möglichkeit gesehen werden. *„mit der Kunst in der Gegenwart besser zu leben“*, wie sich der Leiter des Grazer Instituts für Wertungsforschung, Otto Kolleritsch, in seinen Begrüßungsworten zum gleichzeitig abgehaltenen Schreker-Symposion ausdrückte.

Um eine wissenschaftliche Untermauerung dieses musikalischen Rehabilitationsversuches bemühten sich Musikwissenschaftler aus dem In- und Ausland, wobei sich als zentrales Anliegen der Tagung die Befreiung Franz Schrekers vom Vorwurf des Eklektizismus herauskristallisierte. Dies kam bereits im ersten, von Carl DAHLHAUS mit dem Titel *Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des „Fernen Klang“* gehaltenen Referat zu Tage, in dem Schreker, das *„Opfer der Rettung Schönbergs für eine Neue Musik jenseits der Moderne“*, trotz seiner aus dem *„Geiste der Musik“* geschaffenen Dramen die Überwindung Wagners und eine eigenständige musikalische Sprache zugesprochen wurde.

Aufnahme und Sublimierung verschiedener literarischer Strömungen sowie mannigfaltiger Zeiterscheinungen, worüber Hans MAYER (*Über Franz Schrekers Operntexte*) berichtete, ließen Sieghart DÖHRING (*Der Operntypus Schrekers*) in ihrer Synthese mit dem Musikalischen von *„totalem Theater“* sprechen, für dessen Realisierung die multimedialen Möglichkeiten moderner Bühnen besonders geeignet seien bzw. sogar notwendig wären. Die Hoffnung, darin einen Anreiz für größere Opernhäuser als Chance für eine Reaktivierung Schrekers zu sehen, machte jedoch Wolfgang SCHREIBERS Meinungsbefund (*Schreker und der Opernbetrieb heute*) zu Person und Werk des Komponisten an mittleren und größeren deutschsprachigen Theatern zunichte, der großteils mangelndes Interesse, Unkenntnis der Materie und fehlenden Mut zur Bewältigung der Schwierigkeiten szenischer Realisierung (was auch Peter PACHL aus der Sicht des Regisseurs bestätigen konnte) zutage brachte.

Dem Untertitel des Symposions gemäß – „*Am Beginn der Neuen Musik*“ – kam natürlich auch Schrekers Verhältnis zur Wiener Schule zur Sprache und dies nicht nur immer wieder in allgemeiner Form in den vielfach sehr anregend geführten Diskussionen, sondern speziell auch in zwei auf Alban Berg bezogenen vergleichend-analytischen Darstellungen. Hierbei konnte Peter GRANZOW (*Die Atelierszenen in den Opern „Die Gezeichneten“ von Franz Schreker und „Lulu“ von Alban Berg*) bei diesen beiden Komponisten unterschiedliche musikalische „Standpunkte“, jedoch Kongruenzen in Anwendung und Verarbeitung des Materials feststellen, während Jürg STENZL (*Franz Schreker und Alban Berg – Bemerkungen zu den „Altenberg-Liedern“ op. 4*) nachzuweisen versuchte, daß „*Berg das Schrekersche Orchesterfarbenvokabular vermittelt eines geradezu experimentellen Modells durchrationalisiert*“ hat.

Weitere analytische Beiträge lieferten Rudolf STEPHAN (*Über Franz Schrekers Vorspiel zu einem Drama*) und Gösta NEUWIRTH (*Der späte Schreker*), von denen letzterer auf die Problematik der Konkretisierung von Schrekers musikalischem Material nach seinem späteren Stilwandel hinwies. Der Spätstil Schrekers (in wissenschaftlicher Hinsicht noch größtenteils terra incognita) war es auch, der, wie Otto KOLLERITSCH (*Über Adornos Schreker-Bild*) mitteilte, in Adornos Schreker-Darstellung keine Berücksichtigung fand, was zu einer Verzerrung des Komponisten-Bildes führte. Seine Erforschung würde erst zeigen, wieviel „*dem geschichtsphilosophischen Modell Adorno'scher Ästhetik... zum Opfer gefallen sein könnte*“.

Im Rahmen biographischer Referate sprachen Ernst HILMAR über *Schrekers Dirigier- und Lehrtätigkeit in Wien* und Károly CSIPÁK (*Franz Schreker in Berlin*) über die (nationalsozialistischen) Hintergründe von Schrekers Demission als Direktor der Musikhochschule und vorzeitige Pensionierung als Inhaber einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin.

Zum Stand der Schrekerforschung in Wien teilte Franz GRASBERGER Wissenswertes über bereits abgeschlossene und noch laufende wissenschaftliche Projekte im Hinblick auf den seit 1971 in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek befindlichen Schreker-Nachlaß mit.

Ein Round-table mit Interpreten der im Zusammenhang mit dieser Tagung im Grazer Opernhaus stattgefundenen konzertanten Aufführung von Schrekers Oper *Der Ferne Klang* erweckte in erster Linie durch die Ausführungen Ernst MÄRZENDORFERS Interesse, der aus der Erfahrung seiner langjährigen Dirigier-Praxis unter anderem auf die Schwierigkeiten für das Orchester bei der Aufführung Schreker'scher Werke hinwies, die nicht im Spieltechnischen, sondern im Stilistisch-Agogischen, im ständigen „*Rubato-Spiel*“ lägen.

Sämtliche Vorträge des Symposiums werden als Kongressbericht im Rahmen der von Otto Kolleritsch herausgegebenen Studien zur Wertungsforschung (Universal Edition, Wien) veröffentlicht.

Das Symposion „Aspekte des Klavierspiels im 20. Jahrhundert“, Graz 1976

von Ernst Naredi-Rainer, Graz

Um „*Aspekte des Klavierspiels im 20. Jahrhundert*“ zu erörtern, trafen sich auf Einladung des Instituts für Aufführungspraxis an der Musikhochschule in der Zeit vom 27. bis 29. November 1976 Musikwissenschaftler, -kritiker und Pianisten in Graz, wollten vor allem den Fragenkomplex „*historischer Wandel und Werktreue*“ behandeln. Den Beginn setzte Rudolf FLOTZINGER (Graz), der sich mit dem Interpretationsbegriff auseinandersetzte, und dem unscharf gewordenen Modewort durch seine Definition „*Wiedergabe eines Musikwerkes auf der Basis von*

Verstehen zum Zwecke von Verständlichmachen desselben“ neuen Inhalt gab. Seine Betonung des geistigen Anteils fand auch noch weitere Verfechter. So verlangte Rudolf STEPHAN (Berlin) vom Virtuosen die „*Basis enormer musiktheoretischer und ästhetischer Bildung*“, äußerte Elmar BUDDE (Berlin) am Beispiel Brahms die Überzeugung, daß sich Pianisten „*nicht mit Emotionsabläufen zufriedengeben dürfen, sondern auch das komplexe Konstruktionsgefüge hinter den geschlossenen Außenflächen andeuten*“ müssen. Wolf ROSENBERG (München) beklagte, daß ein Großteil der Musiker sich das mittlerweile zusammengetragene Mehrwissen nicht zunutze machen, ihr Repertoire nicht mehr auf der Höhe der Zeit sei, und diagnostizierte daher „*relativen Rückschritt*“ gegenüber der Ausgangssituation zu Beginn unseres Jahrhunderts. Über dieses Erbe der frühen Tondokumente referierte Helmut HAACK (Graz), der feststellen mußte, daß diese Aufnahmen weitgehend unbekannt sind und daher keine Konsequenzen zeitigen. Sie zeichnen sich vor allem auch durch eine überbetonte Anwendung des Tempo rubato aus, das von Haack in drei Arten unterteilt wurde. Ingo HARDEN (Hamburg) äußerte die Überzeugung, daß die rhythmische Freiheit bald wieder zum dominierenden Gestaltungselement avancieren würde, und gab für diese These deutliche Belege. Peter COSSE (Salzburg) beschäftigte sich mit den Grenzbereichen der Virtuosität, die sich für ihn auch auf leise und langsame Passagen erstrecken. Vera SCHWARZ (Graz) berichtete über das Eindringen des Elements Kraft in das Klavierspiel, ausgelöst durch die Einführung des Hammerflügels; Gregor WEICHERT (Soest) plädierte für eine „*spirituelle Technik*“, da die „*Hände nur Bedingung, aber nicht Ursache des Klangs*“ sein können.

Ergänzt wurden diese Vorträge durch die Vorstellung historischer Schallplatten und die pianistischen Darbietungen von Ludwig HOFFMANN (München), Robert LEONARDY (Saarbrücken), Poldi MILDNER (Frankfurt), Titti CIAN (München), Carolyn MORAN (Bonn), Gilbert SCHUCHTER (Salzburg) und Walter KAMPER (Graz).

Im Jahre 1976 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen *

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Nachtrag 1975

Bochum. Klaus BECKMANN: Joseph Meck (1690–1758). Leben und Werk des Eichstätter Hofkapellmeisters.

*

Berlin. Freie Universität. Abtl. Musikethnologie. Gesine HAASE: Studien zur Musik im Santa-Cruz-Archipel. Ein monographischer Beitrag zur Musik Ozeaniens.

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

Berlin. Technische Universität. Hans-Joachim BAUER: Wagners Parsifal. Kriterien der Kompositionstechnik. – Gottfried EBERLE: Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin's. – Eva RIEGER: Schulmusikerziehung in der DDR. Entwicklung von 1945–1975.

Berlin. Pädagogische Hochschule. Liviu von BRAHA: Die Entwicklung elektro-akustischer Mittel in der Rockmusik seit 1967.

Bonn. Hannelore THIEMER: Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik.

Erlangen. Wilfried DOTZAUER: Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers. – Karl-Günther HARTMANN: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen.

Frankfurt a. M. Adelheid COY: Die Musik der Französischen Revolution – Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne. – Michael de la FONTAINE: Der Begriff der künstlerischen Erfahrung bei Theodor W. Adorno. – Bernd GÖPFERT: Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848. – Horst Willi GROSS: Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und lateinischen Motetten Orlando di Lassos. – Günter HEINEMANN: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement. – Sabine ZAK: Musik im höfischen Leben. Recht und Zeremoniell des Mittelalters.

Freiburg i. Br. Werner FUHR: Proletarische Musik in Deutschland 1928–1933. – Hartmuth KINZLER: Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel. – Johannes LORENZEN: Max Reger als Bearbeiter Bachs. – Willi OLIVER: Robert Schumanns vergessene Oper Genoveva. – Peter SCHNAUS: E. T. A. Hoffmann als Beethovenrezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Gießen. Hans Günther BASTIAN: Der Einfluß unterrichtlicher Lernprozesse auf Urteilsverhalten und Einstellungen gegenüber Avantgarde-Musik. – Renate ROSS: Neue Ziele und Inhalte der Musikpädagogik und ihre Einbeziehung in die Musiklehrbücher seit 1970.

Göttingen. Günther BATEL: Komponenten musikalischen Erlebens. – Claudia Catherina RÖTHIG: Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe. – Siegfried SAAK: Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis. – Beate Regina SUCHLA: Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata.

Graz. Günther ANTESBERGER: Klagenfurter Musikleben in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. – Franz KERSCHBAUMER: Miles Davis. Stilkritische Untersuchung zur Entwicklung seines Personalstils. – Ernst KLEINSCHUSTER: Der Cäcilianismus in der Steiermark und Präses Anton Faist als Komponist und Tonpsychologe.

Hamburg. Heinz-Wilfried BUROW: Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft. (Historisch-kritische Untersuchungen auf der Grundlage wissenschaftstheoretischer Ergebnisse.) – Jeffery Thomas KITE-POWELL: The Visby (Petri) Organ Tablature. Investigation and critical edition. – Silke LEOPOLD: Stefano Landi. Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik. – Martin LUTSCHEWITZ: Neue Orgelmusik (seit 1960). Aspekte hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung in Kirche, Gottesdienst und Gemeinde. – Wolf-Christoph von SCHÖNBURG-WALDENBURG: Ein Beitrag zur Musikrezeption von Berufsschülern und Gymnasiasten. Versuch der Ermittlung „kompensierendes Musikhörens“.

Heidelberg. Roland TREIBER: Die Todesszenen in den Bühnenwerken Richard Wagners.

Kiel. Bernd SPONHEUER: Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers.

Köln. Norbert JERS: Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958–1966). – Werner KLÜPPELHOLZ: Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition seit 1956. – Ursula LIENENLÜKE: Die Vertonungen zeitgenössischer Lyrik von Richard Strauss. – Marion SALEVIC: Die Vertonung der Psalmen Davids im 20. Jahrhundert – Studien im deutschen Sprachbereich. – Barbara SCHMIDT: Rituelle Frauengesänge der Tshokwe. Untersuchungen zu einem Säkularisierungsprozeß in Angola und Zaire. – Bernd WEGENER: César Francks Harmonik.

Mainz. Arntrud KURZHALS-REUTER: Die Oratorien Felix Mendelssohn-Bartholdys. Untersuchungen zur Entstehung, Überlieferung und Interpretation.

Marburg. Werner FREITAG: Periodosierungsprobleme in der Musikgeschichtsschreibung. – Dietrich J. NOLL: Untersuchungen zur Klangflächenimprovisation im deutschen Free-Jazz (1965–1975).

Münster. Hans RHEINFURTH: Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719–1845).

Regensburg. Hanns STEGER: Die fünf späten Klaviersonaten von A. Skrjabin. Material, Materialveränderung, Materialverbindung, Materialverteilung.

Wien. Charlotte BRUSATTI: Das Liedschaffen Heinrich von Herzogenbergs. – Gustav DANZINGER: Die 2. Symphonie von Gustav Mahler. – Walter GÜRTELSCHMIED: Paolo Lorenzani (1640–1713). Leben. Werk. Thematischer Katalog. – Gerald Florian MESSNER: Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica. Untersuchung der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes.

Zürich. Pius DIETSCHY: Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert.–Darstellung der sozialen Aspekte am Beispiel der Region Zürich. – Anton HAEFELI: Die Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1922–1975. – Alois KOCH: Johann Eduard Stehle (1839 bis 1915) und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der caecilianischen Reform.

BESPRECHUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Februar 1977) Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

(Januar 1977)

Raimund W. Sterl

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

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

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

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

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

(Februar 1977)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

gelten Louis Spohr und Joh. Nep. Hummel.

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

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

(Dezember 1974)

Günter Weiß-Aigner

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

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

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

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

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

(März 1977)

Richard Schaal

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

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

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

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

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

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

(September 1976)

Richard Schaal

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

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

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

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

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

(März 1975)

Martin Just

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

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

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

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

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

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

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

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

(August 1974)

Carl Dahlhaus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1975)

Emil Platen

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

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

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

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

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

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

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

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

(März 1975)

Hans Eppstein

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

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

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

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

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

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

(April 1976)

Walter Salmen

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

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

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

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

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

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

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

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

finde; es fehlen aber bedauerlicherweise jegliche Angaben über Schallplattenaufnahmen.

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

(März 1977)

Dieter Wohlenberg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Dezember 1974) Hellmuth Christian Wolff

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

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

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

(Oktober 1974)

Wolfgang Osthoff

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

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

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

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

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

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

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

(Mai 1974)

Ute Jung

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

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

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

konnte man überhaupt mit den wenigen und sehr allgemein gehaltenen Regeln der Theoretiker „komponieren“ (oder sind zudem mündliche Traditionen anzunehmen), und wie sind deren schrittweise Veränderungen begründet? Das sind keineswegs hochspezialisierte, sondern sehr prinzipielle Fragen, denen sich vor 1967 der Dissertant Hofmann in Freiburg unter Führung von Hans Heinrich Eggebrecht zugewandt hatte (deshalb ist im vorliegenden Buch nur die Literatur bis 1967 verarbeitet, die Drucklegung gelangte – nicht weniger verdienstvoll – eher zufällig nach Tübingen): das Material sollte überschaubar (49 Stücke), repräsentativ (etwa für die Zeit Petrus de Cruce, d. h. in den Handschriften F und W₁ noch nicht, um 1300 nicht mehr tradiert) und für Vergleiche geeignet sein (gemeinsamer Tenor). Entsprechend der offensichtlichen Strukturierung der Argumentation sind die drei Teile der Darstellung der „Disposition des Tenors“ (S. 7-51), der „Zusammenklangstechnik“ (S. 53-108) und dem „Bau der Oberstimmen“ (S. 109-158) gewidmet. Dabei werden die Gedanken jeweils sehr folgerichtig entwickelt und reichlich mit Beispielen belegt, am Schluß noch einmal prägnant zusammengefaßt. Wahrscheinlich noch mehr als der Fachmann dürfte der nicht „einschlägig vorbelastete“ Leser immer wieder ins Staunen geraten, wie weit Hofmann von seinem kompositionstechnischen Ansatz aus kommt. Zum Beispiel ist die bei häufig verwendeten Tenores beobachtbare Bevorzugung bestimmter Dispositionsarten (Gruppierung der Tenortöne) darauf zurückzuführen, daß diese *ordinatio* die satztechnische Relevanz eines Tenortones (*imparitas* und *paritas*) bestimmt und nicht der *modus* (Stellung des Tones in der *perfectio*). Dabei zeigt sich, daß die zur Verfügung stehenden Töne in zwei verschiedene Klassen (Hofmann: *Ultima*- bzw. *Pänultima*-Klasse) einteilbar sind und diese entsprechend den Konkordanz- bzw. Indifferenzörtern (Stellen an denen Konkordanzen stehen müssen bzw. wo andere Zusammenklänge möglich sind) zugeordnet werden, bevorzugt nach dem Prinzip der Häufigkeit optimaler Verbindungen. (Nur bedingt ist dies also ein Kriterium für Tenorauswahl, wohl aber für besondere Beliebtheit bereits traditioneller Tenores.) Daß dieses prinzipielle Vorgehen zu relativieren ist, wenn die Oberstimmen vorgegebene Melodie-

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

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

(September 1976)

Rudolf Flotzinger

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

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

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

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

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

(Januar 1976)

Helga Lühning

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

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

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

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

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

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

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

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

(Februar 1975)

Arnfried Edler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1975)

Georg Feder

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

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

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

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

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

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

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

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

(Januar 1975)

Walther Dürr

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1977) Imogen Fellingner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Mai 1975)

Hellmuth Christian Wolff

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Buch ist inzwischen auch in englischer Übersetzung erschienen:

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

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

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

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

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

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

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

drucks, deren drei handschriftliche Einlagen enthalten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Januar 1975)

Reinhard Strohm

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

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

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

(Februar 1975)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

(Mai 1975)

Wolfgang Martin Stroh

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

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

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

(Februar 1975)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1974)

Wolfgang Suppan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1974)

Wolfgang Laade

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

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

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

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

(Januar 1973)

Habib Hassan Touma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Mai 1975)

Josef Kuckertz

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

tuts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Band 9.)

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

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

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

Der zweite Hauptteil enthält Einzelun-

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 1975) John Henry van der Meer

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

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

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

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

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

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

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

(Oktober 1974)

Raimund W. Sterl

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

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

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

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

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

(April 1975)

Raimund W. Sterl

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

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

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

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

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

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

(Dezember 1976) Raimund W. Sterl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(November 1976) Anna Amalie Abert

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

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

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

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

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

(Dezember 1974) Peter Cahn

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

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

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

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

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

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

(August 1974)

Kurt Blaukopf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(März 1975)

Ursula Eckart-Bäcker

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

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

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

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

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

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

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

(November 1976)

Jürg Stenzl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Verlag brachte die Ausgabe in hervorragender Aufmachung heraus.

(März 1975)

Manfred Schuler

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

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

Perz gliedert das Gebotene in zwei Abteilungen: eine erste, die „*Fontes cantus mensurabilis in contrapuncto florido*“ – damit ist die „eigentliche“ Mehrstimmigkeit, gemeint –, und eine zweite, die „*Fontes cantus plani (et mensurabilis) in contrapuncto nota contra notam*“, also „archaische“ Mehrstimmigkeit, enthält („*Fontes cantus planus*“, S. VII, dürfte Versehen sein); jede der beiden Abteilungen ordnet in sich chronologisch. Die erste wird eröffnet durch eine Handschrift des späten 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster Stary Sącz (*St S₁*), die in gegen fünfzig vermakulierten Fragmenten ein Notre-Dame-Repertoire, mit zwei Organa (darunter O 13 aus dem *Magnus liber*) und dreiundzwanzig Motetten, spiegelt; es folgen ein interessantes Pergamentblatt mit drei Messensätzen wohl noch des letzten 14. Jahrhunderts (*Pu₂*) und ein um 1420 - 30 zu datierendes und etwas wirres Krakauer Stu-

dentem-Musikbuch (*Kj 2464*), dann der ganze Musikteil des berühmten Warschauer Krasinski-Manuskriptes 52 (*Kras*), gleich darauf die heute verlorene, aber wenigstens in mäßiger Photographie erhaltene „Schwester“-Handschrift Warschau/St. Petersburg (*Wn 378* [= *St P*]), ferner kleinere, in nicht-musikalische Manuskripte versprengte Proben bereits weiß notierter Mehrstimmigkeit (*Kór 801*, *Wn*), schließlich die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende eigenartige Ordenshandschrift Posen 1361 (*Racz*). In der zweiten Abteilung sind sechsundzwanzig Proben „archaischer“ Mehrstimmigkeit zusammengestellt: wie das hierfür charakteristisch ist, handelt es sich dabei meist um Einzelstücke, die in ein chorales Repertoire eingefügt oder dort nachgetragen, nicht selten auch in ein nicht-musikalisches Handschriftencorpus eingelegt sind; ihre gewisse stilistische Gleichförmigkeit und die Tatsache, daß sie größtenteils im RISM, B IV⁴, beschrieben sind, dürften dazu berechtigen, sie hier nicht einzeln und namentlich vorzuführen. Auch für diese zweite Abteilung gilt, was die erste in vielleicht noch höherem Maße auszeichnet, nämlich, daß die Auswahl der wiedergegebenen Quellen im allgemeinen in sehr überzeugender Weise getroffen ist.

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

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

Dem Facsimile-Corpus geht ein von Perz beige-steuerter ausführlicher quellenkundlicher Apparat voran, der alle notwendigen Handschriften-Beschreibungen, auch mit Angaben über Originaldatierungen und -provenienzeintragungen sowie mit, meist in Tabellenform dargebotenen Quelleninventaren enthält. Nur wer selber schon ähnliche Arbeit hat leisten müssen, kann ermessen, wieviele peinliche Bemühung in einem solchen Apparat steckt: man wird deshalb etwa das, was Perz hier an Konkordanzen beibringt, als überaus wertvoll anerkennen, ganz besonders auch seine außerordentliche, durch guten Erfolg belohnte Anstrengung bei der Rekonstruktion und Identifikation der schon genannten Notre-Dame-Handschrift (*St S₁*) aus einer umfangreichen Zahl von kleinen, oft schlecht lesbaren Fragmentschnitzeln. (Einige Ergänzungen gleichwohl: Zu *Kras*, fol. 184r, *Virginem mire pulchritudinis*, wäre festzuhalten, daß der Satz Kontrafaktur zur Ballade *A discort* darstellt; Kontrafaktur gilt wohl auch für das Folgestück *Ave mater summi nati*, um so mehr, als bereits das Manuskript mit dem Vermerk *clausula* auf *ouvert*- und *clos*-Schluß hinweist. Das *Zacara-Gloria*, *Kras*, fol. 196r, sodann begegnet anonym auch in den jüngst durch Joachim Angerer bekanntgemachten Fragmenten in Melk [vgl. AfMw. 31 (1974), S. 240, mit Anm. 10, bzw. S. 238, Anm. 4]. Schließlich wäre zu *Racz*, fol. 6v, *Cum autem venissem*, die Konkordanz im Manuskript Cape Town, Grey 3.b.12, fol. 19v - 25r, zu ergänzen [vgl. dazu Giulio Cattin, AML 45 (1973), S. 192 f., und besonders auch Benedictina 19 (1972), S. 468 - 479]). Sodann dankt man Perz die Beigabe der jeweils einschlägigen Literatur, auch die üblichen Listen von Handschriften, von Abkürzungen, Textanfängen und von Komponistennamen. Fraglich erscheint in diesen technischen Partien einzig die – bei grundsätzlicher Übereinstimmung mit RISM – gelegentlich davon doch wieder abweichende Sigel-Verwendung, nicht, weil die RISM-Sigel im Gebrauch besonders angenehm wä-

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

Es ist hier nicht der Ort, eine detaillierte Auslassung über den Inhalt, die Stellung und die Bedeutung der erfaßten Quellen anzufügen. Indessen erweckt das in diesem Band gebotene Material beim Leser so viel Interesse und erscheint es auch über weite Strecken als so individuell, daß man doch seine Hoffnung ausdrücken möchte, die polnische Musikforschung werde mit der Edition dieses ganzen Materials in Übertragung nicht zögern, überdies, sie werde auch die quellen- und stilkundliche Untersuchung tunlichst befördern. Hierbei wäre, wie es scheint, vor allem die weitere Klärung der Fragen nach geographischem Kompositions- und Quellenentstehungs-Bereich wichtig, damit auch die Fragen nach dem Anteil außerpolnischer Gebiete bei der Formung der Quellenrepertoire und nach den internationalen Beziehungen, in denen diese Quellen gesehen werden müssen. Verschiedenes hierzu hat Perz ja selber schon geleistet (vgl. z. B. *L'ars Nova Italiana del Trecento*, 2. *Convegno Internazionale Certaldo*, Certaldo 1970, S. 465 - 483); anderes ergibt sich, etwa bei *St S₁*, bei *Wj 2464* oder bei *Racz*, mit französischen, deutschen bzw. wiederum italienischen Verbindungen, leicht aus den Quellen selber. Vieles bleibt aber noch offen, und es mag hierfür beispielhaft nur die Frage stehen, ob die erwähnte Notre-Dame-Quelle *St S₁*, auch ob das Messensatz-Blatt *Pu₂* wirklich in Polen selber geschrieben sei? Untersuchungen dieser Art könnten entscheidend dazu beitragen, Umfang und Bedeutung des polnischen Beitrages zur mittelalterlichen Musikgeschichte in Europa noch sicherer als bisher einzuschätzen, eines Beitrages, der nach dem Bild der vorliegenden Publikation ein überaus interessanter und offensichtlich auch individuell geformter gewesen zu sein scheint.

(April 1975)

Martin Staehelin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1976)

Martin Seelkopf

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

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

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

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

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

(Oktober 1976)

Peter Cahn

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

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

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

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

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

(September 1976)

Hermann Jung

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1976)

Hermann Jung

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

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

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

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

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

(Dezember 1976)

Horst Weber

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

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

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

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

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

(März 1977)

Rudolf Bockholdt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(März 1975)

Jürgen Blume

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ISRAEL ADLER: Musical life and Traditions of the Portuguese Jewish Community of Amsterdam in the XVIIIth Century. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1974. 140 S. (Yuval Monograph Series. I.)

HUGO ALKER: Blockflöten-Bibliographie. Band 3. Nachtrag 1970-1974. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 171 S.

Avantgarde und Volkstümlichkeit. Fünf Versuche. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). 69 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 15.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000). Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen. Mit einer Einführung von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. VIII, (19), (2), (7) S. (Auslieferung für die BRD: Bärenreiter Verlag, Kassel.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 39: Festmusiken für Leipziger Rats- und Schulfeste. Huldigungsmusiken für Adlige und Bürger. Hrsg. von Werner NEUMANN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XI, 195 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Zeit - Leben - Wirken. Hrsg. von Barbara SCHWENDOWIUS und Wolfgang DÖMLING. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1976). 179 S.

BÉLA BARTÓK: Rumanian Folk Music. Volume IV: Carols and Christmas Songs. (Colinde) Edited by Benjamin SUCHOFF. Texts Translated by E. C. TEODORESCU. Preface to Part One Translated by Abram LOFT. Preface to Part Two Translated by Ernest H. SANDERS. The Hague: Martinus Nijhoff 1975. XLII, 604 S. (The New York Bartók Archive Studies in Musicology. 5.)

BÉLA BARTÓK: Rumanian Folk Music. Volume V: Maramures County. Edited by Benjamin SUCHOFF. Text Translation by E. C. TEODORESCU. Preface Translation by Alan KRIEGSMAN. With a Foreword by S. C. DRAGOI and Tiberiu ALEXANDRU. The Hague: Martinus Nijhoff 1975. CCCII, 297 S. (The New York Bartók Archive Studies in Musicology. 6.)

Bericht über die erste Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN und Eugen BRIXEL. Tutzing: Hans Schneider 1976. 319 S. (Alta Musica. Band 1.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 1. Sinfonie sérieuse. Hrsg. von Lennart HEDWALL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. XX, 178 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

Padre BONANNI: Descrizione degli Istromenti Armonici d'ogni Genere. Roma: Libraro al Corso 1776. (XVI), XXIII, 216 S., CXLII Taf. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. (Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1776.)

CESAR BRESGEN: Musik-Erziehung? Ein kritisches Protokoll. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 60 S. (Musikpädagogische Bibliothek. Band 11.)

JACQUES CHAILLEY: Le voyage d'hiver de Schubert. Paris: Alphonse Leduc 1975. 53 S. (Au-delà des Notes. 6.)

FROHMUT DANGEL-HOFMANN: Der mehrstimmige Introitus in Quellen des 15. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1975. 280 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 3.)

Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel 1876-1976. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen. Im Auftrag der Kommission verfaßt von Tilmann SEEBASS. Basel: Tilmann Seebaß 1976. 317 S.

ALFRED DÜRR: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 173 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Nr. 26.)

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden Wesen Wirkung. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag - München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (1976). 371 S.

PAOLO GALLARATI: Gluck e Mozart. Torino: Giulio Einaudi editore (1975). 151, (2) S.

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Band II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1976. VIII, 442 S.

PETER GÜLKE: Mönche/Bürger/Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. Leipzig: Koehler & Amelang (1975). 283 S., 56 Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Klavierwerke IV: Einzelne Suiten und Stücke. Zweite Folge. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XV, 138 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV. Band 17.)

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

Stephen Heller. His Life and Works by Hippolyte BARBEDETTE. Translated by Robert BROWN-BORTHWICK. With New Introduction by Ronald E. BOOTH. Detroit: Information Coordinators 1974: XVI, 89, XII S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)

MAXIMILIAN HENNIG: Leitfaden zur Technik und Methodik des Violinspiels. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1976). 47 S. (Musikpädagogische Bibliothek. Band 12.)

HERBERT HEYDE: Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1975). 148 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 7.)

Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers. 1. und 2. Teil. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. XIII, 154 und V,

151 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 104.)

ERWIN R. JACOBI: Albert Schweitzer und die Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 60 S., 4 Abb.

JÁNOS KÁRPÁTI: Bartók's String Quartets. Budapest: Corvina Press (1975). 280 S.

ERNST A. KLUSEN: Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772-1847). Buren: Frits Knuf 1975. 185, VIII S.

ERNST KLUSEN: Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. II: Die Lieder. Unter Mitarbeit von V. Karbusicky und W. Schepping. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1975). 176 S., IX Tabellen. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. Band V.)

BJARNE KORTSEN: Norwegian Music and Musicians. Bergen: Selbstverlag des Verfassers 1975. 228 S.

MICHAEL KOPFERMANN: Beiträge zur Musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1975. 150 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 10.)

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

Kulturteilgestaltung acht renommierter europäischer Tageszeitungen. Sonstige Beiträge. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst 1975. 116 S. (Studien zur Wertungsforschung. Heft 5.)

ADOLF LAYER: Musikgeschichte der Fürstabtei Kempten. Kempten: Verlag für Heimatpflege 1975. 84 S., 19 Abb. (Allgäuer Heimatbücher. 76. Band.)

GIACOMO MANZONI: Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicali. Con una composizione giovanile inedita. Milano: Feltrinelli Editore (1975). 419 S.

BETTY BANG MATHER: Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and other Performers. Additio-

nal Comments on German and Italian Music. New York: McGinnis & Marx Music Publishers 1973. 104 S.

JOHANN MATTHESON (1681–1764): Cleopatra. Hrsg. von George J. BUELOW. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1975. 295 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 69. Abteilung Oper und Sologesang. Band 9.)

[JOHANN] MATTHESON: Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefüger musikalischer Geschmacksprobe. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe Hamburg 1744. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik (1975). (8), 168 S. (Auslieferung für die BRD: Bärenreiter Verlag, Kassel.)

[JOHANN] MATTHESON: Der Musicalische Patriot. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe Hamburg 1728. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik (1975). 376 S. (Auslieferung für die BRD: Bärenreiter Verlag, Kassel.)

PAUL-HEINRICH MERTENS: Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik. Frankfurt a.M.: Verlag Erwin Bochinsky (1975). XII, 131 S. (Fachbuchreihe Das Musikinstrument. Band 30.)

Mozart-Jahrbuch 1975 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg: Mozart-Bibliographie (bis 1970). Zusammengestellt von Rudolph ANGERMÜLLER und Otto SCHNEIDER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1976. VII, 363 S.

FRIEDEMANN OTTERBACH: Kadenzierung und Tonalität im Kantilenensatz Dufays. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 134 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Palaeographie der Musik. Band I: Faszikel 4: EWALD JAMMERS: Aufzeichnungswesen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG (1975). 146 S., 23 Taf.

EDITH PETERS: Georg Anton Kreusser. Ein Mainzer Instrumentalkomponist der Klassik. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 281 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 5.)

NINO PIRROTTA: Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena POVOLEDO. Torino: Giulio Einaudi (2/1975). XXI, 472 S., 41 Abb.

C.M. PLÜMICKE: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin und Stettin: bei Friedrich Nicolai 1781. Fotomechanischer Neudruck Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik (1975). (18), 445 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

„Recherches“ sur la Musique française classique. XV/1975. Mélanges Norbert Dufourcq. Paris: Editions A. et J. Picard 1975. 306 S. (La vie musicale en France sous les rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

HARTMUT SCHAEFER: Die Notendrucker und Musikverleger in Frankfurt am Main von 1630 bis um 1720. Eine bibliographisch-drucktechnische Untersuchung. Band I und II. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter (1975). 711 S. (Catalogus Musicus. VII.)

ALBRECHT SCHNEIDER: Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft. Bonn–Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1976. 272 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 18.)

HANS SCHNOOR: Geschichte der Musik. Eine faszinierende Kulturentwicklung. Hamburg: Deutscher Literatur-Verlag Otto Melchert (1975). 511 S.

WILHELM STAUDER: Einführung in die Akustik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1976). 270 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 22.)

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

Studien zur Musikgeschichte der Stadt Mönchengladbach II. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 123 S., 36 Taf.

Studien zur Musik in Siegburg. Hrsg. von Norbert JERS. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. 102 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 105.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIV: Pyrmonter Kurwoche. Scherzi melodichi für Violine, Viola und Basso continuo. Corellisierende Sonaten für zwei Violinen oder Querflöten und Basso continuo. Hrsg. von Adolf HOFFMANN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XIX, 123 S.

WOLF SIEGFRIED WAGNER: Die Geschichte unserer Familie in Bildern. Bayreuth 1876-1976. Mit Beiträgen von Winifred WAGNER, Gertrud WAGNER, Nike WAGNER. (München): Rogner & Bernhard (1976). 159 S.

ERIC WERNER: Contributions to a Historical Study of Jewish Music. (o.O.): Ktav Publishing House, Inc. (1976). 287 S.

JEAN PAUL WESTHOFF: Six suites pour violon seul sans Basse. Hrsg. von Peter P. Varnai. Geigerische Einrichtung von Gusztáv Szeredi-Saupe. Winterthur: Amadeus Verlag Bernhard Päuler 1975. 21 S.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. 2. Auflage (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1937). Bologna: Arnaldo Forni Editore (1975). (VIII), 235 S., 80 Notenbeisp., XI Taf. (Bibliotheca Musica Bononiensis. Sezione III. N. 48.)

MAURY YESTON: The Stratification of Musical Rhythm. New Haven and London: Yale University Press 1976. IX, 155 S.

KLAUS ZELM: Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1975. 246 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 8.)

Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1976. 154 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 7.).

Mitteilungen

Es verstarben:

am 10. Januar 1977 Professor Hans GRISCHKAT, Stuttgart, im Alter von 73 Jahren,

am 15. März 1977 Professor Dr. Thrasybulos G. GEORGIADES, München, kurz nach Vollendung seines 70. Geburtstages.

*

Wir gratulieren:

Unserem Ehrenmitglied D Dr. h. c. Anthony van HOBOKEN, Bellinzona, am 23. März 1977 zum 90. Geburtstag. Aus diesem Anlaß fand in Wien eine Feierstunde und eine Ausstellung des Hoboken-Archivs in der Österreichischen Nationalbibliothek statt.

Professor Dr. Oswald JONAS, University of California, am 10. Januar 1977 zum 80. Geburtstag.

Dr. Richard BAUM, Kassel, am 8. April 1977 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Arnold GEERING, Bern, am 14. Mai 1977 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Jens Peter LARSEN, Kopenhagen, am 14. Juni 1977 zum 75. Geburtstag.

Professor Dr. Fritz WINCKEL, Berlin, am 20. Juni 1977 zum 70. Geburtstag.

Professor Dr. Johannes KÜNZIG, Freiburg i. Br., am 28. Juni 1977 zum 80. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr. Martin STAEHELIN, Bonn, wurde in Anerkennung seiner Forschungen zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts von der Royal Musical Association in London die Dent-Medaille für das Jahr 1975 verliehen.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Innsbruck veranstaltet vom 9. bis 12. Juni 1977 mit Unterstützung des Landes Tirol und der Stadt Innsbruck anlässlich der abgeschlossenen Restaurierung der Ebert-Orgel (1558) in der Hofkirche ein Symposium mit dem Thema *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*.

Im Rahmen der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein findet vom 10. bis 12. Juni 1977 ein wissenschaftliches Symposium in Seis am Schlern/Südtirol statt. Anfragen

sind zu richten an Hans-Dieter Mück, D-7014 Kornwestheim, Bergstraße 5.

Die Barock-Sommerakademie Schloß Ebenthal bei Wien veranstaltet vom 31. Juli bis 14. August 1977 einen Kurs *Musikalische Aufführungspraxis der Zeit 1640–1800*. Auskünfte erteilt das Kurssekretariat c/o Duckets House, Steeple Aston, Oxford, England.

Die Bundesfachgruppe Musikpädagogik, ein Zusammenschluß von Hochschul-Institutionen mit dem Ziel der Förderung aller Belange der Musikpädagogik im Hochschulbereich, lädt ein zu ihrer 2. wissenschaftlichen Tagung mit dem Gesamtthema *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – inhaltliche, bildungspolitische und institutionelle Perspektiven*. Sie findet vom 29. September bis 2. Oktober 1977 in der Universität Gießen statt.

Folgende Themen sind vorgesehen (die Referenten, aus dem Bereich der Universitätsmusikwissenschaft wie aus dem der Musikpädagogik kommend, haben fest zugesagt):

1) Was erwartet die Musiklehrerausbildung von der Musikwissenschaft? (W. Fischer, G. Katzenberger, H. Meyer, W. Pape, W. Steinbeck)

2) Was erwartet die Musikwissenschaft von der Musiklehrerausbildung? (C. Dahlhaus, A. Edler, L. Finscher, A. Forchert, Chr. H. Mahling)

3) Eingangsvoraussetzungen für musikpädagogische Studiengänge und Überlegungen zu einem partiell gemeinsamen Grundstudium in Musikwissenschaft und Musikpädagogik (G. Gruber, R. Klinkhammer, G. Noll, R. Weyer)

4) Umsetzung von musikgeschichtlichen Erkenntnissen in die Schulpraxis (S. Gmeiwieser, L. Hoffmann-Erbrecht, Th. Kappert, S. Kross)

5) Umsetzung von musiksoziologischen Erkenntnissen in die Schulpraxis (H. Emons, U. M. Krüger, Frau H. de la Motte, P. Rumenhöller)

6) Umsetzung von musikethnologischen Erkenntnissen in die Schulpraxis (S. Helms, J. Kuckertz, J. P. Reiche, K. Reinhard, H. Tschache)

7) Podiumsdiskussion: *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – Tendenzen künftiger Entwicklung* mit Vertretern aus allen elf Bundesländern: L. U. Abraham, W.

Braun, Frau G. Distler-Brendel, W. Fischer, H. Hopf, H. Kühn, H. Lemmermann, H. Rauhe, W. Roscher, H. Unverricht, G. Weiß (Gesprächsleitung: W. Gieseler)

Am 1. Oktober abends findet die Delegiertenversammlung der Mitglieds-Institutionen statt, auf der Tagesordnung steht u. a. Neuwahl des Vorstands.

Die Einladung wendet sich an alle im Hochschulbereich tätigen Professoren, hauptamtlichen Mitarbeiter und Studenten wie auch an jene, die überhaupt an Fragen der Musiklehrerausbildung interessiert sind, vornehmlich aber an alle Mitglieder der Gesellschaft für Musikpädagogik und des Verbandes deutscher Schulmusikerzieher.

Die Anmeldungen wolle man richten an die „Bundesfachgruppe Musikpädagogik c/o Seminar für Musik an der PH Rheinland, Abtl. Köln, Gronewaldstr. 2, 5000 Köln 41“. Die Zahlung der Tagungsgebühr von 25.– DM (Studenten 10.– DM) erledige man bitte durch Beilegung eines Verrechnungsschecks, ausgestellt auf Prof. Gieseler, Bedburg-Hau, mit Vermerk „Tagung September 77“. Weitere Informationen wie auch Hotelnachweis nach Anmeldung.

*

Der 11. Kongreß der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken findet vom 11. bis 16. September 1977 in Mainz (Johannes-Gutenberg-Universität) statt. Die Generalversammlung der Vereinigung ist für den 15. September, 16.00 Uhr vorgesehen. Anfragen sind zu richten an: IAML/IASA 11. Kongreß Mainz 1977, Stadtbibliothek Mainz, D-6500 Mainz.

Die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe teilt mit, daß die folgenden Kritischen Berichte der Neuen Schubert-Ausgabe fertiggestellt und bei der Editionsleitung, Schulberg 2, D-7400 Tübingen, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, D-3500 Kassel, in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, und in der Wiener Stadtbibliothek zugänglich sind: 1. Zu Serie IV/7, *Lieder. Band 7*, vorgelegt von Walther Dürr, 2. zu Serie V/1, *Sinfonien Nr. 1–3*, vorgelegt von Arnold Feil und Christa Landon, 3. zu Serie VI/2, *Streichquintette*, vorgelegt von Martin Chusid.