

Zur Situation der musikalischen Mittelalterforschung in Deutschland*

von Helmut Hucce, Frankfurt a. M.

Musik des Mittelalters ist heute ‚in‘. Es treten immer häufiger immer mehr und immer neue Ensembles auf, die mittelalterliche Musik aufführen. Im Programm der Schallplattenproduzenten ist die Musik des Mittelalters längst nicht mehr subventionierte Exotik, sie ist eine gewinnbringende Sparte geworden. Das Interesse an mittelalterlicher Musik reicht heute über den Bereich der vom musikalischen Markt so bezeichneten „E-Musik“ weit hinaus in den Bereich der „U-Musik“ und der Liedermacher; es war nie so groß wie heute und hat nie zuvor so weite Kreise gezogen. Aber dieses Phänomen ist nicht Gegenstand unseres Kolloquiums.

Die Situation der Mittelalterforschung in der deutschen Musikwissenschaft steht dazu in merkwürdigem Gegensatz. Max Haas hat jüngst geschrieben, daß „im Verlauf der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre vorgelegte, für die weitere Erforschung der mittelalterlichen Musiklehre und Musikanschauung folgenreiche Untersuchungen Konzeptionen strukturierten, die später – ungeachtet ihrer ideellen Komponenten – zur fatalen, lexikographisch aufbereiteten Fach-Gewißheit erstarrten“¹. Der Satz mag zur Diskussion herausfordern, deshalb zitiere ich ihn. Ich weiß nicht, ob es unverfänglicher ist, zu sagen, daß die musikalische Mittelalterforschung lange im Schatten ihrer Patriarchen gestanden hat, die sich als erste in das unwegsame Gelände jenseits der „alten Musik“ des Barock, Palestrinas und der alten Niederländer vorwagten und die von der Musikwissenschaft bis heute als die wahren und eigentlichen Forscher in ihrer jungen Geschichte verehrt werden.

Die musikalische Mittelalterforschung ist nicht bei Friedrich Ludwig und Peter Wagner stehengeblieben. Aber das von den Patriarchen entworfene Geschichtsbild blieb lange Zeit im Grunde unangetastet, es wurde ausgemalt und ergänzt. Neue Erkenntnisse suchte man eher in das etablierte Geschichtsbild einzufügen und mit diesem Geschichtsbild zu harmonisieren als weiterzudenken. Ganze Forschungszweige degenerierten zur puren Scholastik, wie die Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, die Modaltheorie, die zur „Notationskunde“ verkümmerte musikalische Paläographie, die Chorforschung. Die Mittelalterforschung stand im Windschatten aller Fragen nach dem Verständnis und nach der Methode von Musikwissenschaft.

Es hängt doch wohl damit zusammen, daß die Mittelalterforschung heute in der deutschen Musikwissenschaft viel mehr als etwa in der Kunstgeschichte, der Literaturwissenschaft, der Philosophie als eine besondere, vom eigentlichen Fach abgetrennte Spezialdisziplin betrachtet wird, daß diese Spezialdisziplin immer mehr an den Rand des musikwissenschaftlichen Interesses geraten ist und daß neue Erkenntnisse und neue Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung von der Musikwissenschaft weithin gar nicht mehr rezipiert zu werden scheinen. Dabei ist die musikalische Mittelalter-

* Das vorliegende Heft der Zeitschrift bietet die Referate, die im Rahmen des von Helmut Hucce geleiteten Kolloquiums über „Neue Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung“ anläßlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung am 4. Oktober 1983 in Marburg gehalten wurden (Anm. der Schriftleitung).

¹ *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Forum musicologicum*, Band 3, Winterthur 1982, S. 325.

forschung nach jahrzehntelangem Stau heute gründlich und vielleicht heftiger als alle anderen Disziplinen der Musikwissenschaft in Bewegung geraten.

Das wachsende Desinteresse der Musikwissenschaft an ihrer Mittelalterforschung spiegelt sich in der Dissertationsstatistik: Von 1951 bis 1955 wurden nach den jährlichen Verzeichnissen in der *Musikforschung* an den deutschen Universitäten 146 musikwissenschaftliche Dissertationen angenommen, davon beschäftigten sich 17 mit Musik des Mittelalters. Von 1966 bis 1970, die Zahlen beziehen sich nunmehr auf die Universitäten der Bundesrepublik, Österreichs und der Schweiz, hatten von 250 musikwissenschaftlichen Dissertationen ebenfalls 17 ein Mittelalter-Thema. Von 1971 bis 1975 zähle ich noch 13 Mittelalter-Dissertationen, von 1976 bis 1980 nur noch fünf.

Das schwindende Interesse an der musikalischen Mittelalterforschung hat sicherlich etwas mit der Entwicklung der Mittelalterforschung innerhalb der Musikwissenschaft zu tun. Es wäre zu fragen, ob nicht auch Bildungspolitik, Schulreform, Rückgang des Lateinunterrichts sich in der Dissertationsstatistik niederschlagen. Aber mangelnde Lateinkenntnisse von Studenten sind nicht allein ein deutsches Problem, es stellt sich noch massiver beispielsweise in den USA. Und trotzdem verzeichnet der Adkins-Dickinson-Index² von 1972 bis 1976 23 Dissertationen über Musik des Mittelalters und 32 „works in progress“. Den insgesamt drei Mittelalterdissertationen in der Bundesrepublik, Österreich und der Schweiz von 1979 bis 1981 stehen laut *American Doctoral Dissertations*³ 16 an den Universitäten der USA gegenüber!

Dem Desinteresse an der musikalischen Mittelalterforschung im deutschen Sprachgebiet steht ein bemerkenswerter Aufschwung der Mittelalterforschung in den USA, aber auch in England und beispielsweise in Australien, ein Aufschwung der angelsächsischen Mittelalterforschung gegenüber. Dieser Aufschwung drückt sich nicht nur in der Zahl und in der Qualität der Dissertationen aus – unter den amerikanischen musikwissenschaftlichen Dissertationen ist die Qualität der Mittelalterdissertationen weit überdurchschnittlich schon allein deshalb, weil der Student sich den Zugang zur Musik des Mittelalters erst erarbeiten muß. – Nehmen wir auch die Zahl der Beiträge über Musik des Mittelalters in *Musikforschung* und *Journal of the American Musicological Society*: Von 1972 bis 1981 erschienen in der *Musikforschung*, von Berichten und kleinen Beiträgen abgesehen, neun Beiträge über Musik des Mittelalters. Im *Journal of the American Musicological Society* waren es 36.

Bei aller Problematik aller Statistik: Wer die Literatur über die Musik des Mittelalters ein wenig verfolgt, stellt fest, daß der Schwerpunkt der musikalischen Mittelalterforschung heute nicht mehr im deutschen, sondern im angelsächsischen Sprachraum liegt. Auffällig ist dabei das ausgeprägte Interesse und sind die besonderen Leistungen unserer angelsächsischen Kollegen auf dem Felde der Erschließung und Interpretation der Quellen, der musikwissenschaftlichen Philologie und Grundlagenforschung. Gerade auf diesem Gebiet, das doch als besondere Domäne der deutschsprachigen Musikwissenschaft galt, sind wir ins Hintertreffen geraten. Das gilt, wie mir scheint, nicht für die musikalische Mittelalterforschung allein, aber es wirkt sich in der Mittelalterforschung besonders gravierend aus.

² Cecil Adkins – Alis Dickinson, *International Index of Dissertations and Musicological Works in Progress*, First Edition, Philadelphia 1977

³ *American Doctoral Dissertations* 1978/79, University Microfilms International 1980 und folgende Jahrgänge.

So war die Einladung willkommen, auf dieser Jahrestagung ein Kolloquium über Musik des Mittelalters zu organisieren. Eine Heerschau der musikalischen Mittelalterforschung in Deutschland ist im Rahmen eines solchen Kolloquiums natürlich nicht möglich. Es hätten noch mehr Kollegen und Kolleginnen wertvolle Beiträge zu diesem Kolloquium liefern können, aber angesichts der zur Verfügung stehenden Zeit war Beschränkung geboten, und in dem so gegebenen engen Rahmen habe ich versucht, möglichst unterschiedliche Forschungsrichtungen, Schulen und Persönlichkeiten an einen Tisch zu bringen. Ich freue mich besonders, daß ich unseren amerikanischen Kollegen Leo Treitler für die Teilnahme gewinnen konnte. Herr Treitler hat insbesondere für seine bahnbrechenden Arbeiten über die Musik des Mittelalters als erster Musikwissenschaftler den Geisteswissenschaftlichen Forschungspreis der Alexander von Humboldt-Stiftung erhalten, wozu wir ihn herzlich beglückwünschen.

In meinem Einladungsbrief an die Teilnehmer des Kolloquiums habe ich geschrieben: „Angesichts der Situation der Mittelalterforschung in der deutschen Musikforschung kommt unserem Kolloquium geradezu die Funktion einer Informations- und Werbeveranstaltung zu. Das Generalthema soll sein ‚Neue Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung‘“. Ich bat die Referenten, unter diesem Leitgedanken ein Thema aus ihren laufenden Forschungsarbeiten zu behandeln. Die Referate sind also Berichte aus der Arbeit, zum Teil kurze Vorausfassungen geplanter Publikationen. Ich glaube, daß das der Aktualität und Unmittelbarkeit des Kolloquiums zugute kommen wird und daß die Diskussion dieser Referate uns über die Grenzen der Mittelalterforschung hinaus zu Problemen unserer gemeinsamen Musikwissenschaft und ihrer interdisziplinären Verflechtung führen wird.

Die Entstehung der abendländischen Notenschrift *

von Leo Treitler, New York

Es geht mir in meinem Referat nicht um griffige Feststellungen wie etwa, daß die Notenschrift um 830 in Corbie vom Armarius des Klosters erfunden worden sei (obwohl das gar nicht ausgeschlossen ist) oder daß die Notenschrift sich aus der Interpunktion entwickelt habe (obwohl das nicht ganz unsinnig ist). Mir geht es eher darum, wie wir uns die Auffassung der ersten Musikschrift vorzustellen haben und was wir über die Umstände erschließen können, unter denen sie entstand, und über den Zweck, für den sie gedacht war.

Es wird oft behauptet, und es wird nicht bestritten, daß wir abendländische Notenschriften erst aus dem 9. Jahrhundert kennen. Wir besitzen etwas über ein Dutzend Quellen aus dem 9. Jahrhundert, von denen zwei theoretische Traktate mit Notenbeispielen sind, bei den anderen handelt es sich um einzelne mit Neumen versehene Texte meist in liturgischen Büchern.

* Der Verfasser wird das in diesem Referat Dargelegte in einem Aufsatz *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*, in: *Early Music History* 4, 1984, weiter ausführen und dokumentieren.

Es wird seltener behauptet, aber andererseits bestritten, daß die Notenschrift nicht lange vor diesen ältesten Quellen entstand. Diese Meinung vertrete ich, in Übereinstimmung mit einigen anderen. Die Alternative wäre, daß eine bedeutend ältere schriftliche Überlieferung verschollen ist.

Diese Alternative wird nicht von vielen Forschern ausdrücklich vertreten. Sie hat aber große Bedeutung als stillschweigende und zum Teil unbewußte Voraussetzung für die Vorstellung der frühmittelalterlichen Musikkultur als einer schriftlichen Kultur. Mit der Meinung, daß die Notenschrift erst gegen Anfang des 9. Jahrhunderts entstanden sei, rückt die Betrachtung der mittelalterlichen Musikkultur als einer schriftlich werdenden Kultur in den Vordergrund. Das heißt, daß die Notenschrift in einer mündlichen Kultur entstand und daß ihre Entstehung nur den Anfang einer Umwandlung dieser Kultur ausmacht. Demnach ist die Auseinandersetzung mit dieser Frage eine Grundaufgabe der abendländischen Musikgeschichte.

Vieles spricht gegen die Vermutung, daß eine ältere schriftliche Überlieferung verloren gegangen wäre. Unter anderem: Wir haben Beweise, daß im 9. Jahrhundert und zum Teil darüber hinaus der Gregorianische Gesang mündlich überliefert wurde. Aurelian von Reomé fordert in seinem Traktat *Musica disciplina* (um 840–850), daß jeder Kantor, der sich als gut gebildet ansieht, die Antiphonen und ihre Verse auswendig kennen soll¹. Er wiederholt auch das Dictum Isidors von Sevilla, daß die Gesänge dem Gedächtnis eingeprägt sein müssen, sonst würden sie verlorengehen, weil sie nicht aufgezeichnet werden können². Es gibt aus dieser Zeit Bücher mit den Texten der Gesänge für den Gottesdienst, die als „Bücher der musikalischen Kunst“ bezeichnet sind, obwohl sie keine Notenschrift enthalten³. Es gibt Zeugnisse aus dem Übergang zum 10. Jahrhundert, die das Ersetzen des Lehrers durch die Schrift beim Erlernen des Gesangs bezeugen: Notkers Einleitung zu seiner Sequenzensammlung⁴ und Hucbalds *De harmonica institutione*⁵. Um ein halbes Jahrhundert früher schreibt der Autor der *Musica enchiriadis* über das Schreiben und das Lesen von Musik als über etwas Neues⁶.

Es handelt sich aber nicht nur um eine Frage der Beweise, sondern auch der Erklärungsmodelle für die Entstehung der Notenschrift. Behauptungen, die Notenschrift habe ein höheres Alter, tendieren zu der Vorstellung einer allmählichen Entwicklung aus inneren Ursachen, als wären die Noten Organismen, die sich von sich aus und ohne Einwirkung der Umwelt entwickelten. Wir brauchen dagegen Vorstellungen, die die Entwicklung in ihrer Geschichtlichkeit aktualisieren: auf welchen Grundlagen, unter welchen Umständen, aus welchen Motivierungen sind Notenschriften entstanden?

Wenn die Notenschrift im frühen 9. Jahrhundert entstanden ist, dann rückt ihre Entstehung in den Zusammenhang der „Karolingischen Renaissance“ und ist im Kontext des Karolingischen Aufschwungs von Gelehrsamkeit und Schriftlichkeit zu betrachten. Ziel des Auftrags Karls des Großen an seine Äbte und Bischöfe war es, die Kenntnis der

¹ Aureliani Reomensis *Musica Disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee, Rom 1975, S. 118, 5.

² Ebda., S. 61, 1–2.

³ Siehe Leo Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *MQ* 60, 1974, S. 338.

⁴ Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter*, Bern 1948, Editionsband, S. 9–11.

⁵ *GS* I, S. 117.

⁶ Hans Schmid (Hrsg.), *Musica et Scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum*, München 1981.

Heiligen Schrift unter den Mönchen und Klerikern zu fördern. Das erforderte eine bessere Kenntnis des Lateins, das Herstellen von vielen Büchern, eine normalisierte, leicht schreibbare und lesbare Schrift und eine Lehre von der Sprache hinsichtlich Grammatik, Syntax und Aussprache. Dazu wurden zahlreiche Schreibstuben errichtet, kirchliche und antike Texte wurden weit verbreitet (letztere als Muster für die Sprache), die Karolingische Minuskel wurde um 770 normalisiert, und es entstand eine breite Überlieferung von Traktaten der *Ars grammatica*.

Schriftliche Texte wurden laut gelesen. Demnach sollte nicht nur korrekt geschrieben, sondern auch korrekt gelesen werden. Um ein verständliches Lesen zu sichern, bediente man sich verschiedener graphischer Hinweise zum Vortrag des Textes. Für die Entwicklung der Notenschrift war die Interpunktion unter diesen Hinweisen am bedeutendsten. Gleich der karolingischen Minuskel wurde die Interpunktion amtlich verordnet.

Was die *Ars grammatica* und ihre Lehre über die Sprache betrifft, waren vier Aspekte von besonderer Bedeutung für die Entstehung der Notenschrift:

1. Die Grammatik-Traktate waren die Muster für die Traktate über die *Ars musica*. Es handelte sich in beiden Fällen um Vorschriften und Beispiele. Zur Darstellung der Beispiele wurde eine Notenschrift unerlässlich.
2. Die Lehre von der Zerlegung der Sprache in Buchstaben, Wörter und Sinneinheiten spielte in zwei Hinsichten eine wesentliche Rolle für die musikalische Begriffsbildung: Erstens wurde der Begriff „Ton“ als Analogon zum Buchstaben, zur elementaren Einheit der Sprache betrachtet. Und zweitens entstand der musikalische Formbegriff als Gegenstück zur Auffassung der Sinneinheiten als Glieder der Sprache.
3. Grundvoraussetzung der anderen frühen Notenschriften war der Begriff des „Accentus“, der melodische Aspekt der Sprache; ich denke nicht an den prosodischen Akzent im engeren Sinn, sondern an Akzent im allgemeinen Sinn von Stimmbewegung. Es ist der Accentus in diesem Sinne, den die Neumen darstellen sollten.
4. Im Aspekt der Lehre von der Aussprache des Lateinischen hatten die Traktate sich mit den „Semivocalen“ auseinanderzusetzen. Es handelt sich dabei um Dauerlaute wie s, z, f (Reibelaute), l, r (Liquide) und n, m, (Nasale). Diese Laute wurden durch besondere Formen der Neumen, die wir als „liqueszierende“ Neumen kennen, markiert. Dadurch dienten die Neumen als Hinweise zum Vortrag der Sprache in einem anderen Sinn als die Interpunktion. Liqueszierende Neumen finden wir häufig in den ältesten Quellen, und zusammen mit den Neumen, die von Interpunktionszeichen abhängig zu sein scheinen, machen sie den größten Teil des Repertoires der Neumen aus, das in den ältesten Quellen auftaucht.

Es ist unverkennbar, daß die Notenschrift in engster Beziehung zur Sprache, zur Aufzeichnung von Sprache und zur Lehre über die Sprache entstand. Wir erwähnten eben den technischen Aspekt, das heißt die Interpunktion, die Markierung der Semivocalis-Laute und den Accentus-Begriff.

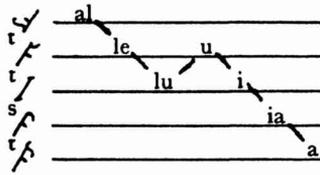
Der Autor der *Musica enchiridis* schreibt, so wie man jetzt Sprache und Buchstaben lesen könne, so könne man mit einiger Übung auch Musik schreiben und lesen⁷. Aurelian

⁷ Ebda.

bezeichnet durchgehend das melodische Moment als *Accentus* und meint damit so etwas wie *Modulation* und *Stimmlage*.

Alle abendländischen Notenschriften stellten zuerst die *Inflexion* der Sprache dar. Das sieht man beim Vergleich der Notenschriften in den ältesten Musiktraktaten. In der *Musica enchiriadis* gibt es zweierlei Notenzeichen, die *Daseia*-Notation und *Text-Silben*, die auf *Linienraster* geschrieben sind (Beispiel 1). Die *Daseia*-Zeichen stellen die Töne des Systems dar, die *Silben* auf *Linien* stellen die *Inflexion* des Textes dar. Die letzteren machen eigentlich die *Notation* der *Melodie* aus, während die *Daseia*-Zeichen etwa unseren *Notenlinien* entsprechen.

Beispiel 1, Schmidt, op. cit. S. 14:



Bei Aurelian von Reomé sind die Notenzeichen *Neumen*, Zeichen, die an *Silben* festgebunden sind und die *Inflexion* der *Silben* darstellen.

Es gibt, wie eingangs bemerkt, zweierlei Arten von Quellen unter den ältesten Denkmälern der Notenschrift, musikpädagogische Traktate und praktische Quellen. Und nach der Verschiedenheit des Zwecks gab es zwei verschiedene Vorstellungen darüber, was eine Notenschrift eigentlich sei, welche Aufgaben sie hat und wie sie funktioniert.

Hauptzweck des Autors der *Musica enchiriadis* war es, ein *Tonsystem* zu entwickeln und zu erklären. Die Notenschrift, die er dazu erfunden hat, hatte die Aufgabe, seine Erklärungen durch Beispiele zu erläutern. Die Beispiele sollten aber auch die Grundlage seiner Argumente sein. Oft schreibt er etwa „Man sieht, wie (oder daß) . . .“ und zieht dann daraus seine Folgerungen. Da es sich um ein *Tonsystem* handelt, mußte die Notenschrift die *relativen Tonhöhen* angeben, und das tat sie durch die *anschauliche Wiedergabe* der *melodischen Bewegung* im *Tonraum*. Eine derartige Notenschrift war eine Voraussetzung des Traktats.

Aurelians Hauptzweck in der *Musica disciplina* war es, eine *Anleitung* zur *Differenzierung* der *melodischen Weisen* des *liturgischen Gesangs* zu schreiben. Zum Teil handelt es sich dabei um *Differenzierungen* nach *melodischen Verlaufsmodellen*. Zwar verläßt sich Aurelian viel weniger auf *Notenbeispiele* als der Autor der *Musica enchiriadis*. Er setzt eine *gründliche Kenntnis* der *Melodien* voraus, von denen er schreibt. Wo aber eine Notenschrift in der ältesten Quelle des Traktats Anwendung findet⁸, ist das ebenfalls eine *Tonhöhen-schrift*. Jacques Handschin hat sie „*Tonortschrift*“ genannt und sie zur sogenannten „*Paleofränkischen Neumenschrift*“ in Beziehung gesetzt⁹. Es sind *Neumen*, die auch das *Auf* und *Ab* einer *Melodie* mehr oder weniger präzise andeuten.

Den *Tonhöhen-schriften* der Traktate entspricht die *Beschäftigung* dieser Traktate mit *Fragen* der *Tonhöhe* und *melodischen Verlaufsmodellen*. Sie beruhen auf der *Vorstellung*

⁸ Valenciennes, Bibl. mun. 337 (325).

⁹ Eine alte Neumenschrift, in: *AMI* 22, 1950, S. 69ff.

von Melodie als Bewegung durch einen Tonraum, die anschaulich durch Neumen oder Stellung der Silben in einem Linienraster dargestellt wird.

Einen Eindruck von Aufgabe und Wesen der Notenschrift in den ältesten praktischen Quellen gewinnen wir durch die Quellen selber und durch die Beschreibungen Aurelians. Aurelian bezieht sich nicht ausschließlich auf den „Accentus“ oder melodischen Verlauf. Seine Absicht ist es, bei den verschiedenen Weisen anzugeben, was charakteristisch ist, und das schließt qualitative Eigenarten ein, die mit der Art der Aufführung zu tun haben: rhythmische Differenzierungen, Differenzierungen der Stimmqualität und noch weitere Differenzierungen, die wir schwer verstehen können. Manche dieser qualitativen Aspekte decken sich mit späteren Notierungen, und daraus können wir wichtige Folgerungen ziehen: daß seine Berichte treffend sind, daß solche Aspekte zur mündlichen Praxis gehörten und daß wir die Aufzeichnung als Übertragungen der mündlichen Praxis anzusehen haben. Ich gebe ein Beispiel:

Beispiel 2, Cardine, *Graduel neumé*, Solesmes 1772, S. 499:

MB
CKS
SS.
Process.
de Martini

Grad.
2.

Xsultá-bunt * san-cti in gló-ri-a : lae-tabún-tur in cu-bí-li-bus su-is.

V. Cantá-te Dó-mi-no cán-ti-cum no-vum : laus e- jus in ecclé-si-a

* sanctú-rum.

Bei der Beschreibung des Verses „*Cantate domino*“ zum Graduale „*Exultabunt sancti*“ schreibt er: „Nach der ersten und längeren Melodie auf ‚Do‘ folgt die zweite Melodie auf ‚can‘. Diese Melodie ist ‚flexibilis‘, sie wird wiederholt und mit einer bebenden Modulation gesungen“¹⁰. Die Stelle ist genau identifizierbar (Beispiel 2) und die „bebende Modulation“ ist in der ältesten Überlieferung durch ein Quilisma bezeichnet. Das ist nicht nur bei dem Text „*Exultabunt sancti*“ der Fall, sondern auch bei zahlreichen anderen Gradualientexten, die zu dieser Weise überliefert sind (es ist die Weise des Gradualien-Typs *Justus ut palma*). Die „bebende“ Modulation gehört zu der Weise.

Aurelians Beschreibungen, wie auch die Quellen selber, führen zu dem Schluß, daß der Hinweis auf die hochdifferenzierten qualitativen Aspekte der Aufführung eine der primären Aufgaben der ersten Notenschriften im praktischen Gebrauch war.

Dafür gibt uns Hucbald einen sicheren Beweis. Er argumentiert für die Anwendung einer Buchstabennotation, weil die Neumen nicht für die Wiedergabe des melodischen Verlaufs ausreichen. Aber er schreibt doch auch: „Die gewöhnlichen Zeichen sind nicht ganz unnötig, da sie nützlich sind, um die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Melodie zu zeigen, wo der Klang einer bebenden Stimme bedarf . . .“¹¹. Daß er außerdem eine Buchstabennotation vorschlägt, ist wahrscheinlich zum Teil durch den Verfall der mündlichen Tradition, zum Teil durch zunehmendes Verlangen nach Einheitlichkeit im Vortrag des liturgischen Gesangs zu erklären.

Noch eine weitere Aufgabe der frühen Notenschriften, die primär nichts mit Tonhöhen zu tun hatte, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Neumen in den ältesten praktischen Quellen zum großen Teil bei Gebeten und Lesungen des Priesters verwendet werden. Es handelt sich dabei um Rezitationen auf einem Ton mit Modulationen und Kadenz an Stellen, wo Interpunktionszeichen gesetzt waren. Wozu brauchte man Neumierungen für etwas musikalisch so Einfaches?

Die Interpunktionszeichen bezeichnen die Stellen, wo der Lektor seine Modulationen und Kadenz beendet haben soll. Es kam darauf an zu erinnern, wo er vom Rezitationston in die Kadenz überzugehen hatte. Das muß ein schwieriges Problem gewesen sein, das Anlaß zum Neumieren gab.

Das dritte Beispiel ist eine Seite aus der St. Galler Handschrift 381. Sie enthält Aufzeichnungen der Psalmodie zu Introitus und Communio. Es ist unverkennbar, daß die Anfangstöne der jeweiligen Kadenz durch eine Virga bezeichnet sind, die bedeutend höher steht als die anderen Töne. Liest man aber jeweils bis zum Schluß der Kadenz, dann sieht man, daß das keine richtige Diastematie ist. Die hohe Virga ist ein Signal für den Anfang der Kadenz.

Die Notenschrift hatte in ihrer ersten Epoche eine ähnliche Funktion wie die Interpunktionszeichen: sie war Hinweis zum Vortrag eines Textes. Das beweist die Seite aus der Handschrift St. Gallen 381 noch in einer anderen Beziehung. Es wird meist gelehrt, daß die Differenzierung zwischen Virga und Punktum zur Bezeichnung des Unterschieds der Tonhöhe diente: die Virga als Zeichen für einen höheren, das Punktum als Zeichen für einen tieferen Ton. In diesem Beispiel kann die Virga aber nach und vor einem höheren wie

¹⁰ S. 98, 25.

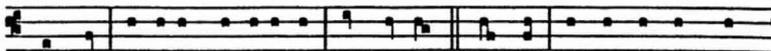
¹¹ Siehe Fußn. 5.

Beispiel 3, St. Gallen, Stiftbibliothek 381, mit Übertragung von Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien II*, Leipzig 1912, Neudr. Hildesheim 1963, S. 265:

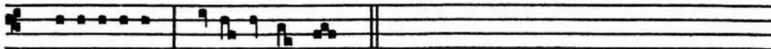
^{- w f - m -}
sub mea quem timebo
^{- - - - -}
ADR. Dominus protector meus a quo trepidabo
^{- - - - -}
ADR. Si consistant aduersum me castra non timebit
^{- - - - -}
 cor meum
^{- - - - -}
Λ. Dñs fortitudo. Ad te domine clamabo deus meus
^{- - - - -}
usu ne silias a me nequando taceas a me.
^{- - - - -}
ADR. Dominus adiutor meus & protector meus & in
^{- - - - -}
 ipso sperauit cor meum & adiuutus sum.
^{- - - - -}
Γ. Circuibō & immot. Dñmus illuminatio mea
^{- - - - -}
η & salus mea quem timebo.
^{- - - - -}
ADR. Dominus protector meus a quo trepidabo.
^{- - - - -}
ADR. Exaudi domine uocem meam qua clamaui mise-
^{- - - - -}
 reo mei & exaudi me.
^{- - - - -}
Λ. Omnes gentes: Subiecit populos nobis & gentes
^{- - - - -}
η sub pedibus nostris.

Aus Cod. 381 St. Gallen.

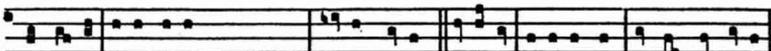
11. Jahrhundert.



Ad te do-mine clamabo de- us me- us: ne si- leas a me, ne quan- do mi- nus pro- tec- tor me- us: et in i- pso spe- ravit cor



do tace- as a me.
meum et adju- tus sum.



Domi- nus illu- mina- ti- o me- a: et salus me- a quem timebo?
Domi- nus protector uitae me- ae: a quo trepidabo?
+ Exaudi domine uocem meam, qua clamaui: miserere mei et exaudi me.
Subje- cit po- pulos nobis: et gentes sub pedibus nostris.

einem tieferen Ton stehen. Das Punktum jedoch steht nur, wo der vorangehende und der folgende Ton höher liegen, in diesem Fall nur für den tiefsten Ton. Das Punktum ist ein Hinweis darauf, daß bei der Silbe, wo es gesetzt wird, der tiefste Ton des Tonraums erreicht ist. Da in diesem Fall der tiefste Ton nur am Anfang oder am Ende einer melodischen Strecke erreicht wird, ist das Punktum ein Anhaltspunkt nicht nur für den melodischen, sondern auch für den formalen Verlauf des Vortrags. Das Punktum ist, ebenso wie die hochgesetzte Virga, ein Indikator. Indikatoren sind auch die Verkürzungen am Rand, „susū“, „iusū“ und „eḡ“ (= equaliter), die Hinweise dafür sind, daß der erste Ton der Antiphon, die nach dem Vers zu wiederholen ist, höher, tiefer oder der gleiche Ton ist wie der letzte Ton der Psalmformel. Solche Indikatoren sind die Wegemarken, mit deren Hilfe der Ausführende den gegebenen Text mit den melodischen Formeln, die er auswendig kennt, in Verbindung bringt.

Im Hinblick auf die gemeinsame indikatorische Funktion der Neumen und der Interpunktionszeichen soll zuletzt auf wesentliche Übereinstimmungen ihrer Form hingewiesen werden.

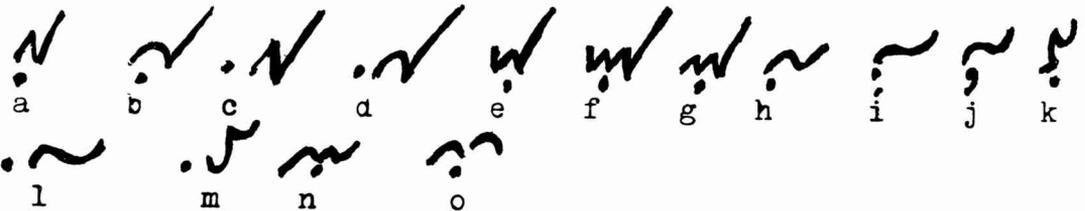
Das karolingische Interpunktionsystem wurde in den achtziger Jahren des 8. Jahrhunderts durch Einführung des Fragezeichens vervollständigt. Das vierte Beispiel zeigt das Repertoire der Interpunktionszeichen vor 800. Es besteht aus Punktum (.), Virgula (/), Comma (ʔ oder 7), Punctus interrogationis und verschiedenen Zusammensetzungen dieser Zeichen.

Beispiel 4:

Punkt Comma Virgula

• ʔ 7 / ✓

Fragezeichen



a b c d e f g h i j k

l m n o

Vervielfachung der Zeichen

• • • ʔ ʔ ʔ / / / ✓ ✓ ✓

Zusammensetzung der Zeichen

ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ! ✓

✓ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ ʔ

Viele von diesen Zeichen lassen sich als Neumen wiedererkennen. Da die ältesten Neumen ein halbes Jahrhundert jünger als die ältesten Texte mit vollständiger Interpunktion sind, läßt sich denken, daß die einen von den anderen abgeleitet sind. Es empfiehlt sich aber Vorsicht.

Aus den Ähnlichkeiten zwischen Punctum, Comma, Virgula einerseits und den entsprechenden Neumen andererseits kann wenig geschlossen werden, da diese Zeichen verschiedenen Zwecken dienen. Bei den Fragezeichen dagegen ist es anders. Sie sind differenzierter und sind nach Form und Funktion mehr spezialisiert. Deshalb ist es sinnvoll, nach konkreten Beziehungen zu fragen. Es handelt sich um eine Entsprechung entweder mit Quilisma oder mit Porrectus. In Beispiel 4 entsprechen die Zeichen a bis d dem Porrectus in einer oder der anderen Neumenschrift, während die Zeichen e bis m dem Quilisma entsprechen. Was die Quilismen und die entsprechenden Fragezeichen betrifft, ist es bedeutsam, daß Zeichen wie e, h und k, so verschieden sie sind, einerseits sämtlich in der Funktion des Fragezeichens und andererseits sämtlich in der Funktion des Quilisma erscheinen. Für eine derartige Beziehung spricht auch die folgende Tatsache: Es ist nie der Fall, daß an einem Ort, wo das Fragezeichen als e geschrieben wird, das Quilisma in der Form h oder k erscheint. Wo das Fragezeichen a verwendet wird, da wird auch das Quilisma in der Form a geschrieben und so fort. Demnach erscheint es plausibel, daß die ersten Neumenschreiber, als sie Zeichen suchten für die schriftliche Übertragung der mündlich überlieferten Melodien, Interpunktionszeichen heranzogen. Ein konkreter Fall wäre die Anpassung des quilismaartigen Fragezeichens für die Aufzeichnung der „bebenden Modulation“, die Aurelian beschreibt.

Wir behaupten nicht, daß sich die Neumenschrift aus den Interpunktionszeichen entwickelt hat. Aber es stellt sich uns die Frage, was es bedeutet, daß die ersten Neumenschreiber Interpunktionszeichen heranzogen. Die Frage fordert die weitere Erforschung der indikatorischen Funktion der ältesten Notenschriften heraus.

Notenschrift und Mehrstimmigkeit

von Theodor Göllner, München

Für die liturgische Einstimmigkeit war die Notenschrift bekanntlich keine unabdingbare Voraussetzung. Die einstimmigen Gesänge der christlichen Kirche bedurften weder für ihre Entstehung noch für ihre Verbreitung und Überlieferung über einen langen Zeitraum hinweg der schriftlichen Fixierung. Erst zu einer Zeit, die wir gewöhnlich nicht mehr mit der aktuellen Phase dieser Musik als einer frühen Entwicklungsstufe eines Fortschrittsprozesses identifizieren, nämlich seit dem 9. Jahrhundert, schlägt sich die Einstimmigkeit in zunehmender Genauigkeit und wachsendem Umfang auf der Ebene der Schrift nieder. Von nun an wird die Aufführung ebenso wie die Überlieferung der Einstimmigkeit mehr und mehr von der Notenschrift abhängig, auf die sie zuvor überhaupt nicht angewiesen war. Die Niederschrift dieser Musik ist historisch gesehen prinzipiell eine Nachschrift, eine nachträgliche Zutat also, die der musikalischen Praxis folgt, auch wenn das schließlich Notierte für

die Aufführung wieder als Ausgangspunkt dienen kann¹. Entstehung und Aufzeichnung der Gregorianik liegen zeitlich und oft auch räumlich weit auseinander, so daß ihre Überlieferung sich nur zu einem geringen Teil in der Schriftlichkeit spiegelt.

Wie aber steht es um das Verhältnis von Notation und Musik in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, besonders in deren kaum zu erschließenden Frühphase? Gilt hier auch das für die Einstimmigkeit unbestreitbare Prinzip vom Primat der erklingenden Musik gegenüber dem akzessorischen Charakter der Schrift? Bekanntlich verdanken wir unsere geringe Kenntnis der frühesten Mehrstimmigkeit einigen wenigen Musiktraktaten, die mit der *Musica enchiriadis* als Mittelpunkt seit dem 9. Jahrhundert die Praxis des Organum beschreiben. Auch hier folgt die theoretische Reflexion einer schon vorhandenen Übung, von der ein bestimmter Wesenszug, wie etwa das Zusammengehen zweier Stimmen im Quart- oder Quintabstand, in den Vordergrund gestellt wird. Wie die Musik wirklich beschaffen war, d. h. was die Aufführung über das theoretisch Formulierte und in einer kunstvollen Graphik wie der Daseia-Notation Fixierte hinaus noch enthielt, bleibt dabei völlig offen. Bemerkenswert ist jedoch, daß hier eine als neu empfundene Praxis durch Theorie und Zeichen erfaßt wird, d. h. daß die Zeit der schriftlichen Darstellung weitgehend mit der Zeit der Entstehung der Musik identisch ist. Was das Verhältnis zur Schriftlichkeit anbelangt, so profitiert das Organum schon früh von der in derselben Zeit aufkommenden Tendenz zur schriftlichen Fixierung von liturgischer Einstimmigkeit, wenngleich der Versuch einer graphischen Darstellung in den Traktaten anders ausfällt als in den für die Praxis bestimmten Neumenhandschriften. Notenschrift und organale Mehrstimmigkeit erscheinen etwa gleichzeitig als zwei Neuerungen, die ähnlich wie die Prosen und Tropen als Aneignungsweisen von Gregorianik durch die christianisierten Völker nördlich der Alpen zu verstehen sind.

Die Annahme ist berechtigt, daß die Praxis des Organum wesentlich weiter verbreitet war und länger anhielt, als dies aufgrund der wenigen schriftlichen Nachweise erscheinen mag. Wenn es seit dem späten 11. Jahrhundert neben den Zeugnissen der Musiktheorie in zunehmendem Maße auch praktisch-musikalische Quellen mehrstimmiger Musik gibt, so sind dies dennoch nur vereinzelte Versuche, einer offenbar allgemein geübten Praxis mit den unzulänglichen Mitteln der Schrift beizukommen. Dies sollte aber nicht zu dem Mißverständnis verleiten, als sei die tatsächliche mehrstimmige Aktivität auf die wenigen Orte beschränkt, an denen man sich der Mühe unterzog, das mehrstimmig Praktizierte in Notenschrift umzusetzen. Winchester, St. Martial und Santiago de Compostela sind weniger Zentren mehrstimmiger Musik als vielmehr Orte, in denen oder für die diese Musik aufgeschrieben wurde. Die schreiberische, nicht die musikalische Aktivität, unterscheidet diese bekannten Stätten früher Mehrstimmigkeit von anderen Orten und Gegenden. Die Organa von Winchester erklangen sicher unaufgeschrieben in sehr ähnlicher Weise wie in der dortigen Kathedrale offenbar auch in Canterbury oder Salisbury, und die Mehrstimmigkeit von St. Martial oder im Codex Calixtinus wird in Nordfrankreich ebenso bekannt gewesen sein wie in Limoges oder in Santiago.

Obleich die organale Mehrstimmigkeit ohne mehrstimmige Notierung auskam, begünstigte die zunehmende Präzisierung der einstimmigen Notierung die Entwicklung der

¹ *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, Tutzing 1980, S. 10.

Mehrstimmigkeit nachhaltig. Die früheste Art des Organum war dagegen wie die Einstimmigkeit auf Notenschrift nicht angewiesen. Sie konnte trotz ihrer gelegentlichen graphischen Darstellung durch die Musiktheorie als klanglich erweiterte Gregorianik unter Befolgung bestimmter Regeln ausgeführt und mündlich überliefert werden. Wie diese Art einfachster organaler Mehrstimmigkeit beschaffen war, entzieht sich deshalb einer gesicherten Kenntnis, doch scheint es methodisch durchaus legitim zu sein, wie bei der Einstimmigkeit hierfür spätere notenschriftliche Aufzeichnungen heranzuziehen. Wiederum stehen wir vor einer Phasenverschiebung, die die Entstehung und Blütezeit der musikalischen Praxis von ihrer später einsetzenden schriftlichen Fixierung trennt. Betrachtet man deshalb diese Fixierung nicht als eine Art von bescheidener Neukomposition, die erst zur Zeit ihrer Niederschrift entstanden ist (wobei Entstehung und Schriftlichkeit zeitlich wieder zusammenfielen), sondern als den späten schriftlichen Niederschlag einer älteren mehrstimmigen Praxis, deren Kenntnis uns sonst versagt geblieben wäre, so tut sich dem Historiker ein weites Feld auf. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß das erst nach Jahrhunderten Fixierte nicht mehr die Frische des Anfangs darstellt, sondern ein geglättetes Stadium mit abgeschliffenen Konturen und normierten Schemata, so erhalten wir aus diesen Aufzeichnungen immer noch ein höchst eindrucksvolles Bild von Konzept und Ausmaß einer versunkenen mehrstimmigen Schicht. Die auf viele Bereiche der Liturgie ausgedehnte, vornehmlich die solistischen Partien berücksichtigende Zweistimmigkeit wollte durch wechselnde perfekte Konkordanzen die einstimmige Melodie klanglich erweitern, indem diese je nach ihrer Lage durch eine Ober- oder Unterstimme ergänzt wurde, so daß beide Stimmen in einem verhältnismäßig engen Tonraum kreisten².

Obwohl dieses Verfahren von geübten „Discantoren“ ohne jegliche notenschriftliche Hilfe gemeistert werden konnte, wurde es durch die Notierbarkeit der einstimmigen Ausgangsmelodie zweifellos gefördert, und zwar schon auf der Stufe adiastematischer Neumen. Je mehr man sich auf die graphisch sichtbare Einstimmigkeit verließ, umso leichter fiel die Konzentration auf die mehrstimmige Ausgestaltung des musikalischen Vortrags. Die ausgereifte diastematische Notenschrift ermöglichte schließlich eine geradezu virtuose Beherrschung des Diskantierens, von der die wenigen zweistimmig notierten Quellen des 12. Jahrhunderts zeugen. Offenbar war es aber der fortschrittliche Stand der einstimmigen Notierung, der ein fortschrittliches mehrstimmiges Konzept nach sich zog. Eine Melodie, die graphisch fest geformt und im Hinblick auf die Tonhöhe eindeutig lesbar ist, kann zur Grundlage und somit zum konstruktiven Träger einer nunmehr dominierenden Organalstimme werden. Hatte diese bisher, sei es im Rahmen einer mündlichen Praxis, sei es in Abhängigkeit von einer rudimentär notierten Einstimmigkeit eine mixturähnliche Klangfunktion in der Art der im späten Mittelalter schriftlich überlieferten Zweistimmigkeit, so tritt sie jetzt, in eindeutiger Beziehung auf die fortgeschrittene Diastematie der einstimmigen Melodie als selbstbewußte Gegenstimme zu dieser auf. Die neue Zweistimmigkeit des 12. Jahrhunderts hat somit die später zur Norm gewordene, perfektionierte Form einstimmiger Chorschrift, nicht aber die zweistimmige Aufzeichnung als Voraussetzung. Dies bedeutet für die einstimmige Notierung, daß sie nicht nur, wie es nahe liegt, als einstimmiger Gesang erklingen, sondern ebenso gut mehrstimmig ausgeführt werden kann; d. h. die Notenschrift bietet im Hinblick auf den Klang nur etwas bruchstückhaft Partielles.

² Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 40ff.

So gesehen enthalten die einstimmig notierten liturgischen Gebrauchshandschriften nicht nur die Schrift der liturgischen Einstimmigkeit, sondern potentiell auch immer die partielle Notation organaler Mehrstimmigkeit, und zwar in ihren verschiedenen Stufen vom älteren Organum mit seiner mixturhaften Verdopplungsstimme bis zum neueren Organum des 12. Jahrhunderts mit seiner auf Selbständigkeit bedachten Gegenstimme.

Die einstimmige Notation und die durch sie bewirkte Mehrstimmigkeit bildete somit auch die Voraussetzung für das Notre-Dame-Organum, genauer gesagt, für die freien Organalpartien des zweistimmigen „organum purum“. Denn hier wird nur fortgesetzt und vollendet, was offenbar auch in Paris schon vor der Niederschrift des *Magnus liber* aufgrund notierter Einstimmigkeit praktiziert wurde. Die Zerlegung einer sinnlich faßbaren Melodie in ausgehaltene Einzeltöne, über die isolierte Klänge errichtet werden, die nun ihrerseits auf eine melismatische, verbindende Organalstimme angewiesen sind, bedurfte nicht der zweistimmigen Notierung, nicht der graphischen Darstellung als Organum, sondern nur der einstimmigen schriftlichen Vorlage des Cantus. Der nicht mehr vorhandene, sinnlich wahrnehmbare Zusammenhang der Melodie wurde durch die Stütze der Schrift mit ihren fixierten Noten ersetzt. Um von hier aus ein Organum zu praktizieren, benötigte der „Organizator“ sodann die Kenntnis der gebräuchlichen Klangfortschreitungsregeln und der melismatischen Formeln und Wendungen, mit denen er die Oberstimme kunstvoll gestaltete. Der einstimmig notierte Cantus konnte also in Verbindung mit den Anweisungen, der Musiktheorie und der Fertigkeit eines geübten Sängers das frühe Notre-Dame-Organum weitgehend hervorbringen. Der Weg vom Cantus zum mehrstimmigen klanglichen Resultat wird durch den *Vatikanischen Organumtraktat*³ sehr genau erfaßt, so daß man sich unschwer vorstellen kann, wie dieses Verfahren auch vor, außerhalb und wohl noch nach den einschneidenden Neuerungen der Notre-Dame-Schule verbreitet war⁴.

Beherrschte der Organizator über den organalen Haltetonpartien allein den musikalischen Vorgang, so mußte er an denjenigen Stellen, wo der Cantus zu einer aktiven, rhythmisch gestrafften Bewegung übergeht, den sog. Discantus-Partien also, sich dem rhythmischen Eigenwillen des Cantus fügen. Dies konnte zunächst noch durch mündliche Absprache unter den Sängern geregelt werden, wurde aber durch die neue Rhythmik des Cantus, die nicht mehr dessen herkömmlichem Duktus entsprach, schwieriger, so daß man unter Verwendung der Modalnotation die notenschriftliche Fixierung auch der Organalstimme zu Hilfe nehmen mußte. Jetzt erst, in den Discantuspartien und Clausulae, wurde die Notierung von Cantus und Organalstimme die Voraussetzung für die Zweistimmigkeit. Erst die rhythmische Schrift zwingt zu einer Kongruenz von notierter und erklingender Stimmenzahl⁵. Da eine ähnliche, rhythmisch festgelegte Organisation auch für den Oberstimmenverband der drei- und vierstimmigen Organa gilt, wurde die Notenschrift für die erweiterte Stimmenzahl selbst in den Organalpartien notwendig. War die frühere Mehrstimmigkeit anfänglich ohne Notenschrift ausgekommen und hatte sich dann in die Abhängigkeit von der einstimmigen Notierung begeben, so daß diese als partielle Vorschrift des klanglichen Resultats gelten kann, so weitet sich die Vorschrift-Funktion der

³ R. von Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025)*, in: *KmJb* 27, 1932, S. 65 ff., F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. 3025)*, Tutzing 1959, S. 52 ff.

⁴ *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, in: *Bericht über den neunten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß*, Salzburg 1964, Bd. II, Kassel usw. 1966, S. 68 ff.

⁵ F. Zamminer, *Vat. Organumtraktat*, S. 151 f.

Notierung bei den Notre-Dame-Klauseln auf den gesamten, den musikalischen Satz verkörpernden Stimmenverband aus und hebt die bisher typische Differenz zwischen Notation und Klang auf. Der mehrstimmige Klang ist von nun an ein Produkt der mehrstimmigen Notierung. Er wird somit in dem uns geläufigen Sinne notationsabhängig. Versteht man unter Komposition im landläufigen Sinn ein musikalisches Konzept, das zunächst schriftlich ausgearbeitet wird, bevor es erklingt, so kann man mit Fug und Recht die neue Mehrstimmigkeit als Komposition bezeichnen. Die Anfänge der Komposition sind somit an die Übereinstimmung von Stimmenzahl und Stimmnotation ebenso wie an die Erfassung des Rhythmus durch die Notenschrift gebunden. Dies erhebt die mehrstimmigen Quellen auf ein wesentlich höheres Niveau und verwandelt ihren Sinn von Grund auf. Da die notationsabhängige, komponierte Mehrstimmigkeit nur dort ausgeübt werden konnte, wo auch diesbezügliche Quellen entstanden sind, und nur so lange lebendig blieb, wie die schriftliche Fassung vorhanden war, gewinnen auch die Fragen nach Provenienz und Chronologie der Handschriften ein entscheidendes Gewicht. Denn sie beziehen sich auf die Existenz, Verbreitung und Dauer der jeweiligen Musik selbst. Dagegen sind dieselben Fragen bei mehrstimmigen Quellen, die eine prinzipiell mündlich tradierbare Mehrstimmigkeit enthalten, im Hinblick auf Entstehung und Verbreitung der Musik von untergeordneter Bedeutung, wenngleich sie paläographisch und für unsere Kenntnis von regionalen Schreibaktivitäten interessant sein mögen. Was die handschriftliche Überlieferung von Mehrstimmigkeit seit dem 13. Jahrhundert zu einem Problem macht, ist die Tatsache, daß sich hinter ähnlich aussehenden Notationskonventionen die verschiedensten musikalischen Konzepte verbergen können. Ein zweistimmig notiertes Organum, das als Nachschrift einer verbreiteten Praxis zufällig in die Notierung vorgedrungen ist, findet sich neben einem komponierten Organum, das von Haus aus auf Notenschrift angewiesen ist. In spätmittelalterlichen Handschriften, die das typische Repertoire dieser Zeit überliefern, ist das schriftlich komponierte von dem nachträglich fixierten nicht säuberlich nach Codices getrennt, sondern steht nebeneinander in ein und derselben Quelle. Gewiß ist beides für die Aufführung bestimmt, die von der Notenschrift ausgeht, aber im Hinblick auf Herkunft und Bedeutung handelt es sich um grundverschiedene Notationsarten. Hinzu kommt oft eine unscharfe Trennung oder auch Vertauschung der Notationsstufen, bedingt durch das jeweilige Schreibniveau. So können Motetten des 13. Jh., die als Kompositionen die Mensuralnotation voraussetzen, in einem zurückgebliebenen Scriptorium in unrythmisierte Choralnotation geschrieben werden, also notationsmäßig vorkompositorisch erscheinen⁶, während umgekehrt in einem fortschrittlichen Schreiberkreis Nachschriften von älteren organalen Praktiken mensurale Notenwerte zu Hilfe nehmen und somit schriftlich ausgearbeitete Kompositionen vortäuschen⁷. Dies sollte jedoch nicht davon abhalten, die Frage nach dem wirklichen Sinn von notierter Musik zu stellen und ihr Verhältnis zur erklingenden Musik zu klären. Obwohl ein und dasselbe Stück ganz verschieden notiert werden kann, andererseits dieselbe Notierungsweise verschiedene Stufen von Mehrstimmigkeit wiederzugeben vermag, beleuchtet gerade das sich ändernde Verhältnis zwischen Notiertem und Musiziertem die jeweilige historische Situation.

⁶ Man vergleiche etwa die Notierung von Ars-antiqua-Motetten in gotischer Choralhandschrift in der Hs. München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 716, fol. 125ff., vgl. K. von Fischer, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik I*, RISM B IV³, München-Duisburg 1972, S. 354ff.

⁷ Th. Göllner, *Das Kyrie cunctipotens zwischen Organum und Komposition*, in: *Musik in Bayern* 22, 1981, S. 37ff.

Musik und Text

von Wulf Arlt, Basel

Dufays „*Helas mon dueil*“ entstand um die Mitte des 15. Jahrhunderts, also im Ausgang der Zeit, um die es in unserem Kolloquium geht. Der Anfang dieser Komposition bietet ein anschauliches Beispiel für eine differenzierte Textvertonung mit den Mitteln der Chanson jener Tage. Er zeigt, daß und wie die Komposition bis ins einzelne auf die Gegebenheiten des Textes hin ausgerichtet sein kann, zu seinem Vortrag entworfen und von ihm aus zu interpretieren. Das betrifft zunächst die formale Anlage der Dichtung mit Vers und Zäsur, die Syntax und den Sprachfall. Entscheidend für unser Thema aber ist, in welchem Ausmaß und in welcher Weise sich die musikalische Formulierung darüberhinaus als Vertonung gerade dieses und nur dieses einen Textes erschließt¹:

Beispiel 1

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Helas mon dueil" by Guillaume Dufay. It features two vocal parts: Contralto and Tenor. The lyrics are in French and are written below the notes. The score includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "1. 5. He - las mon dueil, a ce cop sui ie mort, Puis - que re - fus l'es - ra - gié si me mort." The score is divided into two systems, with the second system continuing the lyrics: "fus l'es - ra - gié si me mort." There are some musical markings like "b" and "5" above the notes, and "4." and "5" below the notes, indicating specific rhythmic or melodic features.

Der Text beginnt mit dem allgemeinen „Helas“. Es wird bis zum Ende des Verses in zwei Stufen personalisiert, intensiviert und präzisiert: erst durch „mon dueil“, dann durch „a ce cop sui ie mort“. (Worin der „cop“ besteht, bleibt bis zum Ende des zweiten Verses offen.) Der Cantus nimmt den dreifachen Ansatz „Helas“-„mon dueil“-„a ce cop . . .“ mit dem Sekundanstieg *a-b-c* und anschließendem Terz- bzw. Sekundfall auf. Jedes Melodieglied ist auf die Aussage hin gestaltet: das Klagewort mit dem Terzfall zum akzidentellen *fis*, „mon dueil“ mit der *fa-mi*-Fortschreitung (und dem *b* nach dem *fis*), „a ce cop“ mit der Betonung des *a* durch die Minima *b*. Das hat nichts mit den Konventionen eines formelhaften Beginns zu tun, wie ihn natürlich auch diese Zeit kannte. Und daß sich die zweite Hälfte als eine Ergänzung der ersten im Sinne eines Nachsatzes interpretieren läßt, ändert nichts daran, daß im textgeprägten Gestus des Cantus – um es provozierend zu formulieren – ein klagendes Ich der Dichtung unmittelbar ins Bild tritt.

¹ Die Wiedergabe nach der Ausgabe H. Besslers, *Opera omnia VI: Cantiones*, Rom 1964, S. 42 (= CMM 1).

Der Tenor verbindet die Funktion einer zweiten Gerüststimme mit einer nicht weniger ausdrucksstarken Formulierung: „Helas“ mit Quartaufschwung und signifikantem Abstieg (erst melismatisch über das *a* zum *g*, dann auf „mon dueil“ durch die ganze Oktave): „a ce cop“ mit dem Akzent durch den abermaligen Sprung zum oberen *d*. Zur individuellen Vertonung gehört sodann die Dehnung in der Deklamation der ersten Silben (gegenüber dem „modus imperfectus“ im weiteren). Schließlich ist das ganze Lied in einem plagalen *g*-Dorisch vertont, mithin in einer Tonart, deren Affektcharakter damals als klagend, schwer und für traurige Texte geeignet umschrieben wurde. Dabei wird der generelle Ausdruck hier durch den geringen Umfang im engschrittigen Cantus und den resultierenden Schritt *fis-b* im Beginn, aber auch dadurch intensiviert, daß der erste Vers im Klangraum der nicht transponierten *d*-Tonart formuliert ist und damit in prononcierter Weise die Halbtonschritte *b-a* und (im Contra) *f-e* aufeinander folgen läßt².

Auf den ersten Blick hin könnte man versucht sein, diese Chanson im Sinne jenes immer wieder betonten „vollkommen neuartigen Verhältnisses zur Sprache“ zu interpretieren, „zum Wort und zum Vers, zur Prosodie und zum Metrum, zum Vorstellungs- und Gefühlsinhalt der Texte“, das als eine Errungenschaft des Renaissance-Humanismus gilt, mithin in diesem Lied ein frühes Beispiel jener neuen Öffnung gegenüber der Sprache zu sehen, die erst das Zeitalter Josquins der abendländischen Musik erschlossen hätte³. Dem möchte ich aufgrund einiger Arbeiten der letzten Jahre die These entgegenstellen, daß die ebenso umgreifende wie differenzierte Vertonung des Textes in „*Helas mon dueil*“ auf einer langen und selbstverständlichen Praxis der ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters beruht. Um sie geht es in meinem Beitrag⁴.

Das betrifft zunächst den Liedsatz französischer Provenienz seit den Tagen Machauts (und eben bis in den Stilwandel des 15. Jahrhunderts). Die Chansons greifen nur ausnahmsweise auf vorgegebene Melodien zurück. Damit bildet der dichterische Text ein

² Dazu die Beobachtungen von B. Meier, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, in: *MD 7*, 1953, S. 190/191

³ Das Zitat nach F. Blume, *Renaissance*, in: *MGG 11*, 1963, Sp. 276.

⁴ An Arbeiten der letzten Jahre zur Musik des Mittelalters, die mit grundsätzlichen Überlegungen und einzelnen Analysen verschiedene Aspekte einer differenzierten Textvertonung, deren Voraussetzungen sowie Reflexion in der Lehre diskutieren, das ältere Geschichtsbild korrigieren und auf weitere Literatur hinweisen, nenne ich: R. Jonsson und L. Treitler, *Medieval Music and Language. A Reconsideration of the Relationship*, in: *Studies in the History of Music 1*, New York 1983, im Druck; L. Treitler, *From Ritual through Language to Music*, im Bericht „Musik und lateinischer Ritus. Gattungsfragen des liturgischen Gesangs im frühen und hohen Mittelalter“ zu einem Podiumsgespräch beim 13. Kongreß der IGMW in Strasbourg 1982, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2*, 1982, S.109–123; Don Michael Randel, *Dufay the Reader*, in: *Studies in the History of Music 1*, im Druck; H. Hucke, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, in: *JAMS 33*, 1980, S. 437–467; F. Reckow, *Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, Winterthur 1982, S. 307–321 (= *Forum musicologicum 3*); ders., *Rectitudo-pulchritudo-enormitas. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus*, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Bericht über ein Symposium der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, hrsg. von U. Günther und L. Finscher, im Druck; sowie an eigenen Texten: *Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 1*, 1981, S. 23–69; *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *Aktuelle Fragen*, a. a. O., S. 193–280; *Der Beitrag der Chanson zu einer Problemgeschichte des Komponierens: „Las! j'ay perdu.“ und „Il m'est si grief“ von Jacobus Vide*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde, Wiesbaden 1984, S. 57–75 (= *Beihefte zum AfMw 23*); und eine zusammenfassende Orientierung, an die sich der hier vorgelegte Bericht anlehnt: *Musik und Text. Verstellte Perspektiven einer Grundlageneinheit*, in: *Musica 37*, 1983, S. 497–503. – Da der zeitliche Rahmen des Marburger Kolloquiums keine detaillierteren Analysen erlaubte, habe ich mehrfach auf Beispiele zurückgegriffen, die in den genannten Arbeiten eingehender diskutiert und vollständig wiedergegeben sind. Die betreffenden Texte sind im weiteren mit Kurztiteln genannt.

konstituierendes Moment des Satzes. Das gilt für viele Bereiche des Mittelalters. Nur standen dem Komponisten des französischen Liedes mit den Neuerungen der „ars nova“ Satzmittel und Notationsverfahren zur Verfügung, die es möglich machten, die Vertonung in neuer Weise zu differenzieren und auf den individuellen Text auszurichten. Und wenn schon die Geschichte der abendländischen Musik aus der Frage interpretiert wird, wieweit bestimmte Zeiten für die Textvertonung weitere Dimensionen erschlossen, so liegt eine der wichtigsten Stationen beim neuen französischen Lied des 14. Jahrhunderts.

Machauts „*Doulz amis, oy mon compleint*“ gehört zu den ältesten erhaltenen Beispielen des neuen Liedsatzes⁵:

Beispiel 2

The musical score consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system ends with a measure marked '5'. The second system has measures marked '9' and '1.'. The third system has measures marked '2.' and '15'. The lyrics are: "Doulz a - mis, oy mon com - pleint: A toy se - pleint; Mes cuers qu'a - mours si con - treint: Que tiens re - meint; Et com - pleint Dont mal meint Par de - faut de tes se - Ay, quant tu ne cours mes se - cours En S'en mes lan - gours, croist mes plours".

...

Auch bei dieser Ballade liegt schon im Anfang die individuelle und eindruckliche Textvertonung offen zu Tage. Das Lied wendet sich an den „doulz amis“, dessen Verweigerung Leid und Klage verursacht. Dem entspricht die Formulierung des Cantus in

⁵ Dazu *Aspekte der Chronologie*, S. 249–252.

den langen Deklamationswerten und in der signifikanten Reihung absteigender Quinten und Quartan. Akzidentien, Strebewirkung der imperfekten Konsonanz und eine Häufung von fa-mi-Schritten aus der Interaktion der simultan konzipierten Stimmen intensivieren den Ausdruck und dienen der Hervorhebung zentraler Wörter (so „oy“ und „a toy“).

Die Konfrontation der Liedsätze Dufays und Machauts verdeutlicht einerseits die Konstanz der Problemstellung und die Parallelität der Problemlösungen, andererseits den Wandel der musikalischen Sprachmittel. In ihm liegt einer der Gründe dafür, warum die Reichweite der Textvertonung in der älteren Chanson so lange verborgen blieb. Denn nur selten liegt die Gestaltung nach dem Text so offen zu Tage wie in Ciconias „Poy che morir“⁶:

Beispiel 3

Teil 2:

■ = ○

45

50

ri

ri

...

Hier ist die „madrigaleske“ Sprachvertonung (im Sinne des Cinquecento) unmittelbar nachzuvollziehen, weil die Formulierung aus einem einfacheren, italienischen Satz entworfen ist: intensivierende Wiederholung des „Ay lasso“ mit Raffung des Materials, Akzidenz und Dehnung auf „con pianti“ und abbildendes Nachzeichnen des „Seufzens“. Wenn hingegen Machaut auf das Stichwort „ver-rückt“ zu Fortschreitungen greift, die außerhalb

⁶ Dazu *Musik und Text im Liedsatz*, S. 38–43.

der Norm seiner Satzweise liegen, oder wenn er sich durch das Stichwort „estrange“ zu durchaus „fremdartigen“ Dissonanzketten provozieren läßt, so setzt die Interpretation eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Satz voraus, wie sie zwar fürs 16. oder 17. Jahrhundert bei der Diskussion solcher Fragen selbstverständlich ist, bei der Musik älterer Zeiten hingegen nach wie vor die Ausnahme darstellt⁷.

Das subtile Eingehen auf den Text ist kein Privileg des Mehrstimmigen. Insofern ist es durchaus symptomatisch, daß die Anfänge einer so individuellen Liedgestaltung mit den Mitteln der neuen Mensuralnotation im Einstimmigen liegen. Das belegen die beiden nächsten Beispiele mit der Gegenüberstellung zweier Lieder des Jehannot de Lescurel aus der Umbruchsituation der Jahre um 1300. Sie vertreten zwei extreme Möglichkeiten des „Tons“: dem scherzhaft-tänzelnden „Gracieusette“, mit der launigen Begrüßung der anmutig-süßen Gilette, entspricht der leichte Tonfall der durchgehenden Parlando-Deklamation in der Semibrevis; ihm steht die Klage der nicht Geliebten im emphatischen „Amours, que vous ai meffai“ gegenüber, dessen Longa-Deklamation dort abrupt zu den kürzesten Werten wechselt, wo es um das Unglück der Stunde geht, die in ein solches Leben führt⁸:

Beispiel 4a

A
Gra-ci-eu-set-te La tres dou-ce gil-le-te Dex vous doint tres bon iour
...

Beispiel 4b

A-mours que vous ai meffait Qui a-mi-e non a-me-e
Au dous plai-sant m'a-vez fait Lasse et point ne li-a-gre-e

Et de quelle eu-re fui ne-e Quant ie n'ai loi-al a-mi

A-mours douce et de-si-re-e En-a-mou-rez le de mi

⁷ Vgl. *Aspekte der Chronologie*, S. 258–261, C. Dahlhaus, „Zentrale“ und „periphere“ Züge in der Dissonanztechnik Machauts, in: *Aktuelle Fragen*, S. 281–305, insb. 281f. und 300ff., sowie die Beobachtungen von W. Dömling, *Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts*, in: *Mf* 25, 1972, S. 301–307.

⁸ Dazu *Aspekte der Chronologie*, S. 214–217.

So neuartig diese Vielfalt und Vielschichtigkeit der Textvertonung dann erscheint, wenn man sie mit der liturgisch gebundenen Choralvertonung vergleicht und insbesondere mit den großen Organa des Notre Dame-Repertoires oder auch mit den Melodieaufzeichnungen des älteren vulgärsprachlichen Liedes, so schlagend sind die Entsprechungen zum kunstvollen Spiel mit den Textbezügen in der Motette der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als einem Bereich, in dem der Text nach Form und Aussage die Gestaltung weithin stärker bestimmte als ein spezifisch musikalisches Denken in Tönen. Und die Pointe meines Themas besteht eben darin, daß sich der eingeschlagene Weg mit entsprechenden Beobachtungen immer weiter zurückverfolgen läßt – bis hin in die Anfänge der schriftlichen Überlieferung, ja darüberhinaus. So wechseln zwar die Verfahren, gibt es (wie in späteren Jahrhunderten) Unterschiede nach Gattungen und Bereichen; doch liegt in der Frage nach dem musikalischen Gestalten im Textvortrag, aus dem Textvortrag und für den Textvortrag ein zentraler Zugang zum Verständnis der Aufzeichnung wie des Aufgezeichneten, der allenthalben – und weit über die formalen Gegebenheiten hinaus – auf subtile Zusammenhänge zwischen der musikalischen Formulierung und dem individuellen Text führt. Das gilt, wie das nächste Beispiel mit dem Anfang der kunstvollen Sequenz „*Letabundus*“ verdeutlicht, für das neue liturgische Lied des ausgehenden 11. und frühen 12. Jahrhunderts, das macht die Unterschiede der Melodiegestaltung in den Liedern der ersten Trobadors verständlich (bis hin zum dorischen Incipit auf das Stichwort vom Liedbeginn in Jaufres „*No sap chantar*“), und das trägt, um einen anderen Aspekt herauszugreifen, selbst zur Interpretation der unterschiedlichen Fassungen der Lieder des 12. Jahrhunderts in den Handschriften des 13. bei⁹.

Beispiel 5

1) Le - ta - bun - dus e - xul - tet fi - de - lis cho - rus, al - le - lu - ia.
 2) Re - gem re - gum in - tac - te pro - fu - dit tho - rus, res mi - ran - da.

3) An - ge - lus con - si - li - i na - tus est de vir - gi - ne, sol de stel - la,
 4) Sol oc - ca - sum ne - sci - ens, stel - la sem - per ru - ti - lans, sem - per cla - ra.

5) Sic - ut sy - dus ra - di - um pro - fert vir - go fi - li - um pa - ri for - ma,
 6) Ne - que sy - dus ra - di - o, ne - que ma - ter fi - li - o fit cor - rup - ta.

...

⁹ Zu Rudels „*No sap chantar*“: Verf., *Zur Interpretation zweier Lieder: A madre de Deus und Reis glorios*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1, 1977, S. 118; die Fassung des „*Letabundus*“ nach Verf., *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Editionsband S. 11/12. – Daß bei diesem Beispiel der Übergangszeit der vielschichtige Zusammenhang zwischen Musik und Text – vom Aufnehmen des Sprachfalls im Melodieverlauf über

Im Text liegt ein wichtiger Ansatzpunkt zum Verständnis des mehrstimmigen lateinischen Liedes, einschließlich der großen Notre Dame-Conductus; so wie sich die älteren Praktiken einer ad hoc-Mehrstimmigkeit in der klanglichen Ergänzung der überlieferten Melodien nicht zuletzt am Text orientieren. Die komplexen Zusammenhänge zwischen Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts und in den älteren Tropen der Mehrstimmigkeit verweisen auf die Melismentextierung der Frühzeit und insbesondere auf die eigentlichen Tropen als Ergänzung des Chorals in Text und Musik¹⁰. Für die musikalische Formulierung wie für die Überlieferung der Tropen betonten jetzt Ritva Jonsson und Leo Treitler die vielfältigen Konsequenzen eines außerordentlich differenzierten Vortrags und damit Verständnisses der Texte nach Form und Aussage sowie hinsichtlich des Zusammenhangs mit den Gesängen, zu denen sie traten¹¹. – Das alles führt auf den Choral zurück als den konstanten und zentralen Orientierungs- und Bezugspunkt der Musik älterer Zeiten.

Dem Choral kommt unter drei Gesichtspunkten eine Schlüsselstellung für unser Thema zu:

Der erste betrifft ein ganzheitliches Verhältnis zwischen Musik und Text von den Anfängen her. Ihm entspricht die Rolle des Textes in der langen Zeit einer schriftlosen Memorisierung und Überlieferung des Chorals, der ja bis ins späte Mittelalter in der Regel auswendig gesungen wurde, aber auch für die Entstehung und Anlage der Neumen. Symptomatisch sind in dieser Hinsicht etwa der selbstverständliche Einschluß des Musikalischen in Begriffen und Verben theologischer Texte wie der Dichtung, die Austauschbarkeit von „dicere“ und „canere“ in liturgischen Anweisungen, der übergreifende Begriff „cantus“ oder auch die vielschichtige Formel vom „Singen und Sagen“.

Der zweite betrifft die Reflexion der Musik als einen Aspekt des Textvortrags; denn das ist ja seit den frühen Texten zum Choral ein leitender Gesichtspunkt für die Formulierung weiter Bereiche der musikalischen Fachsprache und damit des Redens und Nachdenkens über Musik.

Mit dem dritten Gesichtspunkt ist die Tatsache angesprochen, daß bestimmte Bereiche des Repertoires geradezu lehrbuchartig den Rückschluß auf die Prinzipien sowie einzelne Verfahren des Umgangs mit dem Text erlauben. Das führt, so paradox das klingt, vor die Aufzeichnung zurück. Denn ihr geht bei der sogenannten „Gregorianik“ die Redaktion einer älteren schriftlosen Überlieferung voraus – mag sie nun vor deren Rezeption ins Frankenreich stattgefunden haben oder mit ihr verbunden gewesen sein. In einigen Bereichen des Repertoires hat diese Redaktion kaum einen Niederschlag gefunden; in anderen führte sie zu Fassungen, deren rationale Durchdringung und Fixierung durchaus

unterschiedliche Korrespondenzen im Inneren der Versikel bis zur Disposition des Anfangs im Triptychon – trotz der weitreichenden Varianten der Überlieferung gerade bei den Sequenzen des 11. Jahrhunderts nicht erst das Ergebnis einer Formulierung des 13. Jahrhunderts ist, aus dem die hier vorgelegte Fassung stammt, diskutiere ich an anderer Stelle: *Sequenz und „neues Lied“*, in: Bericht über den *Convegno sulla sequenza medievale* der Comune di Milano vom 7 bis 8. April 1984, im Druck.

¹⁰ Zu Musik und Text in der Prosula jetzt die Beobachtungen von K. Schlager, *Die Neumenschrift im Licht der Melismentextierung*, in: *AfMw* 38, 1981, S. 296–316, und zu den Perspektiven des erst ansatzweise zur Sprache gebrachten Verhältnisses zwischen Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts die Beobachtungen zur Funktion des Refrains bei K. Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert, durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor IN SECULUM*, Neuhausen–Stuttgart 1972, insbes. S. 122 ff. (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 2).

¹¹ *Medieval Music and Language* sowie L. Treitler, *From Ritual through Language to Music* (vgl. Anm. 4), zu einschlägigen weiteren Beobachtungen und Überlegungen B. Stäblein, *Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus*, in: *AMI* 35, 1963, S. 84–95, und Verf., *Zur Interpretation der Tropen*, in: *Aktuelle Fragen*, a. a. O., S. 61–90.

mit dem Resultat einer kompositorischen Gestaltung zu vergleichen ist (und die auch ohne die musikalische Aufzeichnung eine Konstanz der Überlieferung sicherstellen konnte). Besonders deutlich zu greifen sind die Ergebnisse dieser Redaktion bezeichnenderweise beim Introitus, als dem Propriumsgesang aus dem Beginn der Messe.

Damit ist es aus dem Vergleich der gregorianischen Aufzeichnungen mit solchen der sogenannten altrömischen und der Mailänder Überlieferung mittelbar möglich, Prinzipien jener Redaktion vor der Schrift zu rekonstruieren. Sie betreffen unter anderem ein Tonartenverständnis (vor der ersten erhaltenen Tonartenlehre) und eben das Verhältnis zwischen Musik und Text. Und dabei zeigt sich dann, wie die Grundzüge jenes Umgangs mit dem Text, die in den Liedern eines Lescurel, in den Balladen Machauts oder schließlich auch in der vermeintlich neuartigen Öffnung gegenüber der Sprache in der Generation Josquins zu beobachten sind, schon damals die Gestaltung bestimmten – nur eben abermals mit anderen musikalischen Sprachmitteln. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet der Introitus „*Rorate celi desuper*“, den die folgende Wiedergabe mit einer Zuordnung von drei Formulierungen zum gleichen Text bringt¹²:

Beispiel 6

The musical score for 'Rorate celi desuper' is presented in three versions: Mailändisch, Altrömisch, and Gregorianisch. The score is divided into four sections (I, II, III, IV) and includes piano accompaniment. The lyrics are: 'Ro - ra - te cae - li de - su - per et nu - bes plu - ante ju - stum a - pe - ri - a - tur ter - ra et ger - mi - net sal - va - to - rem'.

Die Redaktion zur „Gregorianik“ – als Überarbeitung einer zumindest in Grundzügen zu erschließenden älteren Überlieferung – betrifft auch beim Choral sowohl die formalen Gegebenheiten des Textes (in der Syntax, im Sprachfall, in der Worteinheit oder in der Wortgruppierung) als auch die Aussage, und zwar auf allen Ebenen, vom Sinngefüge über den „affectus“ bis zur abbildenden Wiedergabe einzelner Wortbedeutungen (so hier mit

¹² Nach B. Stäblein, *Choral*, in: *MGG 2*, 1952, Sp. 1273/1274; zu einer Diskussion des Beispiels, die freilich die „Gregorianik“ unmittelbar auf das Altrömische bezieht, ders., *Die Entstehung des gregorianischen Chorals*, in: *Mf 27*, 1974, S. 5–17, und zu den damit aufgeworfenen Fragen einer historischen Schichtung der erwähnte Beitrag von H. Hucke, *Toward a New Historical View* (vgl. Anm. 4), S. 440–443. – Eine parallele Wiedergabe von weiteren Formulierungen dieses Introitus bietet jetzt H. van der Werf, *The Emergence of Gregorian Chant. A Comparative Study of Ambrosian, Roman and Gregorian Chant 1.2*, Rochester 1983, S. 14/15.

dem „Hängenbleiben“ in der Terz über dem Rezitationston bei „desuper“) – ein Spektrum, auf das noch die Chorallehre des späten Mittelalters mit generellen Feststellungen hinweist, und das sie mit geradezu katalogartigen Aufzählungen belegt¹³. Und wie in der späteren Musik die Textvertonung in immer wieder anderer Weise zwischen den Bedingungen eines musikalischen Denkens in Tönen und dem unmittelbaren Reflex der Gegebenheiten des Textes in der Musik vermittelt, so verhält es sich auch hier mit den spezifischen Merkmalen der musikalischen Sprache, von der Bindung an die Formeln und Wendungen eines Modells der Rezitation oder auch der Melodiegestalt bis zu den Konsequenzen einer freien musikalischen Formung.

Daß wir gewohnt sind, die Musikgeschichte primär unter den Aspekten des Fortschritts oder zumindest des permanenten Wandels auf eine allmähliche Entfaltung der neueren Sprachmittel (und deren Reflexion) hin zu interpretieren, entspricht einem Grundzug der abendländischen Musik. Nur kann das leicht dazu führen, daß die Konstanten der Problemstellungen wie der Problemlösungen aus dem Blickfeld geraten und daß die Orientierung an der Musik und an der Reflexion späterer Zeiten in Grundvorstellungen und Wertungen ihren Niederschlag findet, die dann als stillschweigend eingebrachte Prämissen die Aufsicht bestimmen. Das war offensichtlich beim Verhältnis zwischen Musik und Text zumindest ein Stück weit der Fall und leitete die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters.

Sicher steht auch die Revision dieser einseitigen Aufsicht vor der Gefahr, nun ihrerseits spätere Positionen und Anschauungen in ältere Zeiten zurückzuprojizieren. Schwerer wiegt die Tatsache, daß sie selbst bei der subtilsten Materialsammlung und Untersuchung, wie sie hier unumgänglich sind, immer wieder auf Beobachtungen und zu Fragen führt, die bestenfalls durch sorgfältige Argumentation als eine mögliche Interpretation plausibel zu machen, aber natürlich nicht zu beweisen sind. Das verbindet das hier aufgenommene Thema mit anderen der zentralen Fragen einer Wissenschaft von der Musik, macht deren Reiz aus und wurde bezeichnenderweise schon im Mittelalter immer wieder thematisiert, zum ersten Mal in jenem Text der Zeit um 900, der als letztes Kapitel der *Musica enchiriadis* in die Überlieferung einging; denn dort ist ja explizit davon die Rede, daß zwar der Zusammenhang zwischen Musik und Text nach Form, Aussage und Wirkung in vieler Hinsicht unter die Kompetenz der Ratio fällt, daß er sich aber in anderem unserem Zugriff entzieht¹⁴.

Andererseits – und das ist gleichsam die goldene Kehrseite der Medaille – gibt es kaum einen Zugang, der direkt und so weit in den Lebenszusammenhang, in das Denken, Empfinden und nicht zuletzt in die Kunstgestaltung älterer Zeiten führt, wie eben die Frage nach den konstanten Problemstellungen und den je anderen Lösungen im Verhältnis zwischen Musik und Text.

¹³ So vor allem im Text des Heinrich Eger von Kalkar: *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408*, hrsg. von H. Hüschen, Köln/Krefeld 1952, insbes. S. 46–66 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 2); dazu die erwähnten Untersuchungen von F. Reckow, *Vitium oder color rhetoricus? und Rectitudo-pulchritudo-enormitas* (vgl. Anm. 4).

¹⁴ *GS* I, S. 172, sowie H. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum*, München 1981, S. 57–59 (= *Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission* 3); zur Stellung dieses Kapitels: M. Huglo, *Le développement du vocabulaire de l' Ars Musica à l'époque carolingienne*, in: *Latomus* 34, 1975, S. 144–146.

„Ratio potest esse, quia . . .“ Über die Nachdenklichkeit mittelalterlicher Musiktheorie

von Fritz Reckow, Kiel

Der folgende Text versteht sich als Beitrag zu einem Kolloquium, dem „geradezu die Funktion einer Informations- und Werbeveranstaltung“ zukommt¹. Die „neuen Entwicklungen“, von denen in der Veranstaltung die Rede ist, betrachte ich deshalb primär als solche, die durch das Kolloquium angeregt, provoziert, ermutigt, jedenfalls unterstützt werden sollen. Und da ich gebeten worden bin, im Gespräch die Musiktheorie des Mittelalters zu vertreten, sehe ich meine Aufgabe vor allem darin, für das Lesen zu „werben“, genauer: für eine Lektüre, die sich darum bemüht, mittelalterliche Texte über Musik möglichst aspektreich zum Sprechen zu bringen – so aspektreich, daß die Beschäftigung mit ihnen lohnend, ja vielleicht sogar spannend werden kann.

Eine derartige Lektüre setzt freilich nicht nur hinreichende Sprachkenntnisse voraus. Sie braucht auch und vor allem den Rückhalt in einem Konzept von Musikgeschichte, das die Musik des Mittelalters und ihre Theoriebildung grundsätzlich einschließt und bewußt integriert: nicht in gedankenloser Selbstverständlichkeit sogenannter „abendländischer“ Kontinuität, auch nicht in ästhetisierender Verharmlosung des Besonderen und Fremdartigen, und schon gar nicht in distanzloser Hingabe an vital-Elementares oder an sakral-Entrücktes; sondern aus dem Wissen heraus, daß bereits im Mittelalter wesentliche Voraussetzungen geschaffen und zentrale Entscheidungen getroffen worden sind, die die europäische bzw. „westliche“ musikalische Kultur geformt und geprägt haben – und zwar zum Faszinierenden wie zum Problematischen hin; und aus der Bereitschaft heraus, mittelalterlicher Musik ihren eigenen und eigenwilligen Rang als Kunst *sui generis* nicht zu bestreiten, sie nicht gerade noch im Antichambre bloßer „Vorgeschichte“ zu tolerieren, sondern als konstitutiven Teil unserer eigenen, durch und durch historischen musikalischen Kultur zu ergründen.

I.

Daß das Geschäft von Musiktheorie weniger im „Nachhinken“ als im „Nachdenken“ besteht, wird heute im allgemeinen konzidiert. Indem Autoren über Musik nachdenken und ihre Gedanken zu artikulieren und zu begründen suchen, indem sie also – schlaglichtartig angedeutet – nach Prinzipien forschen und Kategorien erarbeiten, indem sie Begriffe prägen und Beschreibungstechniken entwickeln, indem sie sich bemühen, Zusammenhänge aufzudecken oder Beziehungen herzustellen und Klassifikationen, Hierarchien, Systeme zu entwerfen, indem sie Wertkriterien aufstellen, Regeln ableiten, Grenzen markieren, tragen sie (*theorice* wie *practice*) dazu bei, den weiten Bereich von *musica* und *cantus* rational zu machen, zu strukturieren, der Argumentation zu erschließen – ihn damit zugleich aber in verschiedener Hinsicht immer wieder auch zum Problem werden zu lassen. Denn je ernsthafter ein Autor das skizzierte Geschäft betreibt, desto unausweichlicher setzt er sich auch selbst unter Erklärungs- und Begründungszwang und als desto komplexer und komplizierter können sich gerade dann *musica* und *cantus* für ihn erweisen – als desto widerspenstiger, ja unzugänglicher auch gegenüber Erklärungs- und Begründungsversuchen.

¹ So Helmut Huckle in der Einladung vom 3. Februar 1983.

Ein Autor, der solche Schwierigkeiten nicht ignoriert, wird beim Nachdenken über Musik wohl geradezu zwangsläufig auch immer nachdenklicher: im Blick auf die eigene Methode, auf die Möglichkeiten und Grenzen von Erklärung und Begründung, auf die Geltung und Reichweite von Theorien wie auf die Verbindlichkeit von Regeln, im Blick auch auf das Verhältnis von theoretischem Zuständigkeits-Anspruch einerseits und der Flexibilität, Wandelbarkeit, Unberechenbarkeit von Praxis andererseits, bis hin zu der Frage nach einer angemessenen, wirksamen und zugleich verantwortlichen Darstellung und Vermittlung theoretischer Einsichten und Postulate.

Artikulierte Nachdenklichkeit – mit all ihren Abwägungen, Unsicherheiten und Zweifeln – mag einerseits als Störfaktor betrachtet werden: sofern man nämlich von einem Autor möglichst unzweideutige, schlüssig geordnete, komplett aufgelistete und bequem abrufbare Sachinformation erwartet. Sie erweist sich andererseits jedoch als eine wichtige Quelle musikgeschichtlicher Aufschlüsse eigenen Charakters: sofern sie nämlich als Zugangsmöglichkeit genutzt wird zum Musikverständnis eines Autors und seiner Zeit, genauer: als Zugangsmöglichkeit zu dem, was an der Musik jeweils besonders interessiert, fasziniert, aber auch beunruhigt oder geärgert hat, wodurch sich ein Autor zu Erklärungs- und Begründungsversuchen, auch zu Kritik oder Rechtfertigung veranlaßt, provoziert, vielleicht gezwungen sehen konnte.

Denn Musikverständnis manifestiert sich ja nicht nur in eleganten Klassifikationen und wohlgeordneten Regelkatalogen, sondern ebenso – und wohl sogar auf besonders intensive und aufschlußreiche Weise – in dem Ringen eines Autors mit der Vielschichtigkeit, wenn nicht Widerborstigkeit seiner Materie, in der Erörterung von Unzulänglichkeiten der verfügbaren theoretischen wie praktischen Mittel, in dem Eingeständnis auch der Grenzen eigener Erklärungs- und Begründungsfähigkeit, in der Bereitschaft, Rätselhaftes als Rätselhaftes zu respektieren, in der Entschlossenheit, selbst das Unerklärbare zur Sprache zu bringen und in das eigene Konzept von Musik und Musiktheorie als Moment der Beunruhigung und als Indiz der Vorläufigkeit einzubeziehen.

II.

Explizit „artikulierte Nachdenklichkeit“ ist im Musikschrifttum des Mittelalters freilich eher die Ausnahme. Und eine Textlektüre, die über schiere Sachinformation hinaus (z. B. zu Tonsystem, Tonarten, Rhythmus, Notation, Satzlehre etc.) Zugang zu den skizzierten Aspekten von Musikverständnis, Zugang also auch zur Nachdenklichkeit der Autoren selbst finden möchte, eine solche Lektüre ist vielfach auf bloße Spuren und Indizien, auf Andeutungen und sonstige mehr oder weniger indirekte Aussagen angewiesen. Das Gesuchte muß vielfach erst herausgearbeitet, herausgelesen werden aus der Art und Weise, wie sich ein Autor auf seinen Gegenstand einläßt und wie er sich auf dessen Problematik einstellt. Das besagt im übrigen auch umgekehrt, daß sich Sachinformation einerseits und Musikverständnis wie auch Nachdenklichkeit andererseits gar nicht exakt voneinander trennen lassen. Denn jede theoretische Darstellung ist (ausgesprochen oder unausgesprochen) durch ein bestimmtes Musikverständnis und auch durch Symptome und Konsequenzen von Nachdenklichkeit des Autors immer schon mitgeprägt. Die reine, Autor-unabhängige Sachinformation ist ein positivistisches Phantom. Um so wichtiger ist es deshalb aber auch, den sozusagen „persönlich-nachdenklichen“ Anteil des Autors an einer

Information jeweils namhaft zu machen, so gut es immer gehen mag: weniger, um die Sachinformation vom „Persönlichen“ quasi zu „reinigen“, als vielmehr, um durch das „Persönliche“ hindurch möglichst weit zum historischen Musikverständnis vorzudringen.

Das Problem beginnt bereits bei der Wahl der (literarischen) Darstellungsform. Ein Dialog z. B. bietet bessere Gelegenheit zur Darlegung und Abwägung unterschiedlicher Auffassungen als eine Prosa-Abhandlung; und diese wiederum ist in solcher Hinsicht noch immer weit flexibler als etwa ein didaktisch-mnemotechnisch konzipierter Traktat in Versform. Dazu kommt die Frage, mit welcher Gewißheit, mit welchem Verbindlichkeitsanspruch ein Autor seinen Stoff, seine Resultate, seine Erklärungen und Begründungen präsentiert, die Frage auch, wie selbständig – oder in welcher Abhängigkeit von methodischen Vorbildern und Modellen – er seinen Gegenstand zu bewältigen sucht, inwieweit er ihn also möglicherweise von den Modellen her mitformt, vielleicht sogar deformiert (ich denke z. B. an Einseitigkeiten bei der Berufung auf das Modell der *grammatica*, wenn dem Autor besonders an Korrektheit und Normeinhaltung gelegen ist, auf die *poetica*, wenn es um stilistische Angemessenheit, auf die *rhetorica*, wenn es um affektive Wirksamkeit, auf die *arithmetica*, wenn es um zeitlose Gültigkeit gehen soll, usf.²). Dazu gehört ferner die Frage, welche Perspektiven und Gesichtspunkte er einem Gegenstand gegenüber in den Vordergrund rückt oder vernachlässigt: das Bild und die theoretische Problematik des zweistimmigen Haltetonsatzes mit melismatischer Oberstimme (im 13. Jahrhundert u. a. *organum purum* genannt) differieren z. B. entscheidend, je nachdem, ob ein Autor in erster Linie die „infinita multiplicitas“ und die „mira flexibilitas“ der Oberstimmen-Melodik bestaunt (Anon. A. de Lafage) oder ob er, aus der Perspektive der *musica mensurabilis*, das Duplum speziell unter rhythmischem Aspekt als Ausnahmefall mit eigenen Regeln betrachtet (Johannes de Garlandia) oder aber als Sonderfall innerhalb eines universell verbindlichen modalen Regelsystems (Anon. 4) oder ob er sich – wie ein jüngst von Max Haas ans Licht gezogener Autor – im Kontrast zu den übrigen Gattungen und Setzweisen vor allem vom Charakter rhythmischer Freiheit faszinieren läßt, den er dann auf die Formel des „ad placitum discurrere“ bringt³. Und das betrifft schließlich sogar noch die Art und Weise, in der Details gewichtet und einzelne Sachverhalte sprachlich gefaßt: auf Begriffe gebracht oder auch nur schlicht „formuliert“ werden.

Es leuchtet gewiß ein, daß sich gerade dieser weite und diffuse Bereich der eher indirekten Aussagen einer Lektüre nicht spontan, sozusagen auf Anhieb, voll erschließt – so selbstverständlich er zum Informationsgehalt eines Textes dazugehört. Eben deshalb ist es in dem hier verfügbaren Rahmen leider auch nicht möglich, eine hinreichende Anzahl von Texten unterschiedlichen Charakters vorzustellen und nach den genannten Gesichtspunkten Schritt für Schritt sorgfältig zu analysieren: um etwas von der Fülle und Vielschichtigkeit gerade dessen zu verdeutlichen, was ein Text zusammen mit seiner Sachinformation an weiteren, subtileren historischen Aufschlüssen zu vermitteln vermag.

Ich möchte mich deshalb auf drei kurze Textausschnitte konzentrieren, um an ihnen wenigstens exemplarisch einige der Schichten und Dimensionen zur Sprache zu bringen, die

² Nähere Hinweise auf Quellen und Literatur gebe ich im *Forum Musicologicum* III, 1982, S. 307 ff.: *Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis.*

³ Vgl. die Editionen: *AnnMus* V, 1957, S. 35 (Seay); *BzAfMw* X, 1972, S. 88 f. (Reimer); *BzAfMw* IV, 1967, S. 84 ff. (Verf.); den von Max Haas in drei Quellen nachgewiesenen Text wird Frau Ulrike Hascher-Burger (Basel) herausgeben.

zunächst etwas schlagwortartig-pauschal mit der Formel von der „Nachdenklichkeit“ zusammengefaßt worden sind.

1. Das Titel-Zitat „Ratio potest esse, quia . . .“ stammt aus dem anonymen Contrapunctus-Traktat *Cum notum sit*, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts wohl im Umkreis des Johannes de Muris entstanden sein dürfte. Die Formulierung bezieht sich auf die Regel, derzufolge ein Contrapunctus-Satz mit einer perfekten *consonantia* (und nicht etwa imperfekt) zu enden habe, da sonst der *animus* des Zuhörers in Anspannung gehalten werde, mithin eine Schlußwirkung nicht verspüre⁴:

Nona conclusio est quod sicut contrapunctus incipit per perfectam, sic etiam debet finire. Ratio potest esse, quia, si finiretur cantus per imperfectam, tunc remaneret animus suspensus nec adhuc quiesceret, cum non audiret perfectum sonum, nec per consequens indicatur ibi finem esse cantus. Sed ob hoc evitandum dicitur ultima perfecta, ut apparet in omnibus exemplis.

Bemerkenswert an dieser *conclusio* ist zunächst, daß ein Autor überhaupt derart eingehend versucht, eine Regel der mehrstimmigen Satzlehre zu begründen. Der Leser soll offenbar in die Lage versetzt werden, im Nachvollzug dieses Gedankengangs Berechtigung und Vernünftigkeit der Regel auch selbst zu kontrollieren und aus freien Stücken anzuerkennen.

Darüber hinaus fällt auf, daß der Autor empirisch vom Hören, vom Hörverhalten bzw. von der Hörerwartung aus argumentiert. Das Hören selbst wird als eine Instanz akzeptiert, mit der sich eine Satzregel begründen läßt – und dies impliziert die mögliche Konsequenz, auch einmal umgekehrt vom Hören her praxisbezogene Regeln und Regelungen in Frage zu stellen.

Vor allem aber verdient Beachtung, daß die Begründung als bloße Hypothese, als lediglich plausible Annahme formuliert wird. Und dies offenbar in bewußtem Kontrast zu anderen Regel-Begründungen, in denen es nicht heißt: „Ratio potest esse . . .“, sondern umstandslos: „Ratio est . . .“ (perfekter Beginn; Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Klängen)⁵.

Der Rückzug auf das „potest“ bedeutet einerseits gewiß eine Vorsichtsmaßnahme: weil der Autor auch in diesem heiklen Fall eine Begründung nicht verweigern will, relativiert er seine Erklärung und gesteht die eigene Unsicherheit ein. Andererseits bewirkt gerade diese nachdenkliche Art hypothetischer Begründung eine Öffnung der Argumentation zum Leser hin: dieser wird selbst in einen noch un abgeschlossenen Überlegungsgang, gewissermaßen als Gesprächspartner des Autors, mit einbezogen und zum eigenen Weiterdenken veranlaßt.

Indem der Autor die Grenzen seiner Begründungsfähigkeit offenlegt und trotzdem einen Begründungsversuch wagt, sagt er mehr über das Musikverständnis seiner Zeit, läßt er mehr durchblicken auch über die Bemühungen um ein intensives Musikverständnis, als in der Contrapunctus-Regel selbst – der „eigentlichen“ Sachinformation also – zum Ausdruck kommen kann.

⁴ Ed. Ch. H. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Bd. III, Paris 1869, S. 62.

⁵ Ebda., S. 60bf.

2. In geradezu krassem Gegensatz hierzu steht die Art und Weise, in der der Autor der *Musica enchiriadis* (wohl 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts) das Zusammenführen von *vox principalis* und *vox organalis* aus der Quart-Distanz in den Einklang lehrt⁶:

The diagram illustrates the alignment of two voices, *vox principalis* and *vox organalis*, across six staves. The notes are: maris, squali, mine, un, tidi, di, do, di, ni, que, li, maris, ni, nis, squali, li, cae, mine, un, so, ta, tidi, di, so, Rex caeli do, di, Tytanis ni, que.

Ad hanc descriptionem canendo facile sentitur, quomodo in descriptis duobus membris sicut subtus tetrardum sonum organalis vox responsum incipere non potest, ita subtus eundem non valet positione progredi et ob hoc in finalitate positionum a voce principalis occupetur, ut ambae in unum conveniant.

Zunächst fehlt hier jeder Ansatz einer „positiven“ Begründung der Prozedur. Das Erreichen des Einklangs am Zeilenende wird beschrieben als ein Vorgang, der sich mehr oder weniger zwangsläufig ergibt, sofern nur jeder „Fehltritt“ vermieden wird, der einen Mißklang (Tritonus) hervorrufen könnte, und sofern sich die *vox organalis* von der *vox principalis* gegen Ende „ergreifen“ läßt. Wie es der *vox organalis* wegen der „triti soni inconsonantia“ nicht möglich sei, unter dem Grenztone *tetrardus* zu beginnen („incipere non potest“), so könne sie diese Lage auch inmitten einer Zeile nicht beliebig unterschreiten („non valet positione progredi“). Und eben deshalb – „ob hoc“, d. h. wegen dieser „Unmöglichkeit“, und nicht etwa aufgrund irgend einer positiven „ästhetischen“ Begründung – werde sie zum Zeilenende hin von der *vox principalis* „erfaßt“ (bezeichnend die passivische Formulierung), damit sie beide in den gemeinsamen Einklang gelangen. Pointiert gesagt, wird dem Leser in solcher Beschreibung nicht erklärt, was er zu machen, sondern vorgeschrieben, was er zu vermeiden habe.

Die Wirkung einer so konsequent negativ-passivischen Formulierungsweise liegt auf der Hand: sie fordert Unterwerfung und bereitwilligen Vollzug und läßt die Frage nach einer Begründung oder gar den Gedanken an Alternativen kaum aufkommen – jedenfalls fördert sie dergleichen in keiner Weise.

Das heißt freilich nicht, daß der Autor selbst über die von ihm gemeinte Art von Mehrstimmigkeit, über seine didaktische Aufgabe und über eine angemessene Darstellungsweise nicht sehr intensiv nachgedacht hätte. Im Gegenteil: es ist zumindest nicht auszuschließen, daß es ihm – im Sinne der karolingischen Einheitsbestrebungen – ganz bewußt darum ging, durch ungewöhnlich spröde und abstrakte Formulierung im Blick auf die mehrstimmige Ausschmückung des liturgischen Gesangs ähnliche Einheitlichkeit und Kontinuität zu gewährleisten, wie sie bei der liturgischen Einstimmigkeit ausdrücklich gefordert und z. T. radikal durchgesetzt worden sind. Wenn die *Musica enchiriadis* in überaus zahlreichen Exemplaren verbreitet und auch ihre Mehrstimmigkeitslehre bis ins späte Mittelalter ohne gravierende Eingriffe weiter tradiert worden ist, so wohl auch

⁶ Ed. H. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission III), München 1981, S. 49f.

deshalb, weil der *organum*-Sänger hier weniger als aktiv mitgestaltender – und weiterdenkender – Verfertiger mehrstimmiger Musik angesprochen wird denn als passiver Vollstrecker relativ abstrakter Regeln in einem ausgeklügelten System von Grenzen und Verboten.

3. In bezeichnender Weise unterscheidet sich hiervon der nur wenig jüngere *Kölner Organumtraktat* in seiner Darlegung des analogen musikalischen Sachverhalts⁷:

Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter derivari. Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio. Ergo ex hac collatione una quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet. Altera autem, ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungant. Videlicet ubi colon in finali rectore consistit, vel in lateralibus eius, id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo. Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit: quatinus ubi colon vel commatis positio ad finalem usque rectorem descendit seu in alium ex praedictis lateralibus suis, organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui a finali rectore fuerit subsecundus. Unde fit, ut plerumque haec lex tertia primae legi obviet et hoc obstante limite organum non semper quartanas regiones obtineat.

Zwar ist auch hier von der „Unmöglichkeit“ die Rede, bestimmte Grenzen zu unterschreiten („organum inferius descendere non possit . . .“); zwar wird auch hier mehrfach mit normativem Anspruch von „Gesetzen“ gesprochen. Aber charakteristisch ist andererseits doch auch, daß der Autor z. B. offen auf einen Konflikt zwischen erster und dritter *lex* eingeht, der für die erste *lex* gewisse Einschränkungen zur Folge habe. Und bei der zweiten *lex* steht das musikalisch Wesentliche – das Zusammenführen der beiden Stimmen aus Quart-Distanz in den Einklang – nicht am Ende wie in der *Musica enchiriadis*, sondern als das erklärte Ziel aktiven musikalischen Bemühens direkt am Anfang: „Altera autem [lex], ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungant“. Vom „Ermöglichen“ ist anschließend die Rede, die Stimmen sollen „zusammenkommen können“ – „Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit“ –, und zwar „apte“: auf eine musikalisch „passende“ Weise, wie der Autor eigens betont.

Mit diesem zunächst eher unscheinbaren „apte“-Zusatz allein schon ist gegenüber der *Musica enchiriadis* entscheidend Neues artikuliert. Der Leser wird hier zum Nachdenken über das „apte“ und über die Möglichkeiten seiner Realisierung geradezu herausgefordert. Und das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Lehre des *Kölner Traktats* – ganz anders als die der *Musica enchiriadis* – den Keim der eigenen Infragestellung bereits in sich selbst trägt. So sind denn schon nach der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts keine weiteren Abschriften mehr nachweisbar – wohl aber neue Texte, die aus dem „apte“ ihre jeweils eigene Konsequenz gezogen haben. Denn das Nachdenken über das „apte“, so scheint es, reizt zum Experimentieren, veranlaßt zum Erproben, Abwägen und Geltenlassen von Alternativen und ermutigt auch zur ständigen Erweiterung der Lehre durch Einbeziehung neuer Zusammenklänge und neuartiger Klangverbindungen – sofern sie sich im Sinne des „apte“ begründen lassen. Hatte die *Musica enchiriadis* dergleichen mit der Berufung auf gottgegebene Gesetzmäßigkeit der Quart-Diaphonie geradezu unterbunden: „Ergo in hoc genere cantionis sua quadam lege voces vocibus divinitus accomodantur“⁸, so verweist die Berliner Bearbeitung B des *Mailänder Organumtraktats* (wohl 12. Jahrhundert) den Leser ausdrücklich auf die Vielfalt und Variabilität mehrstimmiger Praxis, die sich mit Regeln nur

⁷ Ebda., S. 222.

⁸ Ebda., S. 48.

unzureichend erfassen und erklären lasse: „Que omnia melius usu organizatorum quam regulis declarantur“⁹.

Dabei spielen zusehends auch empirisch-ästhetische Begründungen ihre Rolle – „quia pulcrius sonat“ oder „quia male sonat“ argumentiert z. B. der *Traktat von Montpellier* im Blick auf organale Zusammenklänge, die dem „apte“ nach Vorstellung des Autors mehr oder weniger gemäß zu sein scheinen¹⁰. Welche *consonantiae* z. B. „aptiores sint in principio, quae in medio, quae in fine“¹¹, diese und viele andere Fragen nach dem jeweils „Passenden“ und „Passenderen“ sind seither für die Musiklehre nahezu selbstverständlich und bilden einen wesentlichen Impuls zu permanenter Veränderung. Zurückzuführen sind sie auf eine theoretische Haltung, wie sie kaum in der *Musica enchiriadis*, deutlich aber bereits im *Kölner Traktat* begegnet – der wohl auch deshalb als konkrete Lehrschrift gerade keine Zukunft gehabt hat – während das „apte“ um so stärker in die Zukunft hat wirken können.

III.

Indem Autoren musikalische Praxis nach ihren konstitutiven Elementen, Mitteln, Prozeduren analysieren, benennen, ordnen, systematisieren, in Regeln fassen, tragen sie nicht nur zur Herausbildung und Etablierung von Konventionen bei, sondern machen zugleich auch deren Grenzen bewußt. Die Verdeutlichung von Grenzen, die Markierung eines Rahmens, das Abstecken und Strukturieren eines Feldes geltender Konventionen hilft einerseits, die Gestaltungs- und Nuancierungsmöglichkeiten innerhalb dieser Grenzen um so intensiver auszuloten und um so differenzierter gestaltend wahrzunehmen. Andererseits aber macht gerade eine strenge Regelsetzung und Grenzziehung auch besonders spürbar, daß die eigenen Konventionen nur einen Ausschnitt des Möglichen darstellen, daß der jeweils theoretisch abgesteckte und praktisch ausgefüllte Rahmen denkbare, zumindest vorstellbare Alternativen auch regelrecht ausgrenzt.

Es wäre zweifellos unangemessen, der Musiktheorie neben der Aufgabe und dem Verdienst des Nachdenkens von dieser Tatsache her auch noch die Gabe des Vordenkens vindizieren zu wollen. Musiktheorie hätte sich selbst um ihre „historisch-dynamische“ Wirksamkeit gebracht, hätte sie sich angemaßt, mögliche Alternativen auch noch von sich aus zu entwerfen oder gar zu definieren. Theoretische Grenzziehung macht bewußt, daß es außerhalb der geltenden Konventionen noch Anderes, Neues, Unerhörtes geben kann, geben muß. Ihre zukunftsweisende Chance indes besteht wohl allein darin, durch Konsequenz und Strenge wie auch durch Versuche ihrer Begründung mit dazu anzuregen, einengende Konventionen in Frage zu stellen, unplausible Grenzen zu überschreiten, nach Entdeckungen nicht nur diesseits, sondern auch jenseits des etablierten Rahmens zu suchen – und zwar durchaus auch „contra artem“, wie im späten Mittelalter immer wieder vermerkt wird.

Autoren des Mittelalters freilich haben diesen vorausweisenden Aspekt ihrer Tätigkeit kaum jemals ausdrücklich erörtert. Es ist dennoch denkbar, daß auch sie schon über die

⁹ Ed. H. H. Eggebrecht in: Eggebrecht und Fr. Zamminer, *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit* (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft*, hrsg. von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz III), Mainz 1970, S. 160.

¹⁰ Ebd., S. 187

¹¹ Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* VII. 5: CSM 3 VII, 13.

spezifisch „dynamische“ Wirksamkeit von Theorie nachgedacht haben, wie sie dann im Grand siècle Nicolas Boileau – umstürzlerischer Tendenzen kaum verdächtig – überraschend freimütig und klar zur Sprache gebracht hat¹²:

Quelquefois, dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Ein vital-schöpferischer Geist entzieht sich mitunter den vorgegebenen Regeln, wenn er sich durch die Lehre allzu eingengt fühlt – ja gerade von besonders restriktiver Lehre erlernt er, die von dieser selbst errichteten Grenzen eben wegen ihrer Enge zu überschreiten.

Vielleicht sollte auch mittelalterliche Musiktheorie ein wenig mehr „gegen den Strich“ gelesen und auch unter dem fast paradoxen Gesichtspunkt erschlossen werden, was sie gerade durch Konsequenz und Strenge, durch Rigorosität und Restriktionen an Alternativen bewußt gemacht, an Veränderungen ermöglicht, an Neuerungen ermutigt, an Unerhörtem provoziert hat – und zwar auch mit Texten, in denen die Autoren explizit weder über mögliche „rationes“ nachdenken noch über das „apte“ nachdenklich machen.

¹² *L'Art Poétique*, Paris 1674, IV 78–80.

BERICHTE

Schubert-Lieder – „verändert“

von Karl-Heinz Viertel, Leipzig

Im Rahmen der „Internationalen Wochenendseminare der Leipziger Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy“ hielt Professor Dr. Arnold Feil, Tübingen, im November 1983 ein fünftägiges Seminar *Franz Schubert – Liedinterpretation und Aufführungspraxis*. Dabei wurde er von zwei prominenten Leipziger Gesangsprofessoren eindrucksvoll unterstützt, die über spezielle Erfahrungen auf dem Gebiete des Liedgesangs und der Aufführungspraxis gleichermaßen verfügen, Kammersängerin Elisabeth Breul und Hermann Christian Polster, zu denen sich noch der treffliche Dozent für Liedbegleitung Herbert Kaliga von der Berliner Hochschule für Musik gesellte. Zum Abschluß der Arbeit fand ein durchaus außergewöhnlicher Werkstattabend statt, den die teilnehmenden Studenten der Abteilung Gesang und Korrepetition nebst Gästen von der Berliner und Weimarer Musikhochschule bestritten. Dieser Abend bewies, daß unkonventioneller (keineswegs aber unkontrollierter) Umgang mit dem musikalisch Überlieferten zu nicht nur wissenschaftlich anregenden, sondern zu das Publikum zu Begeisterung hinreißenden Ergebnissen führen kann, wenn die Spiel- und Interpretationsregeln der jeweiligen alten Musizierpraxis einmal wieder in Kraft gesetzt werden. Selten sind hier Schubert-Lieder mit so viel Beifall bedacht worden, und dies, obwohl sie entgegen der heutigen Gewohnheit mit „Veränderungen“ vorgetragen worden sind, und zwar mit individuellen improvisierten Veränderungen der Vortragenden. Gewiß hat der „moderierende“ Musikologe (der außerdem in zwei öffentlichen Vorträgen von neuester Schubert-Forschung berichtete) den Boden des Verständnisses bereitet, aber solch ein Beifall war in der altehrwürdigen Hochschule in der Grassistraße lange nicht vernommen worden. Launiger Abschluß besagter „Schubertiade“ war eine – bekanntlich historisch verbürgte – Aufführung von Schuberts „Erkönig“ mit verteilten Rollen, die außerdem bündig bewies, daß Schuberts Lieder doch zuweilen mehr in die Richtung auf die Oper weisen, als noch weithin angenommen wird.

Gesamteuropäische Tagung in Musikethnologie vom 20. bis 24. November 1983 in Köln und St. Augustin

von Robert Günther, Köln

Eine erste gesamteuropäische Tagung bildete das *European Seminar in Ethnomusicology*, das am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln und im Arnold-Jansen-Haus in St. Augustin bei Bonn abgehalten wurde. Vorausgegangen waren Zusammenkünfte in kleinerem Kreis in Belfast (Oktober 1981) und Straßburg (September 1982), auf denen vor allem die Problematik eines geplanten Fachverbandes erörtert worden war. Während der Vorbereitungsphase der Kölner Tagung war ein Mitteilungsblatt in insgesamt vier Folgen erschienen.

Mit über sechzig Musikethnologen aus vierzehn verschiedenen europäischen Ländern war die Tagung außergewöhnlich gut besucht. Frankreich war allein mit fünfzehn Personen (an der Spitze G. Rouget, Paris) bemerkenswert stark vertreten. Dazu kamen Beobachter aus einigen außereuropäischen Ländern, Studenten und Angehörige der Kölner Universität. Die Anwesenheit der allseits geachteten und verehrten Forscherpersönlichkeit K. P. Wachsmann, Tisbury, gab der Tagung einen besonderen Charakter.

Das wissenschaftliche Programm bestand aus einem Symposium mit dem Thema *Improvisation in oral tradierter Musik* (Leitung: B. Lortat-Jacob, Paris), das sich über vier Sitzungen erstreckte, und aus den beiden halbtägigen Roundtables *Rolle und Funktion der Musikethnologie in Europa* (Leitung: J. Blacking, Belfast) und *Der Unterricht in Musikethnologie in Europa* (Leitung: F. Giannattasio, Rom). In allen drei Sektionen wurden zufolge neuer Forschungsergebnisse, illustriert durch aufschlußreiche Schallaufnahmen, z. T. äußerst gegensätzliche Standpunkte vorgetragen und diskutiert. Die Referenten waren: im Symposium *Improvisation* S. Arom, J. Baily, J. Bouët, M. Brandily, J.-Cl. Chabrier, J. During, V. Erlmann, F. Giannattasio, M. de Lannoy, P. Sallée, B. Schmidt-Wrenger, M. O. Súileabháin, Tran Quang Hai; im Roundtable *Rolle und Funktion* G. Baumann, H. Farhat, R. Günther, F. Messner, S. Moore, A. Petrović, K. P. Wachsmann; Im Roundtable *Unterricht in Musikethnologie* D. Carpitella, S. Castelo-Branco, P. Cooke, A. Czekanowska, Ph. Donner, F. Fördermayer, R. Günther, A. Gutzwiller, M. O. Súileabháin, H. Zemp.

Ein abendliches Konzert mit Instrumentalmusik aus dem Iran, Sardinien und Afghanistan stand ebenfalls im Zusammenhang mit dem Thema *Improvisation*. Ein anderer Abend war der kommentierten Vorführung rezenter Feldforschungsmaterials gewidmet und machte mit Schall- und Filmdokumenten aus Uganda (A. Simon), Jugoslawien (A. Petrović), Kolumbien (S. Moore) und Afghanistan (J. Baily) bekannt. Auch das Völkerkundemuseum „Haus der Völker und Kulturen“ in St. Augustin wurde besucht, mit Führungen durch den Direktor des Museums. Hinzu kam ein Empfang durch den Rektor der Universität zu Köln. Insgesamt handelte es sich um ein sehr dichtes Tagungsprogramm; entsprechend intensiv war die Arbeitsatmosphäre und groß die Diskussionsfreude.

Für viele, vor allem jüngere Teilnehmer, war es eine erste Gelegenheit, sich im unmittelbaren Kontakt mit Fachkollegen über Fragen und Probleme von Forschung und Lehre der Musikethnologie auseinanderzusetzen, sowie Ergebnisse und Erfahrungen auszutauschen. Die den Referaten und Diskussionsbeiträgen zugrunde liegenden unterschiedlichen Methoden und Techniken der Forschung spiegelten die Vielgesichtigkeit und Vielschichtigkeit des europäischen Wissenschaftsverständnisses und der Wissenschaftsgeschichte wider. Eine Fortsetzung der Arbeit im Kreis der jeweiligen Teilnehmer an Symposium und Roundtables wurde verabredet. Im Themenbereich *Der Unterricht in Musikethnologie* ist beabsichtigt, den Gedanken- und Erfahrungsaustausch zwischen Kollegen benachbarter Länder und in kleinerem Kreis zu vertiefen, sowie ein Verzeichnis aller Lehr- und Unterrichtsstätten dieses Fachgebietes in Europa zu veröffentlichen. Schließlich wurden weitere Tagungen dieser Art in Belfast (Frühjahr 1985) und Warschau sowie die Fortführung des Mitteilungsblattes, jeweils herausgegeben vom Gastgeber der nächsten Tagung, vereinbart.

Arbeitstagung „Lied und politische Bewegung“ in Berlin aus Anlaß des 30jährigen Bestehens des Arbeiterliedarchivs an der Akademie der Künste der DDR vom 13. bis 15. Februar 1984 von Wolfgang Martin Stroh, Oldenburg

Der 30. Geburtstag des weltweit einmaligen Arbeiterliedarchivs der DDR wurde mit einer Arbeitstagung gefeiert, zu der vierzig Wissenschaftler aus zwölf west- und östlichen Ländern gekommen waren. Die Thematik der Tagung war bestimmt durch eine gewisse Wende, vor der das Arbeiterliedarchiv derzeit zu stehen scheint: (1) Der wissenschaftliche Auftrag des Archivs war es, Arbeiterlieder zu sammeln und möglichst viel Information über deren Gebrauch zu dokumentieren. Bisher konnte die Leiterin des Archivs, Frau Inge Lammel, auf Personen, die die Arbeiterbewegung und deren musikalische Ausdrucksformen bis 1949 noch miterlebt und mitgestaltet haben, als „Augenzeugen“ zurückgreifen. Nun beginnt die Quelle der „Arbeiterveteranen“ zu verstummen. Man ist in Zukunft auf schriftliche und Bild-Quellen angewiesen. In dieser Lage beginnen

Wissenschaftler zu bemerken, daß das Arbeiterlied bisher viel zu ausschließlich als politisches Lied der organisierten Arbeiterbewegung und im Rahmen der politischen Klassenkämpfe betrachtet wurde. Die „Alltags“-Forschung läßt hingegen neuerdings erkennen, daß das Arbeiterlied auch im scheinbar unpolitischen Lebenszusammenhang der Arbeiter und jenseits der politisch Organisierten eine Funktion gehabt hat. (2) Neben dem wissenschaftlichen hatte das Arbeiterliedarchiv stets auch einen kulturpolitischen Auftrag zu erfüllen. Das Arbeiterlied sollte in der DDR höchstes Vorbild des politischen Liederschaffens sein. Soziologen und Pädagogen haben aber in dieser Beziehung eine gravierende Motivationskrise der Jugend erkannt. Die Jugend lehnt die traditionellen Hymnen weitgehend ab, selbst deren folkloristische Aneignung durch Gruppen wie „Oktoberclub“ oder „Arbeiterfolk“.

In diesem Zusammenhang wurde diskutiert, welche Art des politischen Liedes heute als Nachfahre des Arbeiterliedes gelten kann und was – umgekehrt – die historischen Erfahrungen mit dem Arbeiterlied für das aktuelle politische Lied bedeuten könnten. Diese Fragestellung bildete den Schwerpunkt der ausländischen Referate, in denen politische Lieder vorgestellt und analysiert wurden, die im aktuellen politischen Kampf entstehen und nicht – wie in der DDR – sorgsam von wissenschaftlichen Instituten vorbereitet und von Kulturfunktionären bei ausgewählten Musikern in Auftrag gegeben werden. Die DDR-Kollegen meinten sogar, daß es in den kapitalistischen Ländern einfacher sei, politische Kampflieder zu machen als im Sozialismus, obgleich sie alle zu erkennen gaben, daß es auch in der DDR eigentlich noch viel zu kämpfen gäbe. Insofern war die Arbeitstagung nicht nur in wissenschaftlicher Hinsicht interessant (vor allem in den grundsätzlich methodischen Diskussionen über Feldforschung und Aufarbeitung des Arbeiter-Alltags), sondern auch im Sinne eines politischen Barometers der DDR-Kultur. Für einen westlichen Wissenschaftler auffallend erfreulich war die starke Anteilnahme der ausübenden Musiker an den Diskussionen. Wo gibt es bei uns wissenschaftliche Tagungen, auf denen die versammelte Runde zusammen Lieder singt? Die Theorie ist in der DDR offensichtlich der Praxis etwas näher als hierzulande.

Die Referate werden als *Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR* vollständig erscheinen (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin/DDR).

Hindemith-Tage München 1984

von Gerd Sannemüller, Kiel

Dem Spätwerk von Paul Hindemith waren vom 16. bis 19. Februar 1984 in München „Hindemith-Tage“ gewidmet, die gemeinsam von der Hindemith-Stiftung Blonay, dem Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main, der Hochschule für Musik München, der Akademie der Schönen Künste und der Bayerischen Staatsbibliothek veranstaltet wurden. Unter der Gesprächsleitung von Ludwig Finscher, der auch den Eröffnungsvortrag hielt, suchte ein zweitägiges Symposium mit dem Thema *Paul Hindemith und die Musikentwicklung nach 1945* ein differenzierteres Hindemithbild zu gewinnen.

Wegen der schon bald als „altmeisterlich“ empfundenen Attitüde der mittleren Periode, die der „revolutionären“ Haltung des Frühwerks folgte, vor allem aber wegen der Orientierung der Neuen Musik an der Wiener Schule, geriet Hindemith in eine Abseitsstellung. Erst heute bieten sich durch ein gewandeltes musikalisches Bewußtsein neue Annäherungsmöglichkeiten, wobei gerade das Spätwerk in seiner weniger dogmatischen, ausgeparteren Sprache eine wichtige Funktion einnehmen könnte. Es referierten Günther Metz (*Ein Spätstil Hindemiths?*), Dieter Rexroth (*Die Harmonie der Welt*), Kurt von Fischer (*Die pessimistischen Stimmen Honeggers und Hindemiths zur Musikentwicklung nach 1945*), Reinhold Brinkmann (*Über Paul Hindemiths Rede „Sterbende Gewässer“*), Giselher Schubert (*Aspekte des Hindemithschen Musikdenkens*), Theo Hirsbrunner (*Paul Hindemiths Traditionsverständnis, dargestellt am „Gloria“ seiner Messe*), Siegfried Mauser (*Musikalische Poetik bei Hindemith und Strawinsky*), Hans Kohlhasse (*Hindemiths Einfluß als Lehrer. Zum Schaffen seiner Schülerin Felicitas Kukuck*), Gernot Gruber (*Die Hindemith-Rezeption in Österreich*) und Norbert J. Schneider (*Phasen der Hindemith-Rezeption nach 1945*).

Die Abrundung bildeten Konzerte mit Werken dieser Spätphase, dargeboten von Lehrkräften und Studierenden der Hochschule für Musik: dem *Oktett* (1958), der einaktigen Oper *Das lange Weihnachtsmahl* (1960, Libretto Thornton Wilder) in einer engagierten Aufführung der Opernklasse, der *Messe* für gemischten vierstimmigen Chor a cappella (1963), den fünfstimmigen *Madrigalen* nach Texten von Josef Weinheber (1958) und der *Sonate für Baßuba und Klavier* (1955). Den herausragenden Abschluß bildete eine Matinee mit Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann mit den ausdrucksstarken Liedern der dreißiger und vierziger Jahre und den *Sonaten* op. 11 Nr. 1 (1918) und der des Jahres 1939 (Kolja Blacher, Violine, Thomas Humbert, Klavier). Eine Ausstellung *Paul Hindemith – Ein Komponist als Zeichner* (8. Februar bis 31. März 1984) ergänzte das Bild.

BESPRECHUNGEN

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. 1.–9. Auslieferung. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972 ff.

Im Vergleich mit anderen Geisteswissenschaften wird deutlich, wie selbstverständlich Rang und Bedeutung der musikalischen Lexikographie seit langem sind. Seit dem frühen Mittelalter hat sie eine ehrwürdige und kontinuierliche Geschichte; das mag mit den wohlbekannten termini technici zusammenhängen, die sich der Fachmann aneignet, der Laie aber lieber umgeht (zumindest soweit er dann noch Musik „verstehen“ kann), aber auch mit der unübersehbaren Menge an Musiklehre und musikalischem Bewußtsein, die als wesentliche Erfahrung der abendländischen Tradition auf uns gekommen ist. Wenn viele professionelle Musikwissenschaftler diese Geschichte auch nur unvollständig überblicken, so werden sie ihre Bedeutung spätestens dann anerkennen, wenn sie eine neue und ähnlich ausgezeichnete Darstellung heranziehen wie James Coovers Artikel über *Dictionaries and Encyclopedias of Music* in *The New Grove*, Band 5, in dem allein schon die chronologische Tabelle der „landmarks“ (S. 458) genügt, um die Umrisse der Tradition aufzuzeigen. Und es ist zweifellos signifikant und auch richtig, wenn Coover seine Tabelle mit einem Hinweis auf das seit 1972 erscheinende *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)* abschließt, das seiner Meinung nach „the most important terminological lexicon of music since Rousseau’s *Dictionnaire of 1768*“ werden kann (S. 444). Nachdem inzwischen die Faszikel 8 und 9 (1981/82) vorliegen und seit dem Erscheinen der ersten Auslieferung rund zehn Jahre vergangen sind, ist es an der Zeit, das Projekt und seinen Fortgang zu würdigen.

Bei allem Respekt vor Rousseau und seinem scharfsinnigen Urteilsvermögen ist es kaum vorstellbar, daß er auch nur im Entferntesten ein solches Nachschlagewerk hätte konzipieren können, das den einzigartig ambitionierten und folgenreichen Versuch darstellt, die Geschichte der musikalischen Terminologie zu schreiben und

Musikgeschichte speziell unter dem Aspekt der Begriffe, wie sie im Musikschrifttum begegnen, darzustellen. Angesichts der Vielzahl der Autoren differieren die Artikel notwendigerweise hinsichtlich ihrer Wichtigkeit, ihrer Qualität und dem Zeitpunkt ihres Erscheinens, dennoch sind Anspruch und Bedeutung der Unternehmung singulär; das Werk regt an vielen Stellen zu weiterer Beschäftigung an und besteht in der wohl bedeutendsten Zusammenfassung des Kenntnisstandes vieler wichtiger musikalischer Termini, die jemals erarbeitet wurde. Bei wissenschaftlich genauer Betrachtung von Begriffen, die aus Theorie und Praxis wohlbekannt sind, zeigt sich, daß das *HmT* zu einem neuen Ideenreservoir zu Musikgeschichte und Musikwissenschaft wird. Durch die Erforschung ihrer Vorgeschichte sowie ihrer Konnotationen, Implikationen und Verästelungen nehmen die Termini auf neue Weise Gestalt und Bedeutung an, und all das führt immer wieder zu neuen Einsichten oder auch zu kuriosen Überraschungen, dann nämlich, wenn die uns vermeintlich so vertrauten Begriffe nicht als Hilfsmittel und Werkzeug, sondern als für sich bestehende Gebilde gesehen werden. Sie erhalten dadurch ein ganz neues Profil.

Die thematische Vielfalt der bereits erschienenen Artikel ist ebenso eindrucksvoll wie die historische Bandbreite, die von Termini der Antike bis zu solchen des Modern Jazz reicht. Der Artikel über *Musica reservata* (von Bernhard Meier) ist ganz offensichtlich in der Absicht geschrieben, Ordnung in das Chaos im Gebrauch dieses Begriffs zu bringen, und er ist in der Tat ein Vorbild an Klarheit und praktischer Nüchternheit. Von Begriffen wie *Ballata* und *Caccia* (die von Alberto Gallo hervorragend bearbeitet wurden) bis zu den quälend vertrauten Termini wie *Sonatenform*, *Exposition* usw. begegnen in den Ordnern, die an Umfang und Gewichtigkeit aufgrund der zu erwartenden Artikel noch gewaltig wachsen werden, neue Einsichten und nützliche Beobachtungen in Hülle und Fülle.

Für den amerikanischen Wissenschaftler, der dieses primär deutsche (oder auf dem Deutschen basierende) Nachschlagewerk benutzt, ist es von

besonderem Interesse, einen Artikel wie den über *Blues* (von Jürgen Hunkemöller) durchzusehen und ihn mit rezenten größeren Artikeln über denselben Gegenstand zu vergleichen, so z. B. mit dem in *The New Grove* erschienenen (von Paul Oliver). Natürlich sind die beiden Lexika nach Intention und Umfang ganz verschieden konzipiert, und ich muß auch gestehen, daß ich im konkreten Fall alles eher als ein Spezialist bin; dennoch finde ich den Artikel im *HmT* weitaus besser, instruktiver und anregender. Obwohl beide Artikel der Etymologie des Wortes „Blues“ nachgehen, bietet der des *HmT* mehr Belege für die Ableitung von „blue devils“ (einem Begriff, der als Name für die Footballmannschaft der Duke University of North Carolina bis heute überlebt); außerdem findet man im *HmT* wertvolle Hinweise auf so grundverschiedene Quellen wie den amerikanischen Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhundert Washington Irving oder auf Musiker wie Jelly Roll Morton und T-Bone Walker. Ganz abgesehen von ihrer Deutung sind allein schon die Zitate dieses Artikels für den nichtspezialisierten Leser von großem Wert.

Einem ganz anderen Bereich gehört der Artikel *Durchführen, Durchführung* (von Siegfried Schmalzriedt) an, der einen nützlichen Abriss der Begriffsgeschichte gibt, vor allem in Hinblick auf die Verwendung als Formbezeichnung für den mittleren Abschnitt der sogenannten „Sonatenform“ und verwandter Formen. Ein weitgefächertes Bild von der Geschichte des Terminus bietet er durch die Unterscheidung von drei Grundbedeutungen, von denen keine vor etwa 1713 (Mattheson) belegt ist. Die wohl vertrauteste Verwendung des Begriffs steht für das, was wir üblicherweise „thematisch-motivische Durchführung“ im klassischen Sinne nennen. Mit Erstaunen registriert man, daß die früheste bekannte Quelle für diese Bedeutung offensichtlich Koch (1802) ist und daß der Begriff dann seinen Weg in die Musikliteratur des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts und schließlich auch in die Lehrbücher unserer Zeit machte. An dieser Stelle könnte man ergänzen, daß sich die (gleichwohl eindrucksvolle) Literaturdurchsicht erweitern ließe (eben wie im Artikel *Blues*!), indem man neben den eigentlichen theoretischen und lexikographischen Quellen auch weniger „offizielle“, unkonventionellere Anwendungen des Begriffsworts mit einbezieht, wie sie sich immer wieder etwa in Briefen und ähnlichen Quellen finden.

Ein einschlägiges Beispiel liegt z. B. in den Skizzen zu Beethovens *Klaviersonate E-dur*, op. 14/1, im sogenannten „Kafka-Skizzenbuch“ vor (London, British Library, MS Additional 29801, fol. 39–162; hrsg. von Joseph Kerman als *Ludwig van Beethoven, Autograph Miscellany from circa 1786 to circa 1799*, 2 Bände, London 1970). Die Skizzen zum ersten Satz enthalten einen Gedanken zur Eröffnung des Mittelteils, und zwar (mit der Überschrift „2 Theil“) das erste Motiv des Satzes, das allerdings anders weitergeführt wird; darauf vermerkt Beethoven: „u.s.w. ohne das the[ma] durchzuführen bis nach dem X“ (vgl. Kerman, a. a. O., Band II, S. 28; ebenso Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 51). Dies stellt eines der seltenen aber um so wichtigeren Indizien dafür dar, daß Beethoven selbst (1798!) den Begriff nicht nur für das Verfahren gebraucht hat, das wir jetzt „Durchführung“ nennen, sondern auch in Verbindung mit jenem Formteil eines ersten Satzes, in dem dieses Verfahren am intensivsten zur Anwendung kommt; in seiner endgültigen Version weist dieser Satz genau jenes Charakteristikum auf, da nämlich der ganze Mittelabschnitt nicht das Eröffnungsthema des Satzes oder Material aus der Exposition verarbeitet, sondern einen weitgehend neuen musikalischen Einfall. Daß Beethoven dafür diesen Begriff gebraucht, ist vielsagend und lehrreich. Zweifellos wird man in Briefen, Skizzen und anderen informellen Schriftstücken der verschiedensten Zeiten immer wieder ähnliche Trouvaillen zu einem praktischen Gebrauch von Begriffen auch bei anderen, mehr oder weniger bedeutenden Komponisten und bei ausübenden Musikern machen.

Jede Angabe birgt so eine neue Fragestellung in sich, was ja die Funktion echter Forschung ist. Wir hoffen auf das weitere Gedeihen der Unternehmung mit ihren Essays über Begriffe, die uns alle tyrannisieren, auf die wir aber auch nicht verzichten können, da sie zu sehr mit der Sache verwoben sind. Artikel über *dramma giocoso*, *musica ficta* oder *Volksmusik* werden einer besonders sorgsam Ausarbeitung bedürfen, sie werden unsere Diskussion aber auch enorm bereichern. Auf dieses wichtige Ziel ist dieses bemerkenswerte Nachschlagewerk vorzugsweise ausgerichtet. Für die Umsicht seiner Durchführung und für seine Qualität können wir nur dankbar sein.

(Juni 1983)

Lewis Lockwood

(Übersetzung: Reinhard Wiesend)

Répertoire International des Sources Musicales. A/I/9: Einzeldrucke vor 1800. Vacchelli-Zwingmann. Redaktion: Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Anhang 1/2: Redaktion: Gertraud HABERKAMP und Helmut RÖSING. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 66, 542 S.

Ungewöhnlich zügig konnte mit dem vorliegenden Band das Hauptalphabet des 1971 begonnenen Autorenkatalogs der Einzeldrucke vor 1800 abgeschlossen werden. Während der vergangenen zehn Jahre bewältigte die Commission mixte du RISM mit ihren Fachgremien die riesige Aufgabe, das in ungefähr zwanzig Jahren vorher gesammelte Titelmateriale zu überprüfen und mit Hilfe der Redaktion für die Drucklegung vorzubereiten. Besonders die wechselweise Zusammenarbeit zwischen nationalen Arbeitsgruppen und internationaler Zentralredaktion bürgte, wie Friedrich Blume bereits in seinem Vorwort zum ersten Band (1971) hoffnungsvoll und berechtigt zum Ausdruck brachte, „für Einheitlichkeit und Richtigkeit der Ergebnisse“. Hervorzuheben ist an dieser Stelle die redaktionelle Leistung von Karlheinz Schlager, dessen ausdauernde Kleinarbeit mit der Fülle des Titelmateriale Anerkennung verdient (für die Redaktion zeichnete er bis Band 7 allein verantwortlich, seit Band 8 trat Otto E. Albrecht hinzu). Im Anschluß an das nunmehr abgeschlossene Hauptalphabet sind noch zwei Bände mit Addenda und Corrigenda sowie Register der Druckorte, Drucker, Verleger und Herausgeber zu erwarten.

Wie die vorhergehenden Publikationen enthält auch Band 9 eine Fülle umfassender Verzeichnisse gedruckter Kompositionen bekannter und weniger bekannter Meister. Geradezu den Charakter von Werkkatalogen demonstrieren die Übersichten über die Drucke u. a. von Jan Baptist Vaňhal, Giovanni Battista Viotti, Georg Joseph Vogler, Peter von Winter, Paul Wranitzky, Nicola Zingarelli und Johann Rudolf Zumsteeg. Erfreulicherweise bleibt auch der vorliegende Band von dem bis Band 6 hervortretenden Problem „entfallender“ laufender Ordnungsnummern verschont, was zur Verbesserung des optischen Eindrucks und nicht zuletzt zur Erleichterung der Handhabung des Bandes wesentlich beiträgt.

Zwei beachtenswerte Anhänge erschließen dem Benutzer Einzeldrucke, deren Komponisten durch Initialen angedeutet oder aber völlig ungenannt sind (Anonyme Drucke). Für diese Anhänge wurden die sonst üblichen Kriterien be-

gründet modifiziert: Erweiterung der Zeitgrenze auf 1800 bis ca. 1810, Aufnahme von einstimmiger Musik und von nicht ohne weiteres erkennbaren Sammeldrucke. Anspruch auf Vollständigkeit können die Anhänge laut Vorwort nicht erheben. Wer die Probleme der Quellenüberlieferung und der Titelaufnahme kennt, kann nicht umhin, den Bearbeitern dieser Anhänge äußerst minuziöse Arbeit zu bescheinigen, die den Benutzern eine große Arbeitserleichterung bedeutet, allerdings auch Sachkenntnis im Umgang mit alphabetischen Katalogen voraussetzt. Als besonders nützlich empfindet man Verweise mit der Auflösung derjenigen Initialen, die im Hauptteil bereits mit dem vollen Namen genannt sind, obwohl der betreffende Druck nur die Initialen mitteilt. Im Anhang 1 sind also nicht nur Drucke mit Initialen zu finden, sondern auch Verweise auf die vollen Namen, soweit diese ermittelt werden konnten.

Der umfangreiche Anhang 2 (Anonyme Drucke mit über 3000 Titeln) stellt zweifellos den problematischsten Teil des gesamten Quellenlexikons dar. In ihm werden Kompositionen verzeichnet, deren Identifizierung noch aussteht. Eine sorgfältige, wohl durchdachte Titelaufnahme sichert auch diesem Abschnitt das Interesse von Spezialisten. Zu beiden Anhängen sind dem Band zwei Register mit Textincipits und mit Musikincipits als Sonderdruck aus den *Fontes Artis Musicae* (1981) beigelegt. Diese (leider nicht beigelegten) Register erschließen den Inhalt der Anhänge mustergültig, setzen aber zwangsläufig Übung im Umgang mit Spezialregistern voraus.

(August 1982)

Richard Schaal

Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Marbach/Neckar: Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft. Band 1/1980/1981. 335 S.; Band 2/1982/1983. 363 S.

Die 1980 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach gegründete Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 253) hat sich zum Ziel gesetzt, Leben, Werk und Umwelt des großen Südtiroler Dichtersängers weiter zu erschließen, ihre Aktivitäten aber nicht nur auf ihren Namenspatron einzuengen, sondern sich der generellen Förderung einer möglichst breit angelegten und interdisziplinär ausgerichteten

Erforschung des europäischen Spätmittelalters zuzuwenden. Wie erfolgreich die Gesellschaft ihre Aufgaben in Angriff genommen hat und über den engeren germanistischen Bereich hinaus verfolgt, belegen ihre inzwischen vielbeachteten wissenschaftlichen Arbeitstagungen im In- und Ausland (Marbach 1980: *Literatur des Spätmittelalters*; Salzburg 1981: *Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg*; Seis 1982: *Spätmittelalterliche Kultur in Tirol*; Würzburg 1983: *Interpretationen von Liedern und Spruchgedichten Oswalds von Wolkenstein*) sowie jetzt auch ihre im Zweijahresrhythmus erscheinenden Jahrbücher.

Die beiden bislang vorliegenden Bände sind ansprechend aufgemacht, sauber gedruckt (wenngleich nicht so fehlerfrei wie wünschenswert) und erfreulich reich mit dokumentierenden Bild- und Notenbeigaben ausgestattet. Einem umfänglichen Aufsatzteil folgen jeweils einige feste Kurzzubriken mit aktuellen Informationen, darunter Mitteilungen über neuere Forschungsvorhaben zu Oswald und Selbstanzeigen von entsprechenden Dissertationen. Eine fortlaufende Oswald-Bibliographie soll künftig hinzutreten und wird zweifellos den Wert der Jahrbücher auch als Auskunftsinstrument erhöhen. Auf Rezensionen ist prinzipiell verzichtet, der jeweilige Bandinhalt im übrigen durch sorgfältig gearbeitete Personen-, Werk- und Liedregister erschlossen.

Das weite thematische Spektrum der Beiträge spiegelt die programmatische Absicht, das Jahrbuch zu einem „Forum interdisziplinärer Spätmittelalterforschung“ auszugestalten (Band 1, S. 4), weist jedoch zugleich ein durchaus eigenständiges, ja spezifisches Profil auf. Kern und Mitte bilden Oswald-Studien sowie Arbeiten zur deutschen Literatur des späten Mittelalters bei deutlicher Akzentuierung der Lyrik, ohne daß die Grenzen in zeitlicher und gattungstypologischer Hinsicht fest gezogen wären. Die Lieder Walthers von der Vogelweide und Neidharts sind als Untersuchungsgegenstände ebenso vertreten wie Artusroman, Weltchronistik, Heldenepik und Fachprosa. Die spezielle Fragestellung reicht von Problemen der Heuristik, der Einzelinterpretation und Rezeptionsgeschichte bis hin zu Versuchen zu zusammenfassender literarhistorischer Würdigung. Übergeordnetes Bindeglied bleibt indes das gemeinsame Bemühen, zur Erhellung von Geschichte und Kultur der Zeit Oswalds in ihrem ihrerseits historisch bedingten

Facettenreichtum beizutragen. Daß dabei gerade die fächerübergreifenden Aspekte eine bedeutsame Rolle spielen und das neue Periodikum insoweit auch die volle Aufmerksamkeit des Musik-, Kunst-, Sozial- und Wirtschaftshistorikers beanspruchen darf, liegt zwar in der Konsequenz der Sache, verdient aber dennoch Dank und Anerkennung.

Wiewohl das Gros allein der Lyrik-Aufsätze schon wegen der engen Bindung von dichterischem Vers und musikalischer Verwirklichung den musikwissenschaftlichen Interessenbereich oder zumindest seine Randzonen tangiert und der Nennung im einzelnen wert wäre, können hier lediglich die Arbeiten kurz vorgestellt werden, die ins unmittelbare Aufgabengebiet der Musikforschung führen. Sie stehen ausnahmslos in Band 1.

Karl Bertau, für die Melodien zuständiger Mitherausgeber der maßstabsetzenden Neuedition des schwierigsten und geheimnisvollsten aller mittelhochdeutschen Leich- und Sangspruchlyriker, steuert *Einige Gedanken zur poetisch-musikalischen Struktur und zu einer historischen Folgeerscheinung der Krypto-Polyphonie im ‚Minneleich‘ des Heinrich Frauenlob (ca. 1260–1318)* bei, frühere Vermutungen, die einstimmig notierte Minneleich-Musik Frauenlobs berge diaphone Aufführungsmöglichkeiten in sich, wiederaufnehmend und durch zusätzliche Beobachtungen am Œuvre Machauts abstützend. Dem damit angesprochenen und nach wie vor umfassender auszuleuchtenden Fragenkomplex der Frühgeschichte der deutschen nicht-liturgischen Mehrstimmigkeit gilt auch der Beitrag von Christoph März (*Ein dreistimmiger Satz des Mönchs von Salzburg*). Er kann die Notationsmodalitäten eines im Benediktinerstift Michaelbeuern bei Salzburg aufgefundenen, 1980 in den *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* (Band 304, S. 267–277) erstmals bekanntgemachten Pergamentblattes als Vokalpartitur einer genuin polyphonen Anlage erweisen, und zwar eines dreistimmigen Satzes, „der mit einiger Wahrscheinlichkeit als Kanon zu realisieren ist“ (S. 161). Eine sorgfältige Übertragung des Überlieferten erlaubt Nachvollzug und Kontrolle der auch Satztechnisches berührenden Einzelargumentation.

Neues Quellenmaterial stellen gleichfalls Horst Brunner, Hans Ganser und Karl Günther Hartmann in musterhafter Zusammenarbeit durch die vollständige Erstpublikation eines

lange verschollenen Bruchstücks (*Das Windsheimer Fragment einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts*, vgl. dazu auch den Nachtrag Band 2, S. 325) mit gründlicher Untersuchung und willkommener Faksimilereproduktion bereit. Der Ertrag ist beachtlich, obschon nur vier mehrstimmige Kompositionen erhalten sind, darunter freilich das dreistimmige Virelai *Tonat agmen*, dessen Satz sich als Vorlage für Oswalds Liebesduett *Tröstlicher hort* (Klein 56) entpuppt und die Zahl der sicher nachgewiesenen Oswald-Kontrafakta abermals vermehrt, ein lateinischer Kanon zu drei Stimmen, der Licht auf die mit dem Martinskanon des Mönchs von Salzburg verbundenen Rätsel wirft, und die zweistimmige Fassung des Martinsliedes des Mönchs in einer die Parallelüberlieferung klar übertreffenden Notationsqualität. Schließlich sei auf die einschlägigen musikbezogenen Passagen in Klaus J. Schönmetzlers Rechenschaftsbericht *Pro und Contra: „Es well sich dann verkeren“*. *Anmerkungen zu meiner Neuauflage und Übertragung der Lieder Oswalds von Wolkenstein* hingewiesen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 392 sowie 35, 1982, S. 387f.), da sie den wissenschaftlichen Stellenwert des weitverbreiteten Buches weiter präzisieren.

Konzept, Anlage und Niveau des neuen Publikationsorgans sind auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive lebhaft zu begrüßen. Man darf den kommenden Jahrbüchern daher mit ungemindertem Interesse und hohen Erwartungen entgegensehen.

(April 1984)

Helmut Lomnitzer

Music Analysis. Volume I, Number I. March 1982. Hrsg. von Jonathan DUNSBY. Oxford: Basil Blackwell. 116 S., Notenbeisp.

Sie haben Rentabilitätsprobleme oder sie gefährden ihr Niveau durch Tendenz zur Kioskillustrierten: Unsere Musikzeitschriften tun sich schwer und sind deshalb bemüht, möglichst alle seriösen Interessentengruppen anzusprechen durch bunten Themenwechsel. Das bittere Ende der mutigen Stuttgarter *Zeitschrift für Musiktheorie* ermutigt niemanden zur Spezialisierung. Um so mehr Anerkennung verdient der Start einer Zeitschrift für musikalische Analyse, auf den Weg gebracht von einem mutigen Londoner team (fünf von sieben Autoren des ersten Heftes sind beruflich mit der Universität London ver-

bunden). 116 Seiten: Ein stattlicher Umfang. Da sind drei Hefte pro Jahr eine vernünftige Lösung, wenn das Niveau hochgehalten werden soll. Besonderer Vorteil des Umfangs der Hefte: Es können endlich auch einmal in einer Musikzeitschrift umfangreichere Arbeiten untergebracht werden von Autoren, denen üblicher Weise nicht mehr als zehn Manuskriptseiten zugestanden werden.

Lesenswert im ersten Heft vor allem Hans Kellers Hinweise auf die Gefahren der Analyse, vor allem die Gefahr der Überbewertung von Einheit und Zusammenhang als Qualitätskriterien. „Weil Analyse mit individueller Erfindung zu tun hat, kann sie selbst nur re-kreativ erfolgreich sein, wieder erfindend, was Mozart erfand“: Schöner kann man das nicht sagen. Voraus geht dem aber ein Editorial des Herausgebers Dunsby, der Offenheit verspricht aber zugleich ankündigt, man werde „our attention along with the mainstream“ schicken in dieser neuen Phase von „London-based but internationally-directed musicology“. Und dieser mainstream werde dem Leser des ersten Heftes schon deutlich werden. Er wird! Erich Wen arbeitet aus dem Vordergrund von Mozarts später *g*-moll-Sinfonie einen mir unverständlichen Hintergrund heraus. Die erste Phrase des zweiten Themas fällt bekanntlich von *F* aus, zunächst chromatisch, dann diatonisch eine Quinte herab, um dann zum dominantischen Halbschluß auf *C* zu gelangen. Die zweite Phrase erweitert denselben Vorgang, indem sie einen Ton höher bei *G* ansetzt und ebenfalls erst chromatisch, dann diatonisch absteigt. Wen jedoch streicht den Anfang der Phrase zwei, die Töne *G–Fis–F–E*, obwohl gerade ihre Chromatik die Beziehung zum Anfang von Phrase eins deutlich macht. Sie zählen nicht für Wen. In seinem „Hintergrund“ fällt Phrase zwei nur von *Es* bis *B*. Aha, es geht darum, daß beide Phrasen eine Quarte durchmessen: *F–C*, *Es–B*. Das ist nun zwar nicht mehr Mozart, hat aber System.

Christopher Wintle beeindruckt in der folgenden Abhandlung über Webers op. 24,2 durch Werk- und Literaturkenntnis und setzt sich von da aus kritisch mit den Platteneinspielungen des Werkes auseinander. Wenn aber der Klavierauszug des überaus durchsichtig gearbeiteten Werkes nur große Terzen, große Septimen und Einzeltöne verzeichnet: Warum gehört dann in aller Welt nicht jedes Klangelement zur Substanz; warum verschwinden einige Terz- oder Septimklänge bei Aufstellung des Hintergrunds? Weil sie

das, was herausgearbeitet werden sollte, offensichtlich stören würden.

Konsequenterweise gibt es anschließend eine sehr ausführliche Buchbesprechung: Die Bedeutung der englischen Übersetzung von Schenkers *Der freie Satz* wird gebührend gewürdigt, ohne die Gelegenheit zu einer kritischen Würdigung aus Distanz zu erfassen. Bleibt wenigstens noch Arnold Whittall, der sich klug mit den vorliegenden *Sacre*-Analysen auseinandersetzt und Strawinskys Dissonanz überdenkt: Er wenigstens läßt alle von Strawinsky komponierten Töne bestehen.

Ist das Ihr mainstream, Herr Dunsby? Ich fände es schade, wenn eine große Chance hier . . . verschenkt würde.

(November 1982) Diether de la Motte

HERMANN WETTSTEIN: *Thematische Sammelverzeichnisse der Musik. Ein bibliographischer Führer durch Musikbibliotheken und -archive. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 268 S.*

Thematische Verzeichnisse gehören zu den im wahrsten Sinne des Wortes unentbehrlichen Hilfsmitteln der Wissenschaft. Sie registrieren entweder die Werke eines Komponisten oder als Sammelverzeichnisse ganze Beständegruppen von Bibliotheken und Sammlungen. Die vorliegende Bibliographie bietet eine Übersicht über gedruckte thematische Kataloge solcher Beständegruppen, läßt also die in zahlreichen Bibliotheken überlieferten handschriftlichen thematischen Inventare bzw. Kataloge unberücksichtigt. Neben selbständig erschienenen Verzeichnissen sind erfreulicherweise auch in Zeitschriften publizierte aufgenommen, was den Gebrauchswert der Bibliographie beträchtlich erhöht. Gegliedert ist die Publikation nach Aufbewahrungsorten und innerhalb dieser nach den Sammlungen, deren Bezeichnung der im RISM gebräuchlichen Schreibweise entspricht.

Bemerkenswert an der neuen Bibliographie ist weniger die nach Bibliotheken gegliederte Verzeichnung der Kataloge (diese sind auch in den jeweiligen Handbüchern und Führern des Bibliothekswesens zu finden), sondern vielmehr die Auflistung der in den Katalogen angeführten Komponisten bzw. kurze Angaben über die anonymen Werke. Wer sich also über einen thematischen Bibliothekskatalog informieren will, be-

kommt nicht nur eine Antwort auf die Frage, ob, wann und wo eine entsprechende Publikation erschienen ist, sondern auch über den Inhalt. Ein Personenregister erschließt zwar den Verfasser, Herausgeber und Bearbeiter eines Kataloges, ein Ortsregister die Länder der aufgeführten Institutionen, den genannten Komponisten ist jedoch fatalerweise kein Register gewidmet. Damit entfällt die Möglichkeit, den detailliert verzeichneten Inhalt der Bibliographie mit Hilfe des Registers übersichtlich zusammenzufassen und dem Benutzer zu erschließen. Diesem bleibt nichts anderes übrig, als die mitgeteilten Listen der Komponisten sämtlicher Kataloge durchzusehen. (Juli 1982) Richard Schaal

Robert Stolz, Werkverzeichnis / Catalogue of Works, von STEPHAN PFLICHT. Hrsg. im Auftrag der Robert-Stolz-Stiftung e. V. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler und Berlin-München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag (1981). XVI, 551 S.

Stellvertretend sei die Nummer 623 herausgegriffen; dort heißt es: „*Mein Herz macht nachts Musik* op. 781 / ‚Weißwein und Rotwein und Dideldum-Trara . . .‘ / Walzerlied / Text von Robert Gilbert / komp.: New York, 14. 9. 1946 / Vlg.: Gloriette Verlag, Wien 1946 / jetzt: Edition Rex, München.“ Wahrscheinlich sind im Falle der Unterhaltungsmusik und nicht zuletzt angesichts des Umfangs des Œuvres eines Robert Stolz nicht mehr Angaben möglich oder erforderlich. Wäre in dem vorgelegten Verzeichnis nicht das Bemühen um eine strikte Chronologie vorhanden und wären nicht manchen Nummern kurze erläuternde Anmerkungen beigegeben, so läse sich das Verzeichnis wie ein Verlagskatalog.

„Ich hoffe zuversichtlich“, schreibt Stephan Pflicht im Vorwort des von ihm so genannten „RSWV“ (S. V), „damit der Musikwissenschaft eine konstruktive Anregung zu liefern, der Unterhaltungsmusik mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu widmen und das Versäumte aufzuarbeiten.“ Gewiß sind die immensen Bestände der Unterhaltungsmusik weithin ungesichtet, in Unordnung und von der Musikwissenschaft am Rande liegengelassen. Jeder aus Einsicht in diese Not entsprungene Versuch, hier ordnend und auch bewahrend einzugreifen, wird dankbar begrüßt werden. Freilich sollte, und zwar zum

Schutze der Werke der Unterhaltungsmusik, jeder Anschein vermieden werden, ein „RSWV“ solle oder könne ein „BWV“ sein. Diesen Werken wird desto mehr Gerechtigkeit widerfahren, je weniger man sie zu großen Werken stilisiert oder an diesen mißt. Es ist höchst fraglich, ob „die Musikwissenschaft“ dazu aufgerufen ist, diese originären Werke des Konsums zu archivieren und zu katalogisieren; umfassend möglich dürfte es ohnehin nicht sein. Hingegen ist es nützlich, die Werke des Konsums (und das heißt, nicht erst heute, immer auch des Kommerzes) punktuell und exemplarisch zu interpretieren. Nur durch radikale Beschränkung und durch Intensität ist der unübersehbaren Masse sinnvoll und (im nichtmateriellen Sinne) gewinnbringend beizukommen.

Das aus 821 Nummern bestehende Verzeichnis (S. 1–249) beschränkt sich, da der Stolz-Nachlaß noch nicht zugänglich ist, auf die im Druck erschienenen Werke. Dabei konnte sich der Bearbeiter in erster Linie auf ein nicht vollständiges und nicht streng chronologisches sowie auch Ungedrucktes berücksichtigendes und von der Emigrationszeit an ungenaueres „Opusbuch“ (op. 1–1314) des Komponisten stützen. Eine „Konkordanz“ von „Opusbuch“ und Verzeichnis ist angehängt (S. 251–355). Ausgewählte „Melodien-Incipits“ zu 175 der 821 Nummern schließen sich an (S. 357–395). Nach dem Willen des Bearbeiters soll diese von Karl Robert Brachtel und W. Schäfer getroffene Melodien-Auswahl sowohl die „Entwicklung“ des Komponisten als auch die „spezielle zeit- und musikgeschichtliche Situation möglichst weitgehend berücksichtigen“, wodurch „zwangsläufig auf die eine oder andere Erfolgskomposition zugunsten weniger populärer Titel verzichtet werden“ mußte (S. 357). Harmonien sind nur in wenigen Fällen der Inzipits angedeutet; aber es sind ja tatsächlich die Melodien von Robert Stolz, die um die Welt gingen.

Bedingt zwar durch den Gegenstand, aber darin den meisten Werkverzeichnissen sogenannter ernster Musik überlegen, gibt es eine „Diskographie“ (S. 419–471), die von W. Schäfer redigiert worden ist und die – bei der immer wichtiger werdenden Existenzform der Werke auf Tonträgern unumgänglich – keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sowie eine „Filmographie“ (S. 397–414), die von den ersten Stummfilmmusiken aus dem Jahre 1913 bis zur letzten Tonfilmmusik aus dem Jahre 1967 reicht. Die nötigen

umfangreichen Register beschließen den Band, dessen Übersichtlichkeit besonders hervorzuheben ist.

(September 1982)

Albrecht Riethmüller

Early Music Discography. From Plainsong to the Sons of Bach. Compiled by Trevor CROUCHER. Vol. 1: Record Index. Vol. 2: Composer, Plainsong, Anonymous Work and Performer Indexes. London: The Library Association (1981). XVIII, 273 S.; V, 302 S.

Die Fülle des lieferbaren Schallplattenangebots bringt es mit sich, daß die einschlägigen Kataloge überall dort versagen, wo zusätzlich zu den bloßen Werktiteln und Komponistenangaben Identifizierungsmerkmale, etwa in Form von Werkverzeichnis-Nummern oder Bezugnahmen auf Notenausgaben, notwendig sind, um ein eingespieltes Stück zweifelsfrei identifizieren zu können. Hinzukommt, daß viele kommerzielle Schallplattenkataloge den komplexen Inhalt einer Sammelplatte nur pauschal angeben.

Um diesem Mißstand, der in erster Linie die Musik vor 1750 betrifft, abzuhelfen, hat Trevor Croucher seinen Schallplattenkatalog zusammengestellt, der sich auf Kompositionen von der Gregorianik bis zur Vorklassik beschränkt und dank dieser Eingrenzung das Repertoire denn auch wirklich Stück für Stück auflisten kann.

Die *Early Music Discography* besteht aus zwei Bänden, die sich sinnvoll ergänzen. In Band 1 ist jede Schallplatte einer recht plausibel gegliederten chronologisch-stilistischen Systematik zugeordnet. 3172 Schallplattenausgaben sind mit genauen Angaben zu Kompositionen und Interpreten angeführt. Jede Platte trägt eine Buchstaben-Ziffernkombination, die in Band 2 wieder aufgenommen ist. Dieser Band besteht aus mehreren Registern, die die Schallplatten nach Komponisten/Werken, Titeln von Gregorianischen Gesängen und anonymen Werken, sowie nach Interpreten aufschlüsseln.

Welche Auswahlkriterien wurden angewandt? Croucher hat alle Platten katalogisiert, die im Juni 1980 in England regulär erhältlich waren – einheimische wie Importe. Zusätzlich sind auch die ausländischen Bestellnummern angegeben, sofern die Produktion außerhalb Englands vertrieben wird.

Natürlich ist diese Diskographie sehr hilfreich – gleichgültig, wie schnell sie von der Schnell-

lebigkeit des Schallplattenmarkts eingeholt wird. Daß sie nicht alle wissenschaftlichen Ansprüche erfüllen kann, die man gerne an sie gestellt hätte, liegt auf der Hand. Die genaue Identifizierung der Kompositionen (namentlich der Tanz- und Messensätze der Renaissance) sowie eine genaue Besetzungsangabe für jedes einzelne Stück und nicht pauschal für jede Platte hätten das Buch zu einem musikwissenschaftlichen Nachschlagewerk allererster Ordnung gemacht. Bei der relativen Aktualität des Materials wäre dies allerdings kaum zu realisieren gewesen.

In ihrer jetzigen Form erfüllt die Diskographie also nur ihren halben Zweck, der darin besteht, daß Schallplatten auch außerhalb der Grenzen eines einzelnen nationalen Markts nachgewiesen und durch Interpreten- und Titelregister erschlossen werden können.

Die Paperback-Bände sind solide gestaltet und fadengeheftet. Dadurch ist Haltbarkeit über ein mehrmaliges Nachschlagen hinaus gewährleistet. Satzfehler und editorische Flüchtigkeiten halten sich in Grenzen. Trotz des prinzipiellen Mankos bleibt zu hoffen, daß die Diskographie so viele Käufer findet, daß sie – wie geplant – jährlich ergänzt werden kann.

(September 1982)

Martin Elste

GABRIELE CHRISTIANE BUSCH: Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1982). 111 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Band VII.)

Die Grundlage für die vorliegende Veröffentlichung ist eine Dissertation, die einen Dokumententeil mit 500 Bildern enthält. Daraus ist ein Büchlein geworden mit 52 Seiten Text und einem bloß sechzehnseitigen Tafelteil sowie 23 Tafeln mit Figurinen (freien Nachzeichnungen von Tanzbildern). Es braucht viel Mut, um auf so wenigen Seiten ein so komplexes Thema wie die Darstellung des Solotanzes im Mittelalter in Angriff zu nehmen. Leider ist dieser knappe Umfang noch zusätzlich beschnitten durch ständige Exkurse in die Antike, die Zeit nach 1500 und sogar den außereuropäischen Tanz. Sie tragen aber nichts, das nicht schon aus den mittelalterlichen Quellen selbst hervorginge, zur Lösung der Probleme bei.

Mit Recht stellt Gabriele Busch fest, daß die Forschung bisher der Tanzwirklichkeit im Mittel-

alter wenig Beachtung geschenkt hat. Das Zusammentragen von Bild- und Textmaterial ist daher vollauf gerechtfertigt und mit ihrer kurzen Typologie der Tanzbewegungen (S. 44–50), die auf den Figurinen basiert, leistet sie einen nützlichen Forschungsbeitrag. Der Aussagewert der Figurinen ist allerdings eingeschränkt, weil Einsichten in die chronologische Entwicklung und die Eigenart bestimmter Typoi, sei es wegen der Auswahl oder der Anordnung des Materials, erschwert, wenn nicht unmöglich werden. Was für die Figurinensammlung gilt, trifft aber auch für das Büchlein als Ganzes zu: Eine Geschichte ausgewählter Bildthemen, deren Verhältnis zur Wirklichkeit über eine begrenzte Zeitspanne hinweg zu verfolgen wäre, findet sich nur ansatzweise, so daß die Frage, wie sich Tanzwirklichkeit und Tanzbild während einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Region zu einander verhalten, keine schlüssige Antwort findet. Ebenso bleibt die Aussagekraft der statistischen Tabellen schwach, weil die Bilder der Prudentiushandschriften, des Typus Mirjam, der Salome oder der profanen Jongleurszenen undifferenziert behandelt werden.

Man fragt sich, weshalb Frau Busch so viel Scheu vor Analysen von historisch-ästhetischen und typologischen Kategorien hat, zumal Hammersteins neues Buch *Tanz und Musik des Todes* (Bern 1980) so überzeugend zeigt, wie eine Methode, die sowohl mit Realie wie Idee und Typus rechnet, zu handfesten choreographischen Ergebnissen führen kann (Branle und Basse-dance); bis man in der Zusammenfassung auf Seite 51 liest, daß „der Teil musikalisch-gestischer Realität [des Tanzbildes] . . . in neueren Arbeiten in Ermangelung geeigneter ausgereifter Methoden ins Irrationale gedrängt“ worden sei. Diese Behauptung wäre besser nicht in die Druckfassung übernommen worden; denn, da sie unrichtig ist, wird im Leser der Verdacht wach, daß Irrationalität in der Methode und in der Beurteilung der ikonographischen Sekundärliteratur eher auf der Seite der Autorin vorliegt.

(Oktober 1982)

Tilman Seebaß

Studies in Medieval and early modern music. Edited by Iain FENLON. Cambridge etc.: Cambridge University Press (1981). VII, 381 S. (Early Music History 1.)

Der Editionsbeirat dieser neuen Schriftenreihe, deren erster Band vorliegt, besteht aus Wis-

senschaftlern, die mit nur einer Ausnahme an anglo-amerikanischen Universitäten tätig sind und der mittleren oder jüngeren Generation angehören. Von hier aus scheint auch das Grundkonzept geprägt zu sein, das im Vorwort wie im Prospekt folgendermaßen umrissen wird: Gerade in der Beschäftigung mit der „frühen Musik“ (man versteht darunter die bis etwa 1700 geschriebene) haben Gesichtspunkte und Methoden aus anderen Disziplinen in jüngster Zeit entscheidende Fortschritte und damit den berechtigten Ruf nach weiterer Interdisziplinarität gebracht. Eine andere Tendenz innerhalb der Musikwissenschaft besteht darin, sich auf die Analyse im engeren Sinn, d. h. auf den autonomen Methodenanteil zurückzuziehen. Beide Tendenzen müssen einander nicht ausschließen. Musikwissenschaft kann nur gewinnen, wenn ihr Blickwinkel erweitert, ihre Methoden verfeinert und auf breitere Basis gestellt werden. Insofern soll *Early Music History* einen Neubeginn in der Entwicklung der Disziplin und eine Fortführung ihrer eigentlichen Aufgaben markieren. Nicht nur, weil z. T. auch Mitglieder des Herausgebergremiums selbst zu Wort kommen, müssen die folgenden Aufsätze demnach gewissermaßen als Musterbeispiel für die künftige Arbeit genommen werden.

Margaret Bent und Roger Bowers behandeln eingehend das „Saxilby-Fragment“ (S. 1–28), zwei Blätter aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die nicht nur wegen der (nur in England verwendeten?) sogenannten Strichnotation (in M. Bents Terminologie, *JAMS*, 1968, S. 149) interessant sind. Auch die Chorbuchanlage und die strukturellen Unterschiede zwischen höchst einfacher vierstimmiger Anlage einerseits und anspruchsvolleren Duetten andererseits lassen auf einen Chor von nichtprofessionellen Sängern um wenige qualifizierte Solisten schließen. (Man denkt dabei nicht an die Pfarrkirche von Saxilby, sondern an die nahe Kathedrale von Lincoln, wo einer der Organisten, William Harwood, als Komponist ja bereits bekannt war.) Bonnie J. Blackburn (*A lost guide to Tinctoris's teaching recovered*, S. 29–116) eruiert in minutiöser Weise die Motette *Difficiles alios delectat pangere cantus*, ein Schulbeispiel (im wahrsten Sinne des Wortes) für schwierige Mensurprobleme des 15. Jahrhunderts. Bisher nur aus verschiedenen Zitaten bekannt, bildet die in den siebziger Jahren entstandene Komposition in der Sammelhandschrift Perugia 1013 den Schluß

eines fortschreitenden Theoriekurses und ist mit zahlreichen Kommentaren versehen. Diese breitet nun Blackburn ihrerseits aus. Die Textmarke hält sie eher für ein Motto als für einen echten Textbeginn (wobei allerdings zu fragen wäre, ob nicht ein Text – etwa eine Memorierformel – die „pädagogische“ Funktion nicht noch besser zum Tragen gebracht hätte).

Lance W. Brunner erschließt eine eher unvermutete Quelle für die Sequenzforschung (*A perspective on the southern Italian Sequence: the second tonary of the manuscript Monte Cassino 318*, S. 117–164, der erste Tonar der Handschrift ist seit Coussemakers Edition bekannt). Leider fügt er der weitschweifigen Darstellung kein Register an. (Die Information, in wieviel Parallelhandschriften ein Stück zu finden sei, dürfte der weiteren Benützung weniger dienlich sein, als in welchen.) Im übrigen sollte man die Zuordnung einzelner Sequenzen nicht nur als eine Frage der Systematik und Übereinstimmung mit theoretischen Konzepten – systematisches Denken im heutigen Sinne ist jünger, ein Tonale ist keine musiktheoretische Schrift – sondern als eine solche der Praxis sehen (d. h. der Brauchbarkeit einer Melodie für gewisse Zusammenhänge). Daher bietet denn auch die Arbeit entgegen dem Titel fast mehr über die Handschrift (nämlich eine Entstehungs-Hypothese) als Neues zur Gattung Sequenz. David Bryant (*The Cori spezzati of St. Mark's: Myth and reality*, S. 165–186) bringt eine notwendige Differenzierung der landläufigen Vorstellungen über die oberitalienische Mehrstimmigkeit im späten 16. Jahrhundert: Nicht nur die Baulichkeiten (zwei Orgeln auf Emporen), sondern auch Liturgie (Vesper, Messe) und höfisches Zeremoniell (z. B. Anwesenheit des Dogen) beeinflussen sowohl die Kompositionsart als auch die Lokalisierung der Musiker. Entsprechend komplizierter dürften diese Fragen außerhalb Venedigs liegen.

Joyce L. Irwin (*The mystical music of Jean Gerson*, S. 187–201) möchte die Tatsache beseitigen, daß die von Musik handelnden Traktate Gersons (1363–1429) wegen ihres ausschließlich spekulativen Charakters von der Musikwissenschaft (mit Ausnahme von Machabey 1958) bisher unbeachtet geblieben sind. Dies gelingt aber nur bedingt, weil die Arbeit (trotz manch richtiger Einsichten, aber im Gegensatz zu der des Historikers G. Winner in *Musicologica Austriaca*, 1979) an zwei grundsätzlichen methodischen Mängeln leidet: diese Traktate nicht im

Rahmen der übrigen Schriften Gersons und seiner Absichten zu sehen sowie sie von heutigen Wertvorstellungen aus zu beurteilen. Die Zensur, die Spiritualisierung von Guidos Hexachord sage dem heutigen Leser nichts, ist sowohl grundsätzlich unzulässig als auch vorschnell, weil das „Gamma mysticum“ (A E I O U) sowohl eine Ton- als auch Buchstaben- und Zahlensymbolik enthält, über deren Bedeutung für die Kompositionspraxis wir eben (noch) nichts wissen.

Peter M. Lefferts (*Two English Motets on Simon de Montfort*, S. 203–225) stellt zwei, auch in ihrer Unvollständigkeit wichtige Motetten vor, die Zeugnis geben für die wenigstens einige Zeit nach seinem Tod (1265) hochstehende Verehrung für Simon, der mit Robert Grosseteste und Adam Marsh in Verbindung gestanden war und als eine Parallele zu Thomas Becket gesehen wurde. Susan K. Rankin (*The Mary Magdalene scene in the „Visitatio sepulchri“ ceremonies*, S. 227–255) stellt das Methodische deutlicher in den Vordergrund und versucht sowohl Karl Youngs vornehmlich auf das Dramaturgische gerichtete Evolutionsthese zu differenzieren, als auch De Boors Textgeschichte in verfeinerter Weise auf die Musik zu übertragen. Die Demonstration anhand der kurzen Erscheinungsszene zeigt, daß Text- und Musikanteil weniger aneinander gebunden sind, als die bekannte Solesmenser These besagt, und sie daher auch unabhängig von einander zu untersuchen sind, bevor man sie aufeinander bezieht.

Christopher Reynolds (*The Origins of San Pietro B 80 and the development of a Roman sacred repertory*, S. 257–304) datiert diese Handschrift aus guten Gründen 1474/75 und identifiziert die Haupthand (Nicholas Ausquier). Warum er allerdings auf die Nebenhände (etwa auch auf die mögliche Identifizierung des am Innendeckel genannten „Joannes paulus turunt“ mit Johannes Touront) nicht eingeht, bleibt unerfindlich. Ebenso wären die Parallelüberlieferungen zu diskutieren gewesen (z. B. ist die Version der Messe *Soyez emprentich*, 1947 von Eduard Reeser eingehend untersucht, so verschieden von derjenigen in Trient 90, daß die Neuauflage in *DTÖ* Band 120, 1970 – von Reynolds ebensowenig eingesehen – beide nebeneinander abdruckte. Übrigens wäre eine Frage, ob deren Komponist Wilhelmus de Rouge nicht mit Guillelmo da Francia identifiziert werden könnte und damit eine Möglichkeit bestünde, diese Unterschiede plausibel zu machen – oder gehört auch diese zu

Ausquiers Rolle?). Der Beitrag von Reinhard Strohm *European politics and the distribution of music in the early fifteenth century* (S. 305–323) kann insgesamt als Exemplifikation der im Vorwort dargelegten Anliegen der Reihe angesehen werden und ist (sowohl im Gesicherten als auch in der Thesenfreudigkeit) auch demjenigen zu empfehlen, der sich mit ganz anderen Jahrhunderten beschäftigt. Den sogenannten St. Emmeramer Codex versucht Tom R. Ward (*A Central European repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 14274*, S. 325–343) zu lokalisieren. Dabei sind die Beziehungen zum Raum Böhmen–Schlesien–Österreich bzw. zu den Universitäten Prag, Krakau, Wien wohl unumstritten; die Identifikation des Schreibers der Gruppen 1, 12 und 13 mit dem eines einzigen Blattes aus Wien 5094 ist allerdings anhand der beigelegten Facsimilia schwerlich nachvollziehbar. Immerhin steht die Hypothese: entstanden im Münchner Augustinerkloster St. Johann.

Den Abschluß des Bandes (S. 345–381) bilden Rezensionen über Arnolds Gabrieli-Buch (1979), Neighbours Arbeit über Byrd (1978), Newcombs *Madrigal at Ferrara* (1980) und Shiloahs Katalog arabischer Theoretiker (1979). Die Auswahl und die sehr eingehende Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten haben wohl den gleichen demonstrativen Charakter (auch hier – im klassischen „Verriß“ ebenso wie bei Zustimmung und wohlwollender Ergänzung – möchte man offensichtlich durch ausführlichere Diskussion fairer sein und „neue“ Wege gehen); womit die Frage bleibt, ob sich hier tatsächlich ein völlig neuartiges Publikationsorgan vorgestellt hat. Die Neuheit einer Idee ist bekanntlich eine eigentümliche Sache, ebenso das Verhältnis zwischen Anspruch, Konzept und Realisation (auch daß speziell Anfänger in der Wissenschaft gelegentlich zwischen neuen Ergebnissen und lediglich neuen persönlichen Erfahrungen nicht genügend unterscheiden können und oft wehleidig oder geschwätzig werden, ist bekannt). Stets wird es sich nur um relativ Neues handeln und es bleibt doch nur die Frage, ob eine Arbeit gut ist oder nicht. Auch wenn im vorliegenden Fall das Niveau keineswegs gleich hoch ist (wo wäre dies auch möglich): es bleibt zu hoffen, daß auch in Hinkunft unter mehreren Beiträgen wenigstens einige Spitzenleistungen zu finden sein werden. Dann wird die Musikwissenschaft an „*Early Music History*“ nicht vorbeigehen können.
(August 1982) Rudolf Flotzinger

ROLF WÜNNENBERG: *Das Sängerehepaar Heinrich und Therese Vogl. Ein Beitrag zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1982. 164 S.*

Die Würdigung des Wirkens von Operndarstellern aus wissenschaftlich-kritischer Sicht ist aus der Mode gekommen; Starporträts und Autobiographien beherrschen derzeit das Angebot. Mit dieser Darstellung wird der Versuch unternommen, die Wirkung dieses herausragenden Münchner Künstlerehepaars als Wagner-Darsteller und als universale Repertoiresänger zu dokumentieren. Nach der Monographie von Hermann von der Pfordten aus dem Jahre 1900, dem Todesjahr Heinrich Vogls, wird die erste größere, sorgfältig, jedoch nicht umfassend illustrierte Biographie vorgelegt.

Der Verfasser orientiert sich am Lebenslauf der Künstler, beschreibt bisweilen romanhaft, jedoch lebhaft engagiert, die künstlerischen Entwicklungsstufen. Dabei werden insbesondere die gesangstechnischen Entwicklungen hervorgehoben. Leider fehlen hier, wie überall, Hinweise auf die Quellen, aus denen die mitunter detaillierten Erkenntnisse gewonnen wurden. Die Bühnenauftritte der Vogls werden durch die Wiedergabe der wichtigsten Rezensionen der Zeit in Zitaten referiert. Dabei gewinnt die Darstellung des Wagnerrepertoires, auf das sich beide rasch nach ihrem Bühnendebüt in München bzw. Karlsruhe spezialisiert hatten, breitesten Raum. Die Erfolge Therese Vogls als Darstellerin der Brünnhilde mit ihrem equilibristischen Ritt in der Schlußszene der *Götterdämmerung* und Heinrich Vogl als Tristan, von Wagner zunächst brüsk abgelehnt, später rehabilitiert, sind für den Leser plastisch nachvollziehbar. Dennoch geht die Darstellung der Münchner Bühnentätigkeit nicht über die bereits von Detta und Michael Petzet vorgelegten Ergebnisse in *Die Richard-Wagner-Bühne König Ludwigs II.* (München: Prestel 1970) hinaus.

Das anderweitige Repertoire beider bleibt, von Ausnahmen abgesehen, auch hier wiederum wenig berücksichtigt. Leider fehlt dem Buch auch ein Verzeichnis der Partien, lediglich ein Personenregister ermöglicht einen lexikalischen Zugriff. Gelungen scheint der Versuch, das Persönlichkeitsbild aus dem sozialen Umfeld nicht nur für beider Entwicklungsphasen, sondern auch für den Verlauf der Karrieren zu beschreiben. Ausschlaggebend war hier wohl auch die Motivation einer lokalen Geschichtsschreibung des Wohn-

orts Tutzing bzw. Deixlfurt, wo Heinrich Vogl als Autodidakt eine gutgehende Landwirtschaft aufgezogen hatte. Das Familienleben, die gesellschaftliche Stellung, gelegentliche Konflikte konnten durch die Auswertung persönlicher Dokumente zuverlässig überliefert werden.

Das schön ausgestattete Paperback reklamiert einen Beitrag zur Operngeschichte. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, fehlt der Arbeit ein systematischer Ansatz: die biographische und lokalhistorische Beschreibung dominiert. Unberücksichtigt bleibt die Beschreibung der neuen Anforderungen Wagners an den „Sängerdarsteller“. Gerade die Vogls standen mit großer Selbsterfahrung an der Wende der Operndarstellung. Die Konflikte mit Wagner während der Vorbereitungen zum Münchener *Tristan* zeigen die Schwierigkeiten mit der adäquaten Besetzung der Partien. Die eigentlich wünschenswerte künstlerische Standortbestimmung der beiden Solisten in der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts fehlt.

(August 1982)

Thomas Siedhoff

CARL DAHLHAUS: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München: R. Piper & Co. Verlag (1982). 166 S. (Serie Piper. Nr. 239.)*

Einer historischen Zetetik wie der von Carl Dahlhaus, welche schwer lösbare Verwicklungen Konzepten vorzieht, die wie Rechnungen aufgehen und darum „in der Geschichtsschreibung generell nutzlos sein dürften“ (S. 154), kommt das Thema des musikalischen Realismus besonders entgegen. Denn hier geht es nicht um einen bloßen Widerstreit der Meinungen, in dem zwischen Apologie und Ächtung die Klängen gekreuzt werden, sondern es ist – Reiz und zugleich Tücke der vorgenommenen Aufgabe – nicht unangefochten geblieben, ob es den Gegenstand, nämlich einen Realismus in der Musik, in Wirklichkeit überhaupt gibt. Galt und gilt den einen die Frage als der Musik völlig fremd, ihr zumindest unangemessen und für ihre Erklärung unnütz, so gilt anderen die Musik nur dann als die rechte Kunst, wenn sie realistisch ist. Sofern es gestattet ist, den Titel von Gaudy zu übertragen, dann begibt sich Dahlhaus in der Musik tatsächlich auf die Suche nach einem *réalisme sans rivages*.

Provoziert ist das Buch auch durch die marxistische Ästhetik und Geschichtsschreibung, sofern diese Anspruch auf das Thema erheben, ohne daß Dahlhaus in ihren nicht selten dogmatischen Erörterungen eine Stütze finden zu können glaubt (vgl. S. 16f.). Deren Versuch nämlich, den von ihnen so genannten „bürgerlichen Realismus“ des 19. Jahrhunderts als „Vorform des ‚sozialistischen Realismus‘, des Ziels der Kunstgeschichte“, zu begreifen, weist Dahlhaus als „illegitim“ zurück (S. 22f.), und die theoretische Basis dazu, Kunst und Musik als Widerspiegelung der Realität zu erklären, krankt für ihn an einem Universalitätsanspruch, der die historische Analyse eher hemmt als fördert (vgl. S. 14ff.).

So unternimmt es Dahlhaus nicht nur, den Merkmalen zu folgen, „die den Abbildcharakter der Musik konstituieren – von der einfachen Nachahmung akustischer Vorgänge bis zur ‚Welt-symbolik‘ musikalischer Formen –“, sondern er versucht überdies auch, die „wesentlichen Eigenschaften des Realismus als Epochenstil“ im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren. Er erblickt sie vornehmlich in dem „Moment der Opposition“, in dem Prinzip, die „ästhetisch-gesellschaftliche Stiltrennungsregel zu verletzen“, und in dem „Postulat, daß in der Schilderung gesellschaftlicher Phänomene und Strukturen deren Geschichtlichkeit sichtbar werden müsse“ (S. 17). Zielt dies insbesondere auf die Oper (und die Librettistik) ab, so kommen doch gleichermaßen kompositionstechnische Merkmale wie die Auflösung der Periodenstruktur in musikalische Prosa, die Dialogisierung der Melodie und die Orientierung am Sprachtonfall hinzu (vgl. S. 154). Alle diese Merkmale und Merkmalkomplexe des Realismus – des „dominierenden Stils des 19. Jahrhunderts“ (S. 72), der in der Musik dennoch ein „peripheres Phänomen“ geblieben ist (S. 21) – werden im Verlauf des Buches zur Sprache gebracht und an Beispielen belegt. Dahlhaus findet die Merkmale indessen nicht in diesem oder jenem Werk vereint, sondern er ist sich der „historiographischen Konstruktion“ eines „Idealtypus“ bewußt, die ihm unerlässlich bleibt zum Erreichen des musikhistoriographischen Ziels, „die innere Einheit einer Epoche begrifflich zu machen“ (S. 156f.).

Dieses Verfahren schließt zwar aus, daß Normen gesetzt oder griffige Lehrbuchdefinitionen gegeben werden, aber es gestattet, bisher verborgen gebliebene Zusammenhänge (z. B. zwischen ungefähr zeitgleichen Werken von Wagner, Bizet

und Mussorgskij) sichtbar zu machen. In einer kurzen Besinnung auf den Realismusbegriff verwirft Dahlhaus aus pragmatischen Erwägungen zunächst die Möglichkeit, bei seinem Vorhaben die weitverzweigten erkenntnistheoretischen Diskussionen um die Frage, was Wirklichkeit sei, zum Ausgangspunkt zu nehmen (vgl. S. 22). Statt dessen versucht er in einem nächsten Schritt, das Verhältnis von Realismus und Nachahmung der Natur in der Musik zu bestimmen. Von hier aus verfolgt er dann den Einzug des Realismus bzw. realistischer Elemente in die Musik in einem insgesamt chronologischen Durchgang durch das Jahrhundert.

Fürs frühe 19. Jahrhundert dient ihm der (idealistisch wie realistisch auslegbare) Begriff des „Charakteristischen“, der dann später in die Ästhetik des Häßlichen münden sollte und in dem „ein Stück antiromantische Realismustheorie“ enthalten sei (S. 50). Erst in Opposition zur Romantik entstehe ein Realismus, der diesen Namen verdiene, und zwar inmitten der Restaurationszeit (1815 bis 1848) beim Übergang vom Biedermeier zum Vormärz (1830; vgl. S. 64). Doch gestattet es die Opposition zur Romantik, sofern sie eine Negation ist und damit vom Negierten abhängig bleibt, daß dennoch Ausdrücke wie „romantischer Realismus“ und „realistische Romantik“ haben kreiern werden können (vgl. S. 72). Merkwürdig genug hingegen bleibt es, daß selbst in der zweiten Jahrhunderthälfte, allgemein gesehen das Zeitalter des Positivismus und in den anderen Künsten die Hochzeit des Realismus, in der Musik noch die Romantik bzw. Neoromantik vorherrschte und daß sich die Zeit im Urteil darüber einig war, daß die Komponisten Romantiker seien und die Musik von Natur aus „eine romantische, nichtrealistische Kunst“ sei, der eine Ästhetik des Wunderbaren zukomme, nicht eine des Wahren, wie sie der Realismus erforderte (S. 97).

Es liegt im Thema begründet, daß Dahlhaus das Gebiet der Oper in den Mittelpunkt seiner Betrachtung rückt, beginnend mit dem ersten Kriterium eines „kunstgeschichtlichen Realismus“, der Sujetwahl (S. 76). Stets aber bleibt er bemüht, Librettistik und Kompositionstechnik miteinander zu verspannen und die sich abspielenden Veränderungen bzw. Prozesse auf die anderen Künste und auf den „Zeitgeist“ hin zu überprüfen. Wohl veranlaßt dadurch, daß Adorno den Mahlerschen „Volkston“ als realistisch bezeichnete, gibt es abseits der Oper ein Kapitel

„Naturbild und Volkston“, das neben dem Eingehen auf Mahlers Zitatetechnik unversehens Gelegenheit zu einem Exkurs über die Volkslied-Rezeption gibt (S. 141 ff.).

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wird unter das Lemma *Zur Dialektik des Realitätsbegriffs* gestellt, damit nun doch „den Verzweigungen des Realitätsbegriffs für eine gewisse Strecke“ folgend (S. 145). Ausgehend davon, daß „nach philosophischen Kriterien Realität nicht in schlichter Unmittelbarkeit gegeben“ sei (S. 146), erscheint der Impressionismus als eine „Variante des Realismus“ (S. 148). Und einen ähnlichen „Umschlag ins scheinbar Entgegengesetzte“ erblickt Dahlhaus auch zwischen dem Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts und dem Expressionismus. Die das ganze Buch wie ein Leitmotiv durchziehende impassibilité Flauberts wird auch für den Expressionismus reklamiert. Dieser wird gründlich entsubjektiviert: Nicht mehr die Innigkeit (Schumann) bzw. die subjektive Innerlichkeit (Hegel) äußere sich oder drücke sich aus, sondern das schaffende Subjekt sei auch hier „zum Beobachter geschrumpft“ (S. 151).

Dahlhaus' Buch wendet sich offensichtlich nicht nur an einen Leserkreis, der mit Musik fachmännisch umzugehen versteht und für den die Musik des 19. Jahrhunderts in aller Regel zum Vertrautesten gehört, weil sie das Musikleben noch immer beherrscht. Es wendet sich auch an den Kreis derer, denen Probleme der Geschichte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und der Kunstgeschichte im besonderen angelegen sind und für die Musikgeschichte und Musikästhetik abgelegene Disziplinen bedeuten. Für beide Lesergruppen sieht man den Autor auch in der Rolle des Vermittlers und Dolmetschers. Ersteren schärft er das historische und ästhetische Bewußtsein; die Aufmerksamkeit der letzteren wird nachdrücklich auf die spezifisch musikalischen Horizonte der Realismus-Problematik gelenkt. Das die enge Fachimmanenz übersteigende Buch ist daher in der Taschenbandreihe *Serie Piper* an einem denkbar geeigneten Ort erschienen. Hilfreich sind ein Sach- und ein Personenregister, die den Band abrunden.
(August 1982) Albrecht Riethmüller

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. München/Salzburg: Katzbachler (1981). 165 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 12.)

Von dem denkwürdigen Vortrag Paul Bekkers ausgehend, der den Begriff prägte, untersucht der Autor (nach einem kurzen Rückblick auf verwandte Situationen in der Historie) den Begriff *Neue Musik* in seinen Begriffsinhalten und deren Wandel seit 1919. Ein paar vergessene Theoretiker rücken ins Blickfeld, wie Leopold Schmid, Arthur Seidl, Rudolf Louis oder Karl Linke – später dann natürlich immer wieder Adorno in seinen parteiischen Positionen für die Schönbergerschule und gegen Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit; er versucht diese verschiedenen Äußerungen auch zu bewerten und spätere Verzerrungen in ihrer Beurteilung zu korrigieren.

Einige minder bekannte Sachverhalte werden hervorgehoben, etwa, daß die Begriffskomponente „Avantgardismus“ (wie sie z. B. in der Sowjetunion bis heute ein negatives Reizwort bildet) etwas mit den revolutionären Traditionen von 1848 zu tun habe, oder die Abgründe an Gegensätzlichkeit, die man in den zwanziger und dreißiger Jahren zwischen der Schönberg-Schule einerseits und Komponisten wie Bartók, Hindemith, Strawinsky und den französischen „Six“ andererseits empfand. Da Blumröder den Leser diese Auseinandersetzung hauptsächlich aus der Perspektive der Schönberg-Adorno Richtung miterleben läßt, kommt, wie mir scheint, das utopische Potential der anderen Seite (Stichwort „Bauhaus“!) hierbei wesentlich zu kurz bzw. wird überhaupt nicht erfaßt – einige Adorno-kritische Briefe Ernst Kreneks ändern daran noch wenig.

Untersucht werden auch die politischen Implikationen des Begriffes zur Zeit der Nazidiktatur – Österreich als vorübergehende Insel freien Schaffens Anfang der dreißiger Jahre erfährt eine kaum geläufige Würdigung! – dagegen bleiben die parallelen Verhältnisse in Rußland völlig außer Betracht, aber auch die womöglich andersartige Entwicklung in Frankreich, von Ländern wie der Tschechoslowakei, Polen, Jugoslawien gar nicht zu reden, deren künstlerische Entwicklung in der Neuzeit man so gerne besser überblickte. Insofern bleibt das Weltbild dieser Untersuchung „germanozentrisch“, die Achse seiner Betrachtung bewegt sich allenfalls zwischen

Berlin, Wien und Darmstadt. Übrigens gilt diese Betrachtungsweise weithin als legitim, und nur ganz andeutungsweise kommen dem Autor Zweifel. Gleichwohl möchte man ihm wünschen, daß sie ihn auf die Spur weiterer Erkenntnisse setzten.

Wohl gemerkt: das Buch liest sich mit spitzem Bleistift gegen den Strom jedenfalls mit Gewinn; man legt es nicht so schnell weg. Wenn der Autor doch ein so schreckliches Wort wie „fokussiert“ nicht dauernd im Munde führte!

Mit dem Begriffswerkzeug dieser Untersuchung, ihren Blickrichtungen und Erkenntnissen müßte es möglich sein, weiter zu gelangen als es hier gelungen ist.

(Oktober 1982)

Detlef Gojowy

GUDRUN STEGEN: Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. I, 280 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 117.)

Der Begriff Struktur ist auch in der musikalischen Analyse durch seine scheinbare Allerweltsanwendbarkeit zu einem Terminus emporgewuchert, der alles und jedes belegt, wo es um gegenseitige Beziehung von Tönen geht und der ein musikalisches Gefüge durch derartige Benennung schon zum vornherein dem scharfsinnigen Blick des Analytikers offenlegt. Durch seine vermeintliche Verbindung zum Strukturalismus geriert sich der Begriff dabei nicht selten mit der Nobilität geisteswissenschaftlicher Aktualität.

So ist es schon aus dieser Sicht begrüßenswert, wenn sich Gudrun Stegen in einer Kölner Dissertation dem Begriff und der Sache anhand von Beispielen Neuer Musik kritisch nähert und versucht, dem zur Diskussion stehenden Terminus klärend einen Teil seines eigentlichen Gehaltes wiederzugeben. Daß solche Termini desungeachtet dem Prozeß der Vulgarisierung unterliegen, ist normal und in die Betrachtung stillschweigend einzubeziehen.

Auf den ersten 30 Seiten versucht die Verfasserin, der Geschichte und den unterschiedlichen Bedeutungsinhalten von „Struktur/structura“ nachzugehen. Es ist ein Abschnitt, der zwangsläufig etwas an der Oberfläche treibt durch seine Gedrängtheit und sein Bemühen, dem Begriff von Vitruv bis zum französischen Strukturalismus zu folgen. Aber man vermag diesen Ansatz einer Grundlegung durchaus zu respektieren. So

kommt die Verfasserin auf S. 27/28 zu einer ersten grundsätzlichen Unterscheidung: „Zum einen wird der Begriff verwendet, um den systematischen Aufbau eines Objekts zu bestimmen, d. h. daß ein Ganzes aus Teilen besteht, die sich in der Art und Weise ihres Verknüpftseins gegenseitig bedingen; zum andern aber kann Struktur auch eine Methode meinen, die ein Objekt als System beschreibt.“

Anhand von Musik von Anton Webern erfolgt eine erste durch musikalische Analyse reichhaltig belegte Annäherung. In den *George-Liedern* op. 3, in denen Webern „auf tonikale Bezüge verzichtet“, liegt nach der Autorin „zum erstmal das neue Kompositionsprinzip der strukturellen Klangorganisation zugrunde“ (S. 43). Wenn wir richtig verstanden haben, liegt somit eine der Voraussetzungen in der gleichberechtigten Durchdringung des klanglich Horizontalen und Vertikalen; das aber setzt „musikalische Statik“ im Sinne einer Absenz tonikal zielgerichteter Dynamik voraus.

Ab op. 20 stellt die Verfasserin immer mehr die Dominanz des musikalischen Materials an sich fest und seit dem *Streichquartett* op. 28 scheint Weberns Strukturdenken in seiner „Durchdringung von horizontalen und vertikalen Abläufen“ (S. 267) gefestigt. An diesen Stand des Komponierens knüpfen nach 1945 verschiedene Komponisten an, worunter auch Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, deren Musik in der Folge anhand von exemplarischen Werken untersucht wird.

Pierre Boulez folgt dabei in der Konzeption seiner Werke nach eigenen Aussagen in hohem Maße auch literarischen Erfahrungen und Reflexionen. Einen entscheidenden Einfluß auf sein Kunstverständnis nahmen dabei Mallarmés *Livre* und die Dichtungen von Joyce. Überzeugend an dieser Stelle, wie die Verfasserin es versteht, in klaren und kurzen Übersichten Wesentliches zur Eigenart dieser Werke zusammenzustellen (S. 109–123). So stört uns lediglich die unterschiedliche Handhabung von Zitaten: Beispielsweise wird auf S. 159 Mallarmé auf französisch, Flaubert aber auf deutsch zitiert. Und es schiene uns wichtig, den deutschsprachigen Beispielen von Joyce den Originaltext beizugeben. (Warum wird Joyce im übrigen nicht in der anerkanntermaßen überragenden Übersetzung von Hans Wollschläger zitiert?) Doch sind dies Kleinigkeiten.

Von Boulez also ist die 3. *Klaviersonate* als Beispiel herangezogen und im Hinblick auf das

gestellte Thema ausführlich untersucht. Das ist hier nicht nachzuvollziehen. Bemerkenswert die Tatsache, daß die Verfasserin zu einer äußerst kritischen Beurteilung des kompositorischen Ergebnisses kommt: „Aus der Fixierung der Mikrostrukturen, die er [Boulez] vornimmt, folgt kein zwingender Grund für ihre Mobilität innerhalb der Großform“ (S. 180). Und ähnlich dezidiert ist auch die Kritik am ebenfalls eingehend betrachteten *Klavierstück XI* von Stockhausen. Die mikrostrukturelle Organisation beider Werke widerspiegeln sich nicht adäquat und konsequent in der Gestaltung der Großform. Und haben wir die Autorin richtig verstanden, so scheint sie auch grundsätzliche Einwände gegen den Miteinbezug des Zufalls in die formale Gestaltung anzumelden: „Die Lösung einer Formgebung aus Zufall widerspricht . . . dem künstlerischen Formbegriff überhaupt“ (S. 226). Falls die Verfasserin solche Überzeugungen verallgemeinert sehen möchte, wäre allerdings eine Diskussion über das Thema vonnöten.

Gesamthaft betrachtet, behandelt die Autorin ein sehr schwieriges Thema mit einleuchtenden Ansätzen und eigenwilligen Schlüssen. Unnötig zu betonen, daß das eine oder andere auf Widerspruch stoßen dürfte. Das schmälert aber kaum den Eindruck, den diese Publikation hinterläßt. (August 1982) Victor Ravizza

I. A. (Johann von) GARDNER: *Bogoslužbenoe Pènie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi (Der gottesdienstliche Gesang der Russischen Orthodoxen Kirche, russ.)*, Band II. *Jordanville, New York: Holy Trinity Russian Orthodox Monastery 1982. 591 S.*

Nach dem 1978 erschienenen ersten Band, der Wesen, System und Geschichte des russischen Kirchengesanges untersuchte, liegt nun der zweite Band vor, der die Entwicklung der russischen Kirchenmusik bis ins 20. Jahrhundert verfolgt. Johann von Gardner, der 1898 als Kind deutscher Eltern in Sewastopol geboren wurde, ist im Grunde der erste, der dieses Gebiet systematisch untersucht hat. Sein Lebenswerk wäre Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien* in Umfang und Systematik zu vergleichen.

Nach seiner Emigration hat er in den zwanziger Jahren die orthodoxe, kirchenslawische Liturgie zunächst in Jugoslawien studiert, wobei Handschriften aus dem Karpatenraum eine be-

sondere Rolle spielten. Bekanntlich erhält sich eine Kultur besonders unverändert in ihren Randgebieten, während sie sich in ihrem Zentrum entwickelt. Der Karpatenraum war zudem das Verbreitungsgebiet der durch die polnisch-litauische Union zustande gekommenen „Unierten Kirche“ (d. h. einer Synthese orthodoxen und römischen Glaubens), die dann nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetischer Herrschaft rigoros beseitigt wurde. Auch hier hatte sich mancher liturgische Urbestand erhalten.

Alle gesammelten Handschriften und Materialien gingen allerdings Johann von Gardner verloren, als er im Zweiten Weltkrieg in Berlin ausgebombt wurde. Es blieben ihm nur die Erinnerungen und Erfahrungen. Diese systematisch auszubauen, zu einem System der Paläographie und Beschreibung des russischen Kirchengesanges, der bisher wohl praktiziert, aber nirgendwo kodifiziert worden war, hat ihn nach Kriegsende der Slawist Erwin Koschmieder ermutigt, mit dem zusammen er 1963 ein handschriftliches *Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift* herausgab. Diese hat manche Verwandtschaft zur byzantinischen und einige Unterschiede, wurde aber im Grunde unabhängig von der byzantinischen entziffert.

Handhabe boten die einstimmig gebliebenen Gesänge der „Altgläubigen“, die sich im 18. Jahrhundert den Reformen Peters des Großen widersetzen – während sich die allgemeine russische Kirchenmusik unter polnischen, italienischen und deutschen Vorbildern zur Mehrstimmigkeit entwickelte. Aus den Erinnerungen der frühesten Kindheit (auch Säuglinge werden in die orthodoxe Kirche mitgenommen) und slawistischer Systematik entstand Johann von Gardners wissenschaftliches Lebenswerk, das bisher nicht seinesgleichen hat. Im Rahmen der slawistischen Fachschaft hat er in München seither gelehrt (und erteilte bis zu seinem Tode, 1984, in seiner Wohnung Privatissima) – von der Musikwissenschaft wurde er bislang wenig zur Kenntnis genommen. Nun hatte auch dieses Lebenswerk, auf Russisch niedergeschrieben, in Deutschland zunächst wenig Publikationschancen. Ein spärlicher, zusammenfassender Auszug *System und Wesen des russischen Kirchengesanges* erschien immerhin 1976 in Kommission bei Otto Harrasowitz, Wiesbaden, und auch jetzt sei dort eine Publikation des zweiten Bandes vorgesehen.

Im Grunde wäre natürlich Rußland, die Sowjetunion, das Land, das die wissenschaftliche

Leistung Johann von Gardners aufnehmen und schätzen müßte. Die Experten tun dies auch längst – unter den sowjetischen Erforschern der musikalischen Frühgeschichte genießt seine Arbeit die höchste Achtung und – Neugier. Denn mit der Post verschickt, kommt kein einziges seiner Bücher bei den sowjetischen Fachkollegen an, sondern landet rigoros im Reißwolf der sowjetischen Zensur. (Dem Rezensenten wurde in diesem Fall erklärt, dies entspräche den Bestimmungen der Weltpostkonvention in sowjetischer Sicht, und das müsse man halt hinnehmen.) Es wird dort späteren Jahrzehnten vorbehalten bleiben, diese Arbeit zu würdigen und zu integrieren.

Aber auch eine vollständige deutsche Übersetzung dieses Lebenswerkes ist einstweilen nicht in Sicht. Eine Arbeit, die die besten Traditionen mitteleuropäischer Philologie verkörpert – was könnte sie für den Vergleich römischer, byzantinischer und z. B. jüdischer und nahöstlicher christlicher Liturgie leisten! –, wird auch bei uns nicht so sehr als störend empfunden, sondern bleibt eher als nebensächlich weitgehend unbekannt.

(Dezember 1982)

Detlef Gojowy

WOLFGANG THIEL: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft 1981. 447 S. mit Abb.

Das Gebiet der Filmmusik ist seit einigen Jahren in den Blickwinkel der Musikwissenschaft gerückt. So sind 1982 zwei Bücher zu diesem Thema erschienen: Helga de la Motte-Haber, Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, und Hans Jörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart. Nun liegt ein grundlegendes Buch zum Thema Filmmusik aus der DDR von Wolfgang Thiel vor. Das Buch gibt einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Betrachtungsweisen, die zu neuen Erkenntnissen in der Filmmusik führen.

Es ist gegliedert in vier umfassende Kapitel und einen Anhang. In jedem Kapitel werden wesentliche Betrachtungen zur Filmmusikforschung ausgeführt, die für weitere Arbeiten auf diesem Gebiet grundlegend sind. Im ersten Kapitel behandelt der Verfasser die Wesensbestimmung der Filmmusik und der fernseh-dramatischen Musik. Insbesondere wird die Spezifik der Filmmusik erläutert: „Filmmusik und fernseh-

dramatische Musik sind ebenso wie die Hörspiel- und Bühnenmusik Genres der angewandten, beziehungsweise funktionalen Musik; sie werden in besonderer, spezialisierter Weise für einen Zweck in Dienst genommen, der außerhalb ihrer selbst liegt.“ Ein wesentlicher Abschnitt behandelt das Problem Dramaturgie und Musik. Musik im Film legitimiert sich nur aus einer sinnvollen und wirksamen dramaturgischen Funktion zu Bild und Fabelverlauf. Folglich besteht ein enges Wechselverhältnis zwischen der Filmmusik und der Entwicklung der Filmdramaturgie, zu den historischen Ausprägungen und Formen der Filmgenres und -stile.

Im zweiten Kapitel entwirft Thiel eine internationale Geschichte der Filmmusik. Insbesondere werden die frühe Stummfilmmusik und die Blütezeit der Stummfilmmusik behandelt, weiterhin die frühe Tonfilmmusik (1927–1933). Die Entwicklungszüge der Filmmusik bis Anfang der fünfziger Jahre werden bei den Ländern Deutschland, USA, Sowjetunion, England, Frankreich erläutert. Dabei gelingt Thiel ein sehr guter Überblick. Entwicklungstendenzen der Filmmusik in den USA und in westeuropäischen Staaten nach 1950 werden bei den Ländern England, Frankreich, Italien, Schweden und Westdeutschland dargestellt. Das Kapitel schließt mit Betrachtungen zur Entwicklung der Filmmusik in der Sowjetunion nach 1955, in der DDR und in einigen sozialistischen Staaten bis zur Gegenwart. Es enthält weiterhin Bemerkungen zur filmmusikalischen Entwicklung in außer-europäischen Ländern.

Im dritten Kapitel werden ästhetische Hauptkategorien der Musik im Film besprochen. In diesem Abschnitt gelingt es dem Autor, die Gattung Filmmusik zu beschreiben und den film-musikalischen Stil. Der Stilbegriff „film-musikalisch“ umfaßt jene Merkmale, Eigenschaften und Beziehungsqualitäten einer Musik, die sowohl dem Medium Film als auch seiner jeweiligen publizistischen und künstlerischen Dramaturgie, die sich dieses technischen Mittlers bedient, entspricht und in ihnen und durch sie wirksam wird. Das Kapitel endet mit Erläuterungen zu den stilbildenden Faktoren im Stummfilm und im Tonfilm. Die Herausbildung einer filmspezifischen Musik gab es bereits in der Stummfilmzeit. Schon die Kinothekenmusiken ließen erste Differenzierungen erkennen. Im Tonfilm wurde die ganze auditive Schicht, die Musik, Geräusch und Sprache umfaßt, auf der technischen Grundlage

des Lichttonverfahrens zusammengefaßt. Neben vielen ehemaligen Stummfilmillustratoren begannen in einigen Ländern auch namhafte Komponisten für den Film zu arbeiten. Auch die Kammermusik erhielt in der Filmmusik einen Eigenwert, denn schon in der Stummfilmzeit galt die kleine Besetzung als äußerst günstig.

Im vierten Kapitel werden filmische Gattungen als stilbildendes Prinzip der Filmmusik behandelt. So werden der Kriminalfilm, der Abenteuer- und Westernfilm besprochen, weiterhin der phantastische und der komische Film. Beim Dokumentarfilm werden zwei Wege herausgestellt: die faschistischen Propaganda-, Hetz- und Wochenschaustreifen bieten die krassesten Beispiele für den ideologischen Mißbrauch von Musik. Hingegen zeigen die progressiven englischen und amerikanischen Dokumentarfilmschulen sowie die experimentierfreudigen sowjetischen „Kinoki“ eine andere Strömung. Das Kapitel schließt mit der Darstellung progressiver Tendenzen in der internationalen Dokumentarfilmmusik seit 1930, bei den Ländern: Sowjetunion, England, Kanada, USA, Frankreich, Spanien, Niederlande, DDR und Polen. Der Anhang bringt ein nützliches Sachwörterverzeichnis und ein umfassendes Verzeichnis der Filmkomponisten.

(Dezember 1982)

Konrad Vogelsang

IVANA PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Textband. Tutzing: Hans Schneider 1982. 139 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 32); Edition. Ebenda 1981. XIX, 179 S. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 2.)

Diese Dissertation von 1977 nebst der dazugehörigen Edition der mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein sucht Antworten zu bieten zu einer zentralen Frage der Musikgeschichtsschreibung, nämlich der Adaption von Mehrstimmigkeit in der Gesellschaftsmusik Mitteleuropas um und nach 1400. Der Dichtersänger Oswald aus Tirol ist für die Initiierung dieses Prozesses einer der namhaftesten Repräsentanten. Dieser hinterließ nach dem derzeitigen Stand der Forschung 37 zwei- bis vierstimmige Sing- und Spielstücke, die vor 1440 wahrscheinlich im Kloster Neustift bei Brixen in zwei Handschriften (A und B) notiert wurden. Die

Autorin vermutet, daß Handschrift A als Vorlage für geselliges Musizieren genutzt wurde, während Handschrift B als erste, auch mittels eines Porträts augenfällig autorisierte Dokumentation eines Gesamtwerks für repräsentative Zwecke innerhalb der Familie dienlich war. Die darin enthaltenen Kompositionen sind nicht nur stilistisch uneinheitlich, sie präsentieren sich zudem als singuläre Objektivationen in diesem Raume. Für vergleichende Betrachtungen fehlen somit hinreichend zeitgenössische Quellen sowohl aus dem Bereich der *musica artificialis* als auch aus dem der *musica usualis*. Dieser Mangel erklärt, weswegen es bislang nicht gelingen konnte, die Funktionen, die stilistischen Besonderheiten u. a. m. geschichtlich abgesichert zu bestimmen.

Auch die vorliegende Studie, die streckenweise als Kritischer Bericht zur Edition zu lesen ist, kommt notwendigerweise in vielen Aspekten über Mutmaßungen nicht hinaus. Beispielsweise ist es nicht gelungen herauszufinden, wo, von wem und zu welchen Anlässen diese 37 Kompositionen realisiert wurden (vgl. auch *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 19/1978, S. 179ff.). Es ist nicht belegbar, daß bei geselligem häuslichen Musizieren „er [Oswald] selbst die Tenorstimme sang“ (S. 103), auch bleibt ungewiß, daß etwa Chorherren aus Neustift seine Musizierpartner gewesen sind. Was von Oswald aus mündlichen wie schriftlichen Quellen übernommen wurde und was als sein eigenschöpferischer Anteil an diesen mehrstimmigen Stücken zu identifizieren ist, bleibt ebenfalls weiterhin offen. Lediglich aus den relativ wenigen Konkordanzen (meist ohne Namensnennung) zu schließen, diese Lieder seien bereits im 15. Jahrhundert „populär“ gewesen und hätten auf das damalige Musikleben „einen entscheidenden Einfluß ausgeübt“ (S. 123), dürfte als allzu kühne Behauptung Anlaß zu Zweifeln geben.

Trotz dieser gewiß auch sachbedingten Unwägbarkeiten ist es der Autorin gelungen, die derzeit international favorisierte Wolkenstein-Forschung in einigen Hinsichten beträchtlich zu fördern. Dazu gehören Details der Notationspraxis – angewandt auf außerhalb der Normen von Mensuralmusik konzipierte volkssprachige Gesänge – ebenso wie überzeugende Transkriptionen von Stimmen zu Werken, die bislang als einstimmig seiend, nicht zusammengehörig galten. Lieder und Kanons wie *Nu rue mit sorgen* oder *Froleichen, so wel wir schir singen, springen hoch* sind nunmehr in ihren Sätzen erfahrbar.

Auch konnte die Zahl der Konkordanzen erweitert werden, so daß sich zunehmend deutlicher abzeichnet, in welchem engem Rahmen Oswalds Fähigkeit figural zu komponieren einzuschätzen ist.

Die Autorin legt ihrer Edition die Fassungen aus Handschrift A zugrunde und teilt die mehrstimmigen Lieder in drei Hauptgruppen ein. Die erste nennt sie „bodenständige Tenorlieder“. Sie subsumiert unter dieser Bezeichnung zweistimmige Sätze von einfacher Faktur, wofür es anderswo kaum Belege gibt. Da zwar in mehreren Reiseberichten des 15. Jahrhunderts mehrstimmiges Singen in Kärnten, Tirol oder im Aargau erwähnt wird, freilich ohne nähere Beschreibung oder gar protokollgetreue Aufzeichnung, ist nicht mehr auszumachen, wie damals die usuellen Singpraktiken in Tirol beschaffen gewesen sind. Mithin bleibt ungewiß, was als „bodenständig“ gelten könnte, inwieweit Oswald hier oder auch andernorts erstmals orale Traditionen notiert (bzw. notieren läßt), und worin seine stilisierende Eigenleistung zu suchen ist. Auch erscheint es mangels sachlich zureichender Belege gewagt, diese Sätze als „eine Art archaischer Mehrstimmigkeit“ zu deuten, denn auch diese Kennzeichnung müßte aus dem Vergleich mit (nicht vorhandenen) Notaten heraus gewonnen werden, allenfalls auch mit Zeugnissen aus rezenten Traditionen, die indessen hier leider gänzlich unberücksichtigt bleiben. Letztere könnten zusätzlich auch dazu dienlich sein, Einsichten zu vermitteln in die etwa bei Balladensängern derzeit noch übliche Praxis des Variierens von Strophe zu Strophe oder des Umsingens (hierzu S. 116), was Oswald offenbar bei seinen „Ton“-Angaben und uneindeutigen Notierungen fordert. Gewiß vermitteln diese schlichten Sätze zwischen ars und (nicht lokalisierbarem) usus ebenso wie einige der Kanons, in denen der Zweierrhythmus sowie die Dreiklangstruktur konstitutive Merkmale sind. Bemerkenswert ist, wie einprägsam Oswald hoquetierende Abschnitte zu gliedern und sinnvoll zu textieren weiß. Durch etliche von Ivana Pelnar an den bisherigen Ausgaben vorgenommene Korrekturen wird dies sinnfällig gemacht.

Schließlich behandelt sie jene „Lieder, die unter dem Einfluß westlicher Mehrstimmigkeit stehen“; sie analysiert Oswalds Eigenständigkeit und Absichten beim Umtextieren vorgegebener Sätze italienischer und französischer Provenienz. Die Autorin nimmt an, daß ihm bei diesen Neurealisierungen auch zeitgenössische geistliche

Orgelintavolierungen in Neustift sowie die dortige Kirchenmusikpraxis vorbildlich gewesen sein könnten. Es sei daran erinnert, daß das Spiel auf Portativen sowie organales Singen auch im außerkirchlichen Bereich damals üblich war.

In der Edition der Lieder bietet die Autorin dankenswerterweise sowohl die handschriftlichen Versionen als auch synoptisch die Transkriptionen. Sie verzichtet selbst bei regelmäßig rhythmisierten Stücken wie *Mit günstlichem Herzen* auf die Einzeichnung von Distinktionszeichen. Da die Umschriften nach nicht immer exakten handschriftlichen Vorlagen mit gelegentlichen Fehlern (z. B. fehlt S. 171 im Contra die Punktierung der 6. Note) reproduziert wurden, ist diese Ausgabe für die Praktiker mit Mängeln behaftet. Manche Rhythmisierungen oder Schlüsselkombinationen sind deutlich als Vorschläge ausgewiesen worden, so daß davon abweichende Interpretationen nicht auszuschließen sind. Eine ähnlich angelegte und mit ebenso viel Akribie erarbeitete Gesamtausgabe der einstimmigen Gesänge Oswalds steht nun noch aus.

(November 1982)

Walter Salmen

GEORG PHILIPP TELEMANN: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 374 S., 16 Abb. sowie Faks. und Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80.)

Die Dokumentensammlung, zum 300. Geburtstag Telemanns erschienen, wird von einem etwa 50 Seiten umfassenden Vorwort von Werner Rackwitz eingeleitet. Dieses Vorwort ist höchst lesenswert, da es auf engstem Raum das Leben Telemanns skizziert und gleichzeitig das geschichtliche und geistige Umfeld des Komponisten vermittelt. Hier ist ein Kenner am Werk, der mit profunder Sachkenntnis aus den zahlreichen Dokumenten schöpft und das Gewonnene ausgezeichnet formuliert. Das Motto der vorliegenden Sammlung, „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Wer die Composition ergreift, muss in seinen Sätzen singen. Wer auf Instrumenten spielt, muss des Singens kundig seyn. Also präge man das Singen jungen Leuten fleissig ein“, war Telemanns Bekenntnis, wofür er zeitlebens mit Worten und in seinen Werken gleichermaßen eintrat, nämlich für das Primat des Melodischen.

Rackwitz fordert: „Kein Kenner und kein Liebhaber seiner Musik sollte unterlassen, im Umgang mit ihr ‚bis in den untersten Grund‘ zu gehen, wie ihr Schöpfer es sich sein langes Leben hindurch immer wieder aufgegeben hatte.“ Der Zweck dieser Sammlung ist es, sich mit Persönlichkeit und Werk des Magdeburger Meisters vertieft auseinanderzusetzen. Dazu laden ausgewählte Teile aus Telemanns drei Autobiographien, aus seinen Vorreden, Briefen und Dichtungen ein. Ferner ergänzen Äußerungen von Zeitgenossen über ihn und sein Schaffen die Sammlung und erlauben, sich ein genaueres Bild über diesen hochbedeutenden Musiker in der Epoche von Aufklärung und Klassik zu machen. Telemann begriff die Musik als Lebensäußerung, die fähig sei, menschliche Zustände zu verbessern. Mit einer gewissen Redseligkeit hat er über seine Lebensumstände und seine Kunstabsichten geschrieben. So ist es auch nicht verwunderlich, daß er einen *Friedens- und Liebes-Tractat* zwischen sich und seiner zweiten Frau (am 28. August 1714) sehr fantasievoll und wortreich dichtete, nachdem er drei Jahre zuvor in Versen *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner hertzgeliebtesten Louise*, seiner ersten Frau, die im Kindbett gestorben war, *beehren wollte*, ebenso farbig und beredt niedergeschrieben hatte.

Musiktheoretische Erörterungen, in denen oft der Widerstreit zwischen den grundsätzlichen Auffassungen des Überkommenen und dem Bekenntnis zu einer neuen, auf das Primat des Melodischen gerichteten Schreibweise zum Ausdruck kommt, tauschte er aus mit Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther, Johann Adolf Scheibe, Karl Heinrich Graun u. a. Genau wie Telemann mit Naturgefühl und Lebenszugehörigkeit, Leidenschaft und spielerischer Heiterkeit seine Vokalwerke erfüllte, so hat er besonders für die Verbindung von Musik und Poesie sehr viel übrig gehabt. Seine Maxime über das Rezitativ, „Der Componist soll in selbigem reden, und zwar verständlich“, spricht Bände, denn er fordert nicht nur die richtige Akzentuierung der Silben, „wie man sie im gemeinen Leben ausspricht“, sondern auch die sinnvolle Deutung des Sprachmelos. Schließlich soll die musikalische Wortausdeutung unterscheiden, ob „Bilder oder lebende Personen“ sprechen und welche Affekte oder Gefühle den Redner bewegen. Außerdem tragen die Vorreden zu manchen seiner Vokal- und Instrumentalwerke viel bei

zum rechten Verständnis damaliger Aufführungspraxis.

Die vorzüglich getroffene Auswahl der Dokumente wird ergänzt durch bibliographische Hinweise, durch eine umfassende Zeittafel, die auch Literatur, Kunst und Wissenschaft einbezieht, sowie durch ein ausführliches Personenregister, das, wo nötig, auch biographische Angaben liefert.

(November 1982)

Franz Giegling

ALFRED WIERICHS: Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland, Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 220, XXXII S.

Generalbaßbegleitete Violinsonate, violinbegleitete Klaviersonate, Violinsonate mit obligater Klavierbegleitung – das ist ein ebenso vielgestaltiges wie schillerndes Feld eines Besetzungstypus, der regional sehr unterschiedliche Züge aufweist, der historisch den Übergang vom Barock zur Wiener Klassik spiegelt und der teleologisch in die Violin-Klavier-Sonate Mozartscher Prägung als eines Dialogs ebenbürtiger, gleichberechtigter und konzertierender Partner einmündet, ohne daß die Bedingungen und Ursachen des Prozesses völlig plausibel wären.

Der Komplexität dieses Feldes stellt sich die von Rudolf Reuter inaugurierte und 1981 in Münster in Westfalen approbierte Dissertation von Alfred Wierichs. Ihr Gegenstand: die bislang wenig beachtete Sonate für Violine und obligates Tasteninstrument im 18. Jahrhundert, konzentriert auf Deutschland. Ihre Fragen: die historisch-regionalen Traditionen, die instrumenten- und satztechnischen Probleme einer Kombination von Melodie- und Tasteninstrument, die ästhetisch stimulierten Wandlungen in der Faktur des Sonatenzyklus und die Rolle „außermusikalischer“ Faktoren.

Einleitend stellt der Verfasser die verschiedenen Facetten des Besetzungstypus dar. Die dazu erforderliche einschlägige Literatur wird aber nicht einfach referiert, sondern selbständig und kritisch zugespitzt, um die Untersuchung des eingegrenzten Genres vorzubereiten (Sonaten für Violine und obligates Tasteninstrument). Auf diese Weise entsteht ein differenziertes Panorama der europäischen Sonatenproduktion (Kapitel I). Daran schließen sich Einzelstudien zu 49

Komponisten an (Kapitel II). Sie wiederum werden durch die summarische Behandlung von zwölf Komponisten der Endphase, d. h. von Sonaten aus den späten siebziger Jahren ergänzt (Kapitel III). Eine Quersumme erarbeitet das Resümee (Kapitel IV).

Die Arbeit ist musikalisch sensibel, methodisch solide und dabei durchaus forschungsintensiv: Sie behandelt zu etwa einem Viertel Komponisten, die in der umfangreichen Monographie zur Sonatengeschichte von William S. Newman (1959/63/69) keinerlei Erwähnung finden, und ermittelt und verarbeitet auch bislang unbekanntes Quellenmaterial (u. a. von Carl Heinrich Graun, Johann Stamitz, Johann Philipp Kirnberger). So geht es gleichermaßen um Quellenforschung, die unsere Materialkenntnisse verbreitern und sichern will, und um eine historisch-analytische Untersuchung des Materials. Dieses Programm wird mit einem hohen Zuverlässigkeitsgrad durchgeführt. Da die Arbeit ein Bild von maximaler Breite anstrebt, bleibt es nicht aus, daß zu einzelnen Komponisten lediglich Bekanntes, nämlich die Summe des aktuellen Wissensstandes referiert wird (u. a. zu Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Wolfgang Amadeus Mozart).

Die Komplexität der Sonatenszenarie des 18. Jahrhunderts läßt keine überwältigenden Trendergebnisse zu, so daß der Verfasser vielfach einen „logos spermatikos“ eruieren muß. Hierin motiviert sich die mosaikartige Anlage des Zentralkapitels. Zu den Ergebnissen zählt die nunmehr gesicherte Erkenntnis, daß die Violinsonate mit obligater Klavierbegleitung ihre Wurzeln einerseits in der Triosonate des Barock hat, und zwar als aufführungspraktisch bedingte Variante (Hans Mersmann, 1920), zum andern – und das ist neu – in den Prinzipien des Konzertierens. Der Weg allerdings zu „Mozart und den Folgen“ läßt sich von hier aus geradlinig nicht erklären, wie der Verfasser denn auch selbst andeutet (und was im übrigen als Frageimpuls die Arbeit begleitet haben mag). Schließlich wird überzeugend nachgewiesen, daß diese Art von Musik eine (nord-/ost-)deutsche Domäne gewesen ist.

(Juli 1982)

Jürgen Hunkemöller

Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte (1780–1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici a cura di Giulio CATTIN. Padova: EMO (Edizioni Messaggero Padova) 1981. 463 S.

Die unnatürlich wirkende Unterscheidung nach „Groß“- und „Kleinmeistern“ ist seitens der Kritiker eine fragwürdige Gepflogenheit. Wenn man auch nicht leugnen kann, daß Format und historisches Gewicht einiger Komponisten deutlich das Mittelmaß übertreffen, so hat eine klare Abgrenzung doch mindestens zwei negative Effekte zur Folge: Zum einen ein Bild dieser „Größen“, das nicht der historischen Wirklichkeit entspricht; sie zeigen sich uns heute nämlich als einzigartige Künstlerpersönlichkeiten, als Meister des Fortschritts im Vergleich zur Masse, mit der sie schließlich den Kontakt verlieren. Zum andern handelt es sich um die Tatsache, daß sich mit den ersteren die Wissenschaftler aller Länder befassen, und mit den letzteren nur die Lokal-Interessierten.

Francescantonio Vallotti, Angehöriger des Minoritenklosters, der für gut fünfzig Jahre, 1730–1780, Kapellmeister an der Basilika Sant' Antonio in Padua war, ist einer der sogenannten „Kleinmeister“, die nur deswegen ein relativ günstiges Schicksal hatten, weil sie in ihrer Geburtsstadt bzw. in der Stadt ihrer hauptsächlichen Berufsausübung als herausragende Berühmtheiten galten. Das Buch, das Vallotti zu seinem 200. Todesjahr gewidmet ist, wird auf eine durchaus umsichtige Art diesem Musiker gerecht. Schon der Untertitel kündigt zusammenfassend den Inhalt des Buches bzw. seiner drei Teile an.

Den ersten Teil bildet die Biographie, geschrieben von Leonardo Frasson. Sie umfaßt etwa 180 Seiten und besteht aus drei Abschnitten: einer „introduzione“, einer „bio-bibliografia“ und einem „profilo biografico“. Im zweiten Abschnitt wird eine chronologisch geordnete und kritisch ausgewertete Übersicht über die ersten Biographien Vallottis und seiner Briefpartner gegeben, so daß sich der Leser im Anschluß daran mühelos den dritten Abschnitt zu eigen machen kann: Hier rekonstruiert der Autor die Biographie Vallottis nach den vorhandenen Quellen. Beispielhaft ist die Vollständigkeit der Information und der eingeschlagene methodische Weg. Frasson berücksichtigt alle Stationen von Vallottis Leben, von seiner Geburt in Vercelli bis zu seinem Tod, wobei er sich aber vor allem auf die Jahre in Padua konzentriert. Er verwendet

alle Quellen, die ihm zur Verfügung stehen: Dies sind seine Briefe, die hier zum ersten Mal veröffentlicht werden, aber auch Sitzungsprotokolle des Präsidiums der Arca und andere offizielle Akten. Abgesehen von der Biographie Vallottis werden die Geschichte der Kirchenmusik an der Basilika in jenen Jahren erhellt und die Geschmacksverschiebungen, die sich aus den Veränderungen in der Besetzung der Kirchenmusik ergeben.

Umstritten in dieser Arbeit von Frasson ist die Einleitung. Leidenschaftlich für den Gegenstand seiner Untersuchung eingenommen, gelingt es dem Wissenschaftler nicht, einen feierlichen Ton zu vermeiden, in dem er die Berühmtheit seines Musikers in Italien und in anderen Teilen Europas hervorhebt. Aber abgesehen davon muß man die Biographie als mustergültig würdigen.

Der zweite Teil des Buches (weitere 180 Seiten) besteht aus dem „Catalogo tematico delle opere musicali di Francescantonio Vallotti“, herausgegeben von Maria Nevilla Massaro. Er ist mit Genauigkeit und Präzision verfaßt, und das ermöglicht ein bequemes Nachschlagen. Ihn vervollständigen ein alphabetischer Index der Textanfänge mit Verweisen auf den Katalog und ein Anhang, in dem die musiktheoretischen und musikdidaktischen Manuskripte Vallottis verzeichnet und beschrieben sind.

Der dritte Teil des Buches enthält – wie schon der Untertitel aufführt – „contributi critici“ italienischer und ausländischer Musikwissenschaftler: In vielen Fällen bestehen diese Abhandlungen aus der erweiterten Fassung jener Beiträge, die die gleichen Wissenschaftler knapper im Rahmen eines Round-table-Gesprächs vom Juni 1980 in Padua geliefert haben; und selbst dieses wurde am Ende des Bandes transkribiert und gedruckt. Zwei dieser Beiträge beschäftigen sich mit dem kulturellen Nährboden des Musikers: F. Alberto Gallo beschäftigt sich mit *Una „Nota delli libri di musica“ tra le carte del Vallotti*. Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um eine Auswahl theoretischer Schriften, die Vallotti für die Abfassung seines *Trattato dei tuoni modali* zu Rate gezogen hat, den er in den Jahren 1733 bis 1735 schrieb. Die Liste, die Gallo vollständig veröffentlicht, zeugt von der Absicht, Bildung zu vermitteln und stammt aus dem 18. Jahrhundert. Darüber hinaus zeichnet sich die Sammlung von Vallotti, also eines vor allem praktischen Musikers, durch wenig allgemein bildende Literatur aus, wie fast immer zu dieser Zeit.

Mit dem *Carteggio tra Francescantonio Vallotti e Giambattista Martini* beschäftigt sich Vittorio Sante Zaccaria. Zwischen ihnen gab es tatsächlich einen regen Schriftverkehr in den Jahren 1743 bis 1779. Die Briefe zeigen, daß die Beziehung dieser herausragenden Persönlichkeiten, die sich in ihren kulturellen Interessen und in ihren intellektuellen Fähigkeiten sehr ähnlich waren, nicht nur eine formale war. Oft tauschten sie gegenseitig Kompositionen, Kritiken und Bücher aus. Grundlage dafür war eine aufrichtige gegenseitige Wertschätzung, die an Echtheit jene bei weitem übertraf, die gewöhnlich zu jener Zeit am Ende jedes Briefes zum Ausdruck gebracht wurde.

Der Untersuchung einzelner Kompositionen Vallottis sind zwei Beiträge gewidmet: Der erste von Giulio Cattin trägt den Titel *Francescantonio Vallotti nella tradizione musicale della Basilica del Santo. Le sue composizioni antoniane*. Zunächst führt der Autor zusammenfassend die einzelnen Stationen aus der Geschichte der Kirchenmusik der Basilika an und zählt danach die liturgischen Gottesdienste sowohl für die wöchentlich wiederkehrenden als auch für die einmaligen Jahresfeste auf, für die die Kapellmeister den musikalischen Teil zu gestalten hatten. Einmal in der Woche wurde vereinbart, den „Transito“ Christi und des hl. Antonius zu feiern, und zwar am Freitag abend im Anschluß an das Completorium. Cattin untersuchte alle musikalischen Kompositionen Vallottis mit gesungenem Text für diese Feier: Es handelt sich um achtzehn Werke aus den Jahren 1737 bis 1750. Sie zeigen eine Tendenz zur Vereinfachung der polyphonen Schreibweise und das sicher nicht aus Unvermögen, sondern um das Verständnis mit einer einfacheren Vertonung zu vertiefen und um dem populären Charakter der Zeremonie entgegenzukommen. Im Gegensatz dazu enthüllen die Kompositionen, die festlichen Gelegenheiten gewidmet sind, wie z. B. für das Fest „della Lingua“ einen Musiker, der überaus komplexe kompositorische Verfahren beherrscht, der begabt, wenn auch vielleicht nicht genial ist, der aber doch eine gründliche Bildung und geschickte Kunstfertigkeit besitzt.

Auch Elisa Grossato bietet eine chronologische Werkauswahl. In ihrer Untersuchung *Il violoncello concertante nella produzione del Vallotti* beschäftigt sie sich mit Vokalkompositionen mit obligatem Violoncello, die Vallotti in den Jahren 1727 bis 1745 geschrieben hat und die

höchstwahrscheinlich von Antonio Vandini ange-regt wurden, der der erste Cellist in der antonini-schen Musikkapelle war. Die Untersuchung einiger stilistischer Züge veranlaßt Frau Grossato, unseren Komponisten „in einer Ära zwischen Spätbarock und Frühklassik“ anzusiedeln. Aus der Analyse der Stücke wird ein ziemlich moder-nes Empfinden für gewisse klangliche Mixturen evident: Demzufolge präsentiert sich Vallotti als ein Musiker, der aufmerksam wahrnimmt, was um ihn herum geschieht, auch wenn er kein Wegbereiter oder genialer Vorläufer ist.

Zum gleichen Ergebnis gelangt auch Pierluigi Petrobelli, indem er die einzig profane Komposi-tion (im Verlauf des Round-table-Gesprächs) analysiert, und zwar die Kantate *Antenore*, wahr-scheinlich ca. 1740 geschrieben. In einem Ab-schnitt dieser Kantate findet sich ein außerge-wöhnliches und unübliches Versmaß, der Zehn-silbler. Er steht vor allem an den Stellen, wo der Musiker zwischen Singstimme und Instrumenten dramatische Dichte und Spannung hervorrufen will. Dem einzigen nicht-italienischen Wissen-schaftler, Leopold M. Kantner, verdankt man den Beitrag *Francescantonio Vallotti. Verbreitung und Bedeutung seiner Kompositionen im außer-italienischen Raum*. Er erinnert an die schmei-chelhaften Urteile über Vallotti, die von glaub-würdigen europäischen Musikkennern stammen: Es reicht – stellvertretend für alle –, Burney zu nennen. Ein Zeugnis für die Wertschätzung, die Vallotti im Ausland zuteil wurde, war sicher der Auftrag für die katholische Kirche in Berlin, die Musik zur „*dedicatio ecclesiae*“ des Jahres 1773 zu komponieren. Einige Werke Vallottis tauchen in verschiedenen europäischen Bibliotheken auf.

Der interessanteste Teil des Beitrags von Kantner ist jener, in dem er – angeregt von einer Äußerung Gerberts – die stilistischen Beziehun-gen zwischen Vallotti einerseits und der deut-schen und österreichischen Tradition andererseits untersucht. Gestützt auf punktuelle Analysen zeigt Kantner, daß die Brüder Haydn und die beiden Mozarts der lombardisch-venezianischen Tradition näher stehen als der deutschen Tradi-tion eines Bach, Händel und Hasse. Auf diese Weise kann Vallotti als einer der Vorläufer der Wiener Klassik gelten. Im Anhang veröffentlicht Kantner dann die Briefe Vallottis, die sich in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befinden.

(Juni 1982) Maria Antonella Balsano
(übersetzt: Helen Geyer-Kiefl)

Max Reger in seinen Konzerten. Hrsg. von Ottmar und Ingeborg SCHREIBER. Teil 1: Re-ger konzertiert; Teil 2: Programme und Konzerte Regers; Teil 3: Rezensionen. Bonn: Ferd. Dümm-ler's Verlag 1981. 592 S. (Teil 1 und 2), 383 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes und Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Band 7.)

Die beiden ersten Teile verfolgen die Absicht, „Regers unwahrscheinliche Konzerttätigkeit ein wenig auf(zu)schlüsseln“ – eine Tätigkeit, die der Komponist und Musiker als notwendig empfand, „um für den Vortrag seiner Werke eine ‚Tradition‘ zu begründen“; ergänzend hierzu bringt der 3. Teil Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis erweckt den Eindruck, fleißig gesammeltes Dokumentations-material – und somit ein Nachschlagewerk – in Händen zu haben. Teil 1: ca. 170 S. beschreibender Text zu den jeweiligen Konzerten, Anhang; Teil 2: Konzertprogramme mit Daten zu Auffüh-rungen von Reger-Werken, ergänzt durch bio-graphische Bemerkungen von Ingeborg Schrei-ber (ca. 220 S.), umfangreicher Anhang; Teil 3: Kritiker-Aussagen, zum Teil unterschiedlich wertend, über die Konzerte.

In der Tat beinhaltet die Publikation für Mu-sikhistoriker und Musiksoziologen reichhaltige Materialien zur Musikgeschichte und zum Musik-leben in der Zeit zwischen 1890 und 1916. So dürften lokalhistorisch orientierte Forscher an den Materialien ebenso interessiert sein wie die-jenigen, die ihre Arbeit auf das Musikleben in Deutschland und Europa richten. Regers Kon-zerte erstreckten sich von Moskau, Preßburg, Prag bis nach Kopenhagen, den Niederlanden und Belgien, überdies war er mehrfach in der Schweiz und in Österreich. Der systematisch angelegte Anhang der Publikationen ermöglicht dem Leser rasche Information über Ort, Zeit, Programmgestaltung und Namen der Mitwirkenden in den Konzerten, die Reger durchführte bzw. in denen seine Musik interpretiert wurde.

Wer sich näher mit der Arbeit beschäftigt, findet Ansätze, Material und z. T. wegweisende Details, die für Regers Leben und Arbeiten sowie für seine Kompositionen, seine Rolle als Interpret (Organist, Pianist, Kammermusikspie-ler und Dirigent) aufschlußreich sind. So haben auch die Verf. und Hrsg. ihre Aufgabe verstan-den: als eine Hilfe zum Verständnis von Regers Musik und seiner Musikanschauung.

Allein aus den Konzertprogrammen wird deutlich, wie sehr sich der Musiker Max Reger

einerseits seiner unmittelbaren Vergangenheit, Brahms und Wagner, verpflichtet fühlte und andererseits der Musik von Johann Sebastian Bach. Der Dirigent Reger leitete auffallend häufig Werke von Brahms und Wagner, fast ebenso häufig aber auch Kompositionen eines Bach, Beethoven, Mozart und Schubert. Als Organist trat er relativ selten auf, während er als Pianist in zahlreichen Konzerten überwiegend Musik von Bach und Brahms spielte. Der kammermusikalische Bereich reizte ihn ebenfalls stark; schwerpunktmäßig musizierte er Werke von Brahms, Bach, Beethoven, Schubert und Schumann.

Wer sich so viel in Konzerten Kompositionen anderer Meister annimmt, dürfte verschiedene Gründe dafür haben. Die eindeutigen Vorlieben für bestimmte Musiker des 19. Jahrhunderts und für Bach entspringen aber sicherlich seinem eigenen, individuellen Ausdruckbedürfnis, das sich in seiner Musik artikuliert; andererseits unterstreicht seine Bach-Begeisterung wohl sein – im späteren Schaffen besonders sichtbares – Streben nach Linearität und Gleichberechtigung der Stimmen im kompakten Satz. Es gibt einige Gründe dafür, daß Reger selbst häufig eigene Werke interpretierte; zum Teil läßt sich das nur aus seiner Biographie verstehen. Die wichtigste Motivation ist aber eindeutig: seinen Werken eine adäquate Interpretation und damit bestmögliche Verbreitung zu gewähren.

Der fortlaufende Text in Teil 1 gibt ein anschauliches Bild seines rastlosen Lebens, durchsetzt von Konzertterminen, bestimmt von ehrgeizig verfolgten Idealen, dazwischen kurzfristig, fast spontan entstehende Kompositionen, zu denen ihn verschiedenste äußere Anlässe motivierten. Doch der Text läßt auch den Menschen und Musiker lebendig werden. So wird sein Klavierspiel, seine „intime Spielweise“ und „geradezu säuselnde Tastenliebkosung“, mehrfach durch Quellen belegt und kann zumindest zur Gestaltung seiner Klavierwerke bzw. der Kammermusik mit Klavier erneut anregen.

Von übergeordneter Bedeutung z. B. – das heißt als Ergänzung zur Geschichte der Bach-Interpretation bzw. Bach-Rezeption – sind die Ausführungen zur Deutung und Interpretation des *Wohltemperierten Klaviers*, aus dem Reger häufig öffentlich spielte. Dabei war es ihm ein Anliegen, den Fugendichter Bach als Poeten lebendig werden zu lassen.

Eine wohl unerschöpfliche Fundgrube stellt im Blick auf Regers Konzerte sowie die Konzert-

und Kritikergepflogenheiten der Zeit der 3. Teil dar. Die Herausgeber ordnen das Quellenmaterial nach den Konzertterminen und benennen das Erscheinungsdatum, das Publikationsorgan und – fast vollständig – den Rezensenten. Insgesamt eine verdienstvolle, interessante Arbeit, die in vieler Hinsicht Anregungen gibt und musikgeschichtliche Fragen zu beantworten hilft.

(August 1982)

Ursula Eckart-Bäcker

KAROL SZYMANOWSKI: Briefwechsel mit der Universal Edition 1912–1937. Hrsg. von Teresa CHYLIŃSKA. Wien: Universal Edition (1981). 123 S.

Mit deutschsprachiger Szymanowski-Literatur ist es kläglich bestellt; noch immer fehlt eine Biografie, und selbst Aufsätze sind äußerst spärlich gesät. Daran hat sich auch im Jahr des 100. Geburtstags von Szymanowski nichts Grundlegendes geändert. Die einzige größere Veröffentlichung, soweit ich sehe, ist diese.

Die Gesamtausgabe der 591 Briefe, die zwischen Szymanowski und der Universal Edition gewechselt wurden, kam 1978 in polnischer Sprache bei Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau, heraus. Die vorliegende Auswahl von ca. 175 Briefen greift auf die Originalsprache zurück, in der die Korrespondenz geführt wurde, wobei das nicht ganz fehlerfreie Deutsch Szymanowskis, das unkorrigiert belassen wurde, der Lektüre ihren besonderen Charme verleiht. Die Herausgeberin nahm in diese Sammlung die Briefe auf, „die das Interesse nicht nur polnischer Leser finden dürften. Also Briefe, die die Psychologie des Schöpfers, die Rolle des Herausgebers im Leben des Komponisten schildern, die dazu noch wertvolles Material enthalten, durch welches das Musikleben im damaligen Deutschland geschildert wird und die schließlich mit der Geschichte eines Musikverlags bekannt machen, der von großer Bedeutung für die Musikkultur des XX. Jahrhunderts ist.“

Vielleicht aber unterschätzt Teresa Chylińska das Interesse des deutschen Lesers etwas. Ich habe manche Briefe vermißt, die mir für den Fortgang der Ereignisse wichtig gewesen wären. Interessiert hätte mich z. B., wie die Auseinandersetzung um das Ballett *Harnasie*, die offenbar zum Bruch mit dem Verlag führte, konkret ausgegangen ist. Leider wird keine Rechenschaft

abgelegt, ob eventuell Briefe verlorengegangen sind. Auch werden die zahlreichen Auslassungen innerhalb der Briefe, die durch drei Punkte gekennzeichnet sind, nicht begründet. Sind es unleserliche Stellen, sind es Passagen, die der Herausgeberin unwichtig dünken, oder ist es Allzupersonliches, Heikles, womöglich für die Universal Edition (die hier ja nun wieder als Verlegerin fungiert) Peinliches?

Mir scheinen das keine müßigen Fragen zu sein, denn das Buch ist wirklich keine bloße Sammlung von Geschäftsbriefen, sondern spiegelt ein gutes Stück Musikgeschichte. Die Universal Edition hatte früh schon, 1912, nach einem großen Wiener Erfolg Szymanowskis mit dem Komponisten einen Vertrag abgeschlossen. Die bald sehr herzliche Beziehung zu dem Verlagsdirektor Emil Hertzka wurde jedoch bald durch den Krieg unterbrochen. Szymanowski konnte erst im Juni 1918 den Kontakt wieder aufnehmen, und die ersten Briefe danach sind anrührende biografische Zeugnisse. Der Komponist war in der Zwischenzeit, vom Militärdienst aus Gesundheitsgründen befreit und, zurückgezogen in der Ukraine lebend, besonders produktiv gewesen und erhoffte nun die rasche Veröffentlichung seiner Werke. Dem standen aber postalische Probleme, insbesondere aber die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit im Wege. Ob Szymanowskis Unzufriedenheit über die „Verschleppung“ der Edition (die schließlich zum Abbruch der Beziehungen führte), gerecht war, ist kurzerhand nicht zu entscheiden; Szymanowski trug an seiner chronischen Geldnot zu einem guten Teil auch selbst Schuld.

Richtig ist, daß vieles „mit geradezu anachronistischer Verspätung“ (Chylinska) herauskam – was sich womöglich bis heute auf die Rezeption Szymanowskis, ja die Bestimmung seines historischen Standorts auswirkt. Selbst die polnische Musikforscherin Zofia Lissa unterliegt der Fehleinschätzung, Szymanowski sei stets den Zeitgenossen hinterhergelaufen, stets aber schon von ihnen überholt gewesen. Viele Werke Szymanowskis waren aber zum Zeitpunkt ihrer Entstehung durchaus auf der Höhe der europäischen Entwicklung. Was er während des ersten Weltkriegs schrieb, ist nicht einfach „Spätimpressionismus“, und was er danach komponierte, entspricht in seiner Transparenz, seiner Linearität, seiner auf Folklore gründenden Modalität wahrlich gesamteuropäischen Tendenzen der zwanziger Jahre.

Bewegend ist der an sich ganz nüchterne letzte Brief Szymanowskis vom 15. Februar 1937, der offenbar nie abgeschickt wurde: Der Komponist will seinen Vertrag nicht mehr verlängern. Es gab, so sollte sich herausstellen, nichts mehr zu verlängern für ihn. Zwei Tage vor Ablauf des Kontrakts ist Szymanowski gestorben. (November 1982) Gottfried Eberle

HEINER RULAND: Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Musikalische Tonkunde am Monochord. Basel: Verlag Die Pforte (1981). 294 S., Notenbeisp.

Es ist hier nicht der Ort, um das Buch von Heiner Ruland angemessen rezensieren zu können, weil die Leser dieser Zeitschrift nicht seine Adressaten sind. Musikwissenschaftliche Erkenntnisse werden von Ruland zwar genutzt, aber wie er schon in den ersten Sätzen bemerkt, nur insoweit als der „musikalisch-künstlerische Instinkt“ (S. 9) nicht ausreicht, um etwas zu erhellen. Es ist ein Buch von „einem Musiker für Musiker“ (S. 9), und zwar für junge. Es soll im Hinblick auf dieses Ziel besprochen werden.

Rulands „musikalische Tonkunde“ bietet eine didaktisch reizvolle Einführung in verschiedene Tonsysteme. Schon am Untertitel ist dies ablesbar. Nicht nur abstrakt berechnete systemliche Ordnungen werden geboten, sondern der Leser kann auch, wenn er Lust hat, sich mit genauen Anweisungen ein Monochord selber bauen und so Zahlenproportionen in die sinnliche Erfahrung von Intervallen umwandeln. Ein auf Millimeterpapier kopierter Maßstreifen, der die besprochenen Tonverhältnisse als Längenverhältnisse darstellt, liegt dem Buch bei.

Ruland behandelt in Kürze die Rollen, die die Sexten, Quinten, Quarten und Terzen in verschiedenen Tonsystemen seit dem Beginn der Menschheit spielen. Er spekuliert dabei ein bißchen über die Bedeutung der Septime im versunkenen Atlantis und in Ur-Indien. Dabei läßt diese sympathisch-undogmatische Schrift erkennen, daß ihr die Konzeption einer steigenden Entwicklung der tonsystemlichen Ordnungen hin zur tonalen Chromatik der abendländischen Musik zugrundeliegt. Sicher ist dies ein Gedanke, der den Ethnologen verstören könnte. Rulands eurozentrierte Sicht hat zweierlei Gründe: Einmal bietet er eine Art Elementarlehre, die der Tiefe des Bewußtseins von jungen Menschen in

einem durch diese Sichtweise bestimmten Kulturkreis dienen soll. Zum zweiten sucht er, der er sich auch als Komponist mit eigenen Werken vorstellt, nach einer Weiterentwicklung. Er findet sie in einer Erweiterung der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter auf ein System von 24 Vierteltönen, dessen Grundlage die Quarte bildet. Dieses System baut Ruland auf, um der Musik des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden und dennoch hoffen zu können, Hierarchien, somit Qualitäten der dur-moll-tonalen Musik (z. B. Tonartencharakteristiken) zurückzugewinnen.

Wie so viele Ordnungen, die sich Komponisten als Regeln im 20. Jahrhundert vorschrieben, wirkt dieses System selbst gesetzt und privat. Der Autor kann sich jedoch auf die umfassendere Bedeutungslehre von Rudolf Steiner berufen. Somit ordnet er sich in eine Bewegung ein, deren geistige Haltung nicht jeder nachvollziehen kann, deren Humanitätsideale aber den Respekt von jedermann verdienen.

(August 1982) Helga de la Motte-Haber

JEREMY MONTAGU: Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance. Aus dem Englischen übertragen von Eva KÜLLMER unter Beratung von Marianne BRÖCKER. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder Freiburg i. Br. (1981). 136 S., 114 Abb., davon 15 in Farbe.

Dieses populärwissenschaftlich geschriebene, reich bebilderte Werk behandelt die Musik von Mittelalter und „Renaissance“, was man sich darunter auch vorstellen möge. Hier wird die Periode 1450–1600 darunter verstanden, die instrumentenkundlich nicht – wie man im „Zeitalter der Niederländer“ erwarten würde – eine Einheit bildet, so daß vieles, was in vorhergehenden Kapiteln gesagt ist, wiederholt werden muß.

Auch die Einteilung des Mittelalters ist etwas rätselhaft. Am ehesten sind noch die Teilgebiete „frühes Mittelalter“, in dem orientalischer Einfluß sich kaum bemerkbar macht, und „die Kreuzzüge“, während deren viele Instrumente aus dem Osten – wenn auch nicht immer von Kreuzungsfahrern vermittelt – sich über Europa verbreiten, zu verstehen. „Der hundertjährige Krieg“ ist höchstens in England ein geschichtlicher Begriff; diese Periode (Mitte des 13. bis

Mitte des 14. Jahrhunderts) ist weder allgemein musikhistorisch noch instrumentenkundlich eine Einheit. Die ziemlich willkürliche Aufteilung des Mittelalters macht jeweils Wiederholungen notwendig.

Die positive Seite dieses Werks ist seine Bebilderung: sie ist nicht nur reichhaltig, sondern bringt auch eine große Anzahl auf dem Kontinent kaum bekannter englischer ikonografischer Quellen.

Der Text ist voller Fehler, Ungenauigkeiten und falscher Interpretationen, die hier nicht aufgezählt werden können. Es möge eine Auslese folgen. Das Organistrum ist nicht erst Mitte des 12. Jahrhunderts nachweisbar (S. 15), sondern schon in der ersten Hälfte des 10. (Odo von Cluny: „Quomodo organistrum construat“). Daß das Fell beim Rebec aufgegeben worden sei, weil Fell im feuchten nördlichen Klima die Spannung nicht halten könne (S. 24), ist befremdend, da doch die Trommeln nicht aufgegeben und die Pauken übernommen wurden. Saiten werden nicht quer über einen Steg geführt „wie heute bei der Mandoline und der Gitarre“ (S. 29): bei der heutigen Gitarre sind die Saiten am Steg befestigt. Wann man anfang, die Laute aus Spänen anzufertigen (S. 34), ist nicht genau bekannt, aber frühe Lauten hatten zweifellos ein ausgehöhltes Korpus. Qanun und Istromento di porco – in einem Atem genannt (S. 36) – sind völlig unterschiedliche Psalteriumstypen. Daß das Psalterium nicht nur eine Metallsaite für jeden Ton hatte (S. 69), geht aus dem Qanun auf dem Camposantobild in Pisa hervor (Psalterium hier deutlich vierchörig). Die Querflöte hieß lange vor Friedrich II. „German flute“ (S. 84). Daß Rauschpfeife sich nicht nur auf eine Windkapselschalmei bezieht, ist seit Ekkehart Nickel (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 32 ff.; nicht in der Bibliographie erwähnt) bekannt. Eine Baßblockflöte ist nicht immer zwischen Mundloch und Grifflöchern (S. 96), sondern auch zwischen Griffloch VI und der Klappe zusammengesetzt. Daß die meisten Krummhörner nicht ganz zylindrisch sind (S. 97), weiß jeder, der ein solches Instrument näher untersucht hat, und ist in der Krummhornmonografie von Barra Boydell auch bestätigt worden. Daß schon um 1535 Großbaßpommer gebaut wurden, daß die Pommerfamilie somit nicht erst im späten 16. Jahrhundert vollständig war, ist ebenfalls seit Ekkehart Nickel (S. 61) bekannt. Daß Baß- und Großbaßpommer

ohne Pirouette geblasen wurden, zeigt Praetorius (vgl. S. 98). Dieser Autor bildet eine Alttenor- und eine Baßschreierpfeife ab mit geschlossenen Klappen zur Umfangserweiterung zur Höhe hin, so daß die Behauptung unrichtig ist, daß das 16. Jahrhundert nur offene Klappen gekannt habe (S. 98). Daß die frühen Bildquellen alle die gleiche Form der Viola da Gamba zeigen (S. 113), kann seit Lawrence Witten (*Apollo, Orpheus and David*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* I, 1975; nicht in der Bibliographie) nicht mehr behauptet werden. Daß die Gitarre sich nicht aus der Vihuela entwickelt hat (S. 120), sondern daß die Vihuela eine Sonderform der Gitarre ist, ist seit Heinz Nickel (*Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*, Haimhausen 1972; fehlt in der Bibliographie) bekannt. Daß das Bibelregal im 16. Jahrhundert nicht existierte (S. 127), wissen wir seit Reinhardt Menger (*Das Regal*, Tutzing 1973, S. 94ff.; nicht in der Bibliographie). Und so weiter.

Die Übersetzung ist, wenn man von einigen Anglizismen wie „Warwick Castle Guiterne“, S. 33, „Trinity-College-Harfe“ (hier mit Bindestrichen), S. 69, oder „Westminster-Abtei“, S. 75, absieht, recht gut gelungen. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß „boss“ bei einer Trompete „Knauf“, nicht „Ausbuchtung“ (S. 42) heißt; daß die Mehrzahl von „Tusch“ „Tusche“ und nicht „Tuschs“ (S. 51) ist; daß „pellet bells“ „Rollschellen“, nicht „Kugelglöckchen“ (S. 73) sind; daß die Sackpfeife lange keine „Bälge“ hatte (S. 74), sondern daß deren „bag“ auf deutsch „Windbehälter“ heißt; daß auf S. 74 das vom Autor richtig formulierte Verhältnis zwischen Schalmei und Pommer dahin übersetzt wird, daß die Renaissance-Schalmei „jetzt als Bomhart oder Pommer bezeichnet wurde“ (S. 98); daß ein „crook“ eines Pommers auf deutsch mit „S“ wiedergegeben wird, nicht mit „Aufsatzbogen“ (S. 98) und daß dieses „bent“, d. h. „gebogen“, nicht „geknickt“ ist; daß „French horn“ nicht „französisches Horn“, sondern „Waldhorn“ bedeutet (S. 104), daß eine „bass viol“ nicht eine „Baßgambe“ (S. 114), sondern nach der üblichen deutschen Terminologie eine „Tenor-Viola da Gamba“ ist; daß „violas“ nicht „Violen“ (S. 118), sondern „Bratschen“ sind. Wiederum: und so weiter.

Es liegt hier somit ein Werk vor, das nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist.

(September 1982) John Henry van der Meer

BARRA BOYDELL: The Crumhorn and other Renaissance Windcap Instruments. A Contribution to Renaissance Organology. Buren: Frits Knuf 1982. 458 S., Abb., Notenbeisp.

Seit Georg Kinskys grundlegender Untersuchung über *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel* (*AfMw* VII, 1925) sind auf diesem Gebiet nur in Detailfragen Ergänzungen gemacht worden. Jetzt liegt wieder eine Studie über das ganze Gebiet vor, wobei das am besten bekannte Krummhorn als zentrales Instrument behandelt wird. Die Zahl der erbrachten Belege ikonografischer und literarischer Art ist besonders groß und wohl nahezu vollständig. Instrumente, soweit vorhanden und erreichbar, werden gründlich untersucht. Was die Erreichbarkeit betrifft, ist es schade, daß diese bei den Krummhörnern in Salamanca und beim reichen Krummhornbestand im Museo Nazionale degli Strumenti Musicali in Rom – dieser letzte Bestand aus dem Besitze des Benedetto Marcello – nicht vorlag. So mußte das Werk in dieser Beziehung unvollständig bleiben.

Bei den Krummhörnern, die vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, dem deutschen Sprachgebiet bis Böhmen und bis zum Baltikum, in Italien und Spanien zu finden sind, in England aber höchstens als Import und in Frankreich überhaupt nicht vorkommen, werden fünf Typen unterschieden, die sich nach der Bohrung (meistens nicht ganz zylindrisch), der Form und der Technologie der Herstellung unterscheiden. Die sehr willkommenen Röntgenaufnahmen mehrerer Instrumente zeigen deutlich die Exzentrizität des geraden Teils der Bohrung bei vielen und die unterschiedliche Gestaltung des Austrittsendes. Daß Krummhörner nicht immer krumm zu sein brauchen, geht aus dem Nicolo bei Praetorius (*Sciagr. Col. XIII*) hervor, der keine Schalmei mit Windkapsel ist, sondern ein Instrument mit weitgehend oder ganz zylindrischer Bohrung, also ein „gerades Krummhorn“, das auch direkt neben den gebogenen Krummhörnern dargestellt wird. Die erhaltenen Krummhörner in Augsburg, Berlin, Brüssel, Boston, Leipzig, Linz, Nürnberg, Meran, Paris, Prag, Verona und Wien werden untersucht und Einzelheiten, darunter der Typ, tabellarisch festgehalten.

Was Frankreich betrifft, wird angenommen, daß die Zeichnung des Tournebout beim immer wieder abgeschriebenen Mersenne auf Unkenntnis mit dem Instrument zurückzuführen ist. Die

dieser Zeichnung ähnelnden Instrumente in Brüssel, Den Haag und Kopenhagen seien keine Platerspiele (vgl. Rainer Weber, *Tournebout – Pifia – Bladderpipe*, in *Galpin Society Journal* XXX, 1977), sondern Fälschungen von Leopoldo Franciolini, Florenz. Das Cromorne sei etwas ganz anderes, obwohl der Autor über dessen Beschaffenheit vage bleibt.

Daß das Krummhorn aus dem gebogenen Platerspiel abgeleitet sei, wird für unwahrscheinlich gehalten, da das Platerspiel Volksinstrument ist, das Krummhorn dagegen in höfischem und bürgerlichem Umkreis gespielt wird. Das Argument ist allerdings schwach; das Dennersche Chalumeau, das in Wiener Opern, von Telemann, Graupner u. a. vorgeschrieben wird, ist auch aus einem Volksinstrument entwickelt worden. Die Namen für Krummhörner werden zusammengefaßt (italienisch *corna muta*, *corneto muto* u. ä.; spanisch *cornamuda tuerta*, nicht – wie Kinsky annahm – *orlo*, das sich auf jedes Rohrblattinstrument beziehen kann) und Werke aufgeführt, bei denen Krummhörner auftraten.

Die Cornamusa wird als gerades, zylindrisch gebohrtes Instrument mit Windkapsel identifiziert. Windkapselschalmeien ohne große stützenartige Erweiterung werden behandelt, auch die erhaltenen Instrumente in den Museen in Berlin, Leipzig, Wien und Prag (diese letzteren von einem Mitglied der Familie Schnitzer in Nürnberg; darauf wird nicht hingewiesen). Es wird ebensowenig erwähnt, daß die Windkapselschalmei Tudey in Weigels *Musikalischem Theatrum* (um 1725) ein „practice chanter“ einer Sackpfeife ist. Daß diese Windkapselschalmeien die Schreierpfeifen in vielen Inventaren sind, wird nachgewiesen, obwohl es rätselhaft bleibt, daß der sonst so exakte Praetorius Schreierpfeifen mit invertiert konischer Bohrung abbildet. Daß Rauschpfeife nicht unbedingt eine Windkapselschalmei, sondern jedes Doppelrohrblattinstrument bezeichnen kann, hat schon Ekkehart Nickel (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 32) nachgewiesen. Über Doppioni wird abgeschrieben, was R. Weber und der Unterzeichnete in *Galpin Society Journal* XXV (1972) vermutet haben. Für Kortholt werden die vier bekannten Bezeichnungen gegeben (Fagott; Sordun; Rackett; Windkapselsordun). Die Dolzaina war nach dem Autor kein Windkapselinstrument, weswegen er sie in einem Appendix behandelt. Leider wird das Instrument kaum näher identifiziert.

Eine reiche Bebilderung verdeutlicht das im Text Gesagte. Leider enthält dieser manche störenden Druckfehler, und die deutsche Zusammenfassung – „das Baß“, „verzei-chnet“, „Bogen“ statt „Biegung“, „aber jedoch“, „17ten Jahrhundert“, „aus dem vorigen“ statt „dem vorhergehenden Jahrhundert“, „Verfälschung“ statt „Fälschung“, „der Ursprunge“, „Beziehung auf das . . . Platerspiel“ usw. – ist unerfreulich. Trotz dieser Schönheitsfehler ein besonders nützliches und reichhaltiges Werk.

(September 1982) John Henry van der Meer

HUBERT HENKEL: Clavichorde. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 120 S., 80 Taf. (Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog. Band 4.)

Band 1 des neuen Kataloges des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig erschien 1978 und wurde in *Mf* 33 (1980), S. 533 ff. besprochen. Dabei wurde auch eine kurze Zusammenfassung der Geschichte des Museums gegeben.

Unter dem amtierenden Direktor Hubert Henkel wurde seitdem das Publikationswesen des personell übrigens beneidenswert bestallten Museums weiter vorangetrieben. 1979 erschien von seiner Hand der vorzügliche Band über Kielklaviere und 1980 der Band über Trompeten, Posaunen, Tuben von Herbert Heyde.

Jetzt liegt, wiederum von Henkel, der Klavichordband vor, der außer den 39 Klavichorden (davon sechs Kriegsverluste und die gleiche Zahl Neuerwerbungen) auch die 25 Hackbretter (davon acht Kriegsverluste und vier Neuerwerbungen) beschreibt. Nach einer einführenden Typologie der beiden Instrumentenarten folgt die philologisch besonders genaue Beschreibung mit allen zur Verfügung stehenden Daten zur Korpuskonstruktion, zu den verwendeten Materialien, zur Ausstattung, zum Umfang, zur (hier anders als bei den Kielklavieren meistens nicht schwer zu eruiierenden) Baugeschichte, zur Zuordnung, soweit ein Instrument nicht signiert ist. Es folgt eine sehr willkommene Zusammenstellung mit Zeichnungen von Profilen an Wänden, Deckel, Unterboden, Resonanzboden, Tastenhinterenden (typisch ist dort manchmal der Gratverlauf), Klaviaturbacken, Stirnkanten der Ober-tasten, Stegen und Werkzeugkastendeckel von Klavichorden. Man kommt immer mehr zur

Überzeugung, daß diese Profile typische Stilmerkmale sind.

Um zu einer „Geschichte der Profilhobel“ zu kommen, müßten noch weit mehr Profilverzeichnungen vorliegen, aber wenn alle Museen in ihren Katalogen solche Zeichnungen veröffentlichen würden, wäre es möglich, auch dieses Element in eine begründete Zuordnung nicht signierter Instrumente einzubeziehen. Danach kommen die ebenfalls typischen Mensurkurven ($\log l^2 n^2$, an allen F und C gemessen) bei Klavichorden. Eine reiche, zum Teil auch Konstruktionseinzelheiten und Signaturen zeigende Bebilderung erhöht die Anschaulichkeit. Die größte Überraschung erwartet Klavichordkenner gleich am Anfang: Die Nummern 2 und 3 sind nicht „italienischer Mensur“ (dieser Ausdruck wird mit Recht als ungeeignet betrachtet), sondern Produkte eines Nürnberger Meisters oder von Hans Müller, Leipzig, von dem ein Cembalo von 1537 im römischen Musikinstrumentenmuseum aufbewahrt wird. Alles in allem, liegt ein Beispiel eines vollkommenen Kataloges vor. (September 1982) John Henry van der Meer

EUGEN BRIXEL und WOLFGANG SUPPAN: Das große steirische Blasmusikbuch. Mit Ehrentafeln der steirischen Blasmusikkapellen. Wien – München – Zürich – New York: Verlag Fritz Molden (1981). 423 S., 550 Abb.

Zu Recht weist Wolfgang Suppan darauf hin, daß es heute keiner Begründung mehr bedarf, „daß Forscher sich mit dieser Materie beschäftigen“ (S. 8). Er schreibt ferner: „... das Musikverständnis des Menschen ist nicht teilbar, es trägt nicht jemand seine E- oder U-Zugehörigkeit wie die Blutgruppe mit sich herum“ (S. 136). Im Musikleben allerdings sind solche Trennungen oft schmerzhaft Wirklichkeit. So heißt es in einem kürzlich erschienenen französischen Ausstellungskatalog: „Entre la musique savante et la musique populaire, le divorce est flagrant dans les sociétés contemporaines...“ (*L'instrument de musique populaire*, Paris 1980, S. 7). Daher kann man es verstehen, wenn Suppan mehrfach auf die Übergänge und Wechselwirkungen zwischen den Bereichen hinweist. Zugleich dürfte er an die Geringschätzung denken, die der Blasmusik gelegentlich zuteil wird. Dabei schießt er wohl über das Ziel hinaus, wenn er meint, in der

Theorie des „l'art pour l'art“ hätte der Mensch keinen Platz.

Das vorliegende Buch jedenfalls ist geeignet, den Leser von der großen musikalischen und sozialen Bedeutung – soweit sich beides überhaupt trennen läßt – der steirischen Blasmusik zu überzeugen. Das Musizieren in festen Gruppen schafft nicht nur gesellschaftliche Bindungen über die Grenzen von Beruf und Familie hinaus, es ist unter bestimmten Bedingungen auch geeignet, vorurteilshafte Sperrn zwischen den verschiedenen Musikarten aufzuheben. Die gegenwärtige Situation wird im letzten Teil des Kapitels *Aufkommen und Verbreitung des zivilen Blasmusikwesens* sowie in den Kapiteln *Blasmusik und Brauchtum* und *Pädagogen – Virtuosen – Instrumentenbauer – Komponisten – Verleger* behandelt. Etwa die Hälfte des Buches wird von einer imponierenden „Ehrentafel der steirischen Blasmusikkapellen“ eingenommen (hier fällt der geringe Anteil an Frauen auf). Landeskapellmeister Rudolf Bodingbauer hat als Einführung zur Ehrentafel einen nützlichen kleinen Überblick *Die Blasmusik in der Steiermark* beigezeichnet.

Das Buch enthält ferner vier Kapitel, in denen mit wissenschaftlicher Akribie die Geschichte der Blasmusik in der Steiermark geschildert wird. Hier liegt allerdings eine Schwierigkeit: Was alles zählt eigentlich zur Vorgeschichte der mit etwa 20 bis 50, überwiegend nicht-professionellen Mitgliedern besetzten, mit Blech- und Holzblasinstrumenten moderner Bauart sowie Schlagzeug musizierenden Blaskapellen? Für die Frühzeit berücksichtigen die Verfasser beispielsweise auch die kleinen und losen Gruppen der Wandermusikanten, für spätere Jahrhunderte die Berufsmusiker der Höfe und Städte, schließlich die Militärmusik. (Nach neueren Untersuchungen waren die Spielleute auch dem Sachsenspiegel zufolge nicht ganz so rechtlos, wie es eine Bemerkung auf S. 14 andeutet.)

Die Qualität der Abbildungen, die auch wertvolles historisches Material enthalten, ist vorzüglich. Ein Buch, das reich ist an nützlichen Informationen.

(August 1982)

Dieter Krickeberg

Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries. Edited by Peter le HURAY and James DAY. Cambridge etc.: Cambridge University Press (1981). XVI, 597 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Dieser Band ist der erste greifbare einer Reihe, deren ambitionierte Grundidee (man kennt sie von Hans Joachim Moser, Pfrogner u. a.) zunächst nur volle Zustimmung auslösen kann. „Für Studenten der Musikgeschichte“ soll im Rahmen der *Cambridge Studies in Music* eine umfangreiche Sammlung von Quellentexten zur Musik von der Antike bis in unsere Tage (mit einem „besonderen Schwerpunkt im 19. und 20. Jahrhundert“) vorgelegt werden. Vier weitere, bereits in Planung befindliche Bände werden sich mit den Griechen, dem Mittelalter, der Renaissance und der Zeit von 1850 bis 1910 befassen (Vorspann). Ein Gesamtkonzept ist also zu erahnen.

Das Vorwort (S. XIII–XVI) bezieht sich nur auf den vorliegenden Band, läßt aber insofern aufhorchen, als zum Ausgangspunkt der „Romantik“-Begriff gewählt wird. Seinen Wurzeln will man nachspüren, wenn man die Hauptstränge der ästhetischen Diskussion im 18. Jahrhundert verfolgt (S. XIII). Einblick in die Art und Weise, wie diese ausgedrückt werden, die Argumentationsweise also, wird jedoch erst in einem „zweiten Band“ (S. XIII, 6; gemeint ist vermutlich der Fortsetzungsband, der die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts behandeln soll) vermittelt werden. So weit der zwar nicht einzig mögliche, aber pädagogisch brauchbare Einstieg. Die nun folgende Einleitung ist mit genau einem Druckbogen Umfang entweder zu kurz oder zu lang: zu kurz, um die Hauptlinien vorzustellen, Auswahl und Anordnung der Textfragmente zu motivieren, diese zu einander in Beziehung zu setzen, kurz dem Leser den Nachvollzug zu erleichtern; zu lang, nachdem all dies kaum geschieht. Vielmehr erweckt Erstaunen, was offenbar für Studenten als notwendige Information erachtet wird: ein wenig Vorwegnahme der folgenden Texte, in *The aesthetics of romanticism* einzelne Erklärungen zu einigen wenigen Autoren (sind dies die wichtigsten, inwiefern?), die Exposition verschiedener Romantik-Begriffe („romantic attitudes“ S. XIII; „periods of musical classicism and romanticism“, „romantic movement“, „quality of romanticism“, „classical and romantic musical styles“, „classicism and romanticism as historical events“, S. 6–9), allerdings ohne deren

Beziehungen zu klären, und schließlich in *Cognition and the interpretation of sensations* ein paar Grundbegriffe aus dem philosophischen Einführungsunterricht (Descartes' „cogito ergo sum“, Erfahrungsmodelle der Empiristen, ein Stückchen Leibniz, S. 11–16).

Nun folgen auf 553 Druckseiten Fragmente von 81 Autoren (einige kommen mehrmals zu Wort). Das anfängliche Überwiegen der (25) französisch schreibenden Autoren täuscht und hat auch sachliche Gründe, insgesamt überwiegen dann (obwohl Namen wie Baumgarten, Tieck oder E. T. A. Hoffmann ausgeklammert sind) doch die deutschen Autoren (35); je ein Italiener (Mazzini) und Däne (Kierkegaard) sind wohl ebenso demonstrativ gemeint, wie man sich offenbar nicht nachsagen lassen möchte, die Engländer (19) zu bevorzugen. (Lichtenthal hat zwar einiges italienisch und für italienische Leser publiziert, ist aber deshalb nichts weniger als ein Italiener, S. 10; ebenso ist Jean-Paul Richter eine wohl unzulässige Kontamination: wir kennen Johann Paul Friedrich Richter am besten als Jean Paul.)

Es ist sicherlich jedem klar, daß über eine Auswahl immer zu streiten sein wird. Daher würde die Deklaration von deren Grundzügen nicht nur die Benützung erleichtern (ein „roter Faden“ ist ja nicht einmal zu erwarten, aber auch bestimmte Begriffsfelder o. ä. sind nicht augenfällig), sondern auch die Beurteilung steuern. So aber müssen sich die Herausgeber den Vorwurf gefallen lassen, willkürlich zu verfahren oder doch ungleich zu gewichten, wenn z. B. Goethe bei einem Durchschnitt von fast sieben Druckseiten pro Autor mit drei Zeilen(!) aus *Wilhelm Meister* vertreten ist (und nicht etwa aus den Zelter-Briefen oder Eckermann-Gesprächen, obwohl letztere in der Bibliographie angeführt sind), oder wenn nur bei einem von fünf Monogrammisten der Versuch einer Auflösung gemacht wird (dazu kommt noch ein „Anon“ (sic!), warum nicht „Anonymus“?) usw.

Von wenigen, im Vorspann genannten Übernahmen abgesehen, sind alle Übersetzungen offensichtlich neu und stammen von den Herausgebern selbst. Ihr Versuch, zwischen Exaktheit und Lesbarkeit zu vermitteln (S. XV), scheint weitgehend geglückt; bei heiklen Stellen steht der entscheidende Originalbegriff in Klammer. Die vertretenen Autoren werden stets durch Angabe der Geburts- und Sterbedaten, meist auch durch biographische Einführungen (recht unterschiedli-

chen Umfangs) vorgestellt (bei Goethe fehlt sie wohl, um sie nicht länger als den Text geraten zu lassen; bei Danneley etwa ist solches bereits geringfügig der Fall). Nur selten aber leisten diese Abschnitte, was man schon bei der Einleitung vermißt hat: eine Einordnung in größere Zusammenhänge (hier oder dort hätte es jedenfalls geschehen müssen).

Die Bibliographie ist ganz schulmäßig in „primary sources“ (S. 571–575) und „secondary sources“ (S. 576–580) geteilt. Trotzdem sollte sie kein Student zum Muster nehmen: Die „primary sources“ enthalten keineswegs immer die Originalausgaben, sondern oft recht dubiose, bei Leibniz ist gar nur eine Übersetzung zitiert; in anderen Fällen, z. B. bei Richter, wird nur der Sachverhalt verschleiert, daß in Wahrheit eine Übersetzung übersetzt wurde. In den „secondary sources“ finden sich zwar Imogen Fellingners *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* oder Ermatingers *Lebensbilder deutscher Dichter*, von Dahlhaus und Eggebrecht – um naheliegende Beispiele zu nennen – nur je ein Aufsatz aus den fünfziger Jahren, von Blume oder Finscher nicht einmal das. Spätestens hier wird einem klar, daß der Teufel nicht nur im Detail steckt, sondern es mit der Sprache hat.

Der Index von Namen, Titeln und Schlagworten (S. 581–597) fördert die Benutzbarkeit des Buches sehr beträchtlich. Hier und in den zweifellos vielfältigen Anregungen, die von der vorgelegten Textauswahl jeder Interessierte (Lehrender wie Lernender) gewinnen kann, liegt der wahre Wert dieses Buches (die meisten Namen kommen in den gängigen Überblickdarstellungen zur Musikästhetik nicht einmal vor; wirklich verdienstvoll ist auch, sich nicht auf den engeren Bereich der Musik zu beschränken, sondern z. B. den Genie-Begriff in den anderen Künsten anzusehen). Hoffentlich überwiegt dieser Wert die Gefahr, die darin steckt: eine Übersetzung – zumal eines kurzen Ausschnittes – der (zweifelloso mühsameren) Beschäftigung mit den Originalen (und Fremdsprachen) vorzuziehen.
(August 1982) Rudolf Flotzinger

GUNTER SCHOLTZ: Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (1981). 171 S.

Die Musikanschauung des Theologen und Philosophen, welchen man den Kirchenvater des 19.

Jahrhunderts genannt hat, ist bisher nur wenig beachtet worden. Nun aber ist an der Ruhr-Universität Bochum eine philosophische Habilitationsschrift entstanden, die „Schleiermachers Musikphilosophie“ ausführlich darstellt.

Allerdings liegt in diesem Titel ein Problem. Bilden Schleiermachers einschlägige Äußerungen tatsächlich eine zusammenhängende Philosophie der Musik? Und sind es dieselben Ideen, die den frühen Schriften bis 1806 und den späteren zugrundeliegen? Wie der Verfasser am Schluß seiner Einleitung erklärt, behandelt er im ersten der beiden Kapitel des Buches die einschlägigen Gedanken aus den „zumeist poetisierenden Frühschriften“ und fügt im zweiten Kapitel „die verstreuten Äußerungen zur Musik“ in den Vorlesungen über Ästhetik „sowie in den anderen systematischen Werken des späteren Schleiermachers . . . – soweit möglich – zu einem konsistenten Ganzen zusammen“ (S. 18). Dabei wendet er allgemeinere Anschauungen Schleiermachers über die Welt und die Kunst auf die Musik an und erweitert dadurch den Stoff.

Die Schwierigkeiten, die das Thema mit sich bringt, führen ihn zu längeren Reflexionen über das Verhältnis zwischen systematischen und historischen Aspekten. Die damalige Philosophie könne nur noch „interpretiert“ werden, sie sei nur als vergangene gegenwärtig. Trifft dies aber gänzlich zu, zum Beispiel für Hegel in gleichem Maße wie für Schleiermacher? Angemessener scheint mir die Absicht zu sein, einstiges Denken sowohl „als historisches Zeugnis“ wie „als systematische Aussage“ wie „als Erkenntnisinstrument für unsere Gegenwart“ in den Blick zu nehmen (S. 18).

In Schleiermachers Musikanschauung, sagt der Verfasser, dominiere die philosophische Konstruktion; den spekulativen Prinzipien komme bei ihm viel größere Bedeutung zu als seinen musikwissenschaftlichen Aussagen (S. 10). Doch bei Schleiermacher dürfte „musikgeschichtliche Sachkenntnis“ (S. 57) überhaupt fehlen (siehe auch S. 126). Im Mangel einer hinreichenden Wissensgrundlage liegt die größte Schwäche seiner Spekulationen über das Wesen der Musik. Kennzeichnend ist es, daß er fast gar keine Komponisten und Musikgelehrte erwähnt. Das Personenregister in der von Rudolf Odebrecht 1931 herausgegebenen Ästhetik enthält zwar etliche Dichter-, aber keine Komponistennamen. Ohne Nachweis wagt Schleiermacher manche allgemeine Behauptung, zum Beispiel daß es

Völker gebe, „die unsere Musik so abscheulich finden als wir die ihrige“ (s. Scholtz, S. 113).

Angesichts der theologischen Bedeutung Schleiermachers liegt es nahe, auf das Problem der religiösen Musik besonders hinzuweisen. Nach ihm ist Religion Sinn für das Unendliche; Anschauen des Universums sei ihre allgemeinste und höchste Formel (*Reden über die Religion*, S. 52). Demgemäß wäre es denkbar, daß er Bedeutendes über den religiösen Gehalt in klassischer und romantischer Musik seines Zeitalters (er lebte von 1768 bis 1834) ausgesprochen und zu dessen Verständnis beigetragen hätte. Es finden sich jedoch nur wenige Ansätze dazu, am ehesten in frühen Schriften. So weist er auf die „innere Verwandtschaft“ von Religion und Kunst hin (*Reden*, S. 169). Auch war er wohl der erste, der den Ausdruck „Kunstreligion“ gebraucht hat (Scholtz, S. 53 ff.). Mehr als irgendetwas anderes könne der Anblick großer und erhabener Kunstwerke das Wunder verrichten, daß einem Menschen wie durch eine „unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt in seiner Herrlichkeit“ (*Reden*, S. 167). In seiner Ästhetik heißt es: „Die Musik hat schon an und für sich etwas Unendliches, so hat sie nur Sinn in Bezug auf die Gottheit“ (Ausgabe Odebrecht, S. 142, dazu aber Scholtz, S. 88). Sie sei fähig, den Gesamtcharakter eines religiösen Inhalts spürbar zu machen. In der nach dem Vorbild von Platons *Symposion* angelegten Schrift *Die Weihnachtsfeier* (1806) vertritt einer der Gesprächsteilnehmer sogar die Ansicht: „Es ist auch gewiß wahr, was Jemand gesagt hat, daß die Kirchenmusik, nicht des Gesangs, wol aber der bestimmten Worte entbehren könnte. Ein Miserere, ein Gloria, ein Requiem, wozu sollen ihm die einzelnen Worte? es ist verständlich genug durch seinen Charakter; und Niemand wird sagen, es sei ihm etwas entgangen, wenn er die untergelegten Worte nicht vernommen hat“ (Scholtz, S. 37).

Doch andersartige Meinungen überwiegen diese Ansätze bei weitem, zumal in den späteren Jahrzehnten. Auch der junge Schleiermacher war nicht, wie es Scholtz auf S. 140 als allenfalls gelten läßt, der Theologe der Kunstreligion. Obwohl die Musik heute zur Isolierung neige und wie jede Kunst am liebsten für sich allein wäre (*Ästhetik*, S. 140, 142), sei wirklich religiös nur chorische Vokalmusik. Im Kirchenstil komme keine bloße Instrumentalmusik vor, und sogar die Orgel müsse ihren selbständigen Gebrauch

auf Einleitung, Schluß und Zwischenspiel beschränken (*Ästhetik*, S. 189, 194). Hier hätte der Verfasser darauf hinweisen sollen, wie weit Schleiermacher von Bach und der großen evangelischen Orgelmusik entfernt war, daß er die religiösen Züge in Werken Mozarts oder Beethovens überhaupt nicht beachtet hat und wie nahe er dagegen restaurativen Tendenzen zur capella-Musik in seiner Berliner Umgebung stand.

Damit hängt auch ein sanftmütig quietistischer Zug seiner Musikanschauung zusammen, der gleichfalls stärkerer Hervorhebung bedarf. Immer bewirke religiöse Musik „zuerst eine stille Befriedigung und Zurückgezogenheit des Gemüths“ (s. Scholtz, S. 44). In dem Sinne werde die Musik Ausdruck des religiösen Gemütes, wie sie Ausdruck des Gemeindebewußtseins werde. „Je leidenschaftlicher die Erregung, desto weniger ist der Ton geeignet, ein Kunstwerk zu werden . . . Im Zustande der Freude ist die Musik am geneigtesten, sich in Tönen zu ergießen. Aber Freude ist schon beruhigte Leidenschaft“ (*Ästhetik*, S. 41).

Der Verfasser hat einem Thema, das für die Musikwissenschaft wenig ergiebig ist, verhältnismäßig viel abgewonnen. Er berichtigt Behauptungen und Vermutungen, die einseitig aus den Reden *Über die Religion* abgeleitet worden sind. Über sein spezielles Thema hinaus vergleicht er Schleiermachers Ansichten mit solchen älterer, gleichzeitiger und heutiger Musikästhetik. Er hat sich in dieser eifrig umgesehen und ein anerkanntenswert umfangreiches Literaturverzeichnis zusammengestellt. Doch verständlicherweise steht er nicht durchweg auf dem Stande der musikgeschichtlichen Forschung, so zum Beispiel an der Stelle S. 157 über die Wende vom Mathematischen zur Affektwirkung im 18. Jahrhundert mit dem Satz: „Die sich an Regeln bindende polyphonische Satzweise, die der Tradition der Artes bis in die Bachzeit nahestand, wich dem ausdrucksstarken Belkanto der italienischen Oper und der Instrumentalmusik der Mannheimer Schule.“ Auch trifft es für die musikgeschichtliche Umwelt Schleiermachers nicht zu, daß er dessen Ästhetik vor allem in ihrem historischen Kontext diskutiert habe (S. 154). Zu bedauern ist schließlich die große Zahl von Druckfehlern.

(Oktober 1982)

Walter Wiora

LUTZ LESLE: *Notfall Musikkritik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1981). 152 S., 11 Abb.

Der Verfasser: nach einem Staatsexamen in Schulmusik und neben seinem Bibliothekarsberuf ist Lutz Lesle Mitarbeiter und Korrespondent mehrerer Tages- und Wochenzeitungen, in der Praxis der Musikkritik also einschlägig bewandert. Während die meisten freien Mitarbeiter der Feuilleton-Seiten großer und kleiner Zeitungen aus ihren täglichen Erfahrungen mit dem Chefredakteur, mit den rezensierten Künstlern wie auch mit den Leserschriften nicht viel Aufhebens zu machen pflegen, sondern sie als den „Lauf der Dinge“ privat für sich verarbeiten, besitzt Lesle einen Hang zur Dokumentation, zum Sammeln von Leserbriefen, von Rezensionen (auch von solchen, die von der Redaktion nicht oder mit Korrekturen veröffentlicht werden), von Ausschnitten und Zitaten jeder erdenklichen Art, die eine These belegen, beweisen oder widerlegen sollen. Das ist das „empirische Gepäck“, das er als ein „Mitmischer“ für Teilnehmer der „Szene“ im ersten Teil seiner Arbeit „ablädt“ (S. 8/9).

Diese allzu direkte Verwertung eigener Erfahrung wirkt dabei nicht wichtigtuersich, sondern ist durch Lesles sozio-analytisches Vorgehen bedingt. Statt sich mit einem „Auftrag der Musikkritik“ und mit ähnlich verschwommenen Begriffen abzugeben, entwirft er ein lebensnahes Bild von der Musikkritik als soundsoviel Zeilen Manuskript, das jeweils einen Kompromiß zwischen Redaktionserwartung, Rücksichten auf Veranstalter und Publikum und nicht zuletzt der sprachspielerischen Eitelkeit und dem persönlichen Ressentiment des Schreibenden darstellt („Nötigung von seiten der Redaktion“, „Not der Meinungsbildung“, „Not der Meinungsäußerung“).

Für die meisten Leser dürfte die Schlußfolgerung des Buches zwar nicht neu, aber immerhin aus interessanten und lesenswerten Einzelbeschreibungen gewonnen sein: Der Musikkritiker steht in einem Netz von Erwartungen und Bedingungen, die von den Dogmatikern als Halbheiten, ja als moralisch anfechtbare Zugeständnisse gerügt werden können. Die puristische Folgerung wäre wiederum, daß die Musikkritik überflüssig, ja schädlich sei. Lesle begnügt sich damit, zu zeigen, wie Musikkritik heute funktioniert.

(August 1982)

Tibor Kneif

RÜDIGER SCHUMACHER: *Die Suluk-Gesänge des Dalang im Schattenspiel Zentraljavas*. (Textteil und Notentranskriptionen.) München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1980. 248 und 63 Bl., Notenbeisp., Tab. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 7.)

Seit den zwanziger Jahren, als Jaap Kunst seine bahnbrechenden Forschungen begann, haben die hochentwickelten, komplexen Musiktraditionen Indonesiens, besonders die von Java und Bali, in zunehmendem Maße westliche Musikwissenschaftler angezogen. Instrumentale Praktiken, so viel leichter zu beobachten, in der Ausführung nachzuahmen und offenbar auch besser geeignet zum Ableiten und Illustrieren theoretischer und historischer Betrachtungen, haben dabei den größten Teil der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Mit dem vorliegenden Werk folgt Rüdiger Schumacher dem guten Beispiel von Margaret Kartomi (1973), indem er seine umfangreiche Spezialstudie einer vokalen Gattung widmet: den *suluk*-Gesängen des *dalang* in den wayang kulit purwa, d. h. den vom Mahabharata und Ramayana abgeleiteten Schattenspielen Zentraljavas.

Der Autor skizziert die Gesamtstruktur und die zugehörigen Aufführungspraktiken sowie Terminologien von Surakarta und Yogyakarta und erörtert die Ursprünge und literarischen Positionen der *suluk*-Gesänge, bevor er sein erstes Ziel angeht: Einsicht zu gewinnen in die ethischen und philosophischen Grundlagen des javanischen wayang kulit mit Hilfe einer Untersuchung von Funktion und Bedeutung der *suluk*-Gesänge innerhalb des Schattenspiels (vgl. S. 12). Dazu prüft er, für Surakarta und Yogyakarta getrennt, mit großer Akribie Textform und -inhalt einer beträchtlichen Zahl von *suluk*-Gesängen in ihrer jeweiligen Beziehung zum Gesamtdrama. Die dabei verwendeten analytischen Techniken sind die der Literaturkritik. Als Quellen dienen publizierte Texte von Schattenspielen, aber auch transkribierte Texte wohl eigener Tonaufnahmen des Autors (S. 38–164).

Schumachers zweites Ziel ist es, die Charakteristika regionaler und individueller Melodiestile mittels umfassender Vergleiche von Musiktranskriptionen zu bestimmen (vgl. S. 12). Hierfür analysiert er im Detail seine eigenen Transkriptionen, die den zweiten Band füllen. Eine abschließende Zusammenfassung (S. 231–237) präsentiert die Ergebnisse dieser musikwissen-

schaftlichen Analysen, die einen gewissen Grad der Differenzierung bevorzugter musikalischer Elemente zwischen den Traditionen von Surakarta und Yogyakarta aufzeigen, aber auch unter den sechs *dalang*, die, wie es scheint, der Autor aufgenommen hat. Schließlich unternimmt es Schumacher, spezifische strukturelle Eigenschaften in den musikwissenschaftlich-analytischen Kategorien melodischer Duktus, Tempo und Tonalität zu analytischen Kategorien von Emotionen – wie etwa „stille Freude“, „Trauer“ und „Wut“ – und zu javanischen Ausdrucks-Kategorien in Beziehung zu setzen (S. 236–237).

All dies ist mit großer Sorgfalt und viel Aufmerksamkeit fürs Detail durchgeführt; aber es wird sehr wenig Klarstellung der wissenschaftstheoretischen Position geboten oder der Forschungsmethoden, die der Autor angewendet hat. Was denn etwa ist die Basis dafür, klangstrukturelle Eigenschaften mit emotionalen Zuständen jeweils in analytischen Kategorien des außerhalb der Kultur stehenden Autors miteinander in Beziehung zu setzen?

Nach Schumacher beruhen die Daten für diese Studie „in erster Linie auf umfangreichen Klangerfassungen, die der Verfasser während seines Java-Aufenthaltes im Jahre 1977 zusammengetragen hat“ (S. 11), aber was die Auswahl der Ausführenden und der Gesänge, den Kontext der Aufnahmen, kurz: den ganzen Prozeß der Datengewinnung betrifft, ist kaum etwas ausdrücklich konstatiert, und wenig mehr ist zwischen den Zeilen zu lesen. Dieser Prozeß sollte aber Kontrollen unterworfen und nicht weniger offengelegt werden als die Analysen und Synthesen, die von ihm abhängen. Das gilt auch für die „mündliche[n] Kommentare der aufgenommenen Sänger“, auf die sich Schumacher beruft und die er als „zusätzliche Informationen“ (S. 11) behandelt, anstatt sie als primäre Quelle für Einblicke in die den javanischen Theaterpraktiken zugrunde liegenden Vorstellungen anzusehen. Von diesen methodologischen Einwänden abgesehen, kann man Rüdiger Schumachers Studie nur als einen wertvollen Beitrag zum Verständnis einer bisher vernachlässigten vokalen Gattung javanischer Musik wärmstens begrüßen.
(Mai 1982) Dieter Christensen

JERKO MARTINIĆ: Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. Teil I: Text. Teil II: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. III, 362 S., VIII, 113 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 103.)

Historisch-philologische Quellenarbeit, linguistische und theologische Studien vermitteln genaue Kenntnis darüber, daß Kyrill im 9. Jahrhundert jenes Alphabet erfunden hat, in dem die biblischen und liturgischen Texte in slawischer Sprache wiedergegeben werden konnten und das man später das „glagolitische“ nannte. Aufgrund der damit in Mähren errungenen Missionierungserfolge akzeptierte Papst Johannes VIII. das Slawische als Kultsprache, da ja von Gott alle Sprachen herkämen und deshalb das Gotteslob in allen Sprachen formuliert werden dürfte. Spätere Päpste schränkten wieder ein oder verboten die Verwendung von Volkssprachen in der Liturgie. Kyrill und Methods Anhänger mußten Mähren verlassen und zogen in andere slawische Länder. Wann und durch wen die Slawenmission Kroatien erreicht hat, läßt sich den bisher bekannt gewordenen Quellen nicht entnehmen. Doch sah sich bereits Papst Johannes X. im Jahr 925 veranlaßt, bei der Synode von Split darauf zu drängen, die liturgischen Texte ausnahmslos lateinisch zu rezitieren. Die glagolitische Bewegung ließ sich nicht mehr aufhalten, die Verbote von 925 und nochmals 1060 änderten nichts an der Praxis, das Volk hatte sich an die landessprachliche Liturgie gewöhnt – und so sahen sich selbst die Benediktiner genötigt, die glagolitische Liturgie zu praktizieren. Seit dem 13. Jahrhundert duldete die Kirche offiziell den Gottesdienst in slawischer Sprache. Es entstanden – durch die Erfindung der Buchdruckerkunst begünstigt – mehr und mehr glagolitische Meßbücher. Aber der Streit um deren Rechtmäßigkeit schwelte versteckt oder offen weiter. Im 19. Jahrhundert wurde das Recht, die „glagoliza“ zu benutzen, auf wenige Kirchen eingeschränkt. Erst das Vaticanum secundum brachte eine endgültige Lösung.

Diese ungeklärte, einmal geförderte, dann wieder verbotene, stillschweigend geduldete oder im Untergrund praktizierte Situation um das glagolitische Repertoire verhinderte die schriftliche Fixierung der Rezitations- und Gesangspraktiken. Hatte zunächst (wie in den einzelnen Dialektgebieten des Gregorianischen Repertoires) der Sprachrhythmus den Akzent und Tonfall begründet, so bedeutete der Übergang

von litaneihaft-epischer Rezitationspraxis zu melodischen Formeln und strophischen Formen ein Auseinanderbrechen der Entwicklung. Zugleich mußte aber die Wirkmächtigkeit der Zauberformeln – und darum handelte es sich in der jüdisch-syrischen Psalmodie ebenso wie beim gregorianischen und glagolitischen Bestand – gebunden bleiben an die Beachtung überlieferter Regeln. Schon im 16. und 17. Jahrhundert bedauerten daher Theologen, daß es „keine notierten Gesänge“ in den Kirchen und Klöstern gäbe, in denen der glagolitische Ritus gepflegt werde („... sed omnia cantant ex usu et memoria“).

Blieb die Überlieferung der glagolitischen Gesänge zunächst auf jene Priester beschränkt, die trotz aller Hindernisse weiter in diesem Ritus zelebrierten, so übernahmen in den letzten ein- einhalb Jahrhunderten immer stärker Gruppen von Gläubigen die Tradition. Es handelt sich bei dem, was Jerko Martinić im dalmatinischen Küstengebiet und auf den davor gelagerten Inseln Šolta, Barač und Hvar an lebendigen glagolitischen Praktiken mit dem Tonband aufzeichnete, um „gesunkenes Kulturgut“, um liturgische Musik, von einem der Slawenapostel geschaffen, die in einem wechselvollen Schicksal und nach dem Aussterben der Glagolitenpriester von der Bevölkerung weitergetragen wurde. Die Frage nach der Kontinuität mündlich überlieferten kulturellen Brauchtums ist gestellt, die – bei der vorliegenden Kölner Doktorarbeit – auf der Basis historischen Wissens mit ethnomusikologischen Methoden und vergleichender Melodienanalyse zu lösen ist. Schriftquellen und rezente Traditionen erhellen sich gegenseitig: Diese These der Wiora-Schule in der deutschsprachigen Musikwissenschaft erhält in diesem Zusammenhang Bedeutung.

Systematische Sammelarbeit in den Jahren 1970 bis 1975, auf 35 Tonbändern konserviert und damit kontrollierbar, bildet die Grundlage der Transkriptionen von Martinić. Wie in einer Kölner ethnomusikologischen Arbeit nicht anders zu erwarten, sind diese Notate mit den Mitteln und Möglichkeiten unseres Musiknotensystems äußerst gewissenhaft und als „verstehende Nachschrift für den Fachmann“ durch die Anordnung nach Art Wiora'scher synoptischer Tafeln anschaulich dargeboten. Struktur- und Rhythmusuntersuchungen bezeugen vielfach die Nähe zur Gregorianischen, Mailänder und Ambrosianischen Praxis, andererseits zeigen Parallelen zu den ethnischen Traditionen und Musik-

dialekten der einzelnen Dorfgemeinschaften die starke Verankerung in lokalen Singstilen.

An der Transkription des Klageliedes des Propheten Jeremias zeigt Martinić, wie der gregorianische Ambitus erweitert und wie durch Quart- und Quintsprünge die gregorianische Linienführung durchbrochen wird. Doch ergibt sich m. E. aus der überreichen Verwendung von Melismen in der glagolitischen Praxis kein Gegensatz zu den gregorianischen Singstilen, da ja die Notierung der gregorianischen Dialekte den „Selbstverständlichkeiten“ der Verzierungs-, Ornamentierungs- und Verschleifungspraktiken weder Aufmerksamkeit schenken wollte noch konnte. Allein das Fehlen schriftlicher oder verschriftlichter Musikpflege hat die mündliche Praxis ungebrochen und unverfälscht bis in die Gegenwart herein bewahrt. Martinić betont zu Recht, daß es sich um Varianten-Ketten handle, die in der schriftlosen Tradition vor uns sich ausbreiten würden – und daß es daher nicht um das Suchen nach Urformen ginge; denn man könnte ja auch „in dem ambrosianischen Gesang, der in Mailand praktiziert wird, mehrere Stücke finden, die gut ‚Varianten‘ der entsprechenden gregorianischen Melodien zu sein scheinen; es ist außerdem nicht selten festzustellen, daß selbst innerhalb des gregorianischen Repertoires von einem Buch zum anderen . . . und selbst von einer Ausgabe zur anderen verschiedene Zustände einer gleichen Basismelodie auftreten“ (S. 354). Benjamin Rajeczky, Zoltán Falvy, László Dobszay u. a. Ungarn haben dazu wesentliches Material aufgearbeitet, das allerdings Martinić nicht zitiert.

Martinić' Untersuchung ist ein wichtiger Schritt nicht allein zur Erhellung einer der vergessenen kultischen Rezitations- und Gesangspraktiken des Mittelalters, sondern grundsätzlich ein materialreicher Einstieg in die episch-litaneihaft, geistlich-weltliche, viele Jahrhunderte hindurch zwischen mündlicher Weitergabe und schriftlicher Kodifizierung schwankende, die verschiedenen Gesellschaftsschichten übergreifende und damit verbindende Gebrauchsmusik-Tradition.

(September 1982)

Wolfgang Suppan

Heinrich Fink, *Ausgewählte Werke. Zweiter Teil: Messen, Motetten und deutsche Lieder*. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT und Helmut LOMNITZER. Frankfurt: Verlag C. F. Peters (1981). XVII, 210 S. (Das Erbe deutscher Musik, Band 70, Achter Band der Abteilung *Ausgewählte Werke einzelner Meister*.)

Dem ersten Teil (*EdM* 57, 1962, ²1974) ausgewählter Werke Heinrich Fincks, des nach seiner Meinung frühesten deutschen Musikers „von europäischer Bedeutung“ (Vorwort, S. V), läßt Hoffmann-Erbrecht nun einen stattlichen zweiten Teil folgen; er enthält nicht weniger als zwei Messen, zwei Magnificat und sieben lateinische Motetten (darunter drei Responsorien, zwei Antiphonen und die einzigartigen, siebenteiligen *Erogationes Gregorii* zur Kreuzverehrung am Karfreitag) sowie schließlich fast alle erhaltenen deutschen Liedsätze (drei geistliche und 25 weltliche), deren philologische Betreuung und textliche Bearbeitung in den bewährten Händen des vielfach im musikwissenschaftlichen Grenzbe- reich erfolgreich tätigen Germanisten Helmut Lomnitzer lag. Somit bietet der vorliegende Band mit 39 von insgesamt 111 überlieferten Kompositionen Fincks wiederum einen eindrucksvollen und repräsentativen Querschnitt durch das Gesamtschaffen des Großmeisters. Hervorgehoben sei die neuerliche Publikation der von Hoffmann-Erbrecht schon im ersten Auswahlband der Werke Fincks (*EdM* 57, S. 17–49) nach der Urfassung im Stuttgarter Cod. mus. fol. I 28 vorgelegten *Missa in Summis*, die einen interessanten Beitrag zur Überlieferungsgeschichte leistet – gewährt doch diese späte Fassung nach der Leipziger Thomaskirchen-Handschrift 49/50 äußerst instruktive Einblicke in ein von humanistischen Bestrebungen getragenes, durch ein gewandeltes Wort-Ton-Verhältnis geprägtes, „versprachlichendes“ Bearbeitungsverfahren. Von besonderer Wichtigkeit für Forschung und Praxis ist die Erstveröffentlichung der fünfstimmigen *Missa super Ave praeclara*, die neu aufgefunden und als Werk Fincks identifiziert zu haben (*Renaissance-Studien. Festschrift Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979, S. 73–90) zu den bleibenden Verdiensten des Herausgebers zählt. (Ob die „altertümelnden Redictae“ [Vorwort, S. V] in diesem zweifellos erst nach 1511 entstandenen, äußerst qualitätvollen Spätwerk nicht auch bereits ein hochmoderner Zug sind, vergleichbar etwa den wenig später bei Balthasar Resinarius, Antonius Musa u. a. wieder auftre-

tenden, noch „altertümelnderen“ Landino-Klauseln?)

In einem gehaltvollen Vorwort geht Hoffmann-Erbrecht u. a. auf die Quellsituation ein, weist auf die mutmaßlich hohen Werkverluste hin und hebt neben einem spezifischen Altersstil (der an denjenigen von Schütz, Haydn und Verdi erinnert) den Komponisten vor allem als „einfallsreichsten Rhythmiker der Musik um 1500“ hervor. Zu letzterem sei besonders auf Hoffmann-Erbrechts inzwischen erschienene Monographie *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982. S. 114ff. und S. 190f., verwiesen. Der Notentext, eine Meisterleistung auch des Stechers, weist alle Merkmale einer gediegenen Edition auf (Stichfehler, wie S. 91, Quinta vox, Mensur 44: *e* statt *d*, fallen überhaupt nicht ins Gewicht). Hinsichtlich der Akzidentiensetzung klammert sich – was nur zu begrüßen ist – Hoffmann-Erbrecht nicht sklavisch an die *EdM*-Richtlinien (G. von Dadelsen [Hrsg.], *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel etc. 1967, S. 23f.) sondern berücksichtigt u. a. außer der melodischen Linie den gesamten Kontext (*e'* gegen *es'*, S. 96, M. 31, ist wohl nur Druckfehler). Lediglich die Alterationen in „phrygischen Kadenzten“ (z. B. Diskantklausel *dis'–[cis'–dis'–]e'* gegen Tenorklausel *f–e*) scheinen mir zu gewagt (S. 83, M. 26; S. 84, M. 68; S. 86, M. 110), weil hier nicht nur *mi(dis)* gegen *fa(f)* steht, sondern sich „relationes non harmonicae“ ergeben, wie sie in dieser pointierten Form erst vom späten 17. Jahrhundert an üblich werden. Der 21 Seiten umfassende Kritische Bericht schließlich ist, wie von den beiden Herausgebern nicht anders zu erwarten, mit Akribie gearbeitet und erstellt bei Mehrfachüberlieferung eine vorbildliche Quellenfiliation nach klassisch-philologischer Methode. So darf der Band nicht nur als einer der umfangreichsten, sondern auch inhaltlich gewichtigsten der gesamten Denkmalreihe des *Erbe deutscher Musik* gelten.

(August 1982)

Franz Krautwurst

ANTONIO CIFRA: *Ricercari e Canzoni francesi (1619)*. Hrsg. von Francesco LUISI und Giancarlo ROSTIROLLA. Köln: Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG 1981. XIX, 160 S., 5 Faks. (*Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band VI.*)

Von Antonio Cifra, dessen Name bekannt und in einschlägigen Publikationen berücksichtigt ist, gab es bis anhin nur sehr wenige brauchbare Ausgaben seiner Musik. Er teilt so das Los vieler Komponisten jener Zeit, die in der Literatur zwar Erwähnung finden, deren oft unverbindliche und vage Charakterisierung aber nicht selten Zweifel aufkommen läßt, ob die Autoren auch wirklich einige seiner Noten kannten. So ist es denn begrüßenswert, wenn solche Musik in neuen Ausgaben vorgelegt wird; sie werden nur demjenigen überflüssig scheinen, der sich die Mühe einer eingehenderen Auseinandersetzung nicht nimmt. Andernfalls aber bergen sie oft erheblichen Gewinn und nicht selten eigentliche Überraschungen.

So ergeht es auch mit den *Ricercari* und *Canzoni* des Antonio Cifra, welcher diese (instrumentalen) Gattungen in zwei Büchern 1619 in Rom veröffentlicht hat. Francesco Luisi und Giancarlo Rostirolla haben es unternommen, in der Reihe des *Concentus Musicus* eine allen Ansprüchen moderner Editionstechnik genügende Ausgabe vorzulegen. In einem Vorwort zeichnen sie die Biographie des Komponisten, die alle heute zugänglichen und bekannten Quellen und Dokumente berücksichtigt und wiedergibt. So wird beispielsweise der Geburtsort „bei Terracina“ (*MGG/Grove*) angezweifelt und an seiner Stelle Rom selbst vorgeschlagen, wo der Komponist wohl 1584 geboren wurde. In seinen Drucken nennt er sich jedenfalls Antonio Cifra Romano. In der Folge wird wohl kaum viel Neues, das schon Bekannte aber viel differenzierter und umfangreicher dokumentiert wiedergegeben: Chorknabe an S. Luigi dei Francesi, daselbst Unterricht u. a. bei Giovanni Bernardino Nanino, dann eine kürzere Episode an der Cappella Giulia in St. Peter, schließlich die langjährige Tätigkeit als Maestro di cappella am berühmten Wallfahrtsort der Santa Casa in Loreto (1609–1622), wo er, nach einem Intermezzo am Lateran, 1629 stirbt.

Cifras Leben deckt sich historisch demnach mit jener Zeitspanne, die grobgerastert zumindest in der Kulturgeschichte Italiens den Übergang von der späten Renaissance zum Barock vollzieht. Allerdings sind sowohl seine *Ricercari* wie auch die *Canzoni francesi* dem 16. Jahrhundert verpflichtet und von jenem Umbruch nur wenig berührt. Das erste Buch enthält zehn *Ricercari* in den unterschiedlichen Modi sowie sechs *Canzoni*. Der Druck erfolgte sowohl in

Partitur wie in Stimmen. Im zweiten Buch stehen acht *Ricercari*, die von acht *Canzoni* „parodiert“ werden: Jede der *Canzoni* bezieht sich auf ein *Ricercare* und lehnt sich zumindest zu Beginn eng an die Vorlage an. Dieses zweite Buch ist nur in Partiturdruk erhalten.

Die *Ricercari* erweisen sich, wie schon erwähnt, ihrem mittlerweile schon beträchtlichen Traditionszug verpflichtet. Satztechnisch spiegeln sie ein hohes Niveau kontrapunktischer Gelehrsamkeit. Wir begegnen vor allem im ersten Buch auf Schritt und Tritt kunstvollen Verflechtungen verschiedener *Soggetti*, welche allen möglichen Veränderungen kontrapunktischer Satztechnik unterliegen. Oft ist eine Art Grundsoggetto vorgestellt, das zu Beginn allein exponiert die ganze Komposition durchzieht, während sich darüber die Formanlage des sogenannten Imitations-*Ricercare*s aufbaut. Deutlich scheinen schon Prinzipien der Fugengestaltung durch, so vor allem im Verhältnis von Subjekt und einer Art Kontrapunkt (dies ein Zug, der ins 17. Jahrhundert zu weisen scheint). Auffallend auch, daß über die einzelnen Stücke hinweg verschiedentlich Motivverwandtschaft festzustellen ist. Viel Bemerkenswertes wäre hier noch aufzuzählen, und es würde mit Nachdruck belegen, wie genauvoll eine Auseinandersetzung mit diesen Werken ist.

Einen ganz anderen Charakter zeigen die *Canzoni* (*francesi*). Obwohl auch sie sorgfältiger kontrapunktischer Arbeit unterliegen, sind sie doch lebhafter, rhythmisch markanter und gesamthafter „musikantischer“, durchdrungen von instrumentaler Idiomatik.

Die beiden Herausgeber legen mit diesem Band eine äußerst sorgfältige Edition vor. Es bleibt zu wünschen, daß sie, ermutigt durch das Resultat, sich weiterhin um diesen Komponisten und dessen Musik bemühen werden.

(August 1982)

Victor Ravizza

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO: Diciotto partite per chitarra dagli originali per colascione. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero CHIESA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981). LXIX, 112 S.

Das Vorwort, das in Italienisch, Englisch, Französisch und Deutsch abgefaßt ist, enthält eine Abhandlung über den *Colascione*, eine kurze Biographie des Herzoglichen Musikdirektors

und Oberkapellmeisters Giuseppe Antonio Brescianello (* Florenz? um 1690, † Stuttgart 4. Oktober 1758 [nicht 1757]) sowie eine eingehende Beschreibung der Dresdener „Gallichone“-Tabulatur Ms. Mus. 2364/V/2, die die achtzehn Partiten enthält. Beigegeben sind zwei Abbildungen des sechs-chörigen Colascione im Historiska Museet in Göteborg sowie verkleinerte Faksimile von sämtlichen achtzehn Gallichon-Partiten.

In dem Abschnitt über den Colascione werden die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit von Daniel Fryklund zusammengefaßt (*Colascione och Colascionister*, in: *STMf XVIII*, 1936, S. 88–118). Zwei Arten von Instrumenten mit dem Namen Colascione werden unterschieden. Die erste Art ist der Laute ähnlich, hat ein kleines Korpus, einen langen Hals mit 16 bis 24 Bündeln und ist mit zwei oder drei Saitenchören bezogen. Bei der zweiten Art besteht der Bezug aus fünf oder sechs Saitenchören. Sie war im 18. Jahrhundert in Deutschland unter den Namen Calichon, Galichon, Gallichona, Gallichone, Gallicona, Calchedon, Chalcedon, Caliciono, Calicono bekannt.

Johann Mattheson bezeichnet den Calichon als „ein kleines Lauten-mäßiges mit 5 einfachen Saiten bezogenes und fast wie die Viola di Gamba gestimmtes Instrument (D G c f a d)“ (*Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 279). Joseph F. B. C. Majer (*Museum musicum*, Schwäb. Hall 1732, S. 71) sowie Johann Christoph und Johann David Stöbel (*Kurtzgefaßtes musicalisches Lexikon*, Chemnitz 2/1749, S. 95) übernahmen Matthesons Angaben. Johann Philipp Eisel beschreibt den Calichon als „ein mit 6 Saiten bezogenes Instrument, welches der Lauten ziemlich nahe kommt und mit 6 einfachen Saiten bezogen ist, welche ins D G c e a d' wie auf der Viola di Gamba gestimmt werden“ (*Musicus αὐτοδίδακτος*, Erfurt 1738, S. 59). Zur Beschreibung der Laute (S. 58) gehört die Abbildung einer sechssaitigen Knickhalslaute mit neun Bündeln. Er bemerkt: „Obgleich diese Figur einem Calichon als Laute ähnlicher, ...“ Die Abbildung zeigt keinen langen Hals wie den des italienischen Colascione. Es ist auffallend, daß die deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts nichts über die Länge des Halses und das Saitenmaterial des Bezuges aussagen.

Etwa 24 Handschriften sind bekannt, die Musik für Gallichon solo, zwei Gallichonen und Kammermusik mit Gallichonen enthalten. Einigen Gallichon-Tabulaturen sind Spielanweisungen

beigegeben. Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek Ms. mus. 1272² *Gallichon Stukh* (1734), Bl. 3 und 3^v mit *Reglen zur erlernung des gallison*. In das Sechslinien-System der Tabulatur sind der Umriß des Korpus, der abgewinkelte Wirbelkasten und neun Bündel mit den Tabulatur-Buchstaben *a-k* eingezeichnet. Die Abbildung hat die Form einer Knickhalslaute (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 8, 1960, Sp. 375, Abb. 24 Faksimile von Bl. 3). Amberg, Staats- und Stadtarchiv Ms. 39 *FUNDAMENTA der Gallichon*, Bl. 1–2 mit Erläuterung der „Bindt oder Griff“, der Stimmung und der Verzierungszeichen. Es werden zehn Bündel (*a-l*) vorausgesetzt (R. Lück, *Zwei unbekannte Baßlauten-Instrumente: Der italienische Colascione und der deutsche Calichon*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 126, 1965, S. 13 Faksimile von Bl. 1).

Rudolf Lück ist der Ansicht, daß sich der deutsche Calichon, „die höchstentwickelte Colascione-Art“, „vom italienischen Colascione durch vermehrte Saitenzahl (fünf bis sechs, ein- und zweichörig) und verminderte Anzahl der Bündel (zwölf bis sechzehn)“ unterscheidet (*Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Erlangen 1954, Maschinenschrift, S. 18). Er kann nur sehr wenige Colascioni mit fünf oder sechs Chören in einigen Sammlungen nachweisen (S. 32 ff.). Solche Instrumente mit langem Hals und vielen Bündeln kommen aber für die Gallichon-Tabulaturen des 18. Jahrhunderts, die in der Regel nur mit neun bis zehn, höchstens mit zwölf Bündeln rechnen, nicht in Betracht. Der Gallichon kann keinen langen Hals besessen haben, sonst hätte man doch wohl beim Solospiel noch höhere Bündel als den 12. ins Spiel einbezogen. Auch eignen sich großmensurierte Instrumente wegen der großen Greifschwierigkeit nicht recht für das mehrstimmige Solospiel. Der Colascione (Inv. Nr. 17206) des Deutschen Museums in München mit einem Bezug von sechs Doppelsaiten aus Metall, den Lück (S. 36) als „gut erhaltenes Instrument aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet, ist eine Fälschung. Nach Auskunft des Museums war er „ursprünglich wohl ein Mandolone“, der durch Verlängerung des Halses zu einem Colascione (Ende 19. Jahrhundert?) umgebaut wurde. Das Spielblatt aus Schildpatt unterhalb der Nestrosette weist auf das Plektronspiel hin. Da die Gallichon-Tabulaturen nur mit Finger-Anschlag gespielt

werden können, muß der Bezug des Gallichons wie der der Laute aus Darmsaiten bestanden haben. Chiesa erwähnt, daß es sich bei den Colascioni in den Musikinstrumenten-Museen „oft um umgewandelte Lauten und Mandolinen“ handele, die Originalinstrumente hätten gewöhnlich zwei oder drei Saiten. Bei dem sechs-chörigen, elfsaitigen Colascione (GM. 3889) des Historiska Museet in Göteborg (Gesamtlänge 126,7 cm), dessen Steg fehlt, fällt außer der großen Mensur (116 cm) das große Korpus auf (52 cm x 29,5 cm).

Das Ms. mus. 1272¹ der Donaueschinger Hofbibliothek wird 1735 als *Gallishon: oder Mandorbuch* bezeichnet. Die Unterscheidungsmerkmale von Gallichon und Mandora (Mandorlaute) können nicht erheblich gewesen sein, da beide Instrumente die gleiche Stimmung hatten und ihre Spieltechnik übereinstimmte. Worin der Unterschied zwischen beiden Instrumenten bestand, geht aus den bisher bekannten Quellen nicht eindeutig hervor (Donald Gill, *Mandores and Colachons*, in: *The Galpin Society Journal* 34, 1981, S. 138, 141). Jürgen Libbert stellt fest, daß im 18. Jahrhundert verwandte Instrumente wie Mandora und Colascione bzw. Calichon unklar abgegrenzt worden sind (*Die Regensburger Calichon-Tabulaturen . . .*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, Laaber-Verlag 1982, S. 92f., 99). Da die angeführten Abbildungen des Instruments bei Eisel und im Ms. mus. 1272² Donaueschinger die Form einer Knickhalslaute haben, muß man folgern, daß die fünf- und sechs-chörigen Knickhalslauten des 18. Jahrhunderts die Instrumente sind, für die die Musik in den Gallichon-Tabulaturen bestimmt ist. Die Lauten-Kompositionen der Lautenisten des 18. Jahrhunderts, wie z. B. von Silvius Leopold Weiß, Ernst Gottlieb Baron, Adam Falckenhagen, Johann Kropffgans, verlangen ein elf- bis dreizehn-chöriges Instrument in der *d*-moll-Stimmung. Die Mandorlaute unterschied sich wohl vom Gallichon nur durch den rückwärts geschweiften Wirbelkasten.

Im Original trägt jede der achtzehn Partiten die Bezeichnung „Gallichone solo Del Sig^o. Brescianello“. Die Gallichon-Stücke sind in französischer Lautentabulatur aufgezeichnet. Sie verlangen ein Instrument mit zwölf Bündeln. Es fällt auf, daß die Bündel 10, 11 und 12 mit den Großbuchstaben *L*, *M* und *N* bezeichnet werden. Doch kommt in den Partiten *M* nur dreimal, *N* fünfmal vor.

Die Stimmung des Gallichons ist mit *D G c f a d'* angegeben; dies war auch eine Hauptstimmung der Mandora (Mandorlaute) im 18. Jahrhundert. Der tiefste Chor *D* wird in den Partiten zweimal in *Dis*, siebenmal in *F* umgestimmt. Der Gallichon war also einen Ganzton tiefer als die heutige Gitarre (*E A d g h e'*) gestimmt. Chiesa hat die Stücke einen Ganzton höher transponiert, um sie den heutigen Gitarrenspielern zugänglich zu machen. Johannes Wolf (*Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 125f.) führt Gallichon-Scordaturen an: *D G c e a d'*, *D G c f i s a d'*, *D F i s A e a d'*, Rudolf Lück (S. 75) noch *D G i s A e a d'*.

Die Partiten bestehen aus einer freien Reihung von Tänzen (Menuett, öfters mit Trio, Gigue, Gavotte, Bourrée, Rigaudon), Sätzen mit Tempobezeichnung (*Allegro*, *Andante*, *Adagio*) und noch anderen tanzfreien Sätzen. Sieben Partiten werden durch ein *Allegro*, vier durch eine *Entrée*, vier durch eine *Aria* eröffnet. Elf Partiten schließen mit einer *Gigue*, vier mit einem *Allegro*. Die Satzzahl schwankt zwischen drei und acht, meist bilden vier bis sechs Sätze eine Partita. Bei Gitarren-Stimmung stehen je drei in *C*-, *G*- und *D*-dur, vier in *A*-dur, zwei in *F*-dur, je eine in *a*-, *e*- und *d*-moll. In vielen Partiten treten jedoch ein, mitunter zwei Sätze in der parallelen oder gleichnamigen Variant-Tonart auf. Die Kompositionen zeigen Merkmale des galanten Stils. Der Satz ist homophon angelegt und in den meisten Stücken dünnstimmig, oft verflüchtigt er sich zur Zweistimmigkeit, so in vielen Menuetten. Die Melodik vieler Stücke ist spielerisch, graziös. Die Melodien sind mehr oder weniger mit Verzierungen (meist Vorschlägen) ausgeschmückt. Häufig wiederkehrende Stilmittel sind Sequenzen, Akkordfiguration, Brechung von Zweiklängen (Dezimen) in Gängen, Tonrepetitionen, Wiederholung von Takten oder Taktgruppen. Die Rhythmik ist oft bunt gestaltet. Manche Stücke, wie z. B. einige Menuette, sind kurz und haben eine einfache Faktur.

Die von Brescianello benutzten Verzierungen sind teils ausgeschrieben, so die *Acciacatura*, teils durch Zeichen angegeben wie Vorschlag von oben und unten, Triller. Chiesa erklärt die Ausführung der Spielzeichen und Verzierungen. Triolen werden in der Tabulatur auf zwei Arten kenntlich gemacht, durch die Mensurzeichen ♪ 3 und ♪³, die über dem ersten Tabulatur-Buchstaben einer Dreiergruppe stehen. Chias Deutung, durch ♪ werden ein Vorschlag mit zwei auf-

oder absteigenden Noten (Schleifer) oder ein Mordent gefordert, ist jedoch abzulehnen. Sonst ist die Übertragung mit der nötigen Sorgfalt angefertigt. In ihr bezeichnen arabische Ziffern in Kreisen die Saiten (Chöre), auf denen die betreffenden Töne liegen. Der Vorschlag von oben und unten sowie der Triller sind mit den Zeichen \wedge , \cup , \times , wiedergegeben. (Oktober 1982)

Hans Radke

FRIEDRICH SCHNEIDER: Das Weltgericht. Faksimile des Originaldrucks nebst Kritischem Bericht. Hrsg. von Helmut LOMNITZER, Volker KALISCH und Thomas KOHLHASE. München: G. Henle Verlag 1981. XIV, 288 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 94, 3. Band der Abteilung Frühromantik.)

Schneiders *Weltgericht* (1820) war das erfolgreichste deutschsprachige Oratorium in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Haydns *Jahreszeiten* (1801) und Mendelssohns *Paulus* (1836). Daß es – anders als die beiden letztgenannten Werke – heute nicht mehr aufgeführt wird, dürfte seinen Grund weniger darin haben, daß seine Musik Chorsängern und Hörern zu trivial erschiene, als darin, daß sich im gegenwärtigen Musikleben vor allem Komponisten mit „großem“ Namen behaupten.

Zu seiner Zeit hatte freilich auch Schneider diesen „großen“ Namen. Er verdankte ihn in erster Linie seinem Ruf als Oratorienkomponist und Leiter von Musikfesten; doch wäre es falsch, ihn auf diese Funktion festzulegen. Zwei Flötensonaten Schneiders, die in Kürze im Bärenreiter-Verlag erscheinen, zeigen, wie „gut“ Schneider komponieren konnte: solide, einfallsreich, mit sentiment, das an Schubert erinnert – freilich nicht „tiefgründig“ wie Beethoven, dessen Leitbild-Funktion die Produktivkraft des 19. Jahrhunderts ja nicht nur gestärkt, sondern auch gelähmt hat.

Als Oratorienkomponist ist Schneider Opportunist gewesen: Er hat geschrieben, was die Oratorienvereine von ihm haben wollten – majestätisch donnernde und gefühlvolle Chöre, von einem starken Opern-Orchester begleitet. Das *Weltgericht* war das Urbild für seine nachfolgenden Oratorien, über deren Machart Robert Schumann nicht ohne Respekt sagte: „Es gibt Baumeister, die wissen, was sie bauen; geschickte

praktische Männer, die sich streng nach dem Reiß halten, der sich ihnen schon oft zweckdienlich erwiesen; nichts ist da vergessen, die Kirchentür an guter Stelle, der Glockenturm an seiner.“

Ich habe in einer älteren Studie Schneiders *Weltgericht* als Beispiel für musikalische Trivialkunst herangezogen. Das scheint mir inzwischen nur die eine Seite zu sein. Schneider hat nicht nur zur Verdummung seiner Anhänger beigetragen, indem er sie mit musikalischen Klischees abpeiste. Er hat sie zugleich aktiv am materiellen Fortschritt der Musik (verstärkter Einsatz von Klangwirkungen und -assoziationen) beteiligt, an dem sie in Oper und Sinfoniekonzert, wenn überhaupt, als bloß passive Zuhörer Anteil hatten. Anders ausgedrückt: Einer „idealistischen“ Musikauffassung, die tonangebende Musikdenker ohne Rücksicht auf die Masse durchzusetzen versuchten, setzte Schneider ein „realistisches“ Verständnis gegenüber, das allen Interessenten eine Teilhabe an den Ideen der Zeit ermöglichen sollte. (Mit „idealistisch“, „realistisch“ und „materialistisch“ wähle ich Begriffe, die eine Generation später in der Diskussion um Wagner, Berlioz und Liszt eine wichtige Rolle spielen.)

Daß sich Editionsleitung des *Erbe Deutscher Musik* und Herausgeber entschlossen haben, das *Weltgericht* als Faksimilenachdruck herauszugeben, ist in jeder Weise zu begrüßen. Die gedruckte Original-Partitur von 1821 ist sehr übersichtlich gestochen, so daß ein Neustich – von der Ablösung der alten Schlüssel vielleicht abgesehen – kaum Vorteile böte. Blasse Stellen, wie sie mein Privatexemplar des Erstdrucks aufweist, sind in der Neuausgabe ausgezeichnet retouchiert worden.

Die Herausgeber haben es sich nicht nehmen lassen, in einem Kritischen Bericht Abweichungen zwischen Originaldruck und weiteren Quellen, vor allem der autographen Partitur, zu vermerken. Dies Verfahren geht, wenn ich richtig sehe, über die in Faksimile-Ausgaben übliche Praxis hinaus und scheint mir der Sorgfalt fast zu viel: Nicht die (in engen Grenzen sich haltenden) Unterschiede zwischen Autograph und Erstdruck interessieren den Leser, sondern das Werk in der Fassung, die den Zeitgenossen vorlag. Selbst die Corrigenda zum Notentext sind in meinen Augen ein *donum super additum*: Wo dem Leser bestimmte Versehen (etwa das Fehlen einer Vortragsbezeichnung in einer Stimme) überhaupt auffallen, wird er sie eher von sich aus richtigstel-

len, als sich dafür im Kritischen Bericht die „Genehmigung“ holen.

Diese Überlegungen sind nicht als Kritik an den Herausgebern zu verstehen, die sich ihrer Aufgabe mit großer Sorgfalt entledigt haben, sondern als Skepsis gegenüber einer verbreiteten Philosophie des Edierens. Nach dieser Philosophie vermerkt der Editor in einem Kritischen Bericht alles, was sein Gewissen entlastet, also eben alles. Besser schiene es mir, nur das zu vermerken, was für den Benutzer von Interesse ist und von ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit überhaupt wahrgenommen wird. Das hieße freilich, Unterschiede machen und auch verantworten zu müssen: zwischen einer Buxtehude-Kantate und einem späten Streichquartett Beethovens, zwischen Zufallsabweichungen einer Zweitfassung und bewußten Änderungen einer Neubearbeitung. Wer hier der Willkür Tür und Tor geöffnet sieht, sei daran erinnert, daß Editionen, selbst wenn sie mit hohen wissenschaftlichen Ansprüchen erarbeitet wurden, ihre Zeitbedingtheit dennoch häufig nicht verleugnen können: Bachs *h-moll-Messe* liegt inzwischen in vier „klassischen“ Ausgaben vor, ohne daß eine fünfte überflüssig geworden wäre.

Unter den Quellen zum *Weltgericht*, die die Herausgeber erwähnen, vermisste ich den hochformatigen Klavierauszug von Hofmeister mit der Plattennummer 804 (vgl. meine Arbeit *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840*, S. 29.)

(Dezember 1982)

Martin Geck

Diskussion

Da von meinem Buch *Die Tonsprache* (Tutzing 1980) noch keine sachliche Kritik erschienen ist (s. meinen Diskussionsbeitrag in *Mf* 36, 1983, S. 56), versuche ich, durch die folgende Orientierung der Leserschaft eine musikwissenschaftliche Diskussion meiner Ideen anzuregen.

Der erste Teil meiner Arbeit ist eine Grammatik der Tonsprache und geht davon aus, daß die Tonstufen, die Elemente unseres siebenstufigen Ton- oder Tonsprachsystems, keine Zeichenfunktion besitzen und benötigen. Der syntaktische Zusammenhang der tonalen Musik beruht prinzipiell auf dem dreiphasigen Bewegungsvorgang der melodischen Abweichung von und Rückkehr zu einer harmonischen (Dreiklangs-)

Struktur. Daraus ergibt sich die grammatische Form des tonsprachlichen „Satzes“, zusammengesetzt aus den syntaktischen (Haupt- und Zwischen-) Satzfunktionen. Z. B. kann die musikalische Einheit der Tonart nur syntaktisch definiert werden, was zu der Einteilung der Tonleiterstufen in die Klassen der Haupt- und Zwischenstufen führt. Innerhalb des schichtenweisen Aufbaus unserer Musik entstehen durch die verschiedenen Arten der „Satz“verbindungen übergeordnete grammatische Einheiten, welche die Unterscheidung von Haupt- und Nebensätzen ermöglicht. Unter diesen ist die Nebensatzform der „Tonikalisierung“ von Tonartsharmonien durch die Einfügung von Zwischendominanten am wichtigsten.

Die Wechselbeziehung zwischen dem tonalen und zeitlichen Aspekt der Musik wird durch die Unterscheidung von tonalen und rhythmischen syntaktischen Funktionen berücksichtigt, deren gegenseitiges Verhältnis in einem Zuordnungsschema dargestellt ist. Dies beruht auf der Bestimmung des Schlagzeitenabstands einer Komposition als der Dauer ihrer kürzesten Harmonien, so daß man von einer Entsprechung zwischen diesem „horizontalen Quantum“ als Maß- bzw. Zählinheit für die musikalischen Zeitintervallgrößen und dem „vertikalen Quantum“ des Tonstufenabstands als Maß- bzw. Zählinheit für die musikalischen Tonintervallgrößen sprechen kann. Aufgrund der Unterscheidung zwischen der metrischen und rhythmischen Struktur der Musik läßt sich die syntaktische Gleichwertigkeit von zwei- und dreiteiligem Metrum in allen Größenschichten der grammatischen Struktur eines Stückes demonstrieren, welche die häufig vorkommende und große Variabilität der rhythmischen Struktur erlaubende Dehnung zweiteiliger metrischer Einheiten zu dreiteiligen bzw. Kürzung dreiteiliger zu zweiteiligen ermöglicht (mit zahlreichen Beispielen belegt).

Der Begriff der tonalen syntaktischen Satzfunktionen hat die Einführung eines syntaktischen, den aktuellen Zusammenklang transzendierenden Harmoniebegriffs neben dem auditiven, dem Zusammenklang immanenten der Dreiklangsharmonie zur Folge, welcher eine logische Erklärung für die Harmonie dissonanter Zusammenklänge, vor allem der dissonanten Dominanthermonien (mit Dominantseptime und Dur- oder Mollnone) liefert.

Der erste Teil der *Tonsprache* schließt mit einer Besprechung der Schlußformeln und demonstriert dann die Methode von tonal-rhythmischen

schen Stimmführungsanalysen an den Beispielen einer Bachschen Fuge und eines Beethovenschen Sonatensatzes.

Der zweite Teil befaßt sich mit der musikalischen Theorie und Praxis unseres Jahrhunderts. Kritisiert wird vor allem: bei Hugo Riemann und seinen Nachfolgern die dualistische Molltheorie, bei Heinrich Schenker und seiner Schule das Fehlen einer Zuordnung zwischen dem tonalen und rhythmischen Aspekt der Musik, bei Arnold Schönberg und der seriellen Musik die dodekaphone Theorie und bei Paul Hindemith die Ableitung der chromatischen Tonleiter. Dem schließt sich eine ausführliche Diskussion und Widerlegung der ästhetischen Widerspiegelungstheorie an.

Die letzten Kapitel behandeln die atonale Musik, deren verschiedene Abarten zuerst phänomenologisch charakterisiert werden. Dann folgt der Versuch, die Entstehung der atonalen Musik psychologisch zu erklären, der zu der Diagnose der Atonalität als eines pathologischen kulturellen Phänomens führt, welches ich nach Erich Fromm als die musikalische Form der Nekrophilie bezeichne. Das Buch schließt mit einem Ausblick auf die Zukunft ab.

Gerhard Albersheim

Eingegangene Schriften

Die alphabetische Katalogisierung von Tonträgern. Bearbeitet von Simone WALLON, Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt: C. F. Peters 1983. 105 S. (Code International de Catalogage de la Musique. Vol. V.)

WILLI APEL: Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983. X, 244 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXI.)

JOCHEN ARBOGAST: Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 244 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 129.)

VERGILIJ ATANASSOV: Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1983. 262 S., zahlreiche Abb.

Ludwig van Beethoven. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. XVI, 421 S. (Wege der Forschung. Band CDXXVIII.)

GIANCARLO BIZZI: *Specchi Invisibili dei Suoni. La costruzione dei canoni: risposta a un enigma.* Roma: Centro Internazionale di Studi per la divulgazione della Musica Italiana 1982. 168 S.

JOHANNES BRAHMS. *Leben und Werk.* Hrsg. von Christiane JACOBSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1983). 200 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

HEINRICH K. BREIDENSTEIN: *Die Inauguration des Beethoven-Monuments zu Bonn. Faksimilennachdruck der „Festgabe zu der am 12ten August 1845 stattfindenden Inauguration des Beethoven-Monuments“ Bonn 1845 und der aktenmäßigen Darstellung „Zur Jahresfeier der Inauguration des Beethoven-Monuments“ Bonn 1846.* Bonn: Ludwig Röhrscheid Verlag 1983. 53 S., 2 Faksimilebeilagen, 3 Stahlstiche.

CESAR BRESGEN: *Die Improvisation in der Musik.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 116 S., Notenbeisp. (Musikpädagogische Bibliothek. Band 27.)

A. CAMBIER: *De definitieve bevestiging van Cyriaan De Rore's Ronsische afkomst uit archiefstukken te Parma en te Ronse. Een nieuwe en definitieve oplossing in verband met zijn genealogie. Overdruk uit Annalen, Geschied- en oudheidkundige kring van Ronse en het tenement van inde XXXII, 1983, S. 221–249.*

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. II. Music an Papers. Compiled by Margaret CRUM. Tutzing: Hans Schneider 1983. 133 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 8.)

JOSEF DAHLBERG: *Studien zur geistlichen Chormusik Heinrich Lemachers (1891–1966) unter besonderer Berücksichtigung ihrer liturgischen Funktion.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 424 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 131.)

Peter Maxwell Davies. *Ein Komponistenporträt.* Hrsg. von Renate JEUTNER. Bonn: Boosey & Hawkes (1983). 127 S., Notenbeisp., Abb.

SERGIO DURANTE – MARIA NEVILLA MASARO: *Catalogo dei manoscritti musicali del Conservatorio „Cesare Pollini“ di Padova.* Torino: Edizioni di Torino 1982. XXII, 159 S. (Cataloghi di Fondi Musicali Italiani. 1.)

BARBARA ENGELBERT: *Wystan Hugh Auden (1907–1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 277 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 130.)

Der Gregorianische Choral, Europäisches Erbe. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven. 1983. 238 S. (Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, K. U. Löwen, Abteilung Musikwissenschaft).

Das Große Lexikon der Musik. Neunter und zehnter Band: Geschichte der Musik. Teil 1 und 2. Hrsg. von Gerald ABRAHAM. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder (1983). XVI, 742 S., Notenbeisp., Abb.

HANNS-WERNER HEISTER: Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Band I und II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 587 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 87 und 88.)

Hermes Handlexikon. Opern auf Schallplatten. Ein Katalog der Gesamtaufnahmen. Ausgewählt und kritisch kommentiert von Karl LÖBL und Robert WERBA. Band 1: Adolphe Adam bis Wolfgang Amadeus Mozart. 288 S. Band 2: Modest Petrowitsch Mussorgsky bis Bernd Alois Zimmermann. 256 S. Düsseldorf: Econ Taschenbuchverlag (1983).

Hermes Handlexikon: Richard Wagner, Leben Werk Wirkung von Martin GREGOR-DELLIN und Michael von SODEN. Düsseldorf: Econ Taschenbuch-Verlag (1983). 288 S.

PETER HEYWORTH: Otto Klemperer his life and times. Vol. 1 1885–1933. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XVII, 492 S.

KARL HOCHREITHER: Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1983. 183 S., Notenbeisp., Abb. (Edition Merseburger 1197.)

RENATE HOFSTETTER: Ziele und Inhalte in Schulbüchern für den Musikunterricht seit 1970. Eine inhaltsanalytische Untersuchung. Phil. Diss. Gießen 1982. 371 S.

BRUCE HOLCOMB: Die Verbesserung der Stimmung von Ventilblechblasinstrumenten. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschickler 1983. 50 S. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Heft 6.)

B. HUYS: Leven, werk en betekenis van de Leuvense pianist en componist Arthur De Greef (1862–1940). Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Jg. 44, 1983, Nr. 2, S. 135–170.

WOLFGANG IRTENKAUF: Staufischer Minnesang. Die Konstanz-Weingartner Liederhandschrift. Beuron: Beuronischer Kunstverlag (1983). 120 S.

20 Italienske Madrigaler fra Melchior Borchgrevinck Giardino Novo I–II, København 1605/06. Udgivet med indledning og kommentarer ved Niels CHRISTENSEN, Rikke FORCHHAMMER etc. i forbindelse med et seminar, forestaet af Henrik GLAHN. København. Musikvidenskabeligt Institut Universitet 1983. 210 S.

WALTER KOLNEDER: Schule des Generalbaßspiels. Teil I: Die Instrumentalmusik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 215 S., 366 Notenbeisp.

GEORGE LIST: Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. Bloomington: Indiana University Press (1983). 601 S., zahlreiche Notenbeisp., Abb.

WERNER MENKE: Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann. 2 Bände. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. Band I: (1982), XVII, 233 S.; Band II: (1983), XII, 125 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Così fan tutte. Kompletter Text in italienischer Originalfassung mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 399 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

Musik des Ostens 9. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1983. 239 S., 31 Bildtafeln.

Musik gedeutet und gewertet. Hrsg. von Werner KLÜPPELHOLZ und Hermann J. BUSCH. München Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 313 S., Notenbeisp.

Das Musikleben in einer Stadt. Berichte aus dem Seminar „Zur Methode der Beobachtung in der Musiksoziologie“, hrsg. von Vladimir Karbusicky. Hamburg: Musikwissenschaftliches Institut der Universität 1983. 212 S.

Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart. Jahrbuch, Band 3 (1982/83). Hrsg. von Herbert HENCK. Bergisch Gladbach: Neuland Musikverlag Herbert Henck (1983). 280 S., Notenbeisp.

BRUNO NETTL: The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana–Chicago–London: University of Illinois Press (1983). 410 S.

The New Oxford Companion to Music: Volume I: A–J, Volume II: K–Z. Hrsg. von Denis ARNOLD. Oxford–New York: Oxford University Press 1983. 2017 S., zahlreiche Abb. und Notenbeisp.

CARL NIELSEN: Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen. Band 1 und 2. Hrsg. von Torben SCHOUSBOE. Kopenhagen: Gyldendal (1983). 673 S., Abb.

KURT PAHLEN: Das ist Musik. Ein Buch für Amateure und Profis. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 333 S., Abb., Notenbeisp., Sachregister.

Piano-Jahrbuch Band 3/1983. Klaviermusik und Klavierspiel in Information, Analyse, Dokumentation und Bibliographie. Recklinghausen: Piano-Verlag (1983). 310 S. + K 1–18.

VÁCLAV PLOCEK: Metody A Cíle Analýzy Středověkých Monodí. JITKA LUDVOVÁ: Německý Hudební Život V Praze 1880–1939. Praha: Ústav Teorie A Dějin Umění ČSAV V Praze 1983. 183 S. (Uměnovědné Studie IV.)

The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel. Edited and translated by George WOLF and Roy ROSENSTEIN. New York–London: Garland Publishing, Inc.

1983. 188 S., Abb. (Garland Library of Medieval Literature. Vol. 5 / Series A.)

FOLCO PORTINARI: *Pari Siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti.* Torino: E. D. T. 1981. V, 287 S.

HERMANN PREY: *Premierenfieber. Aufgezeichnet von Robert D. ABRAHAM.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 370 S., 56 Fotos, Notenbeisp.

HENRY PURCELL, 1659–1695. *His Life And Times.* Second, revised edition. Hrsg. von Franklin B. ZIMMERMAN. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1983. 473 S., zahlreiche Abb.

ARISTIDES QUINTILIANUS: *On Music.* In *Three Books.* Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. MATHIESEN. New Haven and London: Yale University Press (1983). XII, 217 S. (Music Theory Translation Series.)

Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft, hrsg. von Helmut RÖSING. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. VI, 443 S. (Wege der Forschung. Band LXVII.)

PAUL ROBINSON: *Georg Solti. Große Dirigenten – ihr Leben und Wirken.* Bearbeitet und erweitert von Peter GEIER. Rüslikon–Zürich–Stuttgart–Wien: Albert Müller Verlag (1983). 316 S., 11 Abb.

CHARLES ROSEN: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven.* Deutsch von Traute M. MARSHALL. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 526 S., Notenbeisp.

KARLHEINZ SCHLAGER: *Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 104 D-Dur.* München: Wilhelm Fink Verlag 1983. 55 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 37.)

JANET SCHMALFELDT: *Berg's Wozzeck. Harmonic Language and Dramatic Design.* New Haven–London: Yale University Press (1983). 281 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: *Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich DEUTSCH.* Kleine Ausgabe aufgrund der Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet von Werner ADERHOLD, Walther DÜRR und Arnold FEIL. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 302 S.

BEDŘICH SMETANA: *Die verkaufte Braut.* Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 207 S., Abb.

Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Inhaltsübersicht, Sachregister und Regionale Musikgeschichte der Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation

von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Hefte 1 bis 20. Hrsg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1983. 52 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

am 6. September 1984 Dietrich KILIAN, Göttingen, im Alter von 56 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Walter GERSTENBERG, Tübingen, am 26. Dezember 1984 zum 80. Geburtstag.

*

Professor Dr. Reinhold BRINKMANN, Berlin, hat einen Ruf an die Harvard University erhalten; er wird vom Sommersemester 1985 an in Cambridge/Mass. tätig sein.

Professor Dr. Klaus HORTSCHANSKY, Frankfurt am Main, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommen.

Professor Dr. Stefan KUNZE, Bern, hat den Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt abgelehnt.

Professor Dr. Rudolf BOCKHOLDT, München, hat den Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft (Musikgeschichte nach 1600) an der Universität Utrecht abgelehnt.

Dr. Christian AHRENS, Bochum, wurde im April 1984 zum apl. Professor ernannt.

Professor Dr. Friedhelm KRUMMACHER hat für das Frühjahr 1985 eine Einladung als Visiting Professor an die McGill University Montreal erhalten.

*

Die 28. Conference of the International Council for Traditional Music wird vom 30. Juli bis 8. August 1985 in Stockholm, Helsinki und Leningrad stattfinden. Die Hauptthemen sind: *The Formation of Musical Traditions and Traditional Music and Dance around the Baltic.* Weitere Informationen: Dr. Krister Malm, ICTM Conference, Musikmuseet, Box 16326, S-103 26 Stockholm/Schweden.

Die Jahrestagung 1984 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 10. bis 13. Oktober 1984 auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Gesamthochschule Paderborn–Detmold in Detmold statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt drei Kolloquien: „Musiktheorie um 1700“, „Musikinstrumente der Hochkunst und der Volksmusik im wechselseitigen Gebrauch“ und „Interpretations-Analyse“. Ein Bericht darüber wird im Jahrgang 1985 der Zeitschrift veröffentlicht.

In der Mitgliederversammlung am 13. Oktober erteilte die Versammlung nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters auf Antrag des stellvertretenden Sprechers des Beirates, der sich in seiner Sitzung am 12. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt hatte, diesem einstimmig Entlastung für das Geschäftsjahr 1983. Die Rechnungsprüfer Professor Dr. Horst Heussner und Dr. Jürgen Kindermann wurden wiedergewählt. Die Mitgliederversammlung 1985 wird in Stuttgart im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung und des Internationalen Musikfestes aus Anlaß des Europäischen Jahres der Musik '85 vom 14. bis 22. September stattfinden. Für die Jahrestagung 1986 hat der Vorstand die Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars Heidelberg angenommen. Die Tagung wird vom 8. bis 11. Oktober 1986 geplant. Thema des in Heidelberg geplanten Kolloquiums: „Musik in der Universität“. Der Schatz-

meister erinnerte daran, daß die Schlußlieferung des Kongreßberichts Bayreuth 1981 den Mitgliedern um die Jahreswende 1984/85 als kostenlose Mitgliedsgabe zugehen wird.

Der Präsident berichtete ausführlich über die Vorbereitung des Stuttgarter Kongresses 1985 und den Stand der Vorarbeiten. Er stellte den Mitgliedern einen soeben erschienenen Vorprospekt vor. Grundlage der dort angekündigten drei Symposia sind die Ergebnisse der Vortagungen Heinrich Schütz (Leitung Prof. Breig/Prof. Kunze) und Georg Friedrich Händel (Leitung Prof. Finscher/Prof. Strohm), die im September durchgeführt worden waren, sowie der Vortagung Johann Sebastian Bach (Leitung Prof. Krummacher/Prof. Wolff), die im April 1985 stattfinden wird. Alle drei Tagungen werden durch die Stiftung Volkswagenwerk finanziert. Die Einladung zum Kongreß mit Bekanntgabe des Gesamtprogramms einschließlich der Freien Referate wird Anfang 1985 zusammen mit dem Programm des Internationalen Musikfestes Stuttgart 1985 veröffentlicht.

*

Die zweite Internationale Ausgabe der „*Doctoral Dissertations in Musicology*“, herausgegeben von Cecil Adkins und Alis Dickinson, ist soeben erschienen und kann bei der American Musicological Society, 201 South 34th Street, Philadelphia, PA 19104, USA bestellt werden.