
BESPRECHUNGEN

Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 8. bis 12. September 1980. Hrsg. von Ursula GÜNTHER und Ludwig FINSCHER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 488 S., Notenbeisp. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 10.)

Verwunderlich ist die jahrzehntelange Vernachlässigung des Themas „Musik und Text“ – ist doch die Auseinandersetzung der Komponisten mit literarischen (oder auch weniger literarischen) Vorlagen das zentrale Thema der Musikgeschichte schlechthin (und dies nicht erst seit des leidigen Streites zwischen Monteverdi und Artusi). Am Umgang mit Sprache läßt sich vieles ablesen, vieles, das weit über den Horizont musikwissenschaftlicher Ergebnisse und Interessen hinausweist. Sagte doch der französische Kulturosoziologe Pierre Bourdieu bereits 1977: „La culture est ce qui se comprend.“ Was könnte bei der Rekonstruktion eines Kulturbegriffs hilfreicher sein als das genaue Verständnis des Umgangs der jeweiligen Zeit mit Sprache und mit dem „Warum“ und „Wozu“ musikalischer Produktion?

Speziell die Bedeutung der Frage nach dem Verhältnis von *materia* und *cantus* im 14. und 15. Jahrhundert ist für lange Zeit unterschätzt worden. Meistens begannen zaghafte Untersuchungen dieses Aspektes musikalischer Produktion erst mit der Musik Josquins („Musikalischer Humanismus“) – eine Tatsache, die zu Fehleinschätzungen der älteren Musik gegenüber führen mußte wie z. B. Helmuth Osthoffs These von der „Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Text“ für die Musik „vor Josquin“. Und auch Paul Henry Langs Diktum – „text and music in the 15th century did not stand vis à vis each other as independent though connected entities; rather they were in no relationship at all ...“ – blieb solange im Raum, bis sich zu Beginn der achtziger Jahre vereinzelt Stimmen meldeten, einem scheinbar unergiebigem Forschungsobjekt gegenüber ausdauernder zu sein. Wulf Arlts und Fritz Reckows Aufsätze und Vorträge mögen dafür als Beispiel gelten. Das 1984 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel abgehaltene Symposium schließlich ebnete den Zugang zu diesem Thema auf breiterer Basis.

Das Ergebnis ist ein umfangreicher Band mit

sechzehn Aufsätzen – die durch die Diskussionen auf dem Symposium revidierte Fassungen der Einzelreferate darstellen. Zahlreiche Notenbeispiele, ein Werkregister, ein Verzeichnis der angesprochenen Dichter, Komponisten und Theoretiker und ein Register der Autoren der Forschungsliteratur machen den Band zu einem lesenswerten (bis auf die Computerschrift die wahrlich nicht lesenswert ist!) und äußerst gebrauchsfreundlichen Buch für jeden, der sich von diesem Thema faszinieren läßt.

Die ganze Vielfalt der möglichen Blickwinkel (Untersuchung der theoretischen Quellen, Frage nach den literarischen Traditionen, Frage nach der Beurteilung eines möglichen Niederschlages textlicher Besonderheiten in musikalischer Struktur, Untersuchung verschiedener Vertonungstechniken, Untersuchung unterschiedlicher Implikationen und der damit verbundenen unterschiedlichen Ausformung ästhetischer Ideale in weltlicher und geistlicher Musik etc.) wurde anhand verschiedener Forschungsobjekte vorgestellt: U. a. italienisches Trecento (Kurt von Fischer, Dorothea Baumann, Agostino Ziino, Franco Alberto Gallo), italienische Lauden (Giulio Cattin), Ars nova und Ars subtilior (Nigel Wilkins, Ursula Günther, Virginia Newes), Meßkompositionen des 15. Jahrhunderts (Peter Gülke), Geistliche Musik des frühen 15. Jahrhunderts (Margaret Bent), Bewertung polnischer (Miroslaw Perz), französischer (Fernand Leclercq, Nanie Bridgman) und italienischer (Giulio Cattin) Quellen mit Kompositionen des 15. Jahrhunderts. Die damit verbundenen Forschungsprobleme (siehe hierzu besonders Margaret Bents Referat) wurden ebenfalls ausführlich beschrieben und diskutiert.

In drei Referaten (Fritz Reckow, Don Harràn und Gilbert Reaney) wurden grundlegende, theoretische Überlegungen zum Wort-Ton-Problem ange stellt, aber besonders gefreut hat es mich, daß in fast allen Referaten theoretische Grundsatzfragen reichlich Raum beanspruchen konnten und daß die Lösung von Detailproblemen stets Anlaß bot, Ergebnisse in eine Perspektive zu bringen. So vermittelt dieser Band zunächst Anregungen für das Fach, aber auch Anregungen für eine Forschung, die in zukünftigen Jahren zu leisten sein wird. Und er gibt

Anregungen, die Relevanz für die Geschichtsschreibung überhaupt haben (für die klarere Zeichnung unseres Bildes vom Mittelalter). So ist hiermit ein Niveau der Erkenntnis markiert, das in Zukunft nur schwerlich unterschritten werden kann.

(Oktober 1987)

Annette Kreutziger-Herr

Jacobus Gallus and his time. Symposium 23. – 25. Oktober 1985. Ljubljana: Slovenska Akademija 1985. 168 S., Notenbeisp.

Das internationale Symposium über *Jacobus Gallus und seine Zeit* zählte als zentrale jugoslawische Veranstaltung zu den rund dreißig ausgewählten Projekten, die vom Europäischen Organisationskomitee für das Europäische Jahr der Musik eine finanzielle Unterstützung erhielten. Damit wurde, wie Walter Scheel, Primož Kuret und Dragotin Cvetko in ihren Geleitworten zum vorliegenden Symposionsbericht mit Recht hervorheben, Leben und Schaffen eines Komponisten gewürdigt, der beispielhaft für ein gemeinsames Erbe steht. In fünfzehn Beiträgen sind Aspekte der Persönlichkeit von „Jacobus Handl, Gallus dictus, Carniolanus“ (1550–1591), der Entstehung, des Umfangs und der Schwerpunkte seines Œuvres, seiner Kompositionsweise und stilistischen Eigenarten, der Werkverbreitung sowie des kulturellen und musikalischen Umfeldes behandelt. Der Ertrag dieses Symposions kann sich sehen lassen; die Gallus-Forschung hat zweifellos einen entscheidenden Impuls erhalten. Darüber hinaus werden die z. T. weit gefaßten Themen und erstaunlichen Hypothesen auch der Forschung zur Renaissancemusik neue Anregungen geben. Die Informationsfülle kann im folgenden nur angedeutet werden.

In seinem Eröffnungsbeitrag *The Personality of Jacobus Gallus* kommentiert Dragotin Cvetko die bisher bekannten biographischen Daten (S. 11–25). Handls Stellung innerhalb der europäischen Musikgeschichte, der Einfluß Willaerts, die Beziehungen zu den Zeitgenossen, insbesondere zu Orlando di Lasso, die Rezeption der Werke und die Frage der Originalität des Meisters werden umfassend gewürdigt. Maria Bergamo charakterisiert die südslawische Musiklandschaft zur Zeit von Gallus durch Auswertung bekannter Vorarbeiten, namentlich von D. Cvetko, J. Sivec und S. Tuksar (S. 26–33). In seiner Studie *Zur Satztechnik von Jacobus Gallus* befaßt sich Hellmut Federhofer mit einem wichtigen, nach den Arbeiten von Paul A. Pisk kaum noch behandelten Thema (S. 34–49). Anhand von Notenbeispielen

werden Besonderheiten der Satztechnik, der Stimmführung und der Dissonanzbehandlung beschrieben. Allen B. Skei untersucht *A Problem of Triple Meter in the Music of Jacobus Gallus* (S. 50–58) und diskutiert Fragen der Identifizierung und der Aufführungspraxis bei proportio tripla und proportio sesquialtera. Bei seinem Vergleich der vier bisher bekannten *Ave-Maria*-Kompositionen kommt Rudolf Flotzinger zu dem Ergebnis, daß sie als Werkpaare in verschiedener Umgebung entstanden sind (S. 59–69). „Mit einiger Wahrscheinlichkeit“ kann nach Flotzinger angenommen werden, daß Gallus ein Jahrzehnt in Melk zugebracht hat (S. 66). „*Peccantem me quotidie*“ – *Gallus's Homage to Josquin?* fragt Bejan Buijić (S. 70–81). Aufgrund der weiten Verbreitung von Josquins Motette *Miserere mei Deus* schließt der Verfasser nicht aus, daß Gallus das Werk kannte, und untermauert seine Hypothese mit einer Gegenüberstellung der textgleichen Abschnitte „*Miserere mei Deus*“. Die aufschlußreichen *Stilistischen Beobachtungen an textgleichen Kompositionen von Jacobus Gallus und Orlando di Lasso* von Wolfgang Boetticher (Abstract S. 82f.) sind in *Musicological Annual XXII* (1986), S. 5–13, veröffentlicht. In einer glänzenden Studie über „*Ecce, quomodo moritur iustus*“ von *Jacobus Gallus und einigen seiner Zeitgenossen* (S. 84–102) analysiert Jože Sivec gleichnamige Motetten von Gallus, Ingegneri, Viadana, Lasso, Victoria und Gesualdo, charakterisiert die Schöpfungen von Jacobus Gallus und Carlo Gesualdo als herausragende Leistungen und bezeichnet Gallus' Komposition als „ein Musterbeispiel jener außerordentlichen Kunst, die mit einem Minimum an Mitteln das Maximale im Ausdruck erreicht“ (S. 100). Mit *Word Painting in the First Volume of Jacobus Gallus's Opus musicum* befaßt sich Edo Skulj (S. 103–117), während Danilo Pokorn, ebenfalls anhand zahlreicher Notenbeispiele, *Animal Pictures in Gallus' „Moralia“* vorstellt (S. 118–133). Jitka Snížková behandelt *Jacobus Handl Gallus und Prag in drei Dokumenten* (S. 134–141): die singuläre Überlieferung der fünfstimmigen *Missa super Levavi oculos meos* im *Graduale latino-bohemicum* von 1578 aus der UB Prag, den in tschechischer Sprache geschriebenen Nachlaß Handls und das Druckblatt mit dem Porträt des Komponisten aus dem Sammelband von Václav Dobřenský (1550–1599). Eine erste Übersicht über die Verbreitung und die Rezeption der Werke von Jacobus Gallus in Polen bietet Elżbieta Zwolińska (S. 142–148). Von den handschriftlichen und gedruckten Quellen verdienen die Tabulaturen von Pelpin

und die weniger bekannte von Toruń besondere Aufmerksamkeit.

In den beiden letzten Beiträgen werden zwei andere Themenbereiche vorgestellt. Renate Federhofer-Königs wendet sich der Frage der Überlieferung von 39 Motetten Georg Prenners zu (S. 149–161) und listet die Werke dieses Anfang des 16. Jahrhunderts in Ljubljana, der Hauptstadt des damaligen Herzogtums Krain, geborenen Komponisten unter Angabe des Sammeldrucks und der nachweisbaren handschriftlichen Kopien (auch Sparten des 18. und 19. Jahrhunderts) auf. In ihrer Studie *Die Renaissance-Idee in der Musik der Südslawen im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 162–168) stellt Nadežda Mosusova nachdenkenswerte Überlegungen zu einer „typologischen Einteilung der musikalischen Romantik in eine Romantik der mitteleuropäischen Völker und der Westslawen (Tschechen und Polen), die auf Renaissance, Barock und Klassik folgte, und eine Romantik der Völker ohne musikalische Vergangenheit als Kunstmusik, wie das Ost- und Südslawen sind“, an (S. 165). Mit der aktuellen Frage nach einem „Nationalstil“ in der Musik der Slawen (S. 167) schließt der Symposionsbericht, der einen beachtenswerten Beitrag zum Europäischen Jahr der Musik darstellt.

(September 1987)

Friedhelm Brusniak

Actes du colloque international de musicologie sur Le Grand Motet Français (1663–1792), réunis et présentés par Jean MONGRÉDIEN et Yves FERATON. Paris: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne (1986). 301 S., Abb., Notenbeisp.

Schlägt man in Werner Brauns *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (1981) nach (und beileibe nicht nur dort), so gibt es den Grand Motet eigentlich gar nicht; den Namen von Lalande sucht man auch im Band übers 18. Jahrhundert (1985) desselben *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* vergebens. Nur Lorenzo Bianconi – nicht nur in dieser Hinsicht – ungewöhnliches Buch *Il Seicento* (Torino 1982) bildet hier, im Kapitel 18 (S. 147–153), eine Ausnahme, bezeichnet gar den „raggio amplissimo dell'escursione emozionale“ in den Grands Motets von Lully bis Charpentier als „stupendo“ (S. 152).

Einiges ist allerdings in jüngster Zeit in Bewegung geraten: 1984 erschien der von Jean Mongrédién herausgegebene *Catalogue thématique des sources du Grand Motet Français (1663–1792)* (München etc. 1984), Herbert Schneider hat Lullys und H. Wiley Hitchcock Marc-Antoine Charpentiers Schaffen er-

schlossen, im Konzertleben und auf Schallplatten französischer Herkunft wurden – übers Eurovisionssignet hinaus – immer wieder Grands Motets von DuMont bis Mondonville zu Gehör gebracht. Allerdings fehlten seit jeher zuverlässige Neueditionen größeren Umfangs. Immerhin sind sehr viele Werke in Partiturform überliefert und wären dem wissenschaftlichen Studium ohne jahrelange Spartierungsfrohn zugänglich. In James R. Anthonys *French Baroque Music* (London 1974, 1978, erweitert französisch Paris 1981) liegt sogar ein fünfzigseitiger Überblick vor.

Das vorliegende Buch geht auf ein 1984 veranstaltetes Pariser Kolloquium zurück, das in fünf Sektionen das Wissen zusammenfassen und weiterführen wollte: Die Entstehung der Gattung, deren zentrale Komponisten, die Gattung außerhalb von Paris und Versailles und außerhalb Frankreichs, schließlich die Spätzeit, in welcher die Grands Motets zur Konzertsaalmusik (insbesondere im Concert Spirituel) geworden waren.

Bevor man sich an die Lektüre macht, setze man die schärfste Lesebrille auf und zünde das hellste Licht an. Der enge Druck auf sehr langen Zeilen nebst den zahlreichen Druckfehlern bilden einen eigenartigen Kontrast zum großen Stil des Grand Siècle ...

Nach Aufsätzen zur Rolle des Psalms und der Psalmversifizierungen im katholischen Frankreich (Jean de Viguerie) und den königlichen Kapellen in Versailles (Hélène Himelfarb) untersuchen Denise Launay, Hélène Charnassé und Herbert Schneider die Entstehung der Gattung bei Pierre Robert und – besonders wichtig – bei Lully. Eigenartigerweise fehlt eine detaillierte Darstellung der Hofliturgie und dadurch eine Untersuchung der Funktionalität der Werke seit Lully.

Die Zeit der großen Meister wird anhand von André Campra (Anne Baker), der Tempi bei Lalande (Lionel Sawkins) sowie der „récits“ bei Lalande (James R. Anthony) dargestellt. Der umfangreichste und gewichtigste Text des ganzen Buches gilt der „structure-fugue“ im Grand Motet bis Rameau, welche Jean Duron mit Hilfe zahlreicher Formdiagramme analysiert. Hier wird greifbar, wie selbständig die Komponisten ein satztechnisches Verfahren für dieses bestimmte Genre entwickelten und adaptierten, und wie flexibel die formalen Möglichkeiten innerhalb einer Gattung waren, die doch der höfischen „bienséance“ zutiefst verpflichtet bleibt. (Der Name von Norbert Elias fällt allerdings nirgends.)

Vier kurze Vorträge beschäftigen sich mit dem Grand Motet außerhalb von Paris: in Lyon (Yves Ferraton), in Albi (Norbert Dufourcq) und in der Provence (Irma Boghossian und Joseph Scherpe-reel), letztere mit kräftigen lokalpatriotischen Tönen.

Philippe Oboussier unternimmt einen rein formalen Vergleich des englischen Verse Anthem mit dem Grand Motet, ohne auf die Frage nach dem Warum eines solchen Vergleichs und den völlig andersartigen Kontexten (unterschiedliches Verständnis des Alten Testaments in Frankreich und England) einzugehen. Reizvoll ist Erich Schwandts Bericht über die Rezeption in Kanada. Dort wurden in Frauenklöstern Québecks diese großbesetzten Werke für eine Solostimme (ohne Begleitung, da die Instrumente fehlten!) arrangiert ...

Jean Mongrédien hat zur Anzahl und Aufstellung der Versailler Musiker unmittelbar vor der Revolution aufschlußreiches neues Material aufgefunden. Jérôme de la Gorce bespricht die Quellen (und kaum die Musik) von Mondonvilles *Dominus regnavit* (um 1737 für Lille komponiert), ein Werk, das bis 1772 in Pariser Konzerten erfolgreich war und das von den starken italienischen Einflüssen in dieser Zeit zeugt. Weiter gerät der Grand Motet in dieser Spätzeit immer mehr unter den Einfluß der Pariser Sinfonik und einer neuen Ästhetik. Bernadette Lepinard zeigt dies einerseits an Blanchards modernisierter Schreibweise in seinem *Misericordias Domini* von 1762 und dann besonders an den erhaltenen *Super Flumina*-Vertonungen, die für einen Wettbewerb des Concert Spirituel 1768 entstanden sind. Die aufschlußreiche vergleichende Stiluntersuchung läßt Charakteristika einer zunehmend „entsakralisierten“ Gattung erkennen, die von einer von Rousseau beeinflussten Religiosität bestimmt wird. Aus der Mitte des Jahrhunderts stammen die von Barry S. Brook untersuchten Werke von François Martin, und John D. Ebys Text gilt dem Komponisten der zwischen 1765 und 1775 erfolgreichsten Werke, François Giroust.

Carl de Nys abschließender Text stellt grundsätzliche Fragen im Zusammenhang mit dieser spezifisch französischen Gattung zur Diskussion: Das Paradox einer „liturgischen“ Musik zur „stillen“, d. h. gelesenen Messe, die dann im Konzert zu einer religiösen Erbauungsmusik wurde. Hier wird auch die politische Funktion dieser „Königsgesänge“ aus dem Psalter angesprochen. Der vom König gewollten Selbstständigkeit der französischen Kirche entsprach – wie im Theater die Tragédie lyrique – eine eigen-

ständige kirchenmusikalische Gattung. In dieser verbanden sich Hofzeremoniell, kirchliche Tradition, musikalische Innovation und ein Religionsverständnis, das sich „als beinahe ‚cartesianisch‘“ (S. 297) bezeichnen läßt. Eine neue Form der Religiosität, wie sie sich etwa in Gossecs *Grande Messe des Morts* (1760) und den ersten neuen, oratorienartigen Werken eines Gossec, Mondonville und später Le Sueur ablesen läßt, sprengte die Gattung des Grand Motet. Für diese blieb die „alttestamentarische Theokratie der Psalmen“, wie sie der Sonnenkönig las, bis zum Schluß bestimmend. Die Gattung starb so brutal wie der letzte absolutistische König Frankreichs.

(November 1987)

Jürg Stenzl

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft 1983/84. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1986). 148 S., Notenbeisp.

Trotz ihrer unbestreitbar wichtigen Rolle in der Musik der vergangenen Jahrhunderte wie auch der Gegenwart stand und steht die Bratsche im Schatten der Violine, nicht zuletzt hinsichtlich des Augenmerks, das Musikforschung wie Instrumentalpädagogik auf sie richten. Dieser nicht nur für Bratschisten unbefriedigenden Situation abzuhelpen, dient das Jahrbuch *Die Viola*. Es ist das offizielle, jährlich erscheinende Publikationsorgan der Internationalen Viola Gesellschaft (IVG), welche sich unter anderem das „Sammeln, Erfassen, Sichten und Erforschen der Literatur für und über die Viola, ihre Entwicklungsgeschichte, ihre Spieltechnik und ihre Spieler“ sowie die Publikation der Ergebnisse zur Aufgabe macht, wie in einer kurzen Selbstdarstellung der IVG am Anfang des Bandes erläutert wird. Dementsprechend ist *Die Viola* kein rein musikwissenschaftliches Jahrbuch; es soll auch den professionellen Musiker und den Amateur-Bratschisten erreichen.

Die für Beiträge in diesem Jahrbuch zulässigen Sprachen sind Englisch, Deutsch und Französisch. Befremdlich ist die Tatsache, daß sämtliche Beiträge in deutscher und in englischer Sprache in voller Länge(!) abgedruckt sind, hinzu kommt eine Kurzzusammenfassung in französischer Sprache. In einer Anmerkung des Herausgebers wird allerdings angekündigt, daß diese in ihrer Aufwendigkeit unsinnige Regelung mit dem vorliegenden Jahrgang auslaufen soll; es wird dazu übergangen werden, Beiträge in

der Originalsprache des Autors zu veröffentlichen (sofern diese englisch, deutsch oder französisch ist) und nurmehr Summaries in den beiden anderen Sprachen anzufügen.

Die Bandbreite der Aufsätze reicht von pädagogischen (Franz Zeyringer: *Die Organisation des elementaren Viola-Unterrichts*) über spieltechnische Erörterungen (Roland Bierwald: *Der Lagenwechsel auf der Bratsche*) bis zu musikwissenschaftlichen Untersuchungen von Kompositionen für die Bratsche (Wolfgang Sawodny: *Die Viola-Sonaten J. B. Vanhals*). Auch Komponisten haben Gelegenheit, zu Wort zu kommen, so Josef Rut (Prag), der die musiktheoretischen Grundlagen seiner Kompositionsweise und die von ihm entwickelte zwölftönige Tonart am Beispiel zweier Kompositionen für die Bratsche erläutert.

Breiten Raum nehmen Aufsätze über Bratschisten ein (Tully Potter: *Tschechische Viola-Virtuosen*; Heinz Freudenthal: *Henning Schröder, ein Meister der Viola*; Luigi Inzaghi: *Alessandro Rolla – Bratschist, Komponist, Dirigent*), daneben finden Erinnerungen (David Dalton: *William Primrose zum Gedenken*) und Würdigungen (John White: *York Bowens Bratschenwerke – Eine Centenar-Würdigung*) ihren Platz, wie es für Periodika dieser Art üblich ist.

Auffallend ist das Fehlen von Abhandlungen über organologische, aufführungs- und besetzungspraktische Fragen sowie über die Frühzeit von Streichinstrumenten der mittleren Stimmlage. Für die kommenden Jahrgänge ist jedoch diese Unausgewogenheit hinsichtlich der behandelten Themen nicht mehr zu erwarten, darauf lassen die am Internationalen Viola-Symposium 1987 in Innsbruck gehaltenen Referate schließen, welche in den kommenden Jahrgängen in *Die Viola* publiziert werden. Insgesamt ist *Die Viola* als notwendige und wichtige Bereicherung des Angebotes an instrumentenspezifischen Fachzeitschriften wärmstens zu begrüßen.
(Dezember 1987) Rainer Gstrein

Musikalische Begabung finden und fördern. Materialien und Dokumente Kieler-Woche-Kongreß 1985. Für den Deutschen Musikrat hrsg. von Eckart ROHLFS unter Mitarbeit von Edgar AUER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 319 S. (Materialien und Dokumente aus der Musikpädagogik. Band 14.)

Arbeiten zur vergleichenden Musikpädagogik sind immer noch relativ rar, während inzwischen

eine Fülle von Berichten über den Zustand der Musikpädagogik in einzelnen Ländern erschienen ist. Der vorliegende Sammelband stellt einen wesentlichen Beitrag zur vergleichenden Musikpädagogik dar, wenngleich nur ein Teil der 25 Texte länderübergreifende Aspekte berücksichtigt. Der Leser aber stellt unwillkürlich Vergleiche an.

Die zweisprachige (deutsch/englisch) Veröffentlichung des Deutschen Musikrates enthält Vorträge und Texte – Empfehlungen und Berichte – eines im Jahr der Musik 1985 in Kiel durchgeführten Kongresses. Kompetente Autoren aus den Ländern Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Polen, Sowjetunion, Finnland, Schweden, Norwegen und Dänemark berichten über musikpädagogische Bestrebungen und Institutionen in ihren Ländern, über Projekte zur Begabtenfindung und -förderung. Mit dem Thema „Musikalische Hochbegabung und Hochbegabtenförderung“ befassen sich Richard Jakoby und Hanna Renate Laurien (*Ist Begabung obszön? Über die Diffamierung von Begabung*). Fragen der musikalischen Begabung, der Begabungsmessung, des Musiklernens und der biographischen Forschung wenden sich mit inhaltsreichen und fundierten Beiträgen Günter Kleinen, Klaus E. Behne, Maria Manturzewska und Halina Kotarska zu.

In den meisten Beiträgen werden die musikpädagogischen Institutionen und Fördermaßnahmen einzelner Länder beschrieben, besonders übersichtlich und präzise von Eckart Rohlf's (Bundesrepublik Deutschland), Helmut Schulze (Deutsche Demokratische Republik) und Boris Dimentman (Sowjetunion). Der Bericht von Kurt-Jürgen Maaß über die Ausbildung an deutschen Musikhochschulen enthält leider zahlreiche falsche bzw. überholte Daten. Weitere Beiträge stammen von Karlheinz Kämmerling, Werner Krützfeldt, Dirk Hewig, Henning Bro Rasmussen (Dänemark), Veiko Helsvuo (Finnland), Rolf Baekkelund (Norwegen), Malgorzata Komorowska (Polen), Lech Puchnowski (Polen), Tadeusz Wronski (Polen), Lennart Reimers (Schweden) und Hans Astrand (Schweden). Das zusammenfassende Resümee Diethard Wuchers stellt leider weniger eine Bilanz der Kieler Tagung dar als eine Bilanz der Erfahrungen mit dem Wettbewerb „Jugend musiziert“.

Insgesamt kann dieser Band dazu beitragen, eigene Probleme deutlicher zu erkennen, neue Forschungs- und Planungsperspektiven zu eröffnen und der internationalen Verständigung zu dienen. Inter-systemare Vergleiche treten an die Stelle von früher

gelegentlich pauschal angestellten Ost-West-Vergleichen. In der Bundesrepublik Deutschland hat sich – nicht zuletzt durch die Beschäftigung mit musikpädagogischen Konzeptionen anderer Länder in den letzten Jahrzehnten – schon einiges geändert. Weitere positive Anregungen wären dem vorliegenden Band zu entnehmen. Vergleichende Musikpädagogik kann Argumentationshilfen für Gespräche mit Bildungs- und Kulturpolitikern bieten.

Seit Jahren schon veranstalten musikpädagogische Verbände der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz Deutsch-Österreichisch-Schweizerische Studententagungen (D-A-CH), Musikpädagogen der skandinavischen Länder gründeten bereits in den 60er Jahren eine Nordische Musikpädagogische Union. Wünschenswert wäre es, wenn sich im Zeichen des Wiederauflebens hanseatischer Ideen im Anschluß an die Kieler Tagung eine ständige Arbeitsgemeinschaft von Musikpädagogen, Musikwissenschaftlern, Bildungs- und Kulturpolitikern bilden würde. Und wie wäre es, wenn über die relativ wenigen persönlichen Kontakte hinaus, die es selbstverständlich gibt, endlich einmal Fachleute aus der Bundesrepublik Deutschland, aus Frankreich und den Benelux-Ländern sich zu einem ähnlichen Kongreß oder einer Arbeitsgemeinschaft zusammenfinden würden?

(November 1987)

Siegmond Helms

Historische Volksmusikforschung. Tagungsbericht Limassol 1982. Referate der 7. Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen des International Council for Traditional Music/UNESCO. Hrsg. von Alois MAUERHOFER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1985. 208 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 7.)

Der Bericht über die in der Zeit vom 22. bis 27. Juli 1982 im Rahmen des International Art Festivals in Limassol auf Zypern durchgeführte Tagung spiegelt einerseits die Breite und Vielfalt historischer Volksmusik in der Gegenwart, andererseits aber auch die Detailfülle in den einzelnen Forschungsfeldern wider. Die Studiengruppe, die sich im Kern aus Ethnomusikologen, Ethnologen und Germanisten zusammensetzt und um eine möglichst umfassende geschichtliche Rekonstruktion traditioneller Musik bemüht ist, war diesmal um zypriotische Musikologen und Musiker sowie um eine Vertreterin der Musikpädagogik aus der Bundesrepublik Deutschland

erweitert. Mit dreizehn Referaten schon ein umfangreicher Band, konnte er nicht sämtliche Referate der Tagung dokumentieren, was jedoch für einen der nächsten Sammelbände vorgesehen ist. Vom Tagungsort her boten sich zwei Themenschwerpunkte an: 1. Die Beziehungen zwischen Orient und Okzident anhand von historischen Quellen zur traditionellen ethnischen Musik und 2. Die ethnische Musik des östlichen Mittelmeeres, vor allem Zyperns. Der vorgelegte Bericht enthält Beiträge zum erstgenannten Themenbereich.

Die in alphabetischer Reihenfolge der Autorennamen abgedruckten Beiträge beruhen auf umfangreichen und angesichts der Quellenlage mühsamen Recherchen, so daß die Anerkennung der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Arbeiten durch den Herausgeber nur unterstrichen werden kann. Ostwestliche Beziehung im direkten Sinne untersucht Albrecht Schneider in seinem umfangreichen und tiefgründigen linguistischen Beitrag zum Charivari-Phänomen, dem interkulturell verbreiteten volksgerichtlichen Brauch des Lärmaufzuges. Mit Charivari (oder auch Chalivali), einem orientalischen Lehnwort, das schon im 14. Jahrhundert belegt ist, wird ein Rügebrauch bezeichnet, der sich über viele Jahrhunderte hinweg bis in das 19. Jahrhundert und teilweise auch noch in unsere Zeit hinein als „Katzenmusik“, „Eselsritt“, „Eselshochzeit“ und „Eselsmesse“ bei Verstößen gegen die dörfliche Moral erhalten hat. Anhand zahlreicher komparativer Begriffsanalysen, die auch Instrumente sehr stark mit einbeziehen, werden die vielfältigen Bezüge zwischen beiden Kulturkreisen dargelegt. Interkulturelle Bezüge sieht Zoltán Falvy zwischen der Musik der Troubadours und der europäischen Volksmusik. Vergleichende Melodieanalysen ergaben frappierende Analogien, z. B. auch zu früher ungarischer Volksmusik, in abwärtsfallenden Melodieformeln, Terrassen-Lied-Strukturen und syllabischen melodischen Abschnitten, wenngleich direkte Parallelen zwischen Troubadour-Musik und ungarischer Volksmusik zu ziehen vom Autor verneint wird. Es handelt sich vielmehr um Archetypen, die in der Musik vieler Völker zu finden sind.

Mehrere Beiträge widmen sich der Analyse früherer Quellen, in deren Kontext auch Aussagen zur Volksmusik ihrer Zeit zu finden sind. Ihnen kommt deswegen besondere Aufmerksamkeit zu, weil es aufgrund der Quellenlage der ethnomusikologischen Forschung häufig nur auf indirektem Wege möglich ist, Mosaikstein zu Mosaikstein fügend, ein Bild über die historische Situation zu gewinnen. Benjamin Ra-

jeczky findet in den Schriften des im Frankenreich des 6. Jahrhunderts lebenden Dichters Venantius Fortunatus zahlreiche Bezüge zum Volksmusikleben, z. B. zu den Nationalinstrumenten der Völker, zu den Psalmodien, an denen sich auch das Volk und damit Frauen beteiligten, zur Wallfahrtsmusik, zu Klageliedern und religiösen Tänzen. Doris Stockmann legt aufgrund gründlicher Quellenanalysen neue Erkenntnisse zum Begriff der *Musica vulgaris* bei Johannes De Grocheio vor. Die von ihr erarbeitete – auch in einer Beilage als zusammenfassende Übersicht vorgelegte – Systematik der *Vulgaris*-Gattungen verdeutlicht, daß bisherige Übertragungen, wie „volkstümliche ...“, „umgangsmäßige ...“, „populäre ...“ etc. Musik allein nicht ausreichen, um der Komplexität gerecht werden zu können. Die von Grocheio unter „*musica simplex vel civilis, quam musicam vulgarem appellamus*“ zusammengefaßten Gattungen beinhalten sowohl „einfache“ als auch „einheimische“ und „volkssprachliche“ Musik. Der von der Verfasserin vorgeschlagene Kurzterminus „einheimisch“ ist plausibel. Raina Katzarova wertet eine 1792 von Pater Spiridon verfaßte Geschichte des bulgarischen Volkes aus, in der er über den bis heute noch lebendigen, auf mythische Zeiten zurückgeführten Wahrsagebrauch des „Ring-Singens“ berichtet. Selbst unter den Partisanen des Zweiten Weltkrieges wurde er gepflegt: In einem Kupferkessel eingesammelte Ringe werden herausgefischt, und dem jeweiligen Besitzer wird die Zukunft in festgelegten Singformen vorausgesagt.

Einen anderen Quellentypus bilden frühe Reiseberichte. So findet Ernst Emsheimer in den Berichten der beiden Franziskaner-Mönche Giovanni Pian di Carpini und Wilhelm von Rubruck, die in der Mitte des 13. Jahrhunderts das Mongolenreich mit unterschiedlichen Aufträgen bereisten, eine Fülle von Informationen über die Musik der Mongolen. Die breite Skala der Aktivitäten reicht vom Schamanismus über den Wetterzauber, zahlreiche Liedgattungen, Musikinstrumente (auch ihren Einsatz bei Kampfhandlungen) bis zu Tanzformen und Trinkzeremonien. Sein Impuls, die in dieser geographischen Region heute noch lebendigen oralen Traditionen zu untersuchen, wäre sehr zu fördern. Dies gilt auch für die Aufforderung Hartmut Brauns, der analoge Untersuchungen, wie er sie anhand der Auswertung einer Reisebeschreibung von Adam Olearius (17. Jahrhundert) über Rußland und Persien vornimmt, empfiehlt. Olearius' Bericht über vielfältige Brauch-, Sing- und Tanztraditionen verdeutlicht einmal mehr die interkulturellen Analogien in den

Bereichen der Volksmusik, auch wenn Inhalte und Formen ihre nationalen Eigenprägungen erfahren.

Deutsche Städtechroniken des 14. bis 16. Jahrhunderts bilden einen dritten Quellentypus, den Christoph Petzsch, nun schon in dritter Fortsetzung, auf volkskundliche Informationen hin untersucht. Der Beitrag wertet sechs Bände aus: Köln I und III, Braunschweig III, Soest und Duisburg, Lüneburg sowie Bremen. Vielfältige Hinweise, z. B. zum Singen und Tanzen in mannigfachen Brauchformen, belegen nicht nur die vitale Fülle volksmusikalischer Traditionen in jener Zeit, sondern auch Konstanten in den Verhaltensformen, die im Grunde bis in unser Jahrhundert andauerten. Es sei nur an die ständigen Sing- und Tanzverbote und die ebenso ständige Ignorierung durch die Jahrhunderte hindurch erinnert.

Studentische Traditionen gehören nicht zu den bevorzugten musikwissenschaftlichen Forschungsgebieten. Um so verdienstvoller sind daher die Beiträge von Gabriele Busch-Salmen zum Studententanz vor 1650 und von Walter Salmen zum Studenten als Spieler und Bewahrer von Volksmusik in Deutschland zu werten. Mit Recht kritisiert Gabriele Busch-Salmen, daß der Student als Träger kulturgeschichtlicher Wandlungen und Tanzgewohnheiten bisher in der Tanzgeschichte kein Gegenstand der Betrachtung war, was angesichts vielfältiger eigenständiger Traditionen im Universitätsleben, die z. B. auch einen eigenen Instrumentaltypus, den „Studenten tanz“, hervorbrachten, verwundert. Dies gilt auch für die Sachverhalte, die Walter Salmen in einem dichtgedrängten historischen Abriss studentischer Lied- und Spieltraditionen vermittelt. Abgesehen von der Bewahrung und Entfaltung eigentypischer Gattungen waren Studenten in erheblichem Maße z. B. auch an der Verbreitung von Volksgesängen beteiligt. Die Untersuchung eröffnet zugleich tiefere Einblicke in die sozialen Probleme und Nöte der Studenten, z. B. der Bettelsänger oder der fahrenden Spieler (etwa als Lautenschlager).

In langwieriger Kleinarbeit zusammengetragene historische Dokumente der Zigeunermusiker und ihrer Musik in Ungarn wurden von Bálint Sárosi ausgewertet. Angesichts der bis heute andauernden oralen Tradition ist der größte Teil der Information über ihre Spielpraxis, Instrumente, soziale Stellung etc. durch die Jahrhunderte hindurch nur über Aussagen von Zeitzeugen zu gewinnen. Die Strukturen der Musizierpraxis erschließen sich detailliert erst, seitdem moderne Aufzeichnungsmethoden verfügbar sind. Der Verfasser teilt daher auch zwei Transkriptionen von Aufzeichnungen aus den Jahren 1970 und

1971 mit. Der Beitrag stellt insgesamt einen historischen Abriss von den frühesten Zeugnissen (1489) bis zur Gegenwart dar. Interkulturelle Bezüge spricht Ghizela Suliteanu in ihrem den Band abschließenden Beitrag zu antiken südosteuropäischen Elementen in der rumänischen und griechischen zeitgenössischen Musikfolklore an. An zahlreichen Beispielen, wobei „Gegenwart“ durchaus einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren umfaßt, belegt sie überzeugend die in ihrem Beitrag thematisierte These. An Wiegenliedern, Klagegesängen, Erzähl- liedern/-Balladen, Kleftischen Liedern (aus Griechenland) weist sie z. B. Strukturen nach, die auf Skalenfolgen in der antiken hellenistischen Epoche zurückzuführen sind.

Den einzigen musikpädagogischen Beitrag dieses Bandes thematisiert Sigrid Abel-Struth zur Geschichte der Beziehungen zwischen Schulmusik und Volkslied. Sie wählt dazu die Periode der musikalischen Volksbildung aus, die mit Namen wie Pestalozzi, Nägeli, Pfeiffer, Hientzsch, Natorp, Zeller, Horstig, Schulz, Reichardt u. a. verknüpft ist und unterzieht sie einer dezidierten Analyse. Mit einer Reihe von Fragen wird der Brückenschlag zur Gegenwart versucht. Das Thema ist in der Tat höchst aktuell. Das Verhältnis zum Volkslied und zur Volksmusik wird in der Musikpädagogik der Gegenwart unterschiedlich und kontrovers definiert. Allerdings liegt inzwischen eine Reihe von Forschungsarbeiten vor, die die Diskussion versachlicht haben. Mit seiner Informationsfülle und seinem Anspruchsniveau wird dieser Band für zukünftige Untersuchungen eine unverzichtbare Quelle sein.

(Dezember 1987)

Günther Noll

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 2: Handschriften. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1982. XII, 355 S. (Catalogus Musicus X. RISM-Sonderband.) – Band 3: Register. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1986. VIII, 567 S. (Catalogus musicus XI. RISM-Sonderband.)

Mit dem vorliegenden zweiten und dritten Band ist der Quellenkatalog *Deutsches Tenorlied* zum Abschluß gebracht. Der erste Band erschien 1979 und

wurde bereits besprochen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 490f.). Die grundsätzlichen Anmerkungen dazu müssen an dieser Stelle nicht im einzelnen wiederholt werden. Nur soviel sei festgehalten: Das Besondere des Katalogs liegt darin, daß hier erstmals ein Projekt „computergestützter Musikdokumentation“ großen Ausmaßes realisiert werden konnte, wobei sich das Material für die Anwendung herkömmlicher Methoden als viel zu umfangreich und für den Computereinsatz zugleich doch als genügend homogen erweist.

Der Katalog enthält die (jeweils rund ein Dutzend Notenzeichen umfassenden) Incipits sämtlicher Stimmen des verfügbaren Tenorlied-Bestandes aus deutschen Quellen, das sind 107 Drucke (Band 1, in chronologischer Reihenfolge) sowie 157 Manuskripte (Band 2 und Nachtrag in Band 3, alphabetisch nach Standorten geordnet). Neben Quellenhinweisen, Komponistennamen, Textanfängen (in originaler Schreibweise) und Stimmenangaben verzeichnen die Katalogbände, dreispaltig gegliedert, nunmehr über 30000 Melodien-Incipits in weißer Mensuralnotation.

Ausstattung, Übersichtlichkeit und vor allem Text- und Noten-, ‚Satz‘ sind derart gut und klar, daß man sie ‚wie gestochen‘ nennen möchte, wenn hier überhaupt noch etwas gestochen wäre. Der gesamte Druck des computergespeicherten Materials ist nämlich mittels einer programmgesteuerten Lichtsetzmaschine hergestellt. Dieses mittlerweile zwar etablierte Verfahren wurde während der Laufzeit des Projektes aber überhaupt erst weltweit entwickelt und mußte zudem den Bedingungen des Materials entsprechend erweitert werden. Die Maschine mußte sozusagen zunächst Mensuralnotation ‚lernen‘, eine selbst für so vielseitige Apparate ziemlich exotische und daher besonders schwierige Aufgabe.

Vor allem am dritten Band jedoch wird der Sinn des „verhältnismäßig aufwendigen Experiments“ (Band 1 und 2, S. VI) evident. Er enthält nämlich jene Register, die den Katalog überhaupt erst nutzbar machen: ein Verzeichnis der Drucker/Verleger, Herausgeber und Widmungsträger der Sammlungen bzw. der Komponisten mit den Textanfängen ihrer Sätze; ferner ein Textverzeichnis mit Komponistenangaben sowie – als Kernstück – das Register sämtlicher Stimmen-Incipits. Vor allem an diesem systematischen Melodien-Katalog hat sich das ganze Unternehmen zu bewähren. Die reine Inhaltsangabe der Quellen hätte trotz – oder gerade wegen – der Notincipits den Aufwand wohl kaum gerechtfertigt. Die eigentliche Leistung, die maschinelle des

Computers ebenso wie die geistige seines Betreibers, allen voran Norbert Böker-Heils, liegt in der systematischen Aufschlüsselung des Materials, der programmierten und daher automatisierten Herstellung tiefgestaffelter Register. Für Namen- und Textverzeichnisse ist dies mittlerweile ein geringeres Problem (vgl. z. B. die *RILM*-Reihe); nicht aber für ein Melodien-Register. Wie nämlich ordnet man Melodien? Von den zahlreichen bekannten Möglichkeiten hat Böker-Heil die für das Material gewiß zweckmäßigste ausgewählt: die Intervallindizierung. Die Reihenfolge bestimmt sich numerisch nach Richtung (+/-) und Größe (1, 2, 3 ...) der (ersten fünf) Intervalle einer jeden Stimme, und zwar (unter Auslassung von Tonrepetitionen) fortlaufend vom größten Aufwärtsintervall als erstem zum größten Abwärtsintervall als letztem Ordnungskriterium. Da solcherart „diastematische Grundmuster“ (Band 3, S. VI) unabhängig von Tonart und Lage im Liniensystem sind und folglich nicht auf eine gemeinsame Stufe transponiert werden müssen (was beim Tenorlied-Satz ohnehin kaum möglich wäre), werden sie ohne weiters zu „melodischen Schlagwörtern“ (ebda.), deren Reihenfolge in der Tat die lokale Zuordnung in diesem Sinne gleicher oder ähnlicher Melodien gewährleistet. Hinzu kommt die Tiefenstaffelung mehrfach (z. T. über zweihundertfach) besetzter diastematischer Grundmuster nach der Hierarchie der Dauern. Jedem der in Mensuralnotation wiedergegebenen Incipits ist neben dem Quellenkürzel Textanfang und Komponistennamen beigelegt. Als Suchhilfe dienen zudem die Spaltentitel mit der notenschriftlichen und numerischen Angabe des jeweils zugehörigen Grundmusters. Das Register ermöglicht also nicht nur die (schnelle) Identifikation eines gesuchten Stimmen-Incipits, sondern tatsächlich auch „die gezielte Feststellung, ob zu einem irgendwoher genommenen Melodie-Anfang in dem hier verzeichneten Material eine Konkordanz vorliegt“ (ebda., S. Vf.).

Daß ein solches Ordnungsverfahren einschließlich des komplizierten Notendrucks ohne den Computer schlechterdings ausgeschlossen ist, liegt auf der Hand. Hierin aber liegt zugleich die Rechtfertigung des aufwendigen Unternehmens, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen wird ein für die ältere Musikgeschichte zweifellos bedeutsames Quellenmaterial in beispielhafter Form dokumentarisch zugänglich gemacht. Zum andern ist – im Sinne des Experimentcharakters, der zur Konzeption des Projektes gehört – ein grundsätzlich neues methodisches Terrain erschlossen, das nicht zuletzt im Blick

auf den unaufhaltsamen Einzug des Computers auch in die Bereiche der Geisteswissenschaften zukunftsweisend sein dürfte. Man möchte wünschen, daß die hier gesammelten Erfahrungen auch anderen Forschungsgebieten zugute kommen. Vor allem natürlich ist zu wünschen, daß der Katalog nun auch benutzt und seine Möglichkeiten genutzt werden. (August 1987) Wolfram Steinbeck

MÁRIA ECKHARDT: Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 252 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 2.)

Der kompositorische Nachlaß Franz Liszts ist ebenso wie sein literarisches Œuvre und seine Korrespondenz über Bibliotheken und Privatsammlungen in aller Welt verstreut; einzelne Fassungen, selbst Teile eines Werkes (Varianten, Korrektur- und Ergänzungsblätter) werden an verschiedenen Stellen aufbewahrt. Dieser Sachverhalt verdeutlicht nicht nur die immensen Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Werkausgabe – bislang noch ein Desideratum –, sondern erklärt auch, warum die beiden einschlägigen Werkverzeichnisse von Peter Raabe und Humphrey Searle nicht vollständig sind und in zahlreichen Angaben nicht als zuverlässig angesehen werden können.

Die Széchényi-National-Bibliothek in Budapest gehört neben der Bibliothèque Nationale, Paris, der Library of Congress, Washington, und vor allem dem Weimarer Goethe-Schiller-Archiv zu den Institutionen, die über umfangreiche Liszt-Bestände verfügen. Mária Eckhardt hat nun eine detaillierte Beschreibung der Budapester Lisztiana vorgelegt. Ihr Buch gliedert sich in drei Gruppen: I. Autographe, Abschriften und Drucke mit Eintragungen des Komponisten; II. Drucke und Abschriften, die handschriftliche Widmungen Liszts tragen; III. Werke anderer Komponisten mit Anmerkungen und Korrekturvorschlägen von Liszts Hand. Die Reihenfolge der Titel richtet sich nach der Numerierung in Searles überarbeitetem Werkverzeichnis (*The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1980); Werke, die in verschiedenen Besetzungen vorliegen und bei Searle in getrennten Rubriken erscheinen, werden jedoch gemeinsam behandelt. Die Verfasserin bespricht alle Titel einheitlich nach folgenden Kriterien: 1. Nummer im Searle- und Raabe-Verzeichnis, Signatur, Titel; 2. philologische Daten; 3. Daten zur Entstehungs- und Publikationsge-

schichte, Bewertung des Dokuments (in den Gruppen II und III Liszts Beziehung zum Widmungsträger bzw. zum Komponisten des kommentierten Werks); 4. Beschreibung des Dokuments (signifikante Korrekturen, Differenzen zu anderen handschriftlichen Versionen und zu Druckfassungen). Ergänzt werden die Informationen durch einen vorangestellten tabellarischen Überblick und einen umfassenden Anmerkungsapparat. Dieses Buch ist als eine Detailstudie zu einem späteren Werkverzeichnis aufzufassen – die Autorin arbeitet an der Erstellung eines neuen thematischen Katalogs von Liszts Werken –; der Wert ihrer Publikation besteht in zahlreichen neuen Erkenntnissen zur Genese und Datierung der Budapester Lisztiana. Dies betrifft vor allem die in der ersten Gruppe besprochenen 47 autographen Handschriften. So konnte beispielsweise die Datierung der Orchesterfassung des *Rákóczi-Marsches* auf 1863 korrigiert werden; die Version des *129. Psalms*, die in den Werkverzeichnissen als die spätere ausgewiesen wird, stellt de facto die erste Fassung dar. Differenzen zwischen den Manuskripten und Drucken bzw. Druckvorlagen der Orchesterfassung des *2. Mephisto-Waltzers* und der Kammermusikfassung der *Romance oubliée* verdeutlichen, wie Liszt sich stufenweise in einzelnen Korrekturabschnitten von herkömmlichen harmonischen Modellen löst. Die Besprechung der *Hymne de l'enfant*, der *18. Rhapsodie*, der Werkgruppe des *Rákóczi-Marsches* und der *Faust-Symphonie* hat Eckhardt zu Recht knapp gehalten, da zu diesen Handschriften bereits von István Kecskeméti, László Somfai und der Verfasserin selbst ausführliche Untersuchungen vorliegen.

Die Entscheidung, auch Drucke mit handschriftlichen Eintragungen in einer Gruppe mit Autographen und Manuskriptabschriften zusammenzufassen, ist insofern gerechtfertigt, als Liszt in den meisten Fällen nicht nur Druckfehler anmerkt, sondern beim Korrigieren nochmals verändernd in die Werksubstanz selbst eingreift. Dies belegen etwa die Varianten und Ergänzungen, die Liszt am Erstdruck der ersten Klavierfassung des *Petrarca-Sonetts Nr. 47* vorgenommen hat, Veränderungen, die in der *Alten Gesamtausgabe* unberücksichtigt geblieben sind.

Während die zweite Gruppe (zehn Titel) Einzelaspekte zur Rezeptionsgeschichte liefert und Liszts Beziehungen zur ungarischen Intelligenz in den 1870er und 1880er Jahren erhellt, zeigen die Anmerkungen in Werken anderer Komponisten (dritte Gruppe, sechs Titel) Liszt nicht nur als Berater, sondern auch als Arrangeur. Seine vielfältigen Zusätze

und Erweiterungen im Erstdruck von Kornél Ábrányis Klavierstück *Virág-dal (Chant des fleurs)* geben einen Eindruck davon, wie er beim Transkribieren fremder Werke vorgegangen ist. Darüber hinaus verdeutlichen diese Eingriffe eines der Grundsatzprobleme eines Liszt-Werkverzeichnisses: wo die Grenze zu ziehen ist zwischen einer Komposition/Transkription von Liszts Hand und bloßen Empfehlungen für andere Komponisten – in der überarbeiteten Fassung von Searles Werkverzeichnis rangiert Ábrányis Klavierstück als eine bislang nicht publizierte Transkription.

(Dezember 1987)

Dorothea Redepenning

Song on Record. Volume 1: Lieder. Edited by Alan BLYTH. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1986). VI, 357 S.

Nach den drei zwischen 1979 und 1984 erschienenen diskographischen Sammelbänden *Opera on Record* hat ihr Herausgeber den ersten Band einer parallelen Anthologie über die Schallplatteneinspielungen von Liedern zusammengestellt. Zwölf angelsächsische Kritiker, darunter so renommierte wie Will Crutchfield, David Hamilton und John Steane, versuchen, eine wertende Übersicht zu Aufnahmen des „klassischen“ Liedrepertoires von Joseph Haydn bis zu Arnold Schönberg und Alban Berg, also der Komponisten des deutschen Sprachraumes, zu geben. Das sind immerhin nicht weniger als anderthalb Dutzend Liederzyklen und außerdem noch etliche ausgewählte Einzellieder. Aus diesem fast uferlosen Unterfangen entstanden 24 Kapitel, die unter den einzelnen Kritikern aufgeteilt worden sind. Dies hat zur Folge, daß meist ein Zyklus oder eine Serie von Einzelliedern, manchmal aber auch das gesamte Liedschaffen eines oder zweier Komponisten zusammen behandelt wird. Problematisch wird dieses Vorgehen bei dem durchgängig zu beobachtenden Ehrgeiz, möglichst viele Interpretationen beurteilen zu wollen. Allein 453 Sänger und Sängerinnen werden auf den 349 Textseiten genannt. Es sind nicht nur die gängigen LP-Versionen besprochen, sondern auch viele Schellackplatten, von denen eine ganze Reihe übrigens nicht in LP-Überspielungen erhältlich sind.

Sicherlich kommt die Konzeption der Anthologie dem Informationsbedürfnis des Schallplattenkäufers entgegen und erleichtert seine Entscheidung, welche Einspielung er sich zulegen könnte. Und tat-

sächlich tragen die Beiträge von Alan Blyth dieser Benutzungsöglichkeit in besonderem Maße Rechnung, indem sie mit gezielten pragmatischen Kaufempfehlungen operieren. Auf der Strecke bleibt bei dieser Zergliederung in Detailbeurteilungen aber eine theoretisch zu formulierende Synthese zur Stilkritik der Liedinterpretation, die ja dank der Schallplatte seit der zweiten Dekade unseres Jahrhunderts dokumentarisch als Klanggeschehen festgehalten worden ist.

(Oktober 1987)

Martin Elste

ZOLTÁN FALVY: Mediterranean Culture and Troubadour Music. Budapest: Akadémiai Kiadó 1986. 217 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 1.)

Diese Sammlung von Aufsätzen zu diversen Fragen der Troubadourmusik ist ein im wesentlichen auf Ungarn, das Heimatland des Autors, bezogenes Buch. Den Hauptteil füllen Analysen der Gesänge von Peire Vidal und Gaucelm Faidit, die sich kurzzeitig in diesem Königreich aufgehalten haben. Anstelle des – ob dieses Schwerpunkts der Darstellung – möglich gewesenen Titels „The Troubadours in Hungary“ wird allerdings das Problem der Verbindung der „Mediterranean Culture“ mit dieser höfischen Kunst herausgestellt, das freilich auf den ersten 55 Seiten mehr angeschnitten als sachlich zureichend mit neuem Material erhellt wird. Falvy bemüht sich abermals um die Herkunftsfrage der hochmittelalterlichen, außerkirchlichen Monodie; er geht den Refrainformen nach; er konstatiert, das Melisma „itself is a Near Eastern phenomenon transmitted by the Arabs“. Der Autor stellt Bezüge zur ungeschriebenen Volksmusik und zur kaum erschließbaren Tanzpraxis fest und vermeint, man könne die mittelalterliche Vortragsweise monodischer Gesänge mit (und ohne) Instrumentalbegleitung „through living musical practice“ rekonstruieren, ausgehend von der Annahme, daß das Spielen einiger Instrumente „remained unchanged down the ages“. Die in den letzten Jahren von Autoren wie z. B. Albrecht Schneider vorgebrachten prinzipiellen Einsprüche gegen dieses Verfahren, rezente Praktiken zu nutzen zwecks Wiederbelebung verklungener, in Notaten nicht greifbarer historischer Darbietungsweisen, werden in diesem Zusammenhang nicht geprüft. Im Bereiche des Minnesangs ist längst gewiß, daß es keine Möglichkeit gibt, dessen einstige Realisierung nachzustellen; diese Grenze

des Erforschbaren dürfte auch für die Musik der Troubadours deutlich gezogen sein; ergänzend sei hingewiesen auf Ch. Page, *Voice and Instruments of the Middle Ages*, London 1987. Auch fehlt eine Auseinandersetzung mit Melodiesynopsen, wie diese u. a. von Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln 1952, S. 62 betreffs des Melodietyps $a - a^5 - b$... oder der die Oktave ausfüllenden Deszendenzmelodik vorgelegt worden sind.

Als einen gewichtigen Platz der Begegnung und des Austauschs für die Entwicklung des monodischen Kunstgesanges wird der Hof von König Alfons dem Weisen beschrieben. Es werden 36 Miniaturen abgedruckt, die der berühmten Sammlung der *Cantigas* beigegeben sind, mit dem Ziele, hiermit sichere anschauliche Quellen für die Art der Geangsbegleitung zu gewinnen. Ein Vergleich etwa mit dem Bildmaterial, das in dem Buch des Rezensenten *Der Spielmann im Mittelalter* (1983) zu finden ist, unterblieb leider ebenfalls, so daß dessen Skepsis nicht behoben werden konnte, inwieweit diese Miniaturen tatsächlich ein Abbild vermitteln von Ensemblebildungen, Spielweisen etc. Topoi und singuläre Darstellungen lassen sich mangels zeitgenössischen Vergleichsmaterials kaum mehr feststellen, die Ikonologie der Musik befindet sich noch in den Anfängen.

So wie es Ausläufer des Minnesangs in Nordosteuropa gegeben hat, ebenso fand um 1200 die Kunst der Troubadours eine Verbreitung, die bis an den Hof des ungarischen Königs Imre reichte, der sich 1198 mit Constanza von Aragon vermählt hatte. Falvy nimmt dies zum Anlaß, das Werk jener zwei reisenden Troubadours detailliert zu beschreiben, die wahrscheinlich kurz an der Donau gewieilt haben. Er teilt deren Melodien dankenswerterweise im Faksimile mit und transkribiert diese neu, wobei er von einer Einzwängung in modale Rhythmen absieht. Falvy belegt mit seinen Darlegungen eindrücklich, daß die Metrik der Texte und die Form der Melodien sowohl gesondert als auch als ein Zusammengehörendes zu betrachten sind, es somit nicht angeht, nur etwa von einem vom Text her bestimmten Schema auszugehen. Es sind ihm überzeugende Transkriptionen gelungen, auch Feststellungen über stilistische Konstitutiva, die gewiß bei der weiterführenden Forschung Beachtung verdienen. Etliche Druckfehler in der Bibliographie sollten bei einer allfälligen Überarbeitung getilgt werden.

(November 1987)

Walter Salmen

Über das Klassische. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch-Verlag 1987. 308 S., Abb., Notenbeisp. (Suhrkamp Taschenbuch 2077.)

Dieses interdisziplinäre Klassik-Buch, aus einem Kolloquium erwachsen, ist nicht das erste seiner Art und Thematik. 1983 erschien in der Oxford University Press als Ergebnis eines geisteswissenschaftlichen Symposiums in Sydney ein Sammelband unter dem Thema *The Classical Temper in Western Europe* mit Beiträgen aus der Kunstgeschichte, Romanistik, Anglistik, Germanistik, Historie und Musikwissenschaft (hrsg. von John Hardy und Andrew McCredie). Das Buch vereinigt Beiträge aus Philosophie, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, einige mit weiterführenden Literaturangaben, mit deren Hilfe ein guter Überblick über den Stand der Klassik-Diskussion zu gewinnen ist.

Die überwiegende Zahl der Beiträge relativiert den Klassikbegriff oder distanziert sich von ihm. Gunter Scholtz setzt die Klassikerverehrung mit der religiösen Verehrung und die Geschichte der Philologie mit der Religionsgeschichte in Parallele, um dann auf Hegels Klassikbegriff einzugehen. Annemarie Pieper stellt die Frage, ob heute in der Philosophie klassisches Denken möglich ist, und kommt für die Begründung ästhetischer Urteile auf Kant zurück. Annemarie Gethmann-Siefert behandelt ausführlich, aber in befremdlicher Sprache *Das Klassische als das Utopische*. Rainer Warning zeigt in seinen Überlegungen *Zur Hermeneutik des Klassischen* wenig Sympathie für die „Klassik-Legende“ (S. 81) und tut einschlägige Begriffsbestimmungen anderer Autoren als „Leerformeln“ ab (S. 80). Jürgen Wertheimer wählt sich die Nestroy-Worte „dumm, aber klassisch“ zum Motto seines Vergleichs von Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*. Bei der *Iphigenie* fand seiner Meinung nach eine „nobilitierende Prozedur der ‚Klassischsprechung‘“ statt (S. 102); „Klassiker-Bibliotheken“, wie sie von Verlagen herausgebracht werden, hält er für „nutzlos“ (S. 108). Wolfgang Preisendanz hat sich im Zuge der „Entepochalisierung“ des Klassikbegriffs (S. 124) mit Wilhelm Busch einen Klassiker eigener Art ausgesucht. Sein Aufsatz, der wieder unter einem Motto von Nestroy steht, zeigt hauptsächlich, daß die Bilder und Verse Buschs gern zu Werbezwecken benutzt und parodiert werden. Einen bedeutenden Aufschwung nimmt das Buch erst mit dem großen Beitrag von Rudolf Kuhn über das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance. Kuhn knüpft an den von Thrasylbulos Georgiades zur Erklärung des

Klassischen in der Musik eingeführten Begriff der „Diskontinuität“ an und gebraucht ihn zusammen mit dem der „Fundamentalüberraschung“ zur Erläuterung großer Darstellungen von Raffael. Seine Kerngedanken spricht er am bündigsten in einem *Nachtrag* (S. 163ff.) aus, der Antworten auf Fragen enthält, die ihm in der Diskussion gestellt wurden. Der kleine Aufsatz von Norbert Knopp über *Das Problem der Klassik als Norm* bleibt demgegenüber abstrakt. Gottfried Boehm ordnet alle Kunstwerke in André Malraux's „musée imaginaire“ ein und meint, in dem imaginären Museum sei alles klassisch, „was unsere Erfahrung völlig einnimmt“: das Idol, die Ikone (jede?), Piero della Francescas *Madonna del Parto*, „usf.“ (S. 215). Marcell Restle setzt sich mit den gängigen Auffassungen von der byzantinischen Kunstgeschichte als dekadenter Nachahmung der Klassik auseinander.

Die letzten fünf Beiträge stammen von Musikwissenschaftlern. Rudolf Bockholdt definiert in wohlwend klarer Sprache drei klassische Momente: Reife, Allgemeinverständlichkeit und Anspruch. Die Reife entspricht der Blüte in dem Bilde von Wachstum, Blüte und Abnahme, für das Bockholdt ein Herder-Wort anführt; Allgemeinverständlichkeit und Anspruch entsprechen dem klassischen Begriffspaar „Natur und Kunst“, das Ernst Ludwig Gerber 1790 in seinem Lexikonartikel über Haydn in dem gleichen Sinne verwendet wie – ebenfalls in bezug auf Haydn – J. K. F. Triest die Begriffe „kunstvolle Popularität, oder populäre (faßliche, eindringende) Kunstfülle“ in seiner wichtigen Abhandlung in der *AMZ* 1801 (Nr. 24, Sp. 407). Insofern bestätigt der Verfasser klassische Einsichten. Neues bringen seine Analysen dreier langsamer Streichquartettsätze von Haydn, Mozart und Beethoven. Die Analyse des Variationsatzes im *d-moll-Quartett* aus Opus 76 dringt überaus feinfühlig in Haydns Kompositionsweise ein. Auch die sehr lesenswerten beiden anderen Analysen (KV 465, 2. Satz, und Opus 135, 3. Satz) erschließen entscheidende ästhetische Gehalte. Dann folgen Ausführungen von Petra Weber-Bockholdt über frühe Haydn-Menuette, von Marius Flothuis über Mozarts *c-moll-Phantasie* als „Wendepunkt“ zwischen den Phantasien C. Ph. E. Bachs und Schuberts sowie von August Gerstmeier über das Finale von Beethovens 2. *Symphonie*, bevor Peter Gülke abschließend *Fragen zum ‚plagierenden‘ Schubert* stellt. Insgesamt hinterläßt das Buch einen zwiespältigen Eindruck. Es erfüllt nur teilweise die Erwartungen, die der lapidare Titel weckt. (November 1987)

Georg Feder

BORIS SCHWARZ: French Instrumental Music Between the Revolutions (1789–1830). New York: Da Capo Press 1987. XI, 303 S., Notenbeisp.

Mit der vorliegenden Studie, die eine überarbeitete Fassung der Dissertation darstellt, die der Autor 1950 an der Faculty of Philosophy der Columbia University eingereicht hat, wird einer breiteren Leserschaft endlich eine Arbeit zugänglich gemacht, die auf ihrem Gebiet zu einem Standardwerk avancierte. Die Edition wäre allerdings beinahe nicht zur Ausführung gekommen, da Boris Schwarz unerwartet kurz vor Abschluß seiner Revision starb. Hauptsächlich seinem Sohn Robert ist es zu danken, daß das hier vorzustellende Buch dennoch den ursprünglichen Intentionen gemäß erscheinen konnte.

In dieser Abhandlung hat Schwarz einen stark vernachlässigten Gegenstand aufgegriffen. Während sich einerseits zahlreiche Publikationen mit der Instrumentalmusik des Ancien Régime befassen und andererseits die Fülle der über Berlioz erschienenen Literatur nahezu uferlos anmutet, fehlte lange Zeit ein fundierter Beitrag, der die zwischen den Revolutionen von 1789 und 1830 in Frankreich entstandene Instrumentalmusik behandelt. In auffälliger Beschränkung konzentrierte sich das musikhistorische Interesse weitgehend auf den anwachsenden französischen Opernbetrieb jener Zeit, der zweifelsohne viele bedeutende musikalische Kräfte absorbierte. So verkennt der Autor keineswegs, daß, im Unterschied zu den deutschsprachigen Ländern, der selbständigen französischen Instrumentalmusik jener Periode eine eher untergeordnete Rolle zukommt. Auch an vergleichbaren Repräsentanten fehlt es, denen Persönlichkeiten wie beispielsweise Beethoven oder Schubert an die Seite gestellt werden könnten. Aber mit Hilfe einer Fülle an informativen Details, die große Sachkenntnis verraten, sowie einer stets klaren, sprachlich auf einem hohen Niveau gehaltenen Darstellung gelingt es dem Autor dennoch überzeugend darzulegen, daß die Bedeutung französischer Instrumentalmusik innerhalb der fraglichen Periode bisher erheblich unterschätzt oder infolge einer Überbewertung österreichisch-deutscher Musikgeschichtsschreibung sogar übersehen wurde. Wesentliches Resultat ist, daß bislang eher isoliert anmutende Phänomene, wie beispielsweise die große Beliebtheit des sog. französischen Violinkonzerts oder die über Frankreich hinausreichende Anerkennung, die das Pariser Conservatoire bald nach seiner Gründung im Jahre 1795 genoß, dabei in begreifbare Zusammenhänge rücken. Auch das vermeintlich plötzliche Erscheinen eines Komponisten

wie Berlioz erscheint somit in einem anderen Licht.

Im ersten Teil des Buches befaßt sich der Autor zunächst mit dem Pariser Musikleben, das den politischen Verhältnissen entsprechend in eine napoleonische und eine restaurative Periode unterteilt wurde. Ausführlich wird hier der prozessuale Übergang von der überwiegend aristokratisch geprägten Musikkultur des Ancien Régime zur bürgerlich bestimmten Salon- und Konzertmusik dargestellt. Neben Vorgängen, die zum Untergang alter (Concert spirituel) und zum Aufstieg neuer Institutionen (Conservatoire) geführt haben und an denen die Veränderungen ablesbar sind, beleuchtet Schwarz auch Gründe, die eine Erklärung für die ab 1789 plötzlich einsetzende Stagnation auf dem Gebiet der Instrumentalmusik liefern. Interessant ist, daß davon bestimmte Gattungen in starkem (Sinfonie), andere in geringem Maße (Symphonie concertante) betroffen zu sein scheinen. Eingegangen wird aber auch auf den hohen Anteil ausländischer Musiker, die, wie die Beispiele eines Cherubini, Spontini, Reicha, Kalkbrenner oder Rossini belegen, nicht selten innerhalb des französischen Musiklebens jener Zeit führende Positionen einnahmen.

Im Anschluß an derartige Überlegungen wendet sich der Autor im umfangreicheren zweiten Teil seines Buches nun der Entwicklung der französischen Instrumentalmusik zwischen 1789 und 1830 selbst zu, deren Betrachtung er getrennt nach Gattungen vornimmt. In einem der „Orchestral Music“ gewidmeten Kapitel befaßt sich Schwarz neben den Sinfonien von Méhul, Ferdinand Herold, Catel, Boieldieu u. a. auch mit einer Reihe von Ouvertüren dieser und anderer Komponisten, wie Cherubini, Berton oder Spontini, die als selbständige Orchesterstücke einen beträchtlichen Anteil des damaligen Konzertrepertoires stellten. Aufmerksamkeit verdient das Kapitel „The French Violin Concerto (1780–1830)“, das sich ausgiebig mit den seinerzeit vielgespielten Konzerten von Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont und de Bériot beschäftigt. Schwarz liefert hier nicht nur schlüssige Erklärungen für die außerordentliche Wirkung des französischen Konzerttyps, sondern versteht es auch, dessen Ausstrahlung in Werken von Beethoven bis Brahms nachzuweisen.

Zwei weitere Kapitel befassen sich schließlich mit französischer Klavier- und Kammermusik der fraglichen Epoche. Im Vergleich mit der führenden Stellung, die die französische Violinmusik in jener Zeit einnahm, hebt Schwarz hervor, daß Frankreich – zwischen Rameau und Franck – annähernd einhun-

dert Jahre keinen eigenen Klavierkomponisten von internationaler Bedeutung hervorgebracht hat. Zwar wurde diese Lücke hinlänglich mit einer reichen Produktion auswärtiger Künstler ausgefüllt, doch ist evident, daß es der französischen Klaviermusik an einer Persönlichkeit fehlte, die der Bedeutung Viottis auf dem Gebiet der Violinmusik gleichzusetzen wäre.

Der inzwischen annähernd vierzigjährigen Dissertation, die durchaus als ein Handbuch zu verwenden ist, sind als nützliche Hilfsmittel eine aktualisierte Bibliographie sowie ein detailliertes Register beigegeben. Abgesehen von einigen Druckfehlern, von denen hier nur die Jahreszahl im Notenbeispiel auf S. 173 in „ca. 1788“ verbessert sei, entspricht der übersichtlichen Darstellung der Materie überdies eine ansprechende Aufmachung.

(Dezember 1987) Hans-Jürgen Rydzik

WALTER LUTZ: *Zur Geschichte der Kirchenmusik am Dom zu Limburg. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 244 S., Abb. (Beiträge zur mitteleuropäischen Musikgeschichte. Nr. 27.)*

Die Anfänge reichen nicht sehr weit zurück: Erst mit der Errichtung des nassauischen Landesbistums 1827 wurde die Stiftskirche St. Georg in Limburg zum Dom. Von der Kirchenmusik an der 1235 geweihten Stiftskirche konnte der Autor nicht mehr ermitteln als das wenige, das schon verstreut veröffentlicht worden ist. Das Buch erzählt die Geschichte der Kirchenmusik von 1827 bis heute an einer katholischen Domkirche in einer kleinen deutschen Stadt. Und das Bild, das sich dabei von katholischer Kirchenmusik ergibt, ist ganz anders als das der kirchenmusikalischen und musikhistorischen Handbücher.

Als sich die Kunde von der bevorstehenden Ernennung eines Limburger Bischofs verbreitet, bewerben sich zwei Lehrer und ein Rentmeister um die Stelle eines Domorganisten, aber die ist in der landesherrlichen Dotation des Bistums gar nicht vorgesehen. Erst 1831 wird der Elementarlehrer Franz Schmidt zum Domorganisten ernannt; der Schulinspektor gutachtet: „Seine Entfernung vom Schulfache ist kein Verlust, hoffentlich wird seine Anstellung als Organist mehr Gewinn bringen“. Das erste Zeugnis für Chormusik am Limburger Dom ist eine Rechnung über „Eine große musikalische Messe mit vollständiger Orchesterbegleitung“, die der Limburger Musikverein 1827 „für Rechnung der hiesigen

Kirche“ angeschafft hat. Von 1847 datieren die ersten Statuten eines Domchors, der sich als bürgerlicher Verein konstituiert hat. Vereinszweck sind die „Aufführung mehrstimmiger Gesänge an etlichen hohen Festen“ und „Angenehme Unterhaltungen durch die Production passender Gesangsstücke“.

1851 empfiehlt das Domkapitel den Priestern des Bistums, Proskes *Musica divina* zu subskribieren. 1856 gründet der Pfarrer von Eibingen eine Männerchola zum Vortrag des Gregorianischen Gesangs: Die kirchenmusikalische Restaurationsbewegung wird über den Klerus in die Kirche getragen. Das führt zu Konflikten. 1863 kündigt der Domchor seinen Dienst auf, nimmt das Mobiliar des Probenlokals mit und schließt sich im Gasthaus Johannes Hilf mit dem Männergesangsverein „Concordia“ zum neuen Gesangsverein „Eintracht“ zusammen.

1888 gründet der Bischof einen neuen Domchor und stattet ihn mit einer Stiftung aus. Zum Chorleiter wird ein Gymnasiallehrer bestellt, der bis dahin mehrere Gesangsvereine und den evangelischen Kirchenchor dirigiert hatte. Es werden Bedenken laut gegen die Mitwirkung von Protestanten im Domchor. Sie werden damit beschwichtigt, daß dem Vernehmen nach Mendelssohn mehrfach in der Sixtinischen Kapelle mitgesungen habe. Als nachhaltigeres Problem erweist sich die Mitwirkung von Frauen. 1894 müssen sie schließlich den Domchor verlassen, seit 1902 dürfen sie (zunächst dreimal jährlich) wieder mitsingen. 1903 dekretiert Papst Pius X. in seinem *Motu proprio* über die Kirchenmusik ausdrücklich, daß die Mitwirkung von Frauen im Kirchenchor verboten sei, weil der Chor ein liturgisches Amt habe. Aber in Limburg hat das keine Konsequenzen mehr gehabt. Erst viel später und unter neuen Aspekten wird 1966 ein Knabenchor und 1969 ein Internat für die Chorknaben gegründet.

Der größere Teil des Buchs ist dem Wirken und den Verdiensten der Domkapellmeister Hans Pabst (seit 1920) und Hans Bernhard (seit 1966) gewidmet, und die Darstellung wird zur oral history. Pabst übernahm den Chor als Domkaplan, studierte 1926/28 Musik in Köln und wurde 1928 erster hauptamtlicher Domkapellmeister. 1922 führte er Bruckners *e-moll-Messe* auf, 1935 zum ersten Mal eine Messe von Palestrina. Sein Nachfolger führte sich 1966 mit der *Missa Papae Marcelli* und im darauffolgenden Jahr mit Bruckners *e-moll-Messe* und Bachs *Weihnachtsoratorium* ein. Von jetzt an gibt es jährlich etwa drei bis sechs große Neueinstudierungen aus der Messen- und Oratorienliteratur. Die Liturgieform des 2. Vatikanischen Konzils erscheint wie ein

Ereignis in der Ferne. „Bernhards kirchenmusikalische Konzeption“ sieht sich „mit dem Willen der Konzilsväter ... durchaus im Einklang“.
(Oktober 1987) Helmut Hucke

BEATRIX BORCHARD: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim–Basel: Beltz Verlag 1985. 351 S. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 4.)

Die Autorin ist bemüht, unter der Perspektive einer materialistischen Geschichtsschreibung „exemplarisch Bedingungen künstlerischer Arbeit“ (S. 11) im 19. Jahrhundert zu erforschen. Zwei Leitideen, unter denen das Leben des Künstlerpaars stehen soll, beruhen – so die These Borchards – auf einer gemeinsamen materialistischen Basis, zu der sie aber als Gegenentwürfe entwickelt sein sollen: „Die Idee einer autonomen Kunst wie die Idee der Ehe als Liebesgemeinschaft sind beide als Gegenentwurf zur drohenden Reduktion des Menschen auf seine Verwendbarkeit im kapitalistischen Arbeitsprozeß literarisch entwickelt worden“ (S. 8). Abgesehen davon, daß diese beiden ideengeschichtlichen Momente kaum monokausal hergeleitet werden können, überzeugt deren Verknüpfung ungefähr ebenso schlagend wie die Korrelation der bundesdeutschen Geburtenrate mit der Schwarzstorch-Population. Sich mit sozialgeschichtlichen Implikationen der autonomen Musik beschäftigen und sich dabei gleichzeitig einer „ästhetische(n) Bewertung der künstlerischen Entwicklung der beiden Ehepartner“ (S. 11) enthalten zu wollen, ist ein Widerspruch in sich. Im übrigen entpuppt sich diese als methodische Tugend maskierte Enthaltensamkeit als Ignoranz: die Autorin kennt offenbar das musikalische Schaffen ihrer Protagonisten nur oberflächlich, sonst könnte sie kaum das Œuvre beider Komponisten pauschal unter der Etikette „autonomer Musik“ rubrizieren (z. B. S. 42).

In Robert Schumanns Schaffen und Denken lassen sich Veränderungen ästhetischer Grundpositionen beobachten. Sie reichen von der Virtuosenästhetik über latent oder offenkundig programmatische Konzepte, über populistisch funktionale Tendenzen bis hin zum autonomen Standpunkt. Teilweise sind diese ästhetischen Grundhaltungen spezifisch an Gattungen gekoppelt. Die Aussage, Clara Wieck „wächst mit autonomer Musik auf“ (S. 150), ist nicht nur eine Stilblüte, sondern auch sachlich falsch. Ein

Blick in Litzmanns Repertoireverzeichnis genügt, um diese Behauptung angemessen zu relativieren. Wie sehr die Konflikte zwischen beiden Künstlern durch unterschiedliche, anfangs sogar konträre Kunstauffassungen gezeichnet waren, ließe sich an mehreren Beispielen demonstrieren. Claras mehrmals wiederholte Aufforderung, Schumann solle einfach und verständlich schreiben, zeugt von erheblichen Verstehensproblemen, die sie mit dem zeitgenössischen Publikum teilt. Als die kaum 18jährige Künstlerin in Wien den von Friedrich Wieck heiß ersehnten und hart erkämpften Titel einer k. u. k. Kammervirtuosin verliehen bekommt, komponiert sie das, was man von ihr erwartet: *Souvenir de Vienne* op. 9, eine Phantasie über das Kaiserlied, die sämtliche Virtuoseneffekte anzuwenden weiß. Etwa zur gleichen Zeit schreibt Schumann die *Kinderszenen*...

Bei der ohnehin schwierigen Beurteilung der Partnerbeziehung zwischen Clara und Robert Schumann geht Borchard mit gleichen Quellentypen merkwürdig vorurteilig um: Während die Briefe Roberts als von selbstgewisser Hoffnung auf ihre spätere Publikation getragene „geformte Mitteilungen“ (S. 13) zu betrachten seien, sind Claras Brautbriefe „auf Schumann als Adressaten zugeschnitten und dürfen nicht als unmittelbare Selbstäußerung gelesen werden“ (S. 149). So lassen sich natürlich die Dokumente der entmündigten Briefpartner bequem in jede gewünschte Richtung hin interpretieren. Weitere Beispiele für das erkenntnisverleitete Interesse der Autorin ließen sich hier anfügen.

Akribisch recherchiert Borchard die Einkommensverhältnisse des Künstlerpaars, wobei sie auch neues Quellenmaterial heranzieht. Daß Clara die erheblich Besserverdienende war, wird niemanden überraschen. Und daß Schumann, zu krankhafter Eifersucht neigend und besetzt von der bürgerlichen Vorstellung, der Hausvater habe für das finanzielle Wohl der Familie zu sorgen, Claras künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten erheblich blockiert und beschnitten hat, dürfte spätestens seit Erscheinen der Schumannschen Haushaltsbücher bekannt sein.

Das sechsköpfige Herausbergremium, das für dieses „Ergebnis der Frauenforschung“ verantwortlich zeichnet und dem auch eine Germanistik-Professorin angehört, scheint das Buch nicht gelesen zu haben. Die sprachlichen Mängel und die epidemisch anzutreffenden Druckfehler und Namensentstellungen sind erschreckend. Daß „zwecklos“ eine andere semantische Bedeutung hat als das im Textzusam-

menhang gemeinte „zweckfrei“, ist der Verfasserin nicht geläufig (S. 28). Zahlreich sind die Sätze, die jeder Sprachlogik entbehren, z. B.: „Demzufolge ist die Entscheidung ‚Philister oder Künstler‘ gleichbedeutend mit der Entscheidung für ein Leben als freier Komponist, der seine Kunst nicht als Ware begreift, sondern als Stück göttlicher Offenbarung“ (S. 35). Köstlich sind die zahlreichen Stilblüten: „Ziel der bürgerlichen Familie ist Akkumulation des Kapitals und Aufzucht wohlgeratener Kinder“ (S. 242). „Nur der gedruckte Teil dessen, was unter den Tisch gefallen ist, läßt sich wieder hervorholen“ (S. 128). Bei vorliegender Publikation rate ich davon ab.
(Oktober 1987) Bernhard R. Appel

WERNER NOTTER: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1983. 125 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Die eingehende Beschäftigung mit Person und Werk Anton Bruckners dürfte den Eindruck immer mehr verstärken, daß sich hinter dem scheinbar unentschlossenen, orientierungslosen, ewig Rat und Hilfe suchenden Gebaren des Provinzlers in Wirklichkeit eine äußerst richtungsbewußte, mit unglaublich zäher und von allen Rückschlägen unbeirrbarer Beharrlichkeit ihren Weg gehende Persönlichkeit verbirgt, die auch auf allen – womöglich selbst gesuchten – Umwegen das Ziel nicht aus den Augen verlor. Die Überspanntheit der selbstgestellten Anforderungen mußte zu äußeren und inneren Konflikten führen. Was aber im Leben bei dem Aufeinandertreffen mit der realen Situation zwangsläufig immer wieder zu Enttäuschungen führte, fand im Schaffen in einem steten, konsequenten und dort, wo es ums Wesentliche ging, auch keine Kompromisse kennenden Weiterbauen an jenem „Werk“ seinen Niederschlag, dessen Erfüllung Bruckner offenbar schon vorschwebte, als er den Entschluß zur Symphonie gefaßt hatte.

Werner Notter stellt den Weg des Symphonikers Bruckner als die beständige Arbeit an einem „Modell“ der Symphonie dar, in dem letztlich jedes einzelne Werk und jede Fassung zur Station dieser Entwicklung wird. So wird Baustein auf Baustein erarbeitet, das Gewonnene an seine Stelle im Gesamtkonzept des Satzes bzw. der Symphonie gestellt, werden die Leerstellen der früheren Werke in den nachfolgenden nach und nach aufgefüllt, so daß sich der

„Schematismus“ in fortschreitender „Evolution“ nach und nach zu seiner vollständigen Gestalt entwickelt.

So bestechend diese Hypothese auch erscheinen mag, so läßt sie sich in dieser Ausschließlichkeit doch wohl kaum halten, und das Durchziehen des Untersuchungskonzeptes gerät in Schwierigkeiten, wenn der Befund der Partituren damit nicht im Einklang steht. Dies führt mehrfach zu der merkwürdigen Situation, daß die fehlende Übereinstimmung nicht etwa dem zu engmaschigen Netz der Methode, sondern dem (noch) fehlenden Vermögen des Komponisten zugeschrieben wird – während der Leser doch eher zum Schluß kommen dürfte, daß dem Autor ziemlich genau das widerfährt, was er an Bruckner diagnostiziert, nämlich das Verfangen im eigenen Schema. Immerhin ist aber zu sagen, daß der Versuch selbst auf diese Gefahr hin der Unternehmung wert ist. Was jedoch dem Leser des Buches wohl weitgehend jede Lust nimmt, sich mit diesem an sich bemerkenswerten Experiment auseinanderzusetzen, ist die Befrachtung mit einer gesucht tief-sinnigen Ausdrucksweise, die den ja durchaus auch verständlich darzustellenden Sachverhalt (wie dies etwa in dem das gleiche Problem behandelnden Abschnitt „Bruckners Sinfonie“ in Manfred Wagners *Bruckner*, Mainz 1983, S. 344ff. geschieht) ins Dämmerlicht verbaler Randbedeutungen versenkt, in dem früher oder später alle Kühe grau werden. Was hätte Bruckner vielleicht dazu gesagt? „Dös versteri net“.

(Oktober 1987)

Theophil Antonicek

THEODOR SCHMITT: Der langsame Sinfoniesatz Gustav Mahlers. Historisch-vergleichende Studien zu Mahlers Kompositionstechnik. München: Wilhelm Fink Verlag (1983). 205 S. (Studien zur Musik. Band 3.)

Zwar sind die langsamen Sinfoniesätze Gustav Mahlers in zahlreichen Gesamtanalysen der einzelnen Sinfonien nach verschiedenen Gesichtspunkten bereits vielfach abgehandelt worden, doch gibt es nach übergreifenden Gesichtspunkten (und darin liegt auch eines der Hauptverdienste dieser Arbeit) noch keine zusammenfassende Studie der langsamen Sinfoniesätze Mahlers, die sich – wie der Autor feststellt – vielfach aufgrund der Diskrepanz zwischen Liedhaftem und Monumentalem vom jeweiligen übrigen sinfonischen Duktus in besonderer Weise abheben. Als historisch-vergleichende Arbeit

verstanden, setzt sich Schmitt – ein Schüler Rudolf Bockholds – mit Weitblick und profunder Literaturkenntnis in zahlreichen formalen und strukturellen Analysen mit Mahlers Satztechnik auseinander und versucht dessen historische Voraussetzungen bzw. Wurzeln unter Rückgriff auf die sinfonische Tradition des 19. Jahrhunderts (von Haydn bis Bruckner) zu erhellen. Und es bleibt auch nicht bei einem bloßen Versuch, denn dem Autor geht es dabei nicht nur um ein bloßes Konstatieren von musikalischen Parallelen oder auch mehr oder weniger zweifelsfreier Vorlagen, sondern um eine Verdeutlichung dessen, wie Mahler bei Verwendung ähnlichen oder verwandten thematischen Materials aufgrund seiner spezifischen Kompositionstechnik zu gänzlich andersgeartetem Ausdruck, Stimmung oder „Ton“ gelangte, was durch die Gegenüberstellung von Analysen ganzer Satzkomplexe aus den jeweiligen historischen „Vorbildern“ ermöglicht wird.

Bei der vorgenommenen, sich aus der Satzstruktur zwangsläufig ergebenden Einteilung in zwei große Gruppen, die „langsamen Intermezzo-Sätze“ (*Sinfonien Nr. 1, 2, 3, 5, 7*) und die „großen langsamen Sätze“ (*Nr. 3, 4, 6, 9, 10*), fragt man sich allerdings, warum die *Sinfonie Nr. 8* ausgeklammert wird (die Aussparung wird zwar in einer Fußnote erwähnt, jedoch nicht begründet) und des weiteren, warum von der ersten Gruppe (abgesehen von einigen Querverweisen) praktisch nur die zweite Sinfonie herangezogen wird, deren Untersuchung nicht weniger als die Hälfte des Umfangs der ganzen Abhandlung einnimmt. Denn: Hätte nicht auch z. B. der 3. Satz der 1. *Sinfonie*, das Adagietto aus der *Fünften*, auch wenn dieses äußerlich noch so einfach erscheint (oder ein „Vorbild“ fehlt?) oder die „Nachtmusik“ aus der *Siebenten* eine Analyse lohnenswert erscheinen lassen und das Gesamtergebnis um einige Aspekte bereichern können?

Was die methodische Vorgangsweise betrifft, so werden bei den oben genannten zwei Gruppen vorerst „Hauptthema A“ und „Kontrastthema B“, sodann einerseits die „Variante als Prinzip der Themenverarbeitung und Formbildung“ sowie „der Satz als Ganzes“, andererseits (die zweite Gruppe betreffend) „freie Formbildungen“ behandelt. Beim „langsamen Intermezzo-Satz“, der (wie erwähnt) sich auf das Andante der 2. *Sinfonie* beschränkt, wird als Charakteristikum hervorgehoben, daß es sich beim Hauptthema um ein liedartiges, geschlossenes Thema mit einfachem periodischem Aufbau handelt (als historisches Vergleichsmaterial werden u. a. Beethovens op. 26 und Volkmanns *Streicherse-*

renade op. 63 herangezogen), während sich das Kontrastthema als formal offen erweist, kein eigentliches Thema darstellt, ja aphoristisch ist (sehr einleuchtend die Parallele zu Beethovens op. 54). Im Rahmen der Variantenbildung unterscheidet der Autor zwischen einer „akzessorischen Variante“ (zu verstehen als nicht entwickelnde Variation) und demonstriert dieses Verfahren u. a. an Doppelkantilentechnik, Scheinkontrapunktik, Stimmtauschverfahren etc., und zwischen einer „strukturellen“ Variante, verdeutlicht an Techniken wie Wandel der Metrik, Neukombination thematischer Substanzen, Montageverfahren etc. Als wesentliche Faktoren für das Zustandekommen der Gesamtform und der Satzeinheit werden *Dur-moll*-Tonalität, Achsenharmonik oder motivische Substanzgemeinschaft namhaft gemacht sowie Mahlers Kunst, Übergänge und Schlußbildungen zu gestalten – auch hier wiederum sehr überzeugend (und schon rein optisch ins Auge springend), die Affinität der entsprechenden Partiturstellen des vorgelegten Vergleichsmaterials (Wagners *Tristan* und Beethovens *Siebente*) zur Setzweise Mahlers.

Bei den „großen langsamen Sätzen“, der zweiten Gruppe, kommt Schmitt zum Ergebnis, daß der formale Aufbau ähnlich dem der „Intermezzo-Sätze“ ist, jedoch erhebliche Unterschiede in der satztechnisch-strukturellen Anlage bestehen: So ist hier für das Hauptmotiv bei den untersuchten Sinfonien (s. oben) bei metrischer Gleichförmigkeit die primär harmonisch-klangliche Konzeption kennzeichnend, während das Motivisch-Melodische weniger stark ausgeprägt erscheint – beispielhaft dargestellt anhand der 10. *Sinfonie*. Weitere konstatierte Charakteristika, wie das Wiederkehren ausdrucksveränderter Varianten des Hauptthemas oder Doppel- und Mehrkantilenenprinzip, werden an der 6. und 3. *Sinfonie* im Vergleich mit Bruckners *Achter* bzw. *Fünfter* erläutert.

Für das Kontrastthema gilt gleichfalls, daß es zu keiner spezifisch ausgeprägten Themengestalt kommt – besonders auffallend in diesem Zusammenhang die dünne, kammermusikalische Besetzung mit nahezu aphoristischer Thematik in der 3. *Sinfonie* (ein Vorbild für Schönbergs spätere *Kammersinfonien*, wie der Autor vermutet), sowie der „Sonderfall“ 9. *Sinfonie*, in der die Thematik des Kontrastthemas bereits in Verbindung mit dem Hauptthema auftritt, das Kontrastthema selbst jedoch eine variantenartige Verarbeitung einiger weniger Grundfiguren darstellt.

Bei den „freien Formbildungen“ ist von besonde-

rem Interesse die Unterscheidung zwischen Episodenteilen und freiem Entwicklungsstil. Für erstere kennzeichnend, daß sie nicht nur mit Haupt- und Kontrastthema motivisch nicht verwandt sind, sondern auch eine gänzlich neue Atmosphäre erzeugen, wie am Beispiel der 6. *Sinfonie* demonstriert wird (als historische Vorläufer von Naturepisoden werden Mendelssohns *Schottische* und Wagners *Waldweben* sowie *Siegfriedidyll* angeführt), für letztere ein nicht kontemplativer Charakter, sondern Zielstrebigkeit und Leidenschaft, die zum Höhepunkt führen, wiederum am Beispiel der 6. *Sinfonie* gezeigt – diesmal in Analogie zum Adagio aus Bruckners *Siebenter*.

Die im Rahmen der Zusammenfassung nochmals verstärkt hervorgehobene synkretistische Vielfalt und Zerrissenheit von Mahlers Kompositionsstil, die ja (wie diese Arbeit einmal mehr zeigt) letztlich ganz wesentlich auch aus des Komponisten Verständnis von Motivik als „frei verfügbares Baumaterial“ oder „elementarer Bewegungsstoff“ resultieren, lassen den Autor schließlich auch zwangsläufig auf die damit verbundene Frage nach deren ästhetischer Bewertung zu sprechen kommen. Eine Antwort darauf, ob „die synkretistischen Erscheinungen in Mahlers Musik ... auch ästhetisch zwingend sind, ob ihr Sinn ästhetisch zwingend erfahrbar ist“, war dabei wohl nicht beabsichtigt und hätte auch einer eigenen, das gesamte sinfonische Werk Mahlers betreffenden Studie bedurft, doch gelingt es Schmitt in seinen „ästhetischen Aspekten“ (so der Untertitel der Zusammenfassung), die diesbezügliche, in der Mahlerforschung schon seit langem diskutierte Problematik und Schwierigkeit, das Phänomen Mahler (trotz eingehender Analyse) in den Griff zu bekommen, sehr anschaulich zu verdeutlichen. Im ganzen gesehen eine wertvolle und äußerst informative Arbeit, nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den interessierten gebildeten Laien, dem nicht zuletzt auch aufgrund einer verständlichen und lesbaren Darstellung dieser doch sehr komplizierten Materie ermöglicht wird, in die musikalische Welt Mahlerscher Sinfonik tiefer einzudringen.

(Oktober 1987)

Josef-Horst Lederer

Bruno Maderna documenti. Raccolti e illustrati da Mario BARONI e Rossana DALMONTE con la collaborazione di Francesca MAGNANI, Giordano MONTECCHI, Tiziano POPOLI, Maurizio ROMITO. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1985). 355 S., Abb.

Anders als viele seiner Kollegen hat der 1973 verstorbene Bruno Maderna es nie recht verstanden, seinem Werk publizistische Schützenhilfe zu geben und es so in den Vordergrund der Diskussion zu rücken. Während ein Stockhausen oder ein Boulez – hierin gelehrige Adepten Richard Wagners – auch an der Schreibmaschine Eindrucksvolles oder doch zumindest Umfangreiches vollbrachten, übte Maderna Zurückhaltung und hüllte sich in fast schon auffälliges Schweigen. Ob es ihm, dem gesuchten Dirigenten, schlicht an Zeit zur Eigen-Exegese mangelte oder ob wir es mit bewußter Verweigerung zu tun haben, mit Kritik am ausufernden Theoretisieren der *Musica nova*, bleibe dahingestellt. Fest steht, daß hier einer der Gründe für die Vernachlässigung des Italiens seitens der Musikwissenschaft liegt, denn wer wollte leugnen, daß sich Essays über Aufsätze leichter schreiben als solche über Musik, über „Neue“ zumal.

Kein Wunder also, daß sich die Maderna-Bibliographie bescheiden ausnimmt. Neben dem (mit Vorsicht) lesenswerten, aber schwächtigen Bändchen Massimo Milas über den „musicista europeo“ (Turin 1976, entstanden aus einer Vortragsreihe für den italienischen Rundfunk) existierte bislang lediglich eine Handvoll Aufsätze unterschiedlicher Qualität. Unter ihnen sticht Horst Webers Analyse des *Streichquartetts* heraus, da er den Wißbegierigen als einziger einen erkenntnisreichen Blick in die Werkstatt des Komponisten tun läßt (*Form und Satztechnik in Bruno Madernas Streichquartett*, in: *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano 1978, S. 206–215). Die übrigen zeichnen sich mitunter durch einen ausgeprägten Hang zum Anekdotischen aus.

Typisch in dieser Hinsicht Ulrich Dibelius' Porträt aus der NMZ-Serie „Zeitzeugen“ (*Zwischen Serien, Strukturen und Sinneslust*, in: NMZ, August-September 1984, S. 3f.): Gefördert von der Prinzessin von Polignac, habe das Wunderkind Maderna im Alter von sieben Jahren Bruchs *Violinkonzert* in der Scala gespielt, nach dem Krieg sei er eine Zeitlang kommunistischer Bürgermeister von Verona gewesen – Legenden, wie Rossana Dalmonde und Mario Baroni im ersten Teil („Notizie sulla vita di Bruno Maderna“) der von ihnen herausgegebenen *Bruno Maderna documenti* unter Anführung überzeugender Belege nachweisen. Von Mme. de Polignac findet sich in Madernas Biographie keine Spur (S. 13); die Violine hat er wohl in der väterlichen Tanzkapelle gespielt, seine „offizielle“ Karriere als Wunderkind jedoch mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aus-

schließlich als Dirigent gemacht (S. 39); nicht Bürgermeister („sindaco“) von Verona war er, sondern „Syndikus“ der „Società Musicale Pietro Marconi“, die sich dem Wiederaufbau des Musiklebens der Stadt verschrieben hatte (S. 58).

Mario Baroni und Rossana Dalmonte sind Leiter des mehrköpfigen Teams an der Universität Bologna, das in jahrelanger Arbeit den „Fondo Maderna“ zusammengetragen hat. Dort befinden sich Kopien des gesamten musikalischen Nachlasses (die Originale gingen vor einiger Zeit an die Paul-Sacher-Stiftung nach Basel, sehr zur Enttäuschung der Bologneser) sowie Tondokumente, Briefe, Programme, Zeitungsausschnitte, Fotografien und Filme. Die mit gut gewählten Fotos ausgestatteten *documenti* bieten eine erste Auswertung des reichen Materials.

Die Verfasser/Herausgeber führen ihre Teilbiographie nur bis zu Madernas ersten Darmstädter Jahren um 1950, wobei die zu Tage tretenden, bislang unbekanntes Tatsachen dieser ungewöhnlichen Jugend zwischen Faschismus und Krieg die lieb gewordenen Anekdoten in den Schatten stellen. Bausteine zu einer Fortführung, die freilich noch zu schreiben ist, sind die gleichfalls in den *documenti* veröffentlichten Referate des 1983 in Bologna abgehaltenen Maderna-Kongresses, dem es um die Sicherung der Spuren ging, die der unermüdlich Reisende in den verschiedenen europäischen Musikländern hinterlassen hat. Weiter finden sich die im Druck bisher nicht veröffentlichten Vorträge und Interviews, in denen Maderna sich, selten genug, äußerte. Echten Werkstattcharakter haben sie allerdings kaum. In der Überzahl entstanden als Einführung zu Konzerten oder Pausenfüller von Rundfunkübertragungen, sind sie knappe, lebenswürdige, meist allgemein gehaltene „conversazioni“, in denen das künstlerische Credo des Komponisten nur gelegentlich durchscheint.

Kern- und Glanzstück der *documenti* ist das Werkverzeichnis, das mehr als die Hälfte des Umfangs in Anspruch nimmt, ein Umstand, der sich nicht allein Madernas kompositorischer Fruchtbarkeit verdankt, sondern auch den peniblen Angaben der Herausgeber zu Entstehung, Quellenlage, Besetzung, Uraufführung und Einspielungen der diskutierten Werke. Die Akribie, mit der die Forscher aus Bologna den Querverbindungen der Werke untereinander nachgehen, macht das Verzeichnis zu einer für den Interessierten spannenden Lektüre. Denn Maderna hat kein säuberlich mit Opuszahlen versehenes Œuvre hinterlassen: Besonders seit ca. 1960 hat

er viele seiner Stücke immer wieder umgearbeitet, ergänzt, gekürzt, neu zusammengestellt und kombiniert – eine Arbeitsweise, die ebensowohl unbändiger Lust am Experiment entsprang wie purer Zeitnot. Vor allem in bezug auf den eine zentrale Rolle einnehmenden „Hyperion“-Zyklus hat Maderna selbst durch widersprüchliche Angaben (nach Formeln wie „Hyperion I + Hyperion II = Hyperion III“) heillose Verwirrung gestiftet. Es ist das Verdienst der *documenti*, hier weitgehend Klarheit geschaffen und eine tragfähige Plattform für die weitere Diskussion errichtet zu haben – auch wenn das Ergebnis manchem negativ scheinen mag: daß nämlich eine endgültige Werkgestalt, etwa des *Hyperion*, weder zu rekonstruieren ist, noch je beabsichtigt war.

Daß das Verzeichnis, in das auch Bearbeitungen Alter Musik und Gebrauchsmusik aufgenommen wurden, gleichwohl nicht ohne Makel im Detail ist – man vermißt einige kleine Stücke, die Maderna für seine Kinder schrieb, vereinzelt fehlen Hinweise auf alternative Ausgaben oder Einspielungen, die Besetzungslisten sind nicht in allen Fällen hundertprozentig verlässlich –, ist den Herausgebern angesichts der überaus komplizierten Quellenlage kaum ernsthaft zur Last zu legen: Die Grenzen zwischen Überarbeitung, Neufassung und eigenständigem Werk sind, es sei noch einmal betont, bei Maderna fließend.

Die *documenti* bleiben eine Pionierleistung, ein erster Schritt auf dem noch langen und beschwerlichen Weg zu einer fundierten Würdigung von Madernas Leben und Werk.

(November 1987)

Manfred Joh. Böhlen

EVA KÜLLMER: *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1986. 407 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 46.)

Eine vergleichbare Darstellung über Musikinstrumente mit Resonanzsaiten gab es in dieser Ausführlichkeit bislang nicht. So wird im ersten Teil („Resonanzsaiten“) zunächst „Das Phänomen der Resonanz“ (Kap. 1) grundsätzlich behandelt, eine Definition und Darstellung des physikalischen Vorgangs gegeben, um sich sogleich den Begriffen „Resonanzsaite“ und „Bordunsaite“ zuzuwenden und sie gegeneinander abzugrenzen. Unter der Überschrift

„Musikinstrumente mit Resonanzsaiten – Ein Überblick“ (Kap. 2) werden dann diesbezügliche europäische und außereuropäische Instrumente katalogmäßig aufgeführt. Das besonders wichtige und gut gelungene dritte Kapitel („Zur Akustik der Resonanzsaiten“) beschreibt nach Darstellung der akustischen Grundlagen die mit naturwissenschaftlicher Methodik durchgeführten Versuche an Resonanzsaiten. Das Saitenmaterial wird auf Substanz und Eigenschaft untersucht, die physikalischen Voraussetzungen, die zum Mitschwingen einer Saite gegeben sein müssen, werden erläutert sowie der Einschwing- und Ausklingvorgang exakt beschrieben. Anhand von Laborversuchen werden die Frequenzgänge von europäischen Instrumenten mit und ohne Resonanzsaiten miteinander verglichen und der Anregungsbereich einer Resonanzsaite dargestellt, ferner Klanganalysen mittels Sonograph und Microcomputer durchgeführt. Als Ergebnis wird festgestellt, daß Resonanzsaiten zwar keinen Einfluß auf die Gesamtlautstärke (S. 88), wohl aber auf die Klangfarbe haben: „Resonanzsaiten beeinflussen durch ihr Mitschwingen im Sinne der Obertonreihe den Obertongehalt. Sie verstärken bestimmte Teiltöne im Klang“ (S. 89). Die größte Wirkung zeigen die Resonanzsaiten allerdings beim Nachklingen. Nach einem Exkurs „Resonanz und Obertöne / Geschichtlicher Teil“ (Kap. 4) wird zum Abschluß des ersten Teils zu „Herkunft und Namensgebung“ (Kap. 5) der Instrumente mit Resonanzsaiten Stellung genommen. Zu diesem Problemkreis, der seit Curt Sachs' Vermutungen und Martin Vogels etymologischen Lösungsvorschlägen beständig in der Diskussion ist, werden allerdings keine wesentlich neuen Erkenntnisse geliefert, in welcher Kultursphäre zum erstenmal Instrumente mit Resonanzsaiten verwendet wurden oder woher die Zusatznamen der europäischen Instrumente stammen und was sie bedeuten. Als gelungene Zusammenfassung des bisher Erlangten kann dieser Abschnitt aber allemal Grundlage für weitere Forschungen werden.

Der zweite Teil behandelt unter der Überschrift „Die europäischen Streichinstrumente mit Resonanzsaiten“ in jeweils eigenen Kapiteln die Viola bastarda, das Baryton, die Viola d'amore, die Hardangerfiedel, das Trumscheit, Sonderentwicklungen, z. B. Pochette d'amour, Violon d'amour, Zoellergeige und last but not least Chrotta-Instrumente. Diese Kapitel sind nun allerdings nicht sonderlich gehaltvoll ausgefallen. Auch hier wird im wesentlichen nur schon Bekanntes dargestellt. Es fehlt aber einerseits ein Eingehen auf die Probleme, die sich in

der Musikpraxis mit diesen Instrumenten, teils durch die intonatorische Festlegung der Resonanzsaiten, teils durch das häufig auftretende Flageolett-Spiel im Ensemble, notgedrungen einstellen; andererseits mangelt es an einer typenmäßigen Erfassung der im Aussehen beträchtlich variierenden Instrumente. Dies gilt vor allem für die Viola d'amore-Familie. Hängt das Erstgenannte eng mit den Resonanzphänomenen zusammen und hätte also behandelt werden müssen, so hätte man die „Typengeschichte“ getrost Spezialstudien überlassen können.

Einige Richtigstellungen: Das in Kassel aufbewahrte Manuskript in Lautentabulatur enthält keinerlei Angaben, für welches mit Resonanzsaiten ausgestattete Instrument die Tänze geschrieben sind, noch läßt sich dies aus den Kompositionen selbst erschließen (S. 188, 195). Die Entzifferung des Gesamttextes ist bislang auch nicht befriedigend gelungen, auch wenn Efrim Fruchtman in einem Aufsatz eine kleinstellige Übertragung liefert, die eine Gesamtlösung suggeriert (S. 196). (Die Verfasserin zitiert den Namen „Fruchtman“ im übrigen immer falsch; bei ihr heißt es stets „Fruchtmann“. Auf S. 196 muß es in der Quellenangabe zum Notenbeispiel heißen: „E. Fruchtman“, nicht „E. Fuhrmann“; zum anderen ist Fruchtman's Dissertation unvollständig – ohne Ort – zitiert.) Ein wichtiger Frühdruck, J. Georg Krauses *IX Partien ...*, o. O. (ca. 1704), wird stets mit dem falschen Erscheinungsort „Nürnberg“ zitiert. Der Fehler rührt vermutlich von dem nicht besonders exakt gearbeiteten Artikel Janos Liebners her, den die Verfasserin, auch was die Angaben zum Kasseler Manuskript anbelangt, zur Vorlage nahm. Exakte Angaben, vor allem zur neuesten Literatur, hätte die Verfasserin im Artikel „Baryton“ im *The Instrumental Grove*, Bd. 1, S. 163ff., finden können.

Diese Nachlässigkeiten, zu denen gelegentlich auch unglückliche Formulierungen gehören („Die Beobachtung von Resonanzvorgängen in der Natur hängt mit der praktischen Anwendung dieser Erkenntnisse im Instrumentenbau, dem Anbringen von Resonanzsaiten, zusammen“, S. 91), können die Bedeutung der Schrift jedoch nicht nachhaltig schmälern, zumal die Fülle des gegebenen Materials die Grundlage für weitere Forschungen bilden kann. Als sehr nützlich in diesem Sinne werden sich auch die im Anhang gebotenen Verzeichnisse erweisen.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

PETER FALTIN: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Hrsg. von Christa NAUCK-BÖRNER. Aachen: Rader-Verlag (1985). 207 S. (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Band 1.)

Als ich meinen *Grundriß der musikalischen Semantik* (1986) zum Andenken dem frühgestorbenen Freund Peter Faltin (12.7.1939–4.4.1981) gewidmet habe, schrieb ich: „Seine Arbeit an diesem Thema hat im Vorbereitungsstadium der Tod unterbrochen“. Während der Drucklegung erschien das Werk doch, obwohl es von Fachleuten, die das Manuskript begutachteten, für nicht rekonstruierbar gehalten wurde. Die Herausgeberin stand vor der – bei Einhaltung der editorischen Akribie unlösbaren – Aufgabe, ein geschlossenes Werk aus einer Vielzahl von Denkansätzen, gedanklichen Korrekturen und wieder verworfenen Aussagen zu gestalten. Das Vorgehen ist vergleichbar mit der Partitursetzung einer durchgehend mehrdeutigen oder lückenhaften Particella. Ein Beispiel:

Faltin, Original-MS:

„Dennoch muß es auch auf dieser äußerst dynamischen Ebene der Bedeutungsbildung bestimmte (gewisse) konstante Mechanismen geben, die als unveränderbare (feste) Voraussetzungen (Eigenschaften, Merkmale, Dispositionen) des wahrnehmenden (konstitutiven) Subjekts, trotz aller Variabilität der äußeren Bedingungen, (bei jedem Akt ästhetischer Bedeutungsgebung) wirksam sind (werden müssen), soll ästhetische Bedeutung generiert werden (und nur für die Bedeutungskonstitution im Bereich des Ästhetischen typisch sind). Die Prozessualität und Aktivierung (Aktivierung) gehören zu den Merkmalen (Dispositionen) dieser Art.“

Nauck-Börner, S. 60:

„Dennoch muß es auch auf dieser äußerst dynamischen Ebene der Bedeutungsbildung einige konstante Mechanismen geben, die als überdauernde Dispositionen des wahrnehmenden Subjekts bei jedem Akt ästhetischer Bedeutungsgebung wirksam sind, soll ästhetische Bedeutung generiert werden. Prozessualität und Aktivierung gehören zu den Merkmalen dieser Art.“

Auf diese Weise machte die Herausgeberin den Text fließender. Einige Partien sind schon ihre eigenen, erklärend-vermittelnden Formulierungen, wie der Absatz 3.2.4 auf S. 43 über Umberto Eco's Begriff „kulturelle Einheit“, wo es im Original zwei Fassungen gibt; sie zog sie, vieles weglassend, zu-

sammen. Da Faltin in diesen ersten Textentwurf mehrere seiner früheren Aufsätze zur Semiotik eingearbeitet hat, in denen manche Gedanken wiederkehren, ergaben sich einige redundante Passagen. Ein Beispiel dafür, wie sie die Herausgeberin bereinigt hat:

Faltin, Original-MS:

„Zunächst gibt es eine ästhetische Idee, eine Intention bzw. Vorstellung, die in enger Verbindung und im Zusammenwirken mit dem Material entsteht, sich auf das Material richtet, ja durch das Material herausgefordert wird. Die einzige Möglichkeit, diese Intention interindividuell wahrnehmbar zu machen, besteht in der Formung des Materials im Sinne der Intention (FN). Die ästhetische Idee ist also immer eine syntaktische Idee, d.h. eine solche, die bestimmt, wie das Material zusammengesetzt wird, welche Zusammenhänge es bildet. So entsteht aus dem amorphen Material das ästhetische Zeichen, das nichts anderes ist als die materialisierte Intention.“

Nauck-Börner, S. 55/56:

„Zuerst muß es eine ästhetische Idee, Intention bzw. Vorstellung geben, die durch das Material geprägt wird. Diese Idee bestimmt, wie das Material geformt wird, d. h. wie die immaterielle Idee interindividuell wahrnehmbar wird. So entsteht aus dem amorphen Material das ästhetische Zeichen, das nichts anderes ist als die materialisierte Idee.“

Man kann sehen, daß bei solchen Bereinigungen auch die lebendige Kraft des alternativen und abwägenden Denkens verlorengeht. In Teil I/1–3 und III waren noch 54 Fußnoten vorgesehen („FN“ im Manuskript); da sie bei Faltin ergänzenden Charakter haben, waren sie nicht rekonstruierbar.

Der Torsoscharakter des Textes ergibt sich aus seiner Entstehungsgeschichte, die nicht ohne Tragik ist. Bereits gegen Ende seiner Preßburger Jahre befaßte sich Faltin mit der Anthropologie der Künste und speziell der Musik (*Die philosophische Anthropologie als methodischer Ausgangspunkt der Ästhetik*, in: *Musica Slovaca* II, 1970, S. 3–15). Dieses Thema wollte er 1979/80 systematisch in Angriff nehmen. Da die Anthropologie der Musik untrennbar von der semiotischen Problematik erschien, entschied er sich, zunächst seine diesbezüglichen Aufsätze in einem umfassenderen Konzept zu verwenden. Die Arbeit mußte im Frühjahr 1980 durch eine psychisch schockierende Operation unterbrochen werden (nach der Entfernung eines Teiles der Zunge

mußte Faltin wieder sprechen lernen). Mit großer Energie und Freude über seine Rettung nahm er die Arbeit im Spätsommer erneut auf, und im Januar 1981 vollendete er die Skizze. Nach Semesterabschluß wollte er zum erstenmal nach langen Jahren seine Eltern in Preßburg wiedersehen – die Einreiseerlaubnis hielt er schon in der Hand – und in der Slowakei einen verdienten Urlaub genießen; danach sollte die Endfassung des Buches folgen. Statt der Abreise mußte er von neuem ins Krankenhaus, wo ihn keine Operation mehr retten konnte. Ich erörtere solche gewöhnlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Daten, weil der Leser des nun rekonstruierten Werkes sie sich vor Augen halten muß, wenn er auf fehlende Literaturangaben, nur kursorisch gestreifte Problemkomplexe, zu apodiktische Urteile und Verallgemeinerungen (z. B. über „die“ Strukturalisten, „die“ Rezeptionsästhetik, die einseitig schlecht abschneidet usw.) stößt. Ich war mit Peter Faltin in brieflicher und telephonischer Verbindung; auffällig war seine geradezu fiebrhafte Arbeitsanstrengung – als ob er ahnen würde, daß ihm nicht mehr viel Zeit übrigbliebe. Das Manuskript, das ich in einer Kopie bewahre, trägt Spuren des Zusammenwurfs von ungleichmäßig ausgereiften Abschnitten. Da es dem Leser unzugänglich ist, verweise ich auf einige Texte, die man mit der nun edierten Fassung vergleichen kann (im Literaturverzeichnis gab sie die Herausgeberin nicht an): *Zur Psychologie des ästhetischen Urteils* (Mf 31, 1978, S. 135–160; hier sind die Notenbeispiele zu finden, die auf S. 116 der Edition fehlen); *Semiotik ästhetischer Phänomene* (in: *Angewandte Semiotik*, hrsg. von T. Borbé und M. Krampen, Wien 1978, S. 9–20; dies findet sich oft wörtlich im Abschnitt I/3 wieder, aber aus zehn Thesen sind 29 Abschnitte mit neuen Einschüben geworden); *Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik* (*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* IX, 1978, S. 5–33). Besonders der letztzitierte Aufsatz ist für die Art der Übernahme in das Buchkonzept aufschlußreich; als meist ausgereifter Text macht er im wesentlichen das Kap. II/1 (S. 69–91) aus.

Jetzt ist es notwendig, einen Vergleich einzubringen, der zeigt, wie Faltin bei apodiktisch klingenden Sätzen gezögert hat:

Musikalische Bedeutung ..., IRASM 1978, S. 13:
„Ist die Semiotik die einzige Theorie der Bezeichnung, so ist sie doch nicht die einzige Theorie der Bedeutung. (...) Musik hat – so tautologisch es auch

zunächst empfunden sein mag – primär nur eine musikalische Bedeutung. Sie, die Musik, bedeutet immer etwas, auch wenn sie fast nie etwas bezeichnet.“

Original-MS, erste Fassung, S. 10 von II/1:

„Die bisherige Untersuchung ergab, daß (die) Musik keine Bedeutung hat und haben kann, die semantischen Ursprungs (semantisch generiert, gegeben) wäre. Das heißt aber nicht, daß sie keine Bedeutung habe; es heißt nur, daß sie nicht semantisch ist (sie ist nur nicht semantisch). Und das in der Tat widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik (des Phänomens Musik) liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet.“

Original-MS, zweite Fassung, S. 11 von II/1:

„Ist die Semantik die einzige Theorie der durch Bezeichnung generierten Bedeutungen (der Bezeichnung), so ist sie doch nicht die einzige Theorie der Bedeutung (die Theorie der Bedeutung schlechthin). Gerade Musik ist jenes Phänomen, das mit Sicherheit nichts bezeichnet, doch kaum ohne Bedeutung ist.“

(Gerade Musik ist ein solches Phänomen, das immer etwas bedeutet, auch wenn sie fast nie etwas bezeichnet)

(Gerade Musik ist ein solches Phänomen, das nie etwas bezeichnet und dennoch immer Bedeutung hat)

Nauck-Börner, S. 74:

„Die bisherige Untersuchung ergab, daß Musik keine Bedeutung hat und haben kann, die semantischen Ursprungs wäre. Das heißt aber nicht, daß sie keine Bedeutung hat; sie ist nur nicht semantisch. Und das in der Tat widersprüchliche und schwierige Wesen der Musik liegt eben darin, daß sie mit Sicherheit nie etwas bezeichnet und dennoch immer etwas bedeutet.“

Wie wir sehen, ist durch die Übernahme der ersten MS-Fassung auch das meist apodiktisch wirkende Urteil (mit: „nie“, „immer“) ediert, obwohl Faltin auch die Schwächung von 1978 („fast nie“) in Überlegung gezogen hat. Die gewählte Alternative betont aber den Sinn des vorher Gesagten entschiedener.

Die drängende Zeit zum Entwurf der Anlage verursachte, daß einige Abschnitte aus der Reihe fallen, auch wenn dem Ganzen durch die Dreiteiligkeit ein übergeordneter Sinn gegeben wurde: I. Das Problem der Bedeutung (in vier Abschnitten, in denen die Logik der Zeichenbildung, die semiotische Inter-

pretation des Ästhetischen und – wie in einem Sprung – geschichtliche und institutionelle Momente der Semiotik berührt werden). II. Bedeutung in der Musik (dieser grenzlose Komplex wird in drei gezielt gewählten Themen abgehandelt: Musikalische Bedeutung; Bedeutungskonstitution und der soziokulturelle Kontext; Musikalische Syntax). III. Die Sprache und das Sprechen (mit zwei Abschnitten: 1. Wittgensteins Vorlesungen zur Ästhetik oder von der Unmöglichkeit über die Künste zu sprechen; 2. „Sprachähnlichkeit“ oder: Ist Musik eine Sprache?). Das meist geschlossene Kapitel über Wittgenstein schöpft aus Faltins ganzsemestrigem Kursus an der Musikhochschule Frankfurt im WS 1979/80.

Der Vergleich Musik ↔ Sprache ist der gedankliche rote Faden der gesamten Skizze. (Der ursprüngliche Titel heißt auch: „Bedeutung ästhetischer Zeichen. Dargestellt am Beispiel Musik und Sprache“.) Der Stoff sollte aber noch in einen Rahmen von jeweils zwölf Thesen gesetzt werden, die im Inhaltsverzeichnis vorgesehen sind, vor I: „An Stelle einer Einleitung: Zwölf Thesen zur Bedeutung ästhetischer Zeichen“; nach III: „An Stelle einer Zusammenfassung: Zwölf Thesen zur Bedeutungsanalyse ästhetischer Zeichen“. Zur Formulierung dieser Thesen, die das Ganze abrunden würden, ist Faltin nicht mehr gekommen.

Was den Einbau seiner früher publizierten Aufsätze betrifft, erörtert Faltin selbst das Problem im Vorwort: Die „wesentlichen konzeptuellen Unterschiede“ zeigen „die Wandlungen, die jemand durchmacht (und zu denen er sich bekennt), wenn er sich jahrelang mit einem Problem befaßt. Dabei muß man sich nicht wie ein Chamäleon vorkommen. Und dort, wo die kritische Überwindung eigener Ansichten noch nicht vorgenommen wurde, wo also Argumente übernommen worden sind, habe ich so gehandelt, weil ich mir nicht sicher war, ob sich die Lösungen von heute morgen nicht ebenfalls als Irrtümer erweisen, die noch größer sind als die Lösungen von gestern, die man heute für Irrtümer hält“. Kein anderer als ein Mensch, der akut über die ihm noch vergrößerte Lebenszeit nachdenken mußte und aufrichtig zu sich selbst war, konnte so dringend die ewige Unabgeschlossenheit der Erkenntnis ausdrücken. Was so oft vorgefaßt klingt – sei es das Urteil über „die“ Rezeptionsästhetik oder die zu strikte Verneinung der Semantizität der Musik –, ist in der Gewißheit formuliert, daß eine syllogische Überspanntheit der Thesen fruchtbar zur Gegenposition anregen wird. Sympathisch wirkt der Mut, mit dem Faltin mit anerkannten Autoritäten ins Gericht geht (vgl. das

Kapitel über den „Fetisch des Denotats“ im Bereich des Ästhetischen, S. 98–101, oder Faltins Destruktion der dilettantisch-„kommunikativen“ Musikauffassungen, in demselben Abschnitt II/2).

Die künftigen Korrekturen seiner eigenen Auffassungen spürte er offenbar gerade bei den logisch sich ergebenden Konsequenzen, die er bis zu jenen einseitigen Urteilen (mit: „nie“, „immer“) gezogen hat. Sie sind den zwei Zugangswegen, die er 1972 eingeschlagen hat, inhärent. Faltins erster Schlüssel zur Semiotik der Musik war die Phänomenologie des Zeichens, der zweite die Logik. Dies macht die Paradoxie des „nicht bezeichnenden Zeichens“ und die Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus und der polnischen Logik (Tarski) verständlich. Da die beiden Komplexe vorwiegend auf dem Sprachmaterial basieren, machte er sich den Weg zum Spezifisch-Musikalischen umständlich; oft benutzt Faltin Exempla aus dem Umgang mit der gegenständlichen Welt, wo sich Trefflicheres direkt aus dem Musikbereich aufdrängt. Hierzu kommt, daß die Phänomenologie des Zeichens logisch vor allem anhand der symbolischen Verweisungsrelation erarbeitet worden ist, und diese ist in der Musik schwach ausgeprägt. Charles S. Peirce zog Faltin nur flüchtig heran, so daß seine viel reichere Zeichentypologie unausgenutzt geblieben ist. Die für die Musik überaus wichtige, aber in der Logik störende indexikale Zeichenqualität (zu ihr gehört in der Sprache das musikalische Prinzip der Intonation, Rhythmisierung und Verfärbung der Stimme, das ein Nein in eine Bejahung verwandeln kann) ist bei Faltin so gut wie ausgeschaltet. Der Zugang über die Logik führte ihn dazu, daß er den Hauptakzent der musikalischen „Bedeutung ohne Bezeichnung“ auf die Syntax legte: „Weil die Musik die tönende syntaktische Idee ist, bedürfen musikalische Bedeutungen – im Unterschied zur Sprache – keiner semantischen Basis. Das ästhetische Zeichen ist ein genuin syntaktisches Gebilde, dessen Bedeutung seine wahrgenommene Syntax ist“ (S. 187). Um die logische Basis dieser Lösung nicht verlassen zu müssen, entschied er sich, die seit Gottlob Frege auseinandergehaltenen Begriffe „Sinn“ und „Bedeutung“ als Synonyma zu behandeln. (Sie sind indes für die Skalierung des semantischen Appells unwertbar: Eine Tonkonstruktion wie die Fuge hat mehr ‚Sinn‘ als ‚Bedeutung‘, bei einem tonmalerischen Programmstück verlagert sich diese Polarität.) Immerhin ist die „syntaktische“ Lösung Faltins viel qualifizierter als bei Autoren, die bedenkenlos die linguistischen tree structures grammatikalisch geregelter Sätze auf musikalische Perio-

den übertragen und nicht bemerken, daß Haydn und die klassisch-,instrumentale' Schicht des Volksliedes – herauskristallisiert in einigen europäischen Regionen hauptsächlich im 18. Jh. – eine sehr begrenzte Stilbasis für die gefundenen „Gesetze“ bilden, die allgemein gelten sollen. (Faltin spricht eher von „Regeln“, dem wurde bei der Edition nicht immer gefolgt.) Durch diese Gewichtung wird die tatsächlich bestehende symbolische Zeichenqualität unterdrückt. Sie ist zwar in der Musik schwach ausgeprägt, weil ihre Hauptfunktion nicht die begrifflich gefestigte Kommunikation ist, aber sie existiert. (Vgl. Beethovens sog. Schicksalsymbol; das Dies-Irae-Thema; das B-a-c-h-Motiv, aber auch die in Musikwerke integrierten Jagdsignale mit ausgesprochen ‚vereinbarter‘ Bedeutung; Mendelssohns und Wagners *Hochzeitsmarsch* usw.; Themen von verschiedenen Hymnen werden sogar in der Werbung als allgemein verständliche Symbolmittel eingesetzt.) Unzureichend ist noch die bestehende musiksemiotische Literatur eingearbeitet. Gerade ihre Einseitigkeiten – und „Irrtümer“ – könnten zur Erweiterung der Zugangswege führen, z. B. die zwar umstrittene Konzeption der Cassirer-Schülerin Susanne K. Langer, deren Hauptkategorie „Symptom“ aber als wahrgenommene Indexikalität umdeutbar ist. Viele Möglichkeiten gerade in bezug auf die „Syntax“ bieten Leonard B. Meyers Typologie der „Patterns“ und überhaupt die Gestalttheorie an, deren anregende Abart Assafjews Konzept der „Intonation“ ist (bei ihm 1930 und nicht erst bei Lissa 1949 ist zum erstenmal der Begriff „musikalische Semantik“ zu finden). Auch vergleichende musiksemiotische Arbeiten anhand des ethnologischen Materials bieten andere als nur logisch-syntaktische Lösungen an (vgl. die Magie der Tongestaltung in den östlichen Hochkulturen – der Klang allein lebt schon semantisch, bevor er in einen ‚syntaktischen‘ Bezug gestellt wird; ähnlich hat eine ‚unbestimmt-semantische‘ Ladung der einzige Ton *a*, der am Anfang des *Rienzi* Wagners in einer crescendo-decrescendo-Gestaltung erklingt).

Peter Faltin würde an seiner Skizze noch sehr intensiv arbeiten und sie reifen lassen, wie man nach der Sorgfalt beurteilen kann, mit der er 1979 seine *Phänomenologie der musikalischen Form* hervorgebracht hat. Es ist bedauerlich, daß der Leser auf einen Editionsbericht verzichten muß, der ihm einen Einblick in den in dem Manuskript dokumentierten Denkprozeß Faltins ermöglichen hätte.

(Oktober 1987)

Vladimir Karbusicky

HANS RUDOLF PICARD: *Die Darstellung von Affekten in der Musik des Barock als semantischer Prozeß. Veranschaulicht und nachgewiesen an Beispielen aus den „Pièces de clavecin“ von François Couperin. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1986. 60 S., Notenbeisp. (Konstanzer Universitätsreden 157.)*

Der Verfasser ist Romanist, und von diesem Blickwinkel aus analysiert er semiotisch François Couperins *Les Folies françaises, ou les Dominos*. Er nutzt die verbalen Schlüssel der Couplets in drei Reihen: 1. Die psychomentale Einstellung (*La Virginité, La Pudeur, L'Ardeur, L'Espérance ...*). 2. Die symbolische Farbe an den Domino-Kostümen des venezianischen Karnevals (*Couleur d'invisible, couleur de Rose, incarnat, vert ...*). 3. Die Tempus- und/oder Affektbestimmung (*Gracieusement, Tendrement, Animé, Gayement ...*). Auf diese Weise läßt sich die Deutung der von Couperin benutzten Bewegungstypen in Analogie zu psychophysischen Befindlichkeiten dechiffrieren: Sie bilden ein System von „imitatorischen Zeichen“ (S. 29). Der Verfasser ist vorsichtig genug, um daraus Kurzschlüsse etwa auf ein kommunikatives Zeichenrepertoire zu ziehen. Mit einer überzeugenden Kultur der Argumentation zeigt er, wie zeitbedingt wir solche semantischen Appelle sehen müssen. Es ist vor allem der Stil jener Zeit, der die Grenzen der Mimesis angesichts der „ästhetischen Eigenständigkeit der Musik“ absteckt. So bleiben die Titel, die Couperin seinen Stücken gibt, hinter der Musik zurück; die Musik ist „zugleich mehr“, nämlich ein „ästhetisches Gebilde sui generis, das seinen eigenen Gesetzen gehorcht“; zu diesen gehören vornehmlich die „ästhetischen und soziokulturellen Bedingungen eines epochalen Stils“ (S. 31). Somit eröffnet die Musik „ein Feld, das diffuser und weit umfassender ist als der angeblich jeweilig intendierte Affekt“, sie befreit den Musiker „von logischen Erkenntniszwängen“ (S. 31). „Je raffinierter das Verständigungsmedium organisiert war, desto subtiler konnten die zum Wahrnehmungsobjekt gemachten Affekte nuanciert werden“ (S. 33).

Das Büchlein ist eine gelungene analytische Miniatur, sehr empfehlenswert für alle Interessierten für neue, semiotisch-begriffliche Zugangswege zur historischen Affektenlehre. Alle Stücke Couperins sind als Anlage abgedruckt; das Genre einer Universitätsrede verhinderte die erwarteten Literaturhinweise, die Kenner der Materie können sie jedoch leicht dechiffrieren.

(November 1987)

Vladimir Karbusicky

JOHN NEUBAUER: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven-London: Yale University Press (1986). IX, 249 S.*

John Neubauer, Literaturwissenschaftler, Philosoph und musikalischer Connoisseur, erzählt noch einmal – mit interpretatorischer Eindringlichkeit und souveränem Überblick über das Netz oder das Gewirr sich durchkreuzender Gedankenmotive – die Geschichte der Musikästhetik im 18. Jahrhundert, und zwar unter dem Gesichtspunkt, daß eine adäquate Theorie der selbständig gewordenen Instrumentalmusik aus der pythagoreischen Tradition hervorgegangen sei (deren Spuren Neubauer sogar bei Rousseau entdeckt, wo man sie am wenigsten erwartet). Neubauers Version ist zweifellos nicht die einzig mögliche – die Rolle der Ästhetik des Erhabenen in der Entwicklung einer Theorie der Symphonie wird ebensowenig berücksichtigt wie die Umdeutung des Prinzips der Naturnachahmung zu einer Chiffre der Genieästhetik, auf die Walter Serauky so großes Gewicht legte –, aber sie ist plausibel und in sich konsistent.

Um zu zeigen, was der Paradigmenwechsel von einer Orientierung der Musiktheorie an der Sprache zu einer Autonomieästhetik bedeutete, greift Neubauer tief in die Geschichte zurück. Er skizziert die Entwicklung der pythagoreischen Tradition von der Antike und dem Mittelalter bis zu Johann Mattheson, dessen Polemik gegen die Mathematik wichtiger sei als die Apologie der Affektenlehre. Zentraler Gegenstand des Kapitels über Musik und Sprache ist die musikalische Rhetorik, der Neubauer allerdings, im Anschluß an einen Artikel von Brian Vickers in der Zeitschrift *Rhetorica* 1984, nicht ohne Skepsis gegenübersteht. Der Zweifel, ob die Komponisten sich bewußt auf die Rhetorik stützten (S. 40), ist insofern berechtigt, als die Phänomene, um die es sich handelt, aus Italien stammten, eine rhetorische Theorie aber ausschließlich in Deutschland formuliert wurde.

Die Nachahmungslehre des frühen 18. Jahrhunderts drängte die pythagoreische Tradition in den Hintergrund und förderte andererseits die Integration der Musik in das „moderne System der Künste“, wie es von Paul Oskar Kristeller genannt wurde (S. 60). Das Prinzip, daß die Kunst die Natur nachahme – sei es die unmittelbar gegebene oder die „belle nature“ –, war von der Dichtung, der Malerei und der Skulptur abstrahiert und ließ sich auf die Musik oder die Architektur nicht ohne Gewalttätigkeit übertragen, erschien aber im 18. Jahrhundert

als die einzige Möglichkeit, das Wesen „der“ Kunst – in dem eigentümlichen Kollektivsingular, der damals gebräuchlich wurde – zu bestimmen.

Die zentralen Kapitel des Buches, deren Argumentation so differenziert ist, daß es unmöglich erscheint, sie mit wenigen Worten zu skizzieren, sind den Enzyklopädisten, der Auseinandersetzung zwischen Rameau und Rousseau und den Problemen, in die man sich bei der Interpretation von Diderots Dialog *Rameaus Neffe* verwickelt, gewidmet. Neubauer konnte der Versuchung nicht widerstehen, den Gedankengang dadurch zu komplizieren, daß er sich auf die Auseinandersetzungen der Dekonstruktivisten, die durch Derridas Rousseau-Exegese ausgelöst wurden, einließ. Der Einwand gegen Paul de Man, daß es prekär sei, einerseits in Rousseaus Theorien eine fundamentale Ambiguität zu entdecken, andererseits aber den Historikern Interpretationsfehler vorzuwerfen – die es doch nur geben kann, wenn man eine eindeutige Intention des Autors unterstellt –, ist zweifellos berechtigt (S. 88). Die Dekonstruktivisten fordern zur Diskussion heraus, versperren aber zugleich deren Möglichkeit.

In dem Kapitel über musikalischen Ausdruck polemisiert Neubauer gegen Scruton, der, gestützt auf Wittgenstein, die musikalische Expressivität als gegenstandslos interpretiert. Der Vorwurf, Scrutons Auffassung sei historisch substanzlos, ist jedoch unberechtigt, denn sie entspricht genau dem Sinn der Vortragsanweisung „*espressivo*“ (S. 149). In dem Abschnitt über Herder gelingt Neubauer eine Vermittlung der Widersprüche zwischen dem Früh- und dem Spätwerk; bei Heinse betont er, daß die literarisch-formalen Implikationen der musikästhetischen Passagen in *Hildegard von Hohenthal* – die Romanhandlung und die Dialogstruktur – bisher nicht genügend berücksichtigt wurden.

Der Sensualismus Chabanons erhält ein Gewicht, das ihm in der Literatur gewöhnlich nicht zugebilligt wird, und bildet zusammen mit Eulers mathematischem Formalismus – der, wie Neubauer zeigt (S. 176), einen Augenblick lang zur Erkenntnis musikalischer Form im Sinne der Formenlehre vordringt – und der spezifischen Ausprägung, die Malcolm dem Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit gab, die Vorgeschichte der klassischen Autonomieästhetik, als deren erster Repräsentant Karl Philipp Moritz gelten kann (S. 180).

Bei der Interpretation von Kants *Kritik der Urteilskraft* betont Neubauer mit Recht einerseits den Unterschied zwischen ästhetischem Urteil und Kunsturteil (S. 187) – die Vernachlässigung der Dif-

ferenz hat allerdings in der Entwicklung der Musikästhetik Geschichte gemacht und Kants Theorie zu einer Stütze des Formalismus werden lassen –, andererseits die zentrale Bedeutung des Begriffs der ästhetischen Idee (S. 185).

Der „Epilog“ über die Frühromantik konzentriert sich – nach einem seltsam schiefen Urteil über Körner (S. 196) – auf Spuren der pythagoreischen Tradition bei Wackenroder und Novalis. Die Exkurse über musikalische Mathematik und der Entwurf einer Ästhetik der Symphonie scheinen aber eher nebeneinander zu stehen, als daß, wie es Neubauers tragende Hypothese impliziert, das eine die Grundlage des anderen wäre. Man kann, wie gesagt, die Geschichte auch anders erzählen als Neubauer; aber er erzählt sie so, daß so etwas wie ein ideengeschichtlicher Detektivroman dabei entsteht, womit natürlich nicht gelehrt, sondern betont werden soll, daß Neubauer ein ausgezeichnete Philologe ist.

(November 1987)

Carl Dahlhaus

BERND SPONHEUER: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1987. VII, 247 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXX.)

Das Buch von Bernd Sponheuer, eine Kieler Habilitationsschrift, ist eine der Abhandlungen, in denen der Verarbeitung eines immensen Materials – ein Indiz dafür sind die mehr als 1500 Fußnoten auf 200 Seiten – eine einzige tragende These zugrundeliegt. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist nach Sponheuer in der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts dadurch entstanden, daß man, um dem klassischen Kunstbegriff gerecht zu werden, von der Musik die zu dem Anspruch nicht passenden Teilmomente abtrennte und zur Nicht-Kunst deklarierte. Einerseits wurden „die als geistlos und unmoralisch inkriminierten Momente von der eigenen Identität abgespalten und ineins damit die ‚Abwehr‘ gegen die von der Autonomieästhetik verpönte Sinnlichkeit in ‚Aggression‘ gegen die abgespaltene niedere Musik umgedeutet, während auf der anderen Seite alle Anstrengungen auf eine komplementäre, kompensatorische Spiritualisierung der Tonkunst konzentriert“ wurden (S. 135). Die These ist unverkennbar psychoanalytisch inspiriert; auf eine Diskussion der Psychoanalyse als Mo-

dell einer historischen Hermeneutik läßt sich Sponheuer allerdings nicht ein.

Er beginnt den Versuch einer Rekonstruktion der musikästhetischen „Tiefenstruktur“ mit einer Analyse der Kategorien, die der Gegenüberstellung von Beethoven und Rossini – Raphael Kiesewetter sprach 1834 von einer „Epoche Beethoven und Rossini“ – zugrundelagen. Er entdeckt dabei eine lange Reihe von Dichotomien, die gewissermaßen zwei Kolumnen bilden, wobei jeder Begriff mit jedem anderen Begriff derselben Seite geradezu automatisch assoziiert und zu sämtlichen Kategorien der Gegenseite in einen Kontrast gebracht werden kann. Die Verknüpfung Rossinis mit dem „Sublim-Poetischen“ bei Schumann (S. 13) leuchtet nicht ein, denn es liegt näher, mit Beethovens Symphonien die Kategorie des Erhabenen und mit Rossinis Opern die des Anmutigen zu verbinden. Die Serie der Dualismen könnte durch den Gegensatz zwischen aktivem und passivem Hören ergänzt werden; ein frühes Zeugnis für eine Wahrnehmung, die mit bewußter Anstrengung die Teile eines musikalischen Werkes zu einem Ganzen zusammenfügt, ist ein Brief von Christian Gottfried Körner an Goethe vom 17. Dezember 1796. (Besslers Versuch, aus einer Stelle bei Wackenroder ein „aktiv-synthetisches Hören“ herauszulesen, war ein Mißverständnis.)

Am „klassischen Autonomiemodell“, wie er es nennt, akzentuiert Sponheuer außer der formalen Geschlossenheit die Vermittlung zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Moment, die sich in Kants „Spiel der Erkenntniskräfte“ ebenso manifestiert wie in Schillers Postulat einer Einheit von „Stofftrieb“ und „Formtrieb“ oder in Hegels Bestimmung des Schönen als „sinnliches Scheinen der Idee“. Der Ausgleich der Gegensätze ist für Sponheuer insofern der entscheidende Zug der Autonomieästhetik, als er in der Abspaltung des sinnlichen Moments den „Sündenfall“ sieht, durch den die „universalistische“ Konzeption der Klassik in eine „dualistische“ verwandelt wurde, aus der die Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst resultierte. Sponheuers „Versuch einer Rekonstruktion des Entstehungszusammenhanges der ästhetischen Dichotomie in der systematischen Absicht einer Analyse des Legitimationshintergrundes gegenwärtig wirksamer Strukturen des ästhetischen Urteils“ (S. 5) ist also – und die Feststellung enthält nicht die geringste Spur eines wissenschaftstheoretischen Vorwurfs – in letzter Instanz normativ: Die Dichotomie war ein Unglück, das daraus resultierte, daß man unter dem Druck eines aus anderen Künsten auf die Musik übertragenen Kunst-

anspruchs Teilmomente abspaltete – jedenfalls in der ästhetischen Reflexion –, die durchaus zum Wesen der Musik gehören.

Zu den Momenten, die den Kunstanspruch der Musik gefährdeten, zählte man in der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts die „elementare Gewalt“, die von Kleist geradezu als „Schrecken der Tonkunst“ bezeichnet wurde, ferner eine Ekstase, über deren moralische Bedenklichkeit der Versuch, sie religiös zu verklären, kaum hinwegtäuschen konnte, und schließlich den „Fluch der Inhaltsleere“, der bei Hegel Zweifel provozierte, ob die Musik überhaupt „zur Kunst zu rechnen“ sei. Sponheuer zitiert – mit erstaunlichem Kombinationsgeschick – eine Unmenge von Stellen aus der philosophischen und der literarischen Musikästhetik, gerät allerdings durch die Häufung in Gefahr, daß die Interpretation im allzu Allgemeinen als dem gemeinsamen Nenner der gebündelten Zitate stecken bleibt. Manchmal scheint es, als würden weiterführende Reflexionen abgebrochen unter dem Zwang, die gesammelten Belegstellen zur Geltung kommen zu lassen.

Das abschließende Kapitel interpretiert die Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst als „Verteidigungsstrategie“. Die zentrale Kategorie bildet der einerseits erhabene, andererseits wegen des Mangels an festen Umrissen ungewöhnlich geräumige Begriff des Geistes. Als „musikalisch Geistiges“ wurden, wie Sponheuer eindringlich zeigt, im frühen 19. Jahrhundert sowohl das „Idealschöne“ als auch das „Charakteristisch-Schöne“ und das „Formalschöne“ interpretiert. Die Metaphysik der Instrumentalmusik und die Ästhetik des Charakteristischen tendieren allerdings nach Sponheuer dazu, die Grenzen des Autonomieprinzips zu überschreiten und durch die Mittel, zu denen sie greifen, den Zweck aufzuheben, für den sie bestimmt sind: Die „Vergeistigung“ gefährdet den Kunstcharakter, den sie begründen soll, indem sie das Gleichgewicht stört, das dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ zugrundeliegt.

Auf das Problem, das im Begriff der schönen Kunst steckt: das Problem, daß es das Schöne auch außerhalb der Kunst und die Kunst auch außerhalb des Schönen gibt, läßt sich Sponheuer nicht ein.

(November 1987)

Carl Dahlhaus

RAINER DOLLASE / MICHAEL RÜSENBERG / HANS J. STOLLENWERK: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1986). 247 S., Abb.

Rezensenten haben es schwer; manchmal ganz besonders, nämlich dann, wenn sie zu sehr hofiert werden. In dem vorliegenden Buch diskutieren die drei Autoren doch tatsächlich gleich zu Beginn mit dem fiktiven Kritiker Z. W. Eifel und lenken dessen Zweifel in die (in ihrem Sinne) richtigen Gedankenbahnen; und die Epilog-Seiten gar werden unverblümt als Hinweise für den „eiligen Rezensenten“ deklariert. Soviel Entgegenkommen (wo hat denn da überhaupt das eigene Urteil noch eine Chance?) fordert ja nun geradezu dazu heraus, das ganze Buch aufmerksam und kritisch durchzulesen. Um es gleich vorweg zu sagen: mit großem Gewinn und vielen lohnenden Einblicken in Entstehung und Prozeß von musikbezogenen politischen, kulturellen und sozialen Einstellungen.

Die Arbeit läßt sich durchaus verstehen als Fortsetzung von *Rock People* und *Jazzpublikum*. Hier geht es nun aber nicht mehr um spezielle Hörschaften, sondern um den Vergleich von Hörschaften der verschiedensten Musikbereiche. In den Jahren 1979 und 1980 wurden dreizehn Kölner Konzertpublika direkt vor dem bzw. im Konzertsaal um das Ausfüllen eines sorgfältig vorbereiteten Fragebogens gebeten. Insgesamt 2011 Personen aus einer Gesamtzahl von knapp 30000 Konzertgängern kamen dieser Bitte offenbar sehr gewissenhaft nach. Damit lag umfangreiches Datenmaterial zu den folgenden Musikbereichen vor: volkstümliche Musik (Maria Hellwig), Deutscher Schlager (Peter Alexander), Pop/Disco (Boney M.), Rock (Jethro Tull), kritisches Lied (Wolf Biermann, Klaus Hoffmann), moderner Jazz (Jazzhaus-Festival), sinfonische Musik (Gürzenich-Orchester, Londoner Symphoniker), Oper (*Fidelio*, Premiere und Abonnementsvorstellung), Kammermusik (Orlando Quartett) und zeitgenössische E-Musik („Musik der Zeit“ im WDR). Es wäre müßig, sich über die Repräsentativität der Datensätze allzu viele Gedanken zu machen; repräsentativ im herkömmlichen Sinn sind die Daten wohl nicht. Sie werden aber abgesichert durch eine Vielzahl von Vergleichspublika, und vor allem handelt es sich um Daten von aktiv am Musikleben Teilnehmenden, nicht (wie sonst meist üblich) von Schülern oder Studenten, die – mit den Worten der Autoren – in der Regel mehr „Opfer“ denn direkt Beteiligte sind.

In der Tat, die Konzertbesucher haben einiges für die Validierung ihrer musikalischen Präferenzen getan. Die Autoren belohnen sie (und damit jeden Leser des Buches), indem sie die Daten nach allen Regeln der Kunst zum Sprechen bringen. Die Auswer-

tungen sind ein Musterbeispiel für souveränen Umgang mit dem Material, gerade weil man den Mut aufbrachte, „ungehemmt im Datensatz herum(zu-)korrelieren“, gerade weil man immer wieder von den „ermittelten Koeffizienten zu Einfällen, Spekulationen und Theorien“ sich stimulieren ließ (S. 155). Dahinter steckt natürlich die Erkenntnis von der Begrenztheit der Erklärungsreichweite. An die Stelle von fragwürdigem Datenpositivismus tritt der kritische Umgang mit ihnen nach dem Grundsatz, daß „ein und dasselbe Faktum sich auf verschiedene Arten erklären läßt“ (S. 154), und daß sich mit der Erklärung eines Phänomens in der Regel viele andere wieder verdunkeln. Trotz, genauer, gerade wegen dieser Einschränkungen wird wiederholt und in aller Schärfe auf „peinliche Inkonsistenzen“ der bisherigen musikalischen Rezeptionsforschung hingewiesen: Sie sind fast immer die Folge einer allzu einseitigen Interpretation eines Datensatzes.

Von den eigentlichen Inhalten des Buches kann hier nur stichwortartig berichtet werden. Dargestellt werden 1. demographische Strukturen der Publika, 2. Funktionen des Musikhörens (hier wird die immer wieder geäußerte Befürchtung hinsichtlich einer Verdummungswirkung von Schlagern und Popmusik als Fehlurteil einiger „Experten“ entlarvt), 3. Hitparaden der verschiedenen Konzertpublika (die Namen Mozart, Bach und Beethoven tauchen in nahezu allen Hitlisten auf), 4. Formen des ästhetischen Urteilsverhaltens (mit der Erkenntnis, daß ästhetische Toleranz mit dem Ausbildungsgrad zunimmt), 5. Fragen zum Prestigewert der einzelnen Musikbereiche, 6. Assoziationen zur Musik sowie kulturelle und politische Einstellungen der Konzertpublika, 7. Aspekte der Unterhaltungs- und Trostfunktion von Musik (mit der für viele sicherlich provokanten Aussage, daß Musik eine Fluchtdroge für die Betrübten ist: beim Liedermacher-Publikum, beim modernen Jazz, bei den Rockkonzert-Besuchern und bei einem guten Teil der Klassik-Konzertgänger; also gerade bei den anspruchsvollen Publika, weil hier die Zahl der Probleme mit der Höhe des Ausbildungsniveaus zunimmt).

Alle diese hochinteressanten und zum eigenen Überdenken herausfordernden Interpretationen der Daten werden in einem abschließenden Kapitel in ein Theoriekonzept eingebunden, das zur Zeit den meiner Kenntnis nach besten und aktuellsten Überblick über empirische Rezeptionsforschung in deutscher Sprache bietet. Die multiple Determiniertheit der Entstehung musikalischer Präferenzen wird in einem Erklärungsmodell der musikalischen

Sozialisation zusammengefaßt, das vor allem wegen der expliziten Berücksichtigung der objektiven Lebensbedingungen und ihrer musik-sozialisatorisch relevanten Kennzeichen überzeugt. Die Darstellung der Datenauswertung mit ihren komplexen Zusammenhängen erfolgt übrigens immer auf gut verständliche, durch Graphiken veranschaulichte Weise; keinesfalls auf dem Drahtseil artistischer Formulierungen, sondern eher in den „Niederungen“ der Umgangssprache. Ob man das mag oder nicht, ist eine Geschmacksfrage. Doch sollten sich diejenigen, die das stört, nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß hier eine der intelligentesten und derzeit umfassendsten Studien zur Erforschung der musikalischen Sozialisation vorgelegt wurde.

(November 1987)

Helmut Rösing

ELISABETH ELSTNER: Hörerpostanalyse von zwei Rundfunkanstalten. Zuschriften zu Unterhaltungsmusiksendungen. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt (1984). 251 S.

In der vorliegenden Dissertation, die 1984 an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Köln eingereicht wurde, stellt sich Elisabeth Elstner die Aufgabe, anhand von Hörerzuschriften zu Unterhaltungssendungen des Westdeutschen Rundfunks und des Radio-Télé-Luxembourg „Kommunikationsprozesse deskriptiv zu erfassen, um in der Folge Hypothesen bilden zu können“.

Der Untersuchung voraus geht eine umfangreiche Einführung in die Rezipientenforschung, wobei auch der musikpädagogische Aspekt miteinbezogen wird. Wie die Verfasserin in diesem Zusammenhang zu der pauschalen Feststellung kommt, der Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen werde z. T. überhaupt nicht oder sehr sporadisch erteilt (S. 63), bleibt ihr Geheimnis. Eine wissenschaftlich fundierte, kritische Auseinandersetzung mit der herangezogenen Literatur findet weder in diesem noch in dem folgenden Kapitel, das sich mit der Untersuchung der Hörerpost befaßt, statt. Sie wäre um so notwendiger, als statistisches Zahlenmaterial und empirische Untersuchungsergebnisse ohne kritisches Hinterfragen leicht zu überholten Schlußfolgerungen oder unzulässigen Pauschalierungen führen.

Weitere Kapitel sind der Auswertung und der Interpretation von Hörerpost gewidmet. Dabei ergeben sich verschiedene Einsichten in die Sender-Hörer-Beziehungen. So kann belegt werden, daß Reaktionen auf Unterhaltungsmusiksendungen in Form von Meinungsaustausch und sachlicher Auseinan-

dersetzung selten sind. Auch läßt sich eine wachsende Kritikfähigkeit des Hörers nicht erkennen. Somit wird jene Auffassung bestätigt, die den Rundfunk mehr als Dienstleistungsbetrieb denn als Kommunikationsmedium sieht. Die Vorstellung, daß die Musikpädagogik daran etwas zu ändern vermöge, heißt das Gewicht der Musikpädagogik in der Realität der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse überschätzen. Hingegen erscheint, um die Distanz zwischen Rundfunk und Hörer zu verringern, die Forderung nach einer Verknüpfung von Medienpädagogik und Musikpädagogik im schulischen Bereich durchaus begründet.

Im Anhang findet der Leser die Gespräche mit Mitarbeitern des Westdeutschen Rundfunks und des Radio-Télé-Luxembourg über die Themenbereiche „Konzeption einer Sendung“, „Untersuchungen über Hörer“, „Rückmeldung“ und „Kommunikation“, ferner einige faksimilierte Hörerzuschriften.

Ermüdend sind die häufigen Wiederholungen ein und desselben Sachverhalts, ärgerlich aber Platitüden wie: „Musik, insbesondere Unterhaltungsmusik, ist kein Produkt unserer heutigen Zeit“ (S. 194). Man wird der Verfasserin nur beipflichten können, wenn sie am Ende zu dem Resümee gelangt: „Es bleibt nach Abschluß dieser Arbeit ein Unbehagen“ (S. 196).

(Dezember 1987)

Manfred Schuler

NORBERT JÜRGEN SCHNEIDER: *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film.* München: Verlag Ölschläger 1986. 361 S. (Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Band 13.)

„Das Buch wurde mit Liebe geschrieben. Es will mit Liebe gelesen werden“ (S. 17). Norbert Jürgen Schneider hat eine unübliche und interessante Schrift vorgelegt. Unüblich, weil Engagement an erster Stelle steht und nicht sachliche Distanz, interessant durch die unmittelbare Berührung des Autors mit der Praxis.

25 Jahre deutsche Filmmusikgeschichte werden hier vorgestellt, und zwar aus der Perspektive eines Münchener. Dies ist so gewollt, denn die Orientierung an einer anderen Filmszene hätte anderen Gegenständen Raum geboten. Der Autor gesteht ein: „der Text wäre von Hamburg oder Berlin aus sicherlich anders geschrieben worden“ (S. 15). In diesen 25 Jahren Filmmusikgeschichte (1960–1985) stehen

Filme von Achternbusch, Fassbinder, Kluge, Wenders – um nur einige der berühmteren Regisseure zu nennen – im Mittelpunkt mit ausführlichen Beschreibungen der dramaturgischen Rolle, die in diesen Filmen die Musik spielt.

Schneider hat die gängige Filmmusikliteratur summarisch aufgearbeitet. Sein Buch sticht durch interessante Materialien davon ab. Denn Quellen sind zahlreiche Gespräche und Interviews mit Komponisten und Regisseuren, wobei Schneider sich hütet, Akzente zu setzen durch deren unterschiedliche Bedeutsamkeit. Darüber hinaus bietet dieses Buch mehr als andere Abhandlungen Einblicke in die Praxis bis hin zu aufnahmetechnischen Problemen, die auch die Einrichtung von Studios betreffen. Ein Buch, das – wie der Klappentext ankündigt – sich an den Praktiker wendet und auch an Filmfreunde, die einmal hinter den Vorhang blicken möchten. Notwendige Voraussetzung dazu scheint mir eine Neigung zum Neuen Deutschen Film zu sein, der bekanntermaßen in der internationalen Filmbranche eine untergeordnete Rolle spielt.

Da hinreichend allgemeine Literatur zur Filmmusik existiert, ist eine solche Spezialstudie zu begrüßen. Unerfindlich bleibt aber der Titel *Handbuch Filmmusik*.

(September 1987)

Helga de la Motte-Haber

JOSEF KLOPPENBURG: *Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks.* München: Wilhelm Fink Verlag (1986). 297 S.

Daß Filmmusik über dramaturgische Qualitäten verfügen kann, wird niemand bestreiten wollen. Um aber für eine solche Funktion der Musik, die über das bloß Untermalende, stimmungshaft Nachzeichnende hinausführt, Beurteilungskriterien bereitzustellen, ist es unabdingbar, die komplexen Bezüge, die sie mit der Filmhandlung verbindet, in die Untersuchung mit einzubeziehen. Diesen Weg schlägt Kloppenburgs Arbeit ein, indem sie sich auf das Genre Thriller und den Regisseur beschränkt, der es entwickelt und bis zu oft nachgeahmten, aber selten erreichten filmgeschichtlichen Höhepunkten geführt hat: Alfred Hitchcock. Dem Thriller eignet das psychologische Spiel mit der Verunsicherung des Zuschauers, seiner Identifikation mit dem Geschehen in besonderem Maße, und Filmmusik kann hier Funktionen erfüllen, die ihr ansonsten häufig verwehrt bleiben.

Kloppenburg entwickelt einen Analyseansatz,

der die aufzuzeigende filmmusikalische Dramaturgie in eine unmittelbare Wechselbeziehung mit dem Handlungsverlauf setzt. Daß er dabei zunächst eine Dramaturgie des Spielfilms entwickeln muß, kündigt er in der Einleitung zwar an, ordnet dann aber dem Œuvre Hitchcocks das Schema des fünftaktigen Dramas zu, eine Vorgehensweise, die nur bedingt den eingangs gestellten Erfordernissen Rechnung trägt.

Mit seinem Ansatz gerät Kloppenburg auch in Konflikt mit der gängigen Filmmusikforschung. So erfahren etwa die Systematisierungsversuche von Pauli und Lissa eine glatte Abfuhr, weil sie sich zwar am Zusammenhang von Handlung und Musik orientieren – eine hiervon losgelöste, rein musikalisch-formal angelegte Analyse von Filmmusik lehnt Kloppenburg zu Recht ab –, jedoch die Gesamtdramaturgie des jeweiligen Films unberücksichtigt lassen. Kloppenburg übersieht bei diesem Vorwurf aber, daß ihm sein eigener Untersuchungsgegenstand Musik zu Filmen eines sehr speziellen Genres, eben den Thrillern Alfred Hitchcocks, vorgibt. Dieses Genre stellt aber an die dramaturgischen Funktionen von Filmmusik eigene Ansprüche, die sich nur bedingt als Forderung für die Analyse jeglicher Filmmusik generalisieren lassen.

Kloppenburgs Arbeit erweist ihre Stärken in dem Moment, wo die Diskussion der allgemeinen Grundlagen abgeschlossen und das Kernstück erreicht wird – die exemplarische Analyse des Films *Spellbound*, dem deutschen Kinopublikum unter dem Titel *Ich kämpfe um dich* bekannt. Durch ein im Anhang wiedergegebenes Filmprotokoll, in dem er Handlungsablauf, Dialog, Einstellungsbeschreibung und Musikeinsätze (mitsamt melodischer Transkriptionen der kompletten Filmmusik Miklós Rószas) wiedergibt, ist er in der Lage, seinen analytischen Ansatz auszuführen, und die Ergebnisse rechtfertigen die immense Mühe, die die Protokollierung bereitet haben muß (eine Partitur der Filmmusik existiert nicht mehr). Kloppenburg kann nun nachweisen, daß sich die Musik als zusätzlich vermittelndes Element zu Bild und Sprache an den Zuschauer wendet und durch den planvollen Einsatz und die variative Veränderung verschiedener Motive Informationen zu geben vermag, die über die Bild- und Wortebene hinausgehen. Mit dieser Erkenntnis kann er nun auch in einem weiteren Schritt die Musiken zu anderen Filmen Hitchcocks auf ihren Informationsgehalt hin untersuchen, ohne sich hierbei der Mühe weiterer Filmprotokolle unterziehen zu müssen.

Das Genre Thriller ist eine filmgeschichtliche Gat-

tung mit eigener Prägung, und das gilt in gleicher Weise für seine Filmmusik. Die Bereitstellung von Analysekr Kriterien muß sich dieser Tatsache in jedem Moment ihres Vorgehens bewußt bleiben, und hier offenbart Kloppenburgs Arbeit einige Schwächen, etwa die mitunter verschwommene Abgrenzung zum Spielfilm. Hierunter leidet auch die notwendige Auseinandersetzung mit anderen filmmusikalischen Analyserichtungen. Für die Musik zu Hitchcocks Thrillern sind die gewonnenen Erkenntnisse aber von nicht zu unterschätzendem Wert.

(August 1987)

Manuel Gervink

SLAVKO TOPIĆ: Kirchenlieder der bosnischen Katholiken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 335 S., Notenteil. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 147.)

In Bosnien, dessen Bevölkerung aus Kroaten, Serben und der Volksgruppe der Moslems besteht – wobei die letztere den größten Anteil stellt (39,5 Prozent) –, gibt es drei entsprechende Gruppen von Gläubigen: Katholiken, Orthodoxe und Moslems. Die Kroaten sind vorwiegend katholisch, die Serben orthodox, und die Moslems gehören der islamischen Religion an, wobei festzuhalten ist, daß die katholischen Kroaten in Bosnien eine Minderheit bilden.

Vor dieser ethnischen und konfessionellen Situation ist die Studie von Slavko Topić zu sehen, die den überhaupt ersten Versuch unternimmt, „die echten Kirchenlieder der bosnischen Katholiken festzustellen und ihre Herkunft zu untersuchen“. So erfährt man nach einem gedrängten Überblick über die politische, ethnische, sprachliche und konfessionelle Entwicklung in Bosnien (Kap. A) in dem zweiten Kapitel der Arbeit, daß die echten bosnischen Kirchenweisen in ihrer Struktur eng mit den bosnischen Volksweisen verwandt sind bzw. es in einigen Fällen einen parallelen profanen Typus des katholischen Kirchenliedes gibt. Darüber hinaus stellt der Autor fest, daß es bei den bosnischen Kirchenweisen zwei typische Varianten gibt – eine nordöstliche und eine südwestliche –, die sich durch eine andere Begleitung voneinander unterscheiden (S. 28). Es muß hier hinzugefügt werden, daß die Kirchengesänge der bosnischen Katholiken generell zweistimmig sind.

Besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor dem Kirchenlied *Zdravo tijelo Isusovo* (S. 29–64), das, wie man erfährt, das wichtigste Kirchenlied innerhalb des bosnischen Volksgottesdienstes („pučka

missa“) ist. Nicht ganz korrekt ist die Behauptung auf S. 62, wo es heißt, daß „es sich um zwei ‚Lydische‘ Tetrachorde [handelt], die miteinander über den Ton F verbunden sind, in der Weise, wie es der griechische Theoretiker Terpander (um 676 v. Chr.) gemacht hat“. Kann man zunächst einmal im Falle von Terpander überhaupt von einem „Theoretiker“ sprechen? Darüber hinaus geht der Autor m. E. zu weit, wenn er hier überhaupt eine direkte Verbindung zu der Zeit Terpanders herstellt. Unklar ist in diesem Zusammenhang auch die Gegenüberstellung der Begriffe „tonal“ und „modal“, wobei die „tonale Klärung“ auf die gregorianischen Kirchen-tonarten bezogen wird, während die „modale Klärung“ mit den griechischen Modi in Beziehung gebracht wird (die erst auf S. 238, Anm. 115, angebrachte Warnung des Autors vor einem Mißverständnis seiner „tonalen Klärung“ bosnischer Melodien vermag diese Unklarheit nicht aufzuheben).

In Zusammenhang mit der bosnischen Volksmesse *Missa Quotidiana*, die in der Studie ebenfalls ausführlich besprochen wird (S. 234–239 und Transkriptionen 38–40), möchte ich anmerken, daß ihr harmonischer Satz (Transkription 40) mich an die vierstimmigen homophonen Harmonisierungen der griechisch-orthodoxen Liturgie erinnert, die man in mancher Kirchenmusiktradition vor allem auf den jonischen Inseln findet. Denn auch bei der Harmonisierung dieser bosnischen Volksmesse liegt eine analoge Mischung modaler Kirchenmelodik bzw. Volksliedweise mit funktionaler Harmonik vor. Allerdings bildet die Herkunftsfrage der bosnischen Volksmesse ein spezifisches Problem, mit dem sich der Autor auseinanderzusetzen versucht.

Im letzten Kapitel mit dem Titel „Bosnische Kirchenlieder und profane Weisen im Vergleich“ (Kap. C, S. 297–331) werden bosnische Volkslieder besprochen, die auf Kirchenlieder zurückgehen. Dies löst Verwunderung aus, denn im Vorwort (S. I) schreibt der Autor: „Das anfängliche Vorhaben, die kirchlichen und profanen ‚bosnischen‘ Lieder zu vergleichen und dadurch ihre gegenseitige Abhängigkeit herauszustellen, mußte geändert werden. Im Laufe der Untersuchungen ergab es sich, daß ich glaubte, mich auf den Kirchengesang der bosnischen Katholiken ... beschränken zu sollen.“ Dies steht m. E. mit Kapitel C im Widerspruch und ist deswegen irreführend.

Abschließend sei betont, daß abgesehen von den beanstandeten Stellen in der Studie eine Fülle von Material ausgebreitet und in methodisch überzeugender Weise bis ins Detail untersucht wird. In die-

ser Beziehung erreicht die Studie das vom Autor angestrebte Ziel, eine sichere Basis für weitere Untersuchungen über die Kirchenlieder der bosnischen Katholiken zu begründen.

(Dezember 1987)

Dimitris Themelis

Greek Musical Writings. Volume I: The Musician and his Art. Edited by Andrew BARKER. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 332 S., Abb.

Barkers Textsammlung zur griechischen Musik ist auf 2 Bände geplant. Zu Beginn der Einleitung gibt Barker eine Klassifikation der Zeugnisse nach den Aspekten, unter denen sie die Musik thematisieren: Sie betreffen teils das praktische Musikleben, teils die Wirkung der Musik auf den Hörer und ihre Stellung in der Bildung (beurteilt nach soziologischen und ethischen Gesichtspunkten), teils die Musiktheorie. Der vorliegende erste Band bietet Texte der ersten beiden Klassen in neuen englischen Übersetzungen; der zweite Band wird ganz den Musiktheoretikern gelten. Der Zeitraum, der dargestellt werden soll, umfaßt die produktiven Jahrhunderte der griechischen Kultur vom 8. bis 4. Jahrhundert v. Chr.; Hellenismus und Kaiserzeit bleiben ganz außer Betracht, was Barker nicht ganz überzeugend damit begründet, daß auch die spätantiken griechischen Autoren ihr Augenmerk vornehmlich auf diese Zeit richteten und unter „neuer Musik“ meist die stilistischen Wandlungen an der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert verstanden (Introduction, S. 3).

Zwei dieser späteren Autoren sind denn auch wegen ihres Quellenwertes für die archaische und klassische Zeit ausführlich berücksichtigt: die pseudoplatarchische Schrift *De musica* (die vollständig übersetzt ist: S. 205–257) und umfangreiche Exzerpte aus Athenaios (S. 258–303) machen zusammen ein Drittel der Sammlung aus.

Die Einleitung (S. 1–17) gibt, nach einigen Vorbemerkungen über Plan und Verfahrensweise des Werkes, einen Überblick über die von den Griechen verwendeten Instrumente. Die beigegebenen Illustrationen sind überwiegend wohlbekannte Vasenbilder, ergänzt durch die archaische Statuette eines Phorminx-Spielers aus Kreta (Museum Heraklion), das sog. Orpheus-Fresco vom Palast von Pylos aus mykenischer Zeit sowie durch zwei schematische Zeichnungen, die die Konstruktion von Lyra und Aulos verdeutlichen (es hätte nichts geschadet,

wenn alle Instrumente, auch die Schlaginstrumente der orgiastischen Kulte, in dieser Weise dargestellt worden wären; vgl. den Überblick im *Lexikon der Alten Welt*, Zürich 1965, s. v. Musikinstrumente).

Die unterschiedlich langen Textauszüge (insgesamt 196) sind chronologisch angeordnet und in Kapiteln zusammengefaßt: von Homer geht es über Hesiod, die Homerischen Hymnen, Pindar, die Tragiker (zusammen ein Kapitel [Kap. 6, S. 62–92], das, abweichend vom sonstigen Schema, nach sachlichen Rubriken wie „Lamentation“ oder „Music and magic“ statt nach Autoren und Werken gegliedert ist), über Aristophanes, Xenophon (sieben längere Passagen aus dem *Symposion*), Platon, Aristoteles, den Hibeh-Papyrus (in dem ein unbekannter Autor den Einfluß der Musik auf die Charakterbildung bestreitet) und Theophrast (*Historia plantarum* 4.11.1–7 über die Herstellung des Aulos) bis zu den aristotelischen *Problemata* und zu Pseudo-Plutarch und Athenaios (s. o.)

Zwei Kapitel fallen gänzlich aus dem Rahmen: Die Entwicklung von Archilochos bis zum späten 6. Jahrhundert (Kap. 4, S. 47–53) und die musikalische „Revolution“ am Ende des 5. Jahrhunderts (Kap. 7, S. 93–98) werden in zusammenhängender musikgeschichtlicher Rekonstruktion mit nur geringen Textauszügen dargestellt. Der Grund ist natürlich einmal der Mangel an längeren Originaltexten, sodann wohl der Umstand, daß viel von dem, was wir über diese Epochen wissen, aus Pseudo-Plutarch und Athenaios stammt, deren Nachrichten Barker offenbar lieber in geschlossener Form darbieten wollte. Die daraus resultierende Unebenmäßigkeit der Präsentation wird man in Kauf nehmen.

Barkers Übersetzungen zeichnen sich durch Lesbarkeit und Präzision aus. Sie sind, wie das ganze Buch, primär für den „Greekless reader“ gedacht, aber gleichwohl auch für den Kenner der Antike nicht nutzlos, insofern bei allen Begriffen, die von terminologischem Interesse sind, auch die griechische Form (in lateinischer Umschrift) genannt ist.

Eine befriedigende Textauswahl zu treffen war, da genug Raum zur Verfügung stand, vielleicht nicht allzu schwer, zumal es auch an Vorarbeiten nicht fehlte (man vergleiche etwa den „Überblick über die literarischen Quellen in chronologischer Ordnung“ bei Annemarie Jeanette Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, S. 5–38). Nicht ganz gelungen ist die Sammlung von 97 kurzen und sehr kurzen Zitaten aus den Tragikern: der Informationswert mancher Stellen ist gering (z. B. Nr. 92: In Euripides' *Kyklops* singt der be-

trunkene Polyphem falsch – ist das ein Zuwachs für unsere Kenntnis der griechischen Musik?). Daß zu Euripides' *Orestes* v. 338–344 in einem Papyrus des 3./2. Jahrhunderts v. Chr. Noten erhalten sind, die möglicherweise vom Dichter selbst stammen, erfährt der Leser weder hier noch im Kapitel über die musikalische „Revolution“.

Die nötigen Verständnishilfen gibt Barker in dreierlei Form: (1) Kurze Einleitungen zu den einzelnen Autoren charakterisieren ihre literarische Eigenart und die Bedeutung ihrer Äußerungen zur Musik. (2) Die Texte sind mit Anmerkungen versehen, die sich bei den philosophischen Stellen (etwa den Auszügen aus Platons *Nomoi*, S. 141–163) auf das Notwendigste beschränken, bei mehr ‚technischen‘ Texten aber erheblich anwachsen können (die 260 Anmerkungen zu Pseudo-Plutarch, *De musica*, ergeben einen Kommentar, der demjenigen von François Lasserre (1954) nur an Umfang, nicht an Wert nachsteht). (3) Einige Kapitel sind mit Appendices versehen, die so wichtige Einzelprobleme behandeln wie die „harmoniai“ bei Platon und in der späteren Musiktheorie (S. 163–168) oder Begriff und Geschichte des „nomos“ (S. 249–255). Überall erweist sich Barker als scharfsinniger und zugleich vorsichtiger Interpret; die Behandlung kontroverser Fragen wird allerdings gemieden (außer in den Appendices), was freilich auch bedeutet, daß der Leser kaum Hinweise auf weiterführende Literatur erhält. Die etwas knapp geratene Bibliographie enthält befremdlicherweise nur Werke in englischer Sprache. Von hohem Gebrauchswert ist jedoch der mehr als zwanzigseitige Index, ohne den das Werk nur halb so nützlich wäre: Die chronologische Anordnung der Texte bringt es mit sich, daß wichtige Begriffe, die systematisch zusammengehören, weit verstreut erscheinen; mit Hilfe des ausführlichen Index läßt sich das chronologische Lesebuch zugleich als systematisches Begriffswörterbuch der griechischen Musikkunde benützen.

Natürlich gibt es Einzelnes, das nicht überzeugt. Daß die homerische Epik auf die mykenische Zeit zurückgeht (S. 18), ist wohl zu pauschal gesagt: Gewiß hat es Vorstufen im 2. Jahrtausend gegeben, aber die literarische Formung der griechischen Epik vermutet man heute vielfach erst in den sog. dunklen Jahrhunderten. Die Vortragsweise des Hexameters durch die epischen Sänger – gewiß nichts Nebensächliches für die frühe Musikgeschichte – scheint nirgends erwähnt zu werden (vgl. dazu Martin L. West im *Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 113–129). Die den Musikstellen der ältesten Literatur immanente Poetik wird ignoriert (mit Aus-

nahme einer völlig unzureichenden Anmerkung zu Hesiod: S. 34, Anm. 2). – Das bekannte Pratinas-Fragment über die dem Aulos zukommende Rolle (PMG 708) weist Barker wie üblich der Zeit um 500 v. Chr. zu (S. 52); inzwischen hat Bernhard Zimmermann im *Museum Helveticum* 43, 1986, S. 145–154 m. E. überzeugend dargelegt, daß es in eine spätere Zeit gehört. Ob Theophrast wirklich noch Schüler Platons war (S. 186), ist ganz unsicher. Eine kleine Ungenauigkeit begegnet S. 39: Das Proklos-Zitat ohne Werktitel meint die „Chrestomathie“, überliefert in Photios' *Bibliothèque*. Doch das sind Kleinigkeiten, die den Wert der Sammlung nicht mindern. Die Fülle der abgedruckten Texte und vor allem die Qualität der dreifachen exegetischen Beigaben werden dem Buch einen festen Platz in der Fachliteratur sichern.

(Oktober 1987)

Thomas A. Szlezák

CHRISTINE FRÖDE: Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1986. 506 S.

In Anknüpfung an Werner Neumanns *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte* soll dieses Taschenbuch nach Vorstellung des Verlages der explosionsartig vermehrten Popularität Bachs Rechnung tragen und für jeden auch minderbemittelten Musikfreund eine Handreichung sein. Die Autorin, selbst im Leipziger Bach-Archiv tätig, hat sich freilich nicht damit begnügt, vorhandene Textpublikationen auszuwerten, sondern ist den dort vorhandenen Quellen, Bachs Originalpartituren und -stimmen, nochmals auf den Grund gegangen. So ist der hier wiedergegebene Text nicht immer der des Dichters, aber auf jeden Fall der von Bach komponierte, und zwar in der Textversion und Lautung jener Zeit, wengleich in modernisierter Schreibweise.

Detailprobleme ergaben sich dabei bei der Zeichensetzung oder bei Fragen wie der Ausschrift eines komponierten Da capo. Der beschränkte Raum eines Taschenbuchs erzwingt natürlich auch den Verzicht auf alle weitschweifigen Fußnoten, und so wird die Identifizierung von Textsorten sehr elegant auf drucktechnische Weise geleistet: Choräle und Da-capo-Arien werden durch Einzug, Bibeltext durch fortlaufenden Druck kenntlich gemacht.

Die Sammlung umfaßt im Unterschied zu Neumanns Publikation nicht nur die Kantaten, sondern auch Motetten, Messen, Passionen und Oratorien, und das nicht in der Ordnung des Kirchenjahres (die

dann ein Register im Anhang aufschlüsselt), sondern nach BWV-Nummern geordnet, beschränkt sich aber auf die tatsächlich musikalisch erhaltenen Werke, verzichtet also auf die nur erschlossenen Parodie-Dubletten wie z. B. die *Schäferkantate* und *Die Feier des Genius* BWV 249a und b zum *Osteroratorium* BWV 249. Register weisen ferner die (nach bisherigem Stand der Bachforschung bekannten) Textdichter aus, ordnen die Werke nochmals alphabetisch nach Textanfängen und geben ihren Standort in der *Neuen Bach-Ausgabe* an.

(Oktober 1987)

Detlef Gojowy

FRIEDRICH VON HAUSEGGER: Frühe Schriften und Essays. Ausgewählt und hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1986. 132 S. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 7.)

In der Form-Ausdruck-Diskussion der Musikästhetik im 19. Jahrhundert bezog Friedrich von Hausegger (1837–1899) eine eindeutige Position: Für ihn war der Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit der oberste ästhetische Wertmaßstab. Hausegger unternahm in seiner *Ästhetik von Innen* (*Bayreuther Blätter* 16, 1893, S. 327) den Versuch, den seit Aristoteles oftmals wiederholten Topos, daß Musik die Kunst des Gefühlsausdrucks sei, sowohl mit den empirischen Methoden der Physiologie und Psychologie als auch mit den deduktiven der Philosophie wissenschaftlich zu fundieren. Hier liegt sein eigentliches Verdienst, und Flotzinger weist zu recht darauf hin, daß die einseitige Charakterisierung Hauseggers als „Gegenpol zu Hanslick“ oder „Ästhetiker Bayreuths“ historisch zu kurz greift.

Hausegger veröffentlichte seine Hauptschrift unter dem Titel *Die Musik als Ausdruck* im Jahre 1884 in den *Bayreuther Blättern*, dann ein Jahr später als Buch, das schon 1887 in zweiter Auflage erschien. Dieses Werk ist der Brennpunkt seines musikschriftstellerischen Vermächtnisses, einzelne Strahlen weisen jedoch unzweifelhaft auf seine früheren wie auch auf seine späteren Schriften, so daß Hauseggers musikwissenschaftliches Euvre eine erstaunliche Geschlossenheit aufweist. Die Gesamtausgabe seiner Bücher, unzähligen Essays und Rezensionen bleibt auch in dieser Hinsicht ein offener Wunsch.

Um so dankenswerter ist die vorliegende Arbeit Rudolf Flotzingers, der einige der teilweise schwer zugänglichen frühen Schriften und Essays Hauseggers neu ediert. Sie umfassen den Zeitraum von 1865

bis 1874, also die ersten zehn Jahre Hauseggers in Graz, wo er im übrigen hauptberuflich als Rechtsanwalt tätig war, was der Fülle seiner Veröffentlichungen über Musik allein schon quantitativ gesehen Respekt abverlangt. Unter der Überschrift „Musikalisch-historische Skizzen“ faßt Flotzinger eine Reihe kleinerer Essays aus den Jahren 1865 bis 1868 zusammen, in denen Hausegger sich u. a. zum Ziel setzt, dem Musikhörer jeweils einen Komponisten in der Form kurzer Monographien ebenso einfühlsam wie engagiert nahezubringen. Erfreulich ist hier Flotzingers Auswahl insofern, als er auf Aufsätze über Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt und Berlioz zurückgreift, die in der von Hauseggers Sohn Siegmund herausgegebenen Aufsatzsammlung *Gedanken eines Schauenden* (München, 1903) nicht enthalten sind und so ein Gegengewicht zu der dort überstarken Akzentuierung des Komponisten Wagner und der Gattung Oper bilden. Den überwiegend monographischen Essays schließt Flotzinger die beiden ästhetischen Schriften *Die Instrumentalmusik und das Programm* von 1868 und *Musik und Sprache* aus dem Jahre 1871 an. Die letztgenannte war Hauseggers Habilitationsschrift, der jedoch nicht die gewünschte Stellung an der Universität Graz folgte und ihrem Autor nur den Titel des Privatdozenten einbrachte. Dem historischen Abriß *Ueber die Anlage der germanischen Völker zur Musik* folgt schließlich ein fünfteiliger Essay über Richard Wagner, dessen polemischer und ironischer Stil deutlich macht, wie sehr sich Hausegger in der Rolle des Verteidigers für künstlerischen Fortschritt und speziell für die Neuerungen des Musikdramatikers sah.

Flotzinger setzt seiner Arbeit das Ziel, „die auf die ‚Musik als Ausdruck‘ zuführende Entwicklungslinie sichtbar zu machen“. In der Tat leuchten in nahezu allen Schriften und Essays Gedanken auf, deren Ausformulierung und Integration in Hauseggers Hauptschrift wiederzufinden ist, dies gilt insbesondere für seine Abhandlung *Musik und Sprache*. Die gedanklichen Keime der frühen Jahre kommen in *Die Musik als Ausdruck* als ein musikästhetisches System zur Blüte. Entwicklungslinien werden in Hauseggers Veröffentlichungen über Jahrzehnte hinweg sichtbar, was natürlich die Kenntnis der betreffenden Schriften voraussetzt. Gerade hier hätte Flotzinger seinen Lesern eine Hilfestellung leisten können, indem er zumindest einige Grundzüge dieser Entwicklungslinie benennt und skizziert. Die gemeinsame, mehr oder weniger allen Aufsätzen des Bandes zugrundeliegende ästhetische Idee Hauseggers wäre durch eine retrospektive Betrachtung aus

dem Blickwinkel der gereiften Anschauungen des Autors, wie wir sie in seiner Hauptschrift antreffen, deutlicher zutage getreten.

Hauseggers geistige Entwicklung – soweit sich dies an seinen Schriften ablesen läßt – besticht durch ihre Konsequenz. Dennoch gibt es auch in seinem Gedankensystem Anschauungen, die er in späteren Jahren relativierte oder anders akzentuierte. Insbesondere gilt dies für seine Abhandlung über *Die Instrumentalmusik und das Programm* aus dem Jahre 1868. 21 Jahre später schreibt Hausegger in einem Brief an Arthur Seidl vom 4. Oktober 1889 über diesen Aufsatz: „Derselbe ist ein ganz unreifes Produkt und entspricht auch meinen heutigen Anschauungen durchaus nicht mehr.“ Der Grund dieser harten Selbstkritik ist in der geänderten Auffassung Hauseggers zur Programmmusik zu finden, die er zunächst mit glühender Feder zum musikalischen Paradigma erhebt, später aber als „ein Ungeheuer, halb Mensch und halb Thier“ ansieht (*Unmusikalische Betrachtungen*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Oktober 1877, S. 563). Hier also wird eine Entwicklungslinie in Hauseggers Ästhetik gebrochen. Der genannte Aufsatz nimmt somit – was Flotzinger leider nicht erwähnt – eine Sonderstellung ein.

In seinem Vorwort kündigt Flotzinger weitere Bände mit Neueditionen Hauseggerscher Schriften an. Unter der Voraussetzung der fortgeführten Chronologie dürfen wir dann so bedeutsame Abhandlungen wie *Unmusikalische Betrachtungen* und *Richard Wagner und Schopenhauer* erwarten. Ein weiterer Schritt zur Gesamtausgabe der Schriften Hauseggers wäre damit erreicht.
(November 1987) Ernst-J. Danz

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Reihe D / Volume 6: Des Spielmanns Kind. Ballade für Orchester (1912–1914). Partitur. Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER und Radomil ELIŠKA. Praha: Supraphon / Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. XIX, 97 S.*

„Märchen // Es starb der alte Spielmann // die Gemeinde erbt alles: // die Geige auf einem Pflock // und ein Kind in der Wiege // (Sv. [topluk] Čech) // Für Orchester // komponiert // von Leoš Janáček.“ So umreißt (im Original tschechisch) Janáček im Autograph als erste Fassung einer Titelseite die Fabel seiner Orchester-Ballade. Ein Faksimile dieses Autographs, einer „zusammenhängenden Orchester-Skizze“, ist in den Anhängen abgedruckt; ebenso,

auf jeweils gegenüberliegenden Seiten, die erste Partitur-Abschrift von Janáčeks Prager Kopisten. Trotz einer leichten Unschärfe in der Reproduktion sind die Faksimilia leicht zu entziffern. Diese beiden Quellen zeigen die entscheidenden Stationen des Schaffensprozesses. Grundlage für die kritische Ausgabe ist dann die zweite autorisierte Druckausgabe von 1924, eine Art „Fassung letzter Hand“; sie enthält die nicht unerheblichen Revisionen, denen Janáček das Werk im Lauf der hindernisreichen Auführungsgeschichte unterzog.

Die bereits 1914 geplante Uraufführung kam u. a. wegen mangelnder Probenzeiten – schon damals also! – nicht zustande. Seit der Uraufführung dann im September 1917 wurde das Werk, so Jiří Vysloužil in einer detaillierten Darstellung der Entstehungsgeschichte als Einleitung des Bandes, „in den Programmen der Tschechischen Philharmonie zur meistgespielten Komposition Janáčeks“. Vysloužil ordnet die Orchester-Ballade chronologisch, stilistisch und konzeptionell in eine sozial betonte Werkgruppe ein, „die mit der Oper *Jenufa* (1894–1903) begann und zu der auch die Chortrilogie *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdonova* und *Siebzigttausend* (1906–1909) nach Texten von Bezruc gehört“.

Dieser Einführungstext, ausführlich und mit mehreren Briefzitate, erscheint auch in tschechischer, englischer, französischer und russischer Version, ebenso die Prosafassung des dem Werk zugrundeliegenden Gedichts – 19 Strophen aus je vier Kurzzeilen, wobei ein Hinweis auf die metrische Struktur der Verse für Nicht-Kenner des Tschechischen hilfreich gewesen wäre. Nur in der Originalsprache und in deutscher Übersetzung erscheint der Kritische Bericht mit Beschreibung der Quellen, Editionsgrundsätzen, Zeichenerklärung und Anmerkungen zu einzelnen Stellen. Die Richtlinien sehen enharmonische Umschriften entsprechend der (üblichen) Orthographie ebenso vor wie vor allem Eingriffe und Veränderungen bei Angaben zu Tempo und Ausdruckscharakter, letzteres unter Berufung auf „Aufführungstraditionen“ wie „musikalischen Charakter“ der respektiven Stellen – wogegen, da ausgewiesen, im Prinzip nichts spricht.

In einer Werkeinführung (*Einige Worte zur Instrumentierung anlässlich der Erstaufführung bei dem Konzert der Tschechischen Philharmonie*), 1914 zu der – nicht zustande gekommenen – Aufführung in der Musikzeitschrift *Hudební revue* veröffentlicht, hebt Janáček die enge Bindung der thematischen Erfindung an Farbe und Instrumenten-Charakteristik hervor: „Wenn das menschliche Ohr nur imstande

ist, Töne bestimmter Klangfarben wahrzunehmen, dann bringt sie eben auch das schöpferische Denken nur in Klangfarben hervor; das Thema ist im Ausdruck an ein bestimmtes Instrument gebunden.“ Seine Notenbeispiele zeigen, wie weit er die motivische Verwandtschaft bei allen Metamorphosen, Verwandlungen und Varianten des Motivs faßt. – Der Druck verwendet konsequent, entsprechend Janáčeks Vorgaben, italienische Instrumenten- und Vortragsbezeichnungen. Das Druckbild der sehr sorgfältig und aufwendig erarbeiteten Edition ist übersichtlich und ausgesprochen schön.

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

JOHN METZ: The fables of La Fontaine. A critical edition of the eighteenth-century vocal settings. New York: Pendragon Press (1986). VII, 184 S. (Julliard performance guides. No. 2.)

Die Fabeln von La Fontaine, so anspruchsvoll sie uns auch erscheinen mögen, gehörten im 18. Jahrhundert zur beliebten Lektüre von jung und alt sowie zum Grundstock der Schullektüre. Ihr erzieherischer Wert wurde als sehr hoch angesehen, und selbst nach Rousseaus Verdikt im *Emile*, wo er den Bewunderern La Fontaines entgegenhielt, die Immoralität der Fabeln könne Kinder im gleichen Maße zum Laster wie zur Tugend führen, blieben sie in und außerhalb Frankreichs eine populäre Kinder- und Jugendliteratur. Während diese Fabeln heute wenigstens der älteren Generation noch bekannt sind, kann man dies von den Vertonungen kaum behaupten. Das Singen von Fabeln gehörte im 18. Jahrhundert zur Unterhaltungskunst, der auch in der Pädagogik eine wichtige Funktion zukam. Gesungene Fabeln gab es in großer Zahl, überwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – in französisch sprechenden Ländern. Neben den wohl frühesten Ausgaben von J. Dessertz (seit 1730 *Fables sur de petits airs et de vaudevilles* und *Fables dans le goût de M. de la Fontaine* in *Nouvelles poésies spirituelles et morales*, seit 1730 mehrere Lieferungen) sind z. B. die *Vingt cinq Fables dans le goût de M. de La Fontaine en Musique pour le Chant et Clavecin* von Christian Ernst Graf (La Haye 1768) sowie die *Trois cent Fables* von F. J. Desoer (La Haye 1770) bekannt.

John Metz' Titel (*The Fables ... of the eighteenth-century*) ist in zweifacher Hinsicht irreführend: Die Titelformulierung suggeriert eine Vertonung aller Fabeln La Fontaines sowie eine Sammlung aller dies-

bezüglicher Vertonungen des 18. Jahrhunderts. In Wirklichkeit beschränkt sich die Ausgabe jedoch auf die von J. Dessertz (in den *Nouvelles poésies spirituelles* heißt der Autor J. Desessartz) und G. Desprez seit 1730 edierten 124 Fabellieder. Von vielen Fabeln ist entgegen dem Titel von Metz kein Modell bei La Fontaine auszumachen. Im Vorwort der Lottin-Ausgabe von 1752, in der die Fabeln aller Lieferungen noch einmal zusammen publiziert wurden, heißt es denn auch schlicht *Fables sur de petits airs et sur des vaudevilles choisis*. Im *Mercur* von 1730 betont der anonyme Kritiker, es handle sich um „Fables choisis, dans le goût de La Fontaine“, eine Formulierung, die bei Graf 1768 noch wiederkehrt. Zwar stellt Metz im Zusammenhang mit der kurzen literarischen Erörterung der Fabeln die gesungene Version zu *Die Grille und die Ameise* den Versionen Aesops und La Fontaines gegenüber, erörtert aber die Relation zwischen den gesungenen und La Fontaines Fabeln allgemein nicht. Der Versuch, die Fabellieder mit den Vorlagen La Fontaines zu identifizieren, wird nicht unternommen. Für zahlreiche problematische Fälle, z. B. *L'Aigle et le Renard*, *Les Bâtons flottants*, *La Bélette et le Lapin*, *Le Blé*, *Les Moutons*, *Les Loups et les Hommes*, *Les Pigeons et le Milan* und viele andere ist eine Fabel bei La Fontaine nicht auszumachen. In den Beispielen, für die eine Fabel La Fontaines Vorbild war, entfernt sich die gesungene Version wegen der äußerst gekürzten und auf eine vorhandene Melodie getexteten Version erheblich vom Original. Die Fabeln wurden im übrigen nicht vertont, sondern eine bereits populäre Melodie wurde parodiert, der Text mußte also immer neu gedichtet werden.

Die Edition von Metz enthält den Notentext aller Fabeln der Desessartz-Ausgabe, eine aufführungspraktische Einleitung und eine englische Zusammenfassung der Texte. Druckfehler gibt es in hoher Zahl, beginnend mit dem Titelblatt und dem für die Bibliotheken bestimmten Kurztitel. Nach Fertigstellung des Index' scheint sich die Paginierung geändert zu haben, denn zahlreiche Seitenangaben stimmen nicht. Die Kenner der Vaudevilles und populären Melodien hätten sich natürlich die Identifizierung der Melodien sowie eine Konkordanzliste bei Mehrfachverwendung der gleichen Melodie gewünscht. Trotz der bedauerlicherweise so zahlreichen Mängel ist diese Publikation, die äußerlich einen guten Eindruck macht, zu begrüßen.

(Oktober 1987)

Herbert Schneider

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 8a, 8b: La damnation de Faust. Edited by Julian RUSHTON. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1979, 1986. 566 S.

In der *New Edition* der Werke Hector Berlioz' liegt nach sechs Jahren wieder ein Band vor. Die jetzt komplette Neuausgabe von *La damnation de Faust* bringt, soviel ich sehe, keine bemerkenswerten Emendationen des Notentextes zutage. Die Quellenlage ist wenig kompliziert: Die 1854 erschienene Partitur, offenbar so gut wie fehlerfrei, repräsentiert die maßgebliche Fassung letzter Hand. (Warum die Neuausgabe den – für das Verständnis wichtigen – Untertitel *Légende dramatique en quatre parties* unterschlägt, den das Werk im Partiturdruk und im gleichzeitig publizierten Klavierauszug hat, ist unbegreiflich.)

Im Appendix IV teilt der Herausgeber die abweichenden Versionen einer ganzen Anzahl von Passagen mit, wie sie die 1845/46 niedergeschriebene autographe Partitur – ein Kompositionsautograph, wie bei Berlioz die Regel – enthält. Fast durchweg hat Berlioz dann gekürzt; am rigorosesten – und im Hinblick auf die finalgerichtete dramatische Gesamtwirkung zweifellos sehr ökonomisch – in der Scène 19, dem *Pandaemonium*, wo nicht weniger als 99 Takte gestrichen wurden. In Scène 15 – Marguerites *Romance* mit dem Soldatenchor „derrière la scène“ – kann man die Umformung der Konzeption aus der siebten der 1828/29 entstandenen *Huit scènes de Faust* studieren: Berlioz übernimmt aus der früheren Komposition zunächst die polymetrische Überlappung von *Romance* und Chor, montiert aber in den Schluß des Chors Marguerites resignierten Kommentar bereits ein; dann streicht er den Chor und kombiniert Marguerites Partie mit dem – nur in Zeichenfunktion verwendeten – Marschrhythmus „derrière la scène“; endlich entfernt er die Anfangsüberschneidung der beiden Musikstücke, führt den Chor wieder ein, aber gekürzt – denn er erscheint ja bereits in Scène 8 –, und ersetzt ihn am Schluß, mit der Wirkung dramatischer Ironie (*per urbem quaerentes puellas eamus* grölen die Studenten, Faust aber, Marguerite weiß es, *ne vient pas*), durch Phrasen aus dem ebenfalls aus Scène 8 bekannten *Gaudeamus-Chor*. Aus einer Konzertnummer ist so schließlich die komplexe Szene einer „Opéra de concert“ – so nannte Berlioz *La damnation* von Anfang an – geworden. Geradezu rührend ist die – dann doch gestrichene – Anmerkung im Autograph zu Branders *Ratten-Lied* (Scène 6): Man möge das Folgende, das ironische *requiescat in pace* nämlich und

die groteske *Amen-Fuge*, falls dies die Gefühle „einer frommen Zuhörerschaft oder von Bewunderern gelehrter Fugen verletzen könnte“, weglassen.

In einem ausführlichen Vorwort informiert der Herausgeber über alles Wissenswerte zum Werk. Dank der Mitteilung (S. 501) der detaillierten Angaben im 1846 gedruckten Libretto (das allerdings von der definitiven Textgestalt etwas abweicht) dürfte endlich feststehen, welche Partien des Librettos – abgesehen vom Goethe-Nerval-Text der sämtlich wiederverwendeten *Huit scènes de Faust* – Almire Gandonnière schrieb und welche der Komponist. (Dezember 1987) Wolfgang Dömling

Janáček–Newmarch Correspondence. Edited by Zdenka E. FISCHMANN. Rockville/Maryland: Kabel Publishers (1986). XI, 184 S., Abb.

Der Band enthält den Briefwechsel zwischen Janáček und Rosa Newmarch (1857–1940), die seit 1887 mehrere Monographien, vor allem über slawische Komponisten und Musik, publizierte und die slawische Musik in den 20ern als Publizistin wie als Organisatorin von Janáčeks London-Aufenthalt (1926) in Großbritannien bis zu einem gewissen Grade bekannt machte, ohne damit aber schon ein genuines und spezifisches Verständnis zu erreichen. (1924, als *Jenufa* in Berlin und bald auch an andern Bühnen triumphierte, wurde die Oper an der Metropolitan Opera als Teil des „German“ Repertoire aufgeführt.)

Die Editions-geschichte der Ausgabe ist verwickelter als der Briefwechsel selber, der im wesentlichen technisch-organisatorische Fragen behandelt. (Newmarch neigte zu einer idyllisierenden Sicht auf Janáčeks Lebensbedingungen.) 1948 erhielt der Musikwissenschaftler Leoš Firkušný, der ältere Bruder des Pianisten Rudolf Firkušný, der als Kind Unterrichtsstunden bei Janáček hatte (1905–1950), von Newmarchs Tochter Elsie das Konvolut mit den Briefen. Leoš Firkušný starb 1950 in Argentinien, nachdem er den Briefwechsel bereits chronologisch geordnet hatte. Seine Witwe übergab die Briefe 1963 Zdenka E. Fischmann. Diese verzögerte die Publikation zunächst durch ausgiebiges Materialsammeln, dann aus beruflichen Gründen.

Der Briefwechsel besteht aus 21 Briefen von Janáček; der erste als englisches Typoskript (Janáček, der selbst kein Englisch sprach, hatte ihn anfertigen lassen), die anderen 20 handschriftlich auf Tschechisch. (Diese sind im Anhang in mäßiger Qualität

als Faksimilia reproduziert.) Dazu kommen 22 Briefe von Rosa Newmarch. Janáčeks erster Brief datiert vom 12. April 1922, der letzte vom 2. Juni 1928, neun Wochen vor seinem Tod. Die Herausgeberin hat alle Briefe ins Englische übersetzt; nach der Idiomatik wie nach einer Probe-Übersetzung aus dem Deutschen ins Englische zu schließen, sprach- und sachverständig. (Janáčeks Wort-Sprache ist mindestens so eigenwillig wie seine Musik-Sprache.) Demgegenüber ist die schon vor dem 2. Weltkrieg begonnene Brief-Edition des Janáček-Archivs in Brno (wie eine 1955 begonnene zweite Reihe, mit seinen theoretischen Schriften) ganz in Tschechisch gehalten und daher für uns kaum zugänglich – eine Ausnahme macht der bislang letzte, 9. Band (1986), in dem Max Brods Briefe im deutschen Original publiziert sind.

Bedeutsam und nützlich wird Fischmanns Edition vor allem durch die Fülle von Fußnoten und zusätzlichem Material. Ihre Einleitung etwa entwickelt nicht weniger als eine Rezeptionsgeschichte in nuce von Janáčeks Werk. Zwischen die Briefe eingebaut sind ergänzende Texte, hauptsächlich aus Schriften von Janáček oder Rosa Newmarch. Zeittafel, Auswahlbibliographie, Register von Janáčeks Werken sowie Gesamtregister runden den Band ab.

Über das vor allem durch die Anmerkungen sich bildende dichte biographische und rezeptionsgeschichtliche Informationsnetz hinaus bieten die Briefe fast nichts für übergreifende Fragestellungen nach Weltbild, Ästhetik, kompositorischen Problemen – verständlich angesichts des Zwecks wie auch der Briefpartnerin. Dem ergänzenden Material ist aber immerhin zu entnehmen, daß Janáček im Londoner Zoo, auf der Suche nach „Sprechmotiven“, der Stimme der Natur lauschte, hier dem Affengebrüll und dem Walroß-Schrei. Und im Brief an Kamila Stössl vom 13. Mai 1926, nach der Londoner Reise aus Prag geschrieben, kommt der verbissene Rechtfertiger des eigenen Werks zu einem desparat-depressiven, sozial aber nicht unrealistischen Resümee: „... Whether London, or better said that little sector of London, heard those trifles of mine or not – will not change in the least either the course of events or the life of even one of those 8 million inhabitants. In short, I am conscious of the insignificance of [my] work. It is better not to talk much about it. On the other hand, for some people it is too important! I do not belong among them. That's it!“

(Dezember 1987)

Hanns-Werner Heister

CLAUDE DEBUSSY: *L'Isle joyeuse*. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1986). V, 14 S.

Solange der Verlag Durand (Paris) das Monopol auf Ausgaben der Werke Debussys besaß, wurden viele anstehende philologische Probleme nicht gelöst. Von einem so zentralen und überall aufgeführten Werke wie *La Mer* gab es in nicht zu überhörenden Details der Partitur viele Varianten und Abweichungen, die der Verlag selbst weder erklären noch rechtfertigen wollte und konnte. Erstaunlich mutet an, wie während dieser unerfreulichen Situation gerade der Peters Verlag (Leipzig) in die Lücke sprang und philologisch zuverlässige Ausgaben von Werken Debussys präsentierte, und zwar nicht nur von Standardwerken, sondern z. B. auch von Liedern aus der Jugendzeit.

Unterdessen ist aber bei Durand unter der Leitung von François Lesure von der Bibliothèque Nationale (Paris) die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Debussys angelaufen, doch erheischt die Tatsache, daß diese Werke immer häufiger in Konzertprogrammen auftauchen – Maurizio Pollini z. B. spielte die *Zwölf Etüden* Debussys bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1987 und anderswo zusammen mit Werken Chopins –, daß zuverlässige Urtexte schon jetzt vorhanden sind und nicht erst in Jahrzehnten, wie bei dem schleppenden Gang der Gesamtausgabe zu befürchten ist. Deshalb ist die Tatsache zu begrüßen, daß der Henle Verlag *L'Isle joyeuse* in einer tadellosen, aber vor allem auch für den praktischen Gebrauch tauglichen Form publiziert hat.

Theo Hirsbrunner

CLAUDE DEBUSSY: *Trio in G für Klavier, Violine und Violoncello*. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Ellwood DERR. München: G. Henle Verlag (1986). VIII, 11 S.

Im Debussy-Werkverzeichnis von François Lesure (Edition Minkoff, Genève 1977) kann man noch lesen, daß das Autograph nicht lokalisiert werden konnte und früher zu der Sammlung R. Legoux gehörte, in der auch Skizzen zu *Pellás et Mélisande* waren, die heute auch unauffindbar sind. Diesen unerfreulichen Zustand konnte Ellwood Derr beheben, da er die Quellen, die drei letzten Sätze des *Trios*, in der School of Music von Michigan in Ann

Arbor im Jahre 1982 fand, nachdem schon 1979 den ersten Satz Robert Owen Lehman bei einem Pariser Auktionshaus hatte kaufen können. Derr mußte aber die Takte 210 bis 234 im Finale ergänzen, da ein Blatt des Manuskripts fehlte. Diese immer etwas zweifelhaften Eingriffe werden sich auch in der bei Durand und Costallat nach und nach erscheinenden Gesamtausgabe fortsetzen, da Debussy einerseits viele Werke unvollendet gelassen hat – vor allem Jugendwerke –, während andererseits die Nachfrage nach Werken dieses Komponisten ansteigt und eine allgemeine Aufwertung der Spätromantik, zu der das Stück gehört, stattfindet. Lesure gibt als Entstehungsjahr 1879, Derr aber 1880 an. Die offizielle Uraufführung fand am 12. November 1985 zur Einweihung der Galerie Mazarine der Bibliothèque Nationale (Paris) vor einer breiten Öffentlichkeit statt, nachdem das *Trio* schon an der Universität von Michigan in Ann Arbor gespielt worden war. Die deutsche Erstaufführung bestritten Monika Leonhard (Klavier), Rainer Kussmaul (Violine) und Claus Kanngiesser (Violoncello) am 11. Dezember 1985 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu München.

(Oktober 1987)

Theo Hirsbrunner

Eingegangene Schriften

ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde. Mitteilungen des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Universität zu Köln, Nr. 60. Köln 1987. 8 S.

A. M. I. S. Antiquae Musicae Italicae Studiosi. Bollettino dell'Associazione. Anno III, Ottobre 1987, No. 7. Como (1987). 39 S.

ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987. 409 S.

Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposium. Hrsg. von Stefan KUNZE und Hans Jürg LÜTHI. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1987). 187 S., Notenbeisp.

MILTON BABBITT: Words about Music. Edited by Stephen DEMBSKI and Joseph N. STRAUSS. Madison: The