

[Ulsamer, Josef; Stahmer, Klaus. Musikalisches Tafelkonfekt]

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1973, vol. 22, iss. H8, pp. 186-189

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112208>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

rary photographs and portraits: Smetana as a delightful youth moving among Pízeň society, taking a leading place among the families of the rich Göteborg merchants, as a welcome guest of Liszt, living through the deep shock of the deaths of his daughter and his beloved Kateřina, and even in his great love for Betty, which however changes gradually, together with his encroaching illness into the tragedy of the final years of the artist's life. In conclusion Large rounds off his text with ten appendices, notably a detailed table of the 32 Album Leaves (Appendix B), the summary comparison of the five versions of *The Bartered Bride* (C) and the three versions of *The Two Widows* (E), the printing of the couplet for Esmeralda and the principal comedian (D) and the list of works arranged chronologically (G) and by genre (H) including fragmentary and lost works. The synopses of all of Smetana's opera will no doubt be useful for the English reader; the Czech reader, however, will be disturbed by the number of printing errors in the Czech texts ('Jak prámim, nezka, je hodna bohátá') and Czech names, which will cause foreigners considerable difficulty in locating some of the places and people mentioned (Kopidlno = Kopidlno; Rodniče = Roudnice; A. Pozděny = Pozděna; Liduše = Ludiše; J. B. Knott = Kott). One is also struck by some of the inaccuracies in Large's account of Czech legends and historical events: 'Říp is also believed to have been ... the legendary home of Přemysl, who is said to have been ploughing two kilometres below the summit when he received the summons from Libuše', p. 265 (according to legend, Říp is associated only with Čech, the common ancestor of the Czechs; Přemysl's Stadice is about 40 miles – 60 km away from Říp and has never been linked with Říp before); 'Lipany, the field where Czechs slaughtered Czechs in civil war during the battle of Bilá Hora (1620)', p. 265 – (the battle of Lipany took place in 1434, at the time of the Hussite Wars).

John Clapham's much slimmer book is supported by a sound historical background and is based on a wide knowledge of Czech literature on Smetana, which the author painstakingly cites. Clapham has also had to take into account the function of the edition in which his book appears, the 'Master Musician Series' (general editor: Sir Jack Westrup), which seeks to offer the general musical public biographies of important figures in the history of music (among others in the series there are volumes on Bach, Elgar, Mahler, Purcell, Vaughan Williams, of the Czechs apart from Smetana also Dvořák). With a view to this wider readership, the authors has opened his work with a chapter summarizing on eight pages – this in a very skeletal form – the history of Czech music, limited basically to a mention of the most important events of Czech history from the oldest times and a list of important Czech composers. Smetana's biography, to which with a view to this wider readership, the author has opened his work with a chapter and political history of 19th-century Bohemia. In compressed form the author covers Smetana's life in some detail, though devotes substantially less space to the music than Large. This is at once evident from a cursory examination of the number of music examples in each book, or from reading the short chapters on chamber music or the four pages devoted to Smetana's songs and vocal music. Clapham's compressed, rather more sober evaluation places the composer, honourably, among the greatest creative musicians, a fact which he underlines with Liszt's striking remark: 'He was indeed a genius.' In places the work suffers from a certain lack of proportion; side by side, for instance, with very brief passages on the music the author launches into detailed historical excursions (on the struggle for the crown and on Norway's conversion to Christianity at the end of the 10th century) or into special problems (e. g. the genesis of the Vltava motif – where admittedly he reveals a new aspect). The book is completed by appendices standard to the series, giving an interesting and useful calendar of the key events of Smetana's life juxtaposed against basic dates of music history of the 19th century, a short list of works and brief facts about people mentioned in the text. His easy familiarity with folk music research, careful translations and accurate presentation of the Czech texts are appealing traits of Clapham's work. -an

MUSIKALISCHES TAFELKONFEKT

Josef Ulsamer – Klaus Stahmer: *Musikalisches Tafelkonfekt*. Stürtz-Verlag Würzburg 1973, 95 Seiten + Schallplatte „Musikalisches Tafelkonfekt“ (ST, 45), Calig-Verlag München.

Das mit Notenbeispielen und prachtvollen ikonographischen Materialien ausgestattete Buch zweier Autoren, von denen der erste als Leiter des Ulsamer-Collegiums „kleine

Tafelkonfekt-Kostproben aus vier Jahrhunderten* (von anonymen Stücken des 14. Jahrhunderts an bis zu Rathgeber und Telemann) auf der beigelegten Schallplatte zur Verfügung stellt, bedeutet eine Leistung, die den Ansprüchen der modernen Musikforschung gerecht ist, wenn auch das äußere Aussehen das Werk eher in die für Kunstliebhaber bestimmten Luxusausgaben einzureihen erlaubt. Der „interessierte“ Leser findet hier Literatur- und Quellennachweise (S. 90–92), im Text figurieren authentische Zitate und die Autoren bemühen sich im Einklang mit dem geschichtlichen Gang des gegebenen Sachverhaltes und seiner Begriffsauffassungen fortzuschreiten, aber eine strikt wissenschaftliche Behandlung müßte noch mit weiteren Hilfsapparaten versehen werden. Bearbeitet das Buch trotzdem ganz konzentrisch das geschichtliche Wesen und Fungieren der Tafelmusik im breitesten Sinne des Wortes, so beweist es, daß die formale Seite für den Wert einer solchen Aussage nicht das Wesentlichste ist, daß vom Verlagsgebiet Impulse gegeben werden, in einer zugänglicheren Gestalt etwas Originäres zu produzieren, und daß die Notwendigkeit etwas „leichter“ zu formulieren den Informationswert, die Interpretationsoriginalität und den Anspruch an methodologische Reinheit nicht einschränken muß.

Die Autoren nützen eine Menge von neueren Arbeiten aus, die die Kulturgeschichte auch in bezug auf das höfische Leben und die Tafelsitten behandeln, finden wichtige Impulse bei W. Salmen, der die Personalträger historischer Musikaktivitäten und ihnen entsprungener Gattungen zu bestimmen versucht, können ihre Ausführungen schon mit der ausgearbeiteten terminologischen Analyse der „Tafelmusik“ (von E. Reimer im Handwörterbuch der musikalischen Terminologie) vergleichen, erörtern jedoch das Problem unter neuen Gesichtspunkten, so daß man kaum eine vergleichbare Monographie im vorhandenen Schrifttum findet.

Man könnte empfehlen auch weitere, z. B. osteuropäische Bilddokumente in Betracht zu ziehen und es wäre gut möglich das, was hier nur für die abendländische Tradition bewiesen wurde, auch in den soziologisch und geographisch jenseits dieser Tradition stehenden Bereichen (Folkloreschichten, außereuropäisches Wesen) zu suchen. Zweifellos würde man dort auf Analogien anstoßen, so daß die angedeutete, von Homer und den alten Hebräern zum Barock führende Linie nicht die einzige ist, die die Selbstverständlichkeit der Vermählung von Mahl und Musizieren bestätigt. Viel wichtiger sind aber methodologische, aus der interpretierten dichten Tradition sich ergebende Folgen, die uns zwingen vieles neu zu befragen, was die Forschung beiseite ließ.

Die Musikgeschichtsschreibung faßt die Musikgeschichte als eine autonome Entwicklungsreihe auf, wobei die Verknüpfungen mit der Umwelt, in der und für die die Musik fungiert, als Bereich des Funktionalen erörtert werden. Immer neu wird dabei angewendet, die Dichotomie des Autonomen und Funktionalen sei eine zu schematische Äußerung der realen Polarisierung eines einheitlichen Musikfeldes; will man sie auch durch eine Auseinandersetzung mit konkretem Material wegstreichen, so verursacht sie unüberwindbare Schwierigkeiten und bleibt bestehen. Es ist dabei auffällig, daß die Autonomieinterpretation dort besser gedeiht, wo es genug Quellen gibt, die eine ununterbrochene Reihe von aufeinander anknüpfenden Strukturstufen zu bilden scheinen. Der Mangel an ihnen führt eher zur Überzeugung, daß das Autonomieprinzip zugunsten des Funktionalen schwächer zum Ausdruck kam. Es mag sein, daß uns also der Stand der Quellenbasis die Auffassungen suggeriert.

Die Hymnologie erklärt man z. B. dank ihrer strukturellen Ausgeglichenheit und deutlichen Abhängigkeit von primären gesellschaftlichen Gegebenheiten problemlos als funktionalen Bereich, in dem dennoch die Musik ihre autonomen Wege gebahnt hat. Stößt man aber seit der Renaissance auf die großen Mengen innerlich differenzierter, mehrstimmiger und teilweise schon instrumentaler Musikalien, so beginnt man einseitig die Geschichte der Musik in Genres, Gattungen, Formen und anders strukturell motivierte Gebiete zu trennen, die als autonome Entwicklungsreihen manchmal bis zur Gegenwart ausgelegt werden. Diese, in Handbüchern geprägten und dadurch popularisierten Teilbereiche entsprechen aber nicht jenen Klassifikationen (Kircher u. a.), die aus der Zeit des eigentlichen Fungierens dieses Repertoires stammen und die eher unserem funktionalen Gesichtspunkt zu entsprechen scheinen. Eben diese alten, einst eingebürgerten Gliederungen der Musik zeigen genauer als manche heutigen mühsamen Rekonstruktionen, welche gesellschaftlichen Kontexte, Betriebsformen und Repertoirekapazitäten es waren, die die damalige Musikproduktion hervorriefen (Bestellungsmoment), umfaßten und zugleich klassifizierten. Die historische artifizielle Produktion, die gewisse Autonomiemerkmale trug und deshalb heute hauptsächlich unter diesem Aspekt ver-

standen wird, hat sich eben in diesen und keinen anderen Kapazitäten funktional als zu verschiedenen Zwecken dienende Musik geltend gemacht. Wie bekannt, waren es (abgesehen von der Stadt- und Militärmusik) vor allem die Kirche, seit 1600 das Theater und das Milieu der Häuser und Höfe, das zwar breiter ist, als die mit dem Ausdruck *da camera* gemeinte Umwelt, aber in bezug auf Musik durch ihn am treuesten vertreten wird.

Im Sachverhalt „Tafelmusik“ wird ein Feld entdeckt, dessen Grenzen zwar nicht genau die Kompositionsarten im autonomen Sinne voneinander trennen, aber in dem doch eine jener zeitgemäßen Kapazitäten identifiziert wird. Man stellte zwar schon früher fest, daß es den Gebrauch, die Musik während des Mahls zu betreiben, gegeben hatte (meistens in kirchlichen und weltlichen Barockresidenzen, damals hat es auch schon den Werktitel *Tafelmusik* gegeben), aber erst nun beginnt man daraus Schlüsse zu ziehen. Im besprochenen Buch erscheint dieser Gebrauch als eine seit jeher tradierte Kontinuität, die sich nach den Veränderungen des Lebensstils umwandelt, jedoch die tief physiologisch und sozialpsychologisch verankerten Grundfunktionen erhält. Die dem Gehör gewidmete Musik gliedert sich in einen Komplex ästhetisch relevanter Aktivitäten ein, der die Bedürfnisse mehrerer Sinne (auch Sehen, Geschmack) befriedigt. Vielleicht begründet dieses Synästhetische die Stabilität des Phänomens, auf deren Grund man heute verhältnismäßig verlässlich den Charakter der dazu bestimmten Musikproduktion beurteilen kann. Die Autoren kommen zur Ansicht, daß es im Rahmen des Bereiches „Tausende, Hunderttausende von Melodien und Texten“ (S. 10) gegeben haben muß, eine Überproduktion, ohne die es undenkbar wäre, zu jedem Moment des komplizierten Zeremonielles die entsprechende, immer überraschende und aufmunternde Musik einzusetzen. So kann die *Tafelmusik* als Typ und Realisierungskontext

1. viele Kompositionstypen funktional zu erklären helfen, die ohne Erkenntnis, daß sie in konkreten Bedingungen fungierten, als unmotivierte Versuche einiger Komponisten, nicht nur für Kirche und Theater zu schreiben, zu begreifen wären,
2. für die Zeit vor 1500 die Vorstellung ermöglichen, wie zahlreich und differenziert eine derartige Produktion sein mußte, von der uns heute die selten erhaltenen Stücke höchstens ihr strukturelles Aussehen zeigen,
3. zur Revision von Periodisierungsgewohnheiten beitragen, die oft unter dem Einfluß der Autonomiedoktrinen formuliert wurden.

Zu dem letzteren Punkt bringt das Kapitel „Fürsten, Virtuosen und Lakaien“ ein impulsreiches Material, das die Erscheinung der Hofkapelle und ihrer Funktion erörtert, wobei K. Stahmer dasselbe Thema in bezug auf die Stilproblematik noch einmal speziell behandelt (*Tafelmusik im Barock*, in: *Die Waage* 7, 1973, B. 11–12, S. 299–305). Versuchte man seit 1919 über *Musikbarock* zu sprechen, so wurden besondere Strukturmerkmale, Formen und Gattungen gesucht, die für die Jahre 1550–1750 spezifisch wären, die Zusammenhänge der Musik mit anderen Künsten festgestellt und allgemeine ideologisch-sozialpsychologische Qualitäten der damaligen Kunst (Spiritualismus, Sensualität) charakterisiert. Dabei schilderte man die Veränderungen der Musik als autonome Entwicklung von individuell geschaffenen Typen (es gab auch solche: die Fuge, das Musikdrama in seinem Frühstadium usw.), die primär die geistigen Zeittendenzen geäußert hatten.

Stahmer zeigt, daß mit dem Barock eine alte Erscheinung gipfelt (das gesellschaftliche Feiern durch das mit allen möglichen sinnlichen Effekten begleitete Mahl), in der sich der Stand der feiernden Gruppe gesellschaftlich, ideologisch und ästhetisch bestätigt. Dieses Lebensstilphänomen rief eine große Kunstproduktion hervor, die im Bereich der Musik einen ganz wichtigen Kontext gebildet hat. Für die Tafel und überhaupt für das frühe Leben in der Kammer, das mit dem Feierngebrauch fast identisch war, wurden neue weltliche Kompositionsarten nötig, fast alles, was uns vom Barockrepertoire (ohne Kirchen- und teilweise auch Opernmusik) bekannt ist. Die Vorgänger der später ästhetisch autonom gewordenen Vokal- und Instrumentalgattungen entfalteten sich jahrhundertlang im funktionalen Bereich als „für den Tag“ geschriebene und gleich vergessene Kompositionen, weil „ja dauernd Neues“ gefordert und auch angeboten wurde. Mit dem Untergang der gesellschaftlichen Relevanz dieses Feierns entfesselten sich manche Gattungen von ihrem Funkzionieren in der Rolle eines sinnlich bloß reizenden Klanghintergrundes und formten sich in dem Sinne um, daß von nun an das Werk, der Satz und die ästhetische Auswirkung im Mittelpunkt der Rezeption stehen. Die gesellschaftliche Rolle des erwogenen alten Phänomens (das Feiern überhaupt) mußte sehr eigenartig sein. Mit Recht fragt K. Stahmer: „Wie kommt es, daß eine kleine Gesellschaftsschicht

sich einen derartigen Luxus leistet, während der Rest der Bevölkerung sich oft nur mit Mühe ernähren kann? Wir stehen vor einer der unlösbaren Fragen, die die gesamte Epoche charakterisieren, und die Zeit des Barock ist voll von solchen Widersprüchen“. Offensichtlich hat man es hier nicht nur mit einem Ergebnis der Unterdrückung und der Macht zu tun. Die feudale, zu dieser Zeit sich absolutistisch organisierende Gesellschaft fand in diesem Phänomen eine Form der Selbstbestätigung, deren Konsequenzen in das ganze gesellschaftliche System auch positiv ausstrahlten (im Sinne der ideologischen Auswirkung eines Mittels zugunsten des gegebenen Standes). Damit erklärt sich aber manche spezifische Seite der Barockmusik, vor allem ihr vom heutigen Stand sich wesentlich unterscheidendes funktionales Bestehen, das sie nicht (wie es seit 1800 der Fall ist) zu kunst- und wertfeindlichen Folgen der Massenproduktion zwingt, sondern ihr die von den alten Zeiten überlieferte handwerkliche Meisterschaft garantiert. Die neue Auffassung der attraktiven Thematik, die sich auch anhand der Interpretation wertvoller Bilddokumente verfolgen läßt, bringt also ungeahnte Perspektiven für die ernsthafte musikwissenschaftliche Arbeit.

ku

NEUES ÜBER DIE MUSIKERZIEHUNG

The Third International Seminar on Research in Music Education (Gummersbach, Germany, July 5–12, 1972). *Das Dritte Internationale Musikpädagogische Forschungsseminar* (Gummersbach, 5.–12. Juli 1972). Edition ISME, Research Series No 1. Herausgeber: Die Forschungskommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung. A. Bentley – K. E. Eicke – R. G. Petzold. Bärenreiter, Kassel–Basel–Tours–London 1973. 165 Seiten.

Mit dem Zeitabstand eines einzigen Jahres realisierte der Bärenreiter-Verlag die Herausgabe der inhaltsreichen Fülle des dritten internationalen musikpädagogischen Forschungsseminars (Gummersbach 1972). Enthält das Protokoll auch bloß die höchst sparsam konzipierten Kurzfassungen der sog. vorbereitenden Arbeitspapiere (insgesamt 27), die Texte von 2 Einführungsreferaten (R. Thackray, K. E. Eicke) und die von Hildegard Fröhlich auf 16 Druckseiten zusammengefaßten Diskussionsergebnisse, zu denen man im Plenum und in den Gruppen des Seminars gelangte und wird der Text in der nicht allzu umfangreichen Broschüre sogar zweisprachig (englisch, deutsch) präsentiert, so bedeutet diese rein dokumentarisch gemeinte Herausgabe doch einen der allgemeinen wissenschaftlichen Aufmerksamkeit würdigen Impuls für das Gebiet der musikpädagogischen Forschung.

Die dank der englischen Universität in Reading 1968 gegründete und später in die ISME-Tätigkeit institutionell eingegliederte Forschungstradition der musikpädagogischen und von Arnold Bentley zwei geleiteten Seminare lehnte sich bisher bloß an eine geringe Anzahl teilnehmender Fachleute an, die keineswegs für eine in bezug auf den allgemeinen Stand der Disziplin repräsentative Gruppe gehalten werden können, aber beim bisherigen Mangel an systematisch arbeitenden Gremien breiteren internationalen Charakters doch eine aktivierende Rolle spielen. Auch anläßlich des letzten Seminars versammelten sich nur verhältnismäßig wenige Teilnehmer. Ursprünglich haben sich Vertreter aus 18 Ländern für die Veranstaltung interessiert, wobei die erschienenen Beiträge von etwa 30 Teilnehmern die Situation der Forschung in 11 Staaten aus 4 Kontinenten andeuten. Nach Reading 1968 und Stockholm 1970 ist auch das Gummersbach-Gespräch eine überwiegend englischsprachige Angelegenheit geblieben, da sich an den Tagungen 7 Forscher aus England, 8 aus den Vereinigten Staaten und je einer aus Australien, Neuseeland und Kanada beteiligten. Dagegen waren weitere Länder folgendermaßen vertreten: BRD 3, DDR 2, Japan 2, Schweden 1, Holland 1, Bulgarien 1. Aus diesen Angaben läßt sich kaum mehr als die Diskussionsbereitschaft einzelner Forscher und nationaler Forschungsgruppen herauslesen. Auffallend ist allerdings die Initiative der anglo-amerikanischen Musikerziehungsforschung, die sich in einen breiteren internationalen Rahmen eingliedern will, was praktisch voraussetzt, die Wege zum europäischen Terrain zu bahnen. Trotzdem ist die Teilnahme einzelner Länder nicht ganz zufällig gewesen. Bietet sie auch kein repräsentatives Bild des gesamten Fachgebietes, so äußert sie doch zumindest die Notwendigkeit der Auseinandersetzungen, wie sie in einzelnen Ländern empfunden wird. So überrascht z. B. nicht die Tatsache, daß die Diskutierenden in Gummersbach Partner in den Forschern aus der DDR und Bulgarien gefunden haben, da eben diese Länder im sozialistischen Lager zu dieser Zeit