

usw., darunter auch Smetanas Oper „Der Kuß“, die er mit großen Sympathien als „die erste wirklich tschechische Musik“ bezeichnete). Ebenso scheint seine Publizistik der dreißiger Jahre ein Dokument zur Geschichte der Arbeitermusikbewegung und der deutschen antifaschistischen Emigration zu sein.

Die Bedeutung der Edition nur vom Standpunkt ihrer dokumentarischen Nützlichkeit zu beurteilen wäre allerdings sehr einseitig. Ebenso relevant und in Bezug auf die spezifische Stellungnahme Eislers sogar noch wichtiger ist die Frage, was Eislers Äußerungen direkt besagen und ob sie tatsächlich einen realen kognitiven Fortschritt darstellen. Eisler selbst war beruflich weder Musikkritiker (schrieb er auch die Kritiken, so sprach er sich zur üblichen Form und Sendung der musikkritischen Aussagen sehr skeptisch aus und zwar im Artikel „Zeitungskritik“, 1929), noch Musikwissenschaftler. Trotzdem übte er eine qualifizierte Kritik des zeitgemäßen Standes der Musikwissenschaft aus, z. B. in den Aufsätzen „Zur Situation der modernen Musik“ (1928), „Zur Krise der bürgerlichen Musik“ (1932 – hier findet man sogar eine kritische Auseinandersetzung mit Adorno) und „Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf“ (1931 – gleich der erste Absatz wird der bürgerlichen Musikwissenschaft gewidmet). Man kann nicht außer Acht lassen, daß Eisler in seinen Aufsätzen sehr schlagfertig einige neue Sachverhalte beschreibt und aktuelle Begriffe, bzw. Auffassungen prägt, praktisch parallel mit der eben damals entstehenden regulären Musiksoziologie und manchmal sogar mit einem gewissen Vorsprung. Es ist übrigens kennzeichnend, daß er schon im Jahre 1928 einer „Soziologie der Musik“ entbehrte (siehe S. 90.) Dank Eisler wurden auf einem verhältnismäßig hohen theoretischen Niveau Probleme der bürgerlichen Musik, des Konzertbetriebs, des Musikverständnisses, der Funktion der Musik, der Musikpolitik, des Kitsches usw. terminologisch reflektiert und formuliert. Eisler hat auch relativ neue Themenkreise entdeckt, beispielsweise die Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung nach 1848, die er selbst beschrieben hat, das Problem der Modellcharakteristik der Kultur (Aufsatz „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“), des Geschichtsverlaufes (Periodisierungsversuche im Artikel „Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf“), bzw. des Sach- und Funktionsgebietes der Musik überhaupt (bisher wenig bekannte Thesen aus dem Jahre 1931 mit einer Definition der Musik) usw. Es ist übrigens kennzeichnend, daß Eisler verlangt, „über Musik wissenschaftlich zu reden“ (S. 140). Es wäre natürlich ungenügend und im Prinzip falsch diese Neuerungen und Teilergebnisse in einzelne Interessengebiete und Gegenstände der inzwischen schon entstandenen musikwissenschaftlichen Fächer ohne weiteres einzugliedern. Die Denkart Eislers unterschied sich von den damaligen Normen der musikwissenschaftlichen Arbeit hauptsächlich qualitativ, nämlich durch die zielbewußte Anwendung der Dialektik und durch das Ausnützen der historisch-materialistischen Gesichtspunkte (wobei sich Eisler gut bewußt war, daß er in den Werken der Klassiker des Marxismus kaum direkte Äußerungen zum Thema Musik finden kann). Eisler hat auch teilweise die Produktivität der Team-Arbeit entdeckt und überprüft, als er einige spezielle und anspruchsvolle Themen mittels der Dialog-Form löste, wie das die Aufsätze „Zeitgemäße Betrachtungen zweier Musiker“ (in: Der Auftakt VIII-1928, Prag, gemeinsam mit H. H. Stuckenschmidt), „Avantgarde Kunst und Volksfront“ (in: Die neue Weltbühne XXXIII-1937, Prag-Zürich-Paris, mit Ernst Bloch) und „Die Kunst zu erben“ (dasselbst XXXIV-1938, mit demselben) bezeugen. Vieles aus der Termin- und Problemsetzung Eislers beeinflusste schließlich direkt oder indirekt nach dem Ende des zweiten Weltkriegs die sozialistische Entwicklung der Musikkultur in den osteuropäischen Ländern. Die Herausgabe zahlreicher Texte Eislers bedeutet also einen Impuls, der in den musikwissenschaftlichen Kreisen weitreichende methodologische Diskussionen hervorrufen kann.

*Miloš Štědroň*

*Peter Ryom*: Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV). Kleine Ausgabe. VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig 1974. 214 Seiten.

Der dänische Musikwissenschaftler Peter Ryom befaßt sich bereits seit Jahren mit der Zusammenstellung eines neuen Vivaldi-Katalogs. Ryom, ein Schüler Jens Peter Larsens, hat in dieser Hinsicht bemerkenswerte Vorgänger, beispielsweise

*Marc Pincherle* (Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, II: Inventaire Thématique, Paris 1948) oder *Antonio Fanna* (Antonio Vivaldi. Catalogo Numerico-Tematico delle Opere Strumentali. Milano 1968. Edizione Ricordi) u. a. Ryom hat sich deshalb dazu entschlossen, einen neuen Vivaldi-Katalog zu verfassen, weil die bisherigen Arbeiten nur Vivaldis Instrumentalkompositionen enthalten. Pincherles Arbeit spricht bloß von den Sonaten und Trios (ohne Numerierung der Kompositionen), von den Sinfonien (1–23, darunter auch Sinfonien zu Opern) und den Konzerten (1–447); der Autor hat diese Aufstellung in seiner Vivaldi-Monographie aus dem Jahr 1955 ergänzt. Bisher gilt Pincherles Verzeichnis als offiziell – Vivaldis Werke werden nach ihm laufend numeriert (vor der Nummer pflegt man den Buchstaben P [= Pincherle] anzuführen); trotzdem enthält dieses Verzeichnis bibliographische Ungenauigkeiten und eignet sich nicht restlos für die Praxis, weil es u. a. auch im Material überwunden ist (durch neue Entdeckungen von Vivaldis Werken aus den letzten Jahren). Antonio Fanna ist schon deshalb über Pincherle hinausgekommen, weil er Vivaldis Instrumentalschaffen systematisch nach der Besetzung und Tonart reiht. In seinem Katalog, der unter der Abkürzung F zitiert wird, findet man vor allem ein Verzeichnis der 530 Kompositionen Vivaldis, die das Instituto Italiano Antonio Vivaldi bei Ricordi erschienen ließ. Unkomplette oder verloren gegangene Werke werden im Katalog nicht geführt. Fannas Katalog bietet dafür interessante Übersichtstabellen mit Vivaldis Kompositionsjuvenilien. Er zitiert bei jeder Nummer den Melodienanfang, stützt sich aber nicht auf die Quellen, sondern geht von Ricordis Ausgabe aus, womit dieser Katalog den wissenschaftlichen Charakter einbüßt.

Ryoms neue Arbeit besitzt zwei große Vorzüge: Vor allem zieht sie alle bisher bekannten Kompositionen Vivaldis in Betracht, also auch *Vokalkompositionen* (zu liturgischen und nichtliturgischen Texten, Kantaten, Serenaden usw.) und *Opern* (auch Einakter, insgesamt 46 Nummern), ebenso wie Kompositionen, die einer eindeutigen Gruppentellung widerstreben. Außerdem geht Ryoms Katalog bei den melodischen Inzipiten ausschließlich von *Originalfassungen* aus, wie sie in Archiven und Büchereien zu finden sind, und gewinnt dadurch auch für die Forschung an Bedeutung. Wenn man bedenkt, daß der Verfasser im Laufe der Jahre sämtliche zugänglichen Handschriften Vivaldis in Österreich, Belgien, in der Tschechoslowakei, Deutschen Demokratischen Republik, Bundesrepublik Deutschland, in Frankreich, Großbritannien, Italien, Holland, Polen, Schweden und in den USA gründlich studiert hat, daß er mit führenden Vivaldi-Kennern (u. a. mit Prof. Dr. Rudolf Eller aus Rostock) zusammengearbeitet hat, kann man mit ruhigem Gewissen behaupten, daß sein neuer Katalog heute der verlässlichste Führer durch Vivaldis Werk ist.

Peter Ryom will sich mit der selbstgewählten Aufgabe weiter befassen. In der besprochenen Veröffentlichung legt er der musikologischen Öffentlichkeit nur den „kleinen Wortlaut“ des Katalogs vor, den er um wichtige Daten über die Handschriften und ihre Hinterlegung, Tatsachen bibliographischer Natur usw. bereichern will, wie dies bei den großen Katalogen Köchels (*Mozart*), Schmieders (*Bach*), Hobokens (*Haydn*) u. a. der Fall ist. Aber auch in diesem „kleinen Wortlaut“ handelt es sich um ein wichtiges Vivaldi-Handbuch. Im Sinne der praktischen Verwendbarkeit ist es streng systematisch. Die Numerierung der Werke kann um neu entdeckte Handschriften Vivaldis erweitert werden. Im Vergleich mit älteren Katalogen enthält Ryoms Verzeichnis auch die Identität so mancher Kompositionen, die bisher als verloren galten. Dem Forscher, der sich mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts befaßt, wird diese Arbeit auch deshalb willkommen sein, weil sie Fragen der Librettos von Vivaldis Bühnenwerken in Betracht zieht, die in dem zur Ausgabe vorbereiteten großen Katalog sicher nähere Erwähnung finden werden.

Rudolf Peřman

