
BESPRECHUNGEN

The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume. Edited by Israel ADLER, Bathja BAYER and Eliyahu SCHLEIFER in collaboration with Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1986. 426 S., Notenbeisp. (Yuval. The Jewish music research centre. Volume V.)

Der fünfte Band der periodisch erscheinenden Sammlung von Studien zur jüdischen und hebräischen Musikwissenschaft, die das Forschungszentrum für Jüdische Musik an der Hebräischen Universität Jerusalem unter dem Titel *Yuval* herausgibt, ist dem Begründer der jüdischen Musikwissenschaft Abraham Zvi Idelsohn gewidmet, dessen Todestag sich 1988 zum 50. Mal jährt. Idelsohn, der auch ein Pionier ethnologischer Musikforschung war, stammte aus dem lettischen Kurland. Er wurde 1882 geboren, studierte in Königsberg und Berlin und setzte seine Studien am Leipziger Konservatorium bei Hermann Kretzschmar und Salomon Jadassohn fort. 1903 wurde er, sängerisch überaus begabt, als Kantor an die Synagoge in Regensburg berufen. Von dort ging er erstmalig nach Johannesburg. Von 1906 bis 1921 lebte er in Jerusalem. Dort gründete er 1910 ein Institut zur Erforschung der jüdischen Musik und 1919 eine jüdische Musikschule. 1921 kehrte er nach Deutschland zurück, wo er bis zu seiner Ernennung als Professor für Jüdische Musik am Hebrew Union College in Cincinnati/Ohio blieb. In den USA lehrte er von 1924 bis 1934. Krankheit zwang ihn zur Aufgabe der Stellung, und er ließ sich 1937 in Johannesburg nieder, wo er Familie hatte. Dort starb er am 14. August 1938. Sein bedeutendstes Werk ist der zehnbändige *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies*, in dem er selbstaufgezeichnete und auf phonographischen Aufnahmen festgehaltene Melodien aus allen erreichbaren Mittelmeerlandern transkribiert und erläutert hat. Er hat eine große Zahl von Aufsätzen zur jüdischen Musikgeschichte in deutscher, englischer und hebräischer Sprache und eine grundlegende *History of Jewish Music* (1924 ff.) veröffentlicht. Weniger bekannt ist Idelsohn als Komponist geworden. Er hat ein Musikdrama *Jephtha* und viele liturgische und volkstümliche Gesänge geschrieben, von denen das Lied *Hava Nagila* zum weltweit verbreiteten Volkslied geworden ist. Er hat als erster und wohl einziger Komponist die Noten seiner Lieder von rechts nach links

aufgezeichnet, in der Richtung also, in der die hebräische Sprache geschrieben wird.

Der vorliegende Band enthält eine Fülle von bisher nicht oder kaum bekannten Dokumenten und Informationen, in denen weite an der Musikwissenschaft interessierte Kreise über das rein Jüdische hinaus Material zu weiterer Forschung finden können. Zur interessanten Biographie Idelsohns enthält der Band eine Introduction zu seinen autobiographischen Aufzeichnungen (Eliyahu Schleifer) und die Autobiographie selbst. Unter den historischen Dokumenten steht Idelsohns Anzeige von der Eröffnung des Instituts für Jüdische Musik in Jerusalem an der Spitze. Edith Gerson-Kiwi, die nach Idelsohns Tod gemeinsam mit Robert Lachmann die Durchsicht und Weiterführung der in Jerusalem befindlichen Idelsohn-Archive übernommen hatte, steuert eine Analyse der Pioniertätigkeit Idelsohns auf dem Gebiete der jüdischen ethnomusikologischen Arbeit bei, und Eliyahu Schleifer hat – wohl die wichtigste Dokumentation des Bandes – einen „catalogue raisonné“ der Schriften Idelsohns zusammengestellt (S. 53-180; mit Register der Titel, auch der hebräischen).

Der zweite Teil des Bandes ist „In Idelsohn's Footsteps“ betitelt und enthält Beiträge von Hanoah Avenary, Philip V. Bohlman und anderen israelischen und internationalen Wissenschaftlern, darunter eine Studie von Eric Werner, der ein Nachfolger Idelsohns als Professor für Jüdische Musik in Cincinnati wurde. Eine Zusammenfassung der hebräischen Studien, die auch eine Bibliographie der musikalischen Werke Idelsohns enthält (Shlomo Hofman), folgt dem englischen Teil des Buches. Hebräische Kurzfassungen der nicht-hebräischen Beiträge werden ebenfalls geboten.

Um aus der Fülle des Interessanten nur einige wenige Details herauszuheben, sei auf Idelsohns Aufsatz hingewiesen, der in deutscher Sprache in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* noch in der Juni/Juli-Nummer des für die Juden tragisch folgeschweren Jahres 1933 erschien: Hier schrieb Idelsohn über *Deutsche Elemente im alten Synagogengesang Deutschlands* (S. 385-393) und führte eine Untersuchung fort, deren erste Ergebnisse er in derselben Zeitschrift schon 1926 (Jg. VIII, Heft 8, Mai 1926) veröffentlicht hatte. Es ging ihm um einen Nach-

weis, daß deutsche Minnesang-Elemente in Synagogengesängen der deutschen Juden zu entdecken sind; der Aufsatz enthält vergleichende Notenbeispiele – eine Zusammenfassung der Arbeit ist im vorliegenden Band auf den S. 138 und 156-157 gegeben.

Interessant ist auch Idelsohns Stellung in der Diskussion um die antisemitischen Schriften Richard Wagners. Bereits im Jahre 1908 schrieb Idelsohn einen Artikel (in hebräischer Sprache) über die Lieder des jüdischen Volkes und kam darin auf jüdische Musiker des 19. Jahrhunderts zu sprechen, die sich „in unnatürlicher Weise“ darum bemühten, sich ihrer Umwelt zu assimilieren. „Wagner hat dem jüdischen Volk (in seinem antisemitischen Aufsatz) insofern einen Dienst erwiesen, indem er der Erste war, den Juden zu zeigen, daß es eine jüdische Musik gäbe ...“ (s. S. 94). Im Jahre 1920 kam Idelsohn auf das Thema zurück. In einem (ebenfalls in hebräischer Sprache geschriebenen) Aufsatz über die *Jüdischen Musiker des letzten Jahrhunderts* untersucht er, inwieweit und ob Wagners Attacke gegen Meyerbeer berechtigt oder gemein war; er findet, daß Wagner in seiner musikalischen Kritik nicht ganz im Unrecht war. Idelsohn diskutiert ferner die Nähe oder Ferne anderer jüdischer romantischer Komponisten zur jüdischen Tradition, und schließlich spricht er über die großen jüdischen Kantoren und kantoralen Komponisten. Bald nach diesem Aufsatz erschien noch eine Studie (ebenfalls hebräisch) über *Eine hebräische Quelle katholisch-christlicher Melodien*, deren Inhalt die Grundlage für einen Aufsatz in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IV, Heft 9/10, 1922, bildete, der unter dem Titel *Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen* (S. 515-524) publiziert wurde.

Ein kurzlebiges „Weltzentrum für Jüdische Musik“, das in Jerusalem in den Jahren 1936 bis 1940 unter der Leitung des Musikliebhabers Dr. Salli Levi bestand, hat mit den meisten bedeutenden jüdischen Musikern in aller Welt korrespondiert und sogar eine „Zeitschrift“ herausgegeben, die allerdings nur einmal erschien (*Musica Hebraica*, Volume 1/2!). Philip V. Bohlman hat die Briefe katalogisiert, die sich im Jerusalemer Archiv befinden, und Titel von Aufsätzen zusammengestellt, die zur Veröffentlichung in späteren, jedoch nicht mehr erschienenen Ausgaben der Zeitschrift eingesandt worden waren, darunter Manuskripte bekannter Wissenschaftler und Autoren. In *Musica Hebraica*, Vol. 1/2, waren u. a. Beiträge von Darius Milhaud, Nicolai Lopatnikoff, Max Brod, Eric Werner und Ernest Bloch erschienen. (Mai 1987) Peter Gradenwitz

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1986. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing: Hans Schneider 1986. 273 S., Abb., Notenbeisp.

Das neue Jahrbuch hat mit dem dritten Jahrgang die erwünschte Fortsetzung gefunden. Seine Thematik ist wieder weit gespannt, zeitlich vom 14. bis 20. Jahrhundert, inhaltlich mit Beiträgen zur Ethnologie, zur Gregorianik und zur Musikgeschichte in Italien und Deutschland. Erich Tremmel berichtet über die Sammlung afrikanischer Musikinstrumente im Missionsmuseum St. Ottilien, die z. T. durch Benediktiner-Missionare im damaligen Deutsch-Ostafrika zusammengetragen wurde. Seine Bestandsaufnahme ist begleitet von Abbildungen einiger Instrumente und Fotos von Musizierenden. Keith Polk (*Civic Patronage und Instrumental Ensembles in Renaissance Florence*) schildert, wie die Instrumentalmusik nach der Invasion Italiens durch die Franzosen, welche die diplomatischen Beziehungen zerstörte, dank der Förderung durch Bürger der Stadt Florenz im 16. Jahrhundert in traditioneller Weise fortgesetzt werden konnte. Christoph Petzsch stellt ein *Unbekanntes Münchner Sanctus in emblematischem Kontext* vor, mit dem ein Steuerschreiber sein Steuerbuch von 1381 mit einer kunstvollen Eintragung in Kreuzform eröffnete. Die beziehungsreiche Emblemik mit Schwurhand und Krone wird sorgsam beschrieben und interpretiert. Den umfangreichsten Beitrag liefert Franz Körndle mit *Untersuchungen zu Leonhard Lechners „Missa secunda: Non fu mai cervo“* (S. 93–159). Er interpretiert den Begriff der Parodie und bezeichnet Lechners *Missa secunda* als „ein äußerst bemerkenswertes Werk“ und „eine der auffälligsten und gleichzeitig schönsten Schöpfungen“ dieser Art. Dabei geht er von der Ausgabe in der *Lechner-Gesamtausgabe*, Band 6, Kassel 1964, aus, die Walther Lipphardt bearbeitet hat, und untersucht das Verhältnis der Messe zu ihrer Vorlage, dem Madrigal von Luca Marenzio, nach Text, Tonart und Metrum sowie der unterschiedlichen Gliederung. Ein besonderes Kapitel behandelt „Leonhard Lechner und die ‚Figurenlehre‘“ (mit fünf Notenbeispielen und einem „Errata-Verzeichnis zur Lipphardt-Ausgabe“ [nicht in allen Punkten zutreffend!]). Friedhelm Brusniak würdigt Reiseberichte des Fürstlich Waldeckischen Hofrates Joachim Christoph Nemeitz (1679–1753) als musikgeschichtliche Quellen, deren Bedeutung vor allem darin liegt, daß Johann Gottfried Walther sie für mindestens 56 Stichwörter seines Musiklexikons herangezogen hat. Als einen Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven und zu einer umfassenden

Geschichte der Sinfonie des 19. Jahrhunderts behandelt Ulrich Konrad den Wiener Komponistenwettbewerb 1835 und Franz Lachners *Sinfonia passio-nata* (mit einem Bild und Notenbeispielen). Günter Weiß-Aigner schildert die Anfänge im Variations-schaffen Max Regers, das mit „einer stattlichen Reihe von zwanzig Variationsätzen ... sein anhaltend großes Interesse an dieser Schaffensgattung“ bezeugt (mit acht Tafeln Notenbeispiele). Dem Verlag ist für die gediegene Ausstattung der Bände dieses Jahrbuchs mit gutem Papier und haltbarem Einband zu danken.
(September 1987) Konrad Ameln

International Kodály Conference Budapest 1982. Edited by Ferenc Bónis, Erzsébet Szönyi, László Viskár. Budapest: Editio Musica (1986). 344 S., Notenbeisp.

Kodály's Nimbus gilt weltweit: in der assoziativen Verknüpfung mit seiner Nationalität und durch seine ungewöhnliche Freundschaft zu Bartók. Im Bewußtsein der Ungarn dagegen ist Kodály verwurzelt wie Liszt, Erkel oder Bartók. Aber welche Bedeutung hat der Ungar Kodály für die internationale Musikgeschichte? Bleibt die Frage diesseits der ungarischen Grenzen durchweg ohne bündige Antwort – die hohen Aufführungsziffern des *Psalmus Hungaricus* und der *Tänze aus Galánta* kaschieren nur Ratlosigkeit –, so bieten Centenaire-Feiern (die in Südosteuropa nicht selten kultische Qualitäten haben) die Chance einer Antwort. Der aus Anlaß des 100. Geburtstags 1982 in Budapest veranstaltete internationale Kongreß nutzte diese Chance, so daß der Kongreßbericht zum informativen Mosaik geworden ist.

Komponist, Ethnologe, Pädagoge und Kulturpolitiker in einer Person – das zwingt einen Jubiläumskongreß über Kodály zu mehreren Symposien. 20 Beiträge konzentrieren sich denn auch auf den Komponisten, 16 auf den Ethnologen und 26 auf den Pädagogen. Das Lebensprogramm Kodály's, das überlegt und konsequent die eigenen Kräfte thematisch teilte, um sie im Interesse einer nationalen Idee – einer moralischen Kategorie! – um so besser bündeln zu können, läßt sich nur aus der historischen Situation Ungarns um die Jahrhundertwende verstehen. Und wie die von dieser Idee geleitete Arbeit schließlich grenzüberschreitende, völkerverbindende, ja universale Züge annahm, wird wohl auch nur aus dem Schicksal Ungarns in diesem Jahrhundert plau-

sibel. Solche Einsichten gefördert zu haben, ist nicht das unwichtigste Ergebnis des Kongresses.

Konträr zum Interesse an der Thematik muten die Ergebnisse des musikpädagogischen Symposions an: So fundamental Kodály's Bedeutung für die Musikerziehung in seinem Land auch sein mag, so spezifisch ist das Konzept in der didaktischen, inhaltlichen und methodischen Rückbindung an ungarische Gegebenheiten, vor allem in seiner Verklärung der Volksmusik als eines einzigartigen nationalen Schatzes, der Grundsubstanz für alle Facetten des ungarischen Musiklebens. Daher befremdet, wie wenig „ideologiekritisch“ die Beiträge das Kodály-Konzept als überzeitliches Modell propagieren und dabei versäumen, es mit einer Musikpädagogik zu konfrontieren, die in den vergangenen zwanzig bis dreißig Jahren drastisch neue Fundamente erarbeitet hat. Auch die Transponierbarkeit einer Musikpädagogik all'ungherese wird nur gestreift. So erfährt der Nicht-Ungar über die musikpädagogische Infrastruktur Ungarns qua Kodály.

Ungleich nützlicher sind die ethnologischen Beiträge (etwa István Almási, Benjamin Rajeczky und Bálint Sárosi). Einerseits resümieren sie die Leistungen Kodály's, steuern auch manches neue Detail bei (vor allem zu dessen Forschungsarbeit in Siebenbürgen) und zeigen behutsam die sachlichen Divergenzen zu Bartók auf. Andererseits bemühen sie sich – bis nach Ostasien ausgreifend (Japan, Vietnam) – um Komparatistik im Interesse archetypischer Phänomene.

Am ergiebigsten dürften die Ergebnisse des Symposions sein, das dem Komponisten gewidmet war (besonders Béla Bartók jr., János Breuer, János Kovács und György Kroó). In zahlreichen „Fallstudien“ werden textkritische, kompositions-genetische und kompositorisch-stilistische Arbeiten zur Idiomatik Kodály's vorgelegt – Studien, die aufgrund der Quellenlage fast nur in Ungarn selbst zu erarbeiten waren und sein werden. Hinzu kommen neue biographische Einzelheiten und nach Ländern differenzierte Rezeptionsuntersuchungen (Rumänien, Sowjetunion, England, Schweiz).

(April 1987)

Jürgen Hunkemöller

Mikrotöne. Bericht über das internationale Symposium Mikrotonforschung, Musik in Mikrotönen, Ekmelische Musik, 10. bis 12. Mai 1985 in Salzburg. Hrsg. von Franz RICHTER HERF. Innsbruck: Edition Helbling (1986). 240 S., Notenbeisp. (Veröf-

fentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band III.)

Die Beschäftigung mit Mikrointervallen und deren Verwendung in „Ekmelischer Musik“ nimmt in Österreich seit Jahrzehnten eine wichtige Position im Rahmen musikalischer Grundlagenforschung ein. Forschungszentren sind Wien (Hans-Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung) und Salzburg (Institut für musikalische Grundlagenforschung/Gesellschaft für Ekmelische Musik). Hier fand 1985 ein erstes internationales Symposium zu diesem Themenbereich statt, dessen Dokumentation jetzt vorliegt. Der Tagungsbericht enthält neben fünfzehn Referaten die Programme der anlässlich des Symposiums durchgeführten Konzerte und Ausstellungen.

Die Referate lassen deutlich unterschiedliche Ansätze mikrotonaler Forschung erkennen, und so hätte sich eine entsprechende Gliederung des Berichts angeboten. Es wurde jedoch die Vortrags-Reihenfolge der Tagung beibehalten. R. Maedel, G. Mazzola und R. A. Rasch stellen mathematische Beschreibungsmodelle für mikrotonale Tonsysteme vor. Hierbei handelt es sich um Versuche, allgemeine Ordnungsprinzipien zu entwickeln, die für verschiedene Systeme Gültigkeit besitzen (z. B. Maedel: „Funktionsindex“ zur Beschreibung des Verwandtschaftsgrades beliebiger Intervalle). Instrumentenakustische Untersuchungen als Grundlage für neue Klangbildungen sind das Thema der Referate von A. Heine und A. Hueber. Heine zeigt Möglichkeiten, der Klarinette ungewöhnliche mehrstimmige Klänge zu entlocken, Hueber berechnet die Partialtonstrukturen von Klängen biegesteifer Stäbe bei unterschiedlichen Randbedingungen (frei-frei, frei-fest). G. Klösch, F. Richter Herf, U.-D. Soyka und M. Vogel berichten über Realisierungsmöglichkeiten von Mikrointervallen auf Musikinstrumenten. Auf elektronischen Tasteninstrumenten lassen sich solche Intervalle mit Hilfe einer Computer-Steuerung erzeugen, Cembali können mit einem verschiebbaren Steg ausgerüstet werden, Gitarren mit feinen Bundunterteilungen, Blechblasinstrumente mit Umstimmhebeln. Die Schwierigkeiten der Realisierung mikrotonaler/ekmelischer Musik liegen offensichtlich weniger auf seiten der Instrumentenkonstruktion als vielmehr auf seiten der Interpreten: das Intonieren solcher Intervalle wird „viel zu oft als ein – oft mühsames und unbeliebtes – Abweichen vom Bekannten (von der Oktave etwa) erlebt. Um einen leicht übertriebenen Vergleich heranzuziehen: Der Komponist ekmelisch-mikrotona-

ler Werke steht in den ersten Proben vor dem Problem, daß der Ausführende vergleichbar einem Laienchor reagiert, der die mit b-Vorzeichnung erniedrigte Mollterz nicht als solche hört und singt, sondern als mehr oder weniger unreine, sozusagen ‚zu tief geratene‘ Durterz“ (Soyka, S. 11).

Um so erstaunlicher ist es, daß nur drei Referate der Wahrnehmung von Mikrointervallen/ekmelischen Intervallen gewidmet sind. Dem Gehör sollte in der Diskussion über dieses Thema eine zentrale Rolle zukommen, denn die ausgeklügeltesten Berechnungen werden sinnlos, wenn die entsprechenden Intervalle vom Spieler nicht intoniert bzw. – bei elektronischer Realisation – vom Hörer nicht differenziert werden können. So lassen z. B. H.-P. Hesses Ausführungen deutlich werden, daß der Sonanzgrad von Intervallen nicht durch Proportionsberechnungen allein beschrieben oder erklärt werden kann: absolute Höhenlage und Schallspektrum der beteiligten Klänge üben einen entscheidenden Einfluß auf das Urteil aus. J. Fricke zeigt, daß mikrotonale Klangbildungen nur unter bestimmten Voraussetzungen wiedererkennbare höhere Einheiten bilden, also „systemfähig“ sind: im Zusammenklang, sofern sie sich im Sinne einer Partialtonreihe auf einen gemeinsamen „virtuellen“ Grundton beziehen lassen, als Sukzessivintervalle, sofern sie als gezielte Abweichungen von einem als Orientierungspunkt vorgegebenen Quint-/Quart-Gerüst eingesetzt werden. R. Haase schließlich stellt fest, daß aufgrund des „Zurechthörens“ von Intervallen, üblicherweise als kategorielle Wahrnehmung bezeichnet, Ekmelik in erster Linie als Farbabstufung, als Nuancierung bekannter Intervalle einzusetzen sei: „Analog wäre es denkbar, innerhalb eines Zurechthörbereiches derartige Valeurs zu unterscheiden, die natürlich erkennbar sein müssen, was vermutlich am besten in einem dünnstimmigen Satz möglich ist – oder in der Einstimmigkeit – wie bei den Griechen in der Antike“ (Haase, S. 159).

Derartige Ergebnisse schränken die Bedeutung mathematischer Spekulationen über mögliche Oktavteilungen und deren Analogie zum herkömmlichen System stark ein. So zeigt der Symposiumsbericht, daß die uralte Kontroverse zwischen „Aristoxenern“ und „Pythagoreern“ noch immer aktuell ist. Für weitere Tagungen zum Thema Ekmelische Musik/Mikrotöne bleibt eine stärkere Berücksichtigung gehörspsychologischer Aspekte zu wünschen. Drei Beiträge zur Geschichte der Entwicklung von Stimmungssystemen von B. Lemkes/J. Vos (über Huygens und Fokker), K. Ager (über Wyschnegradsky)

und R. Zillhardt (über Zusammenhang von Musikanschauung und Stimmungssystem) runden das Bild derzeitiger Forschung auf dem Gebiet der Mikro-töne ab.
(Juli 1987) Wolfgang Auhagen

Encyclopedia of Music in Canada. Edited by Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN, Kenneth WINTERS. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press (1981). 1076 S., zahlreiche Abb.

Ein Handbuch dieses Ausmaßes bedarf immenser Vorarbeiten, wie sich bei der *Encyclopedia of Music in Canada (EMC)* allein schon an der mehr als zehnjährigen Vorbereitungszeit abzeichnet. Wesentlich erschwert wurde das Unternehmen dadurch, daß es sich nur in geringerem Maße auf vorausgehende Quellenarbeiten stützen konnte; in der einschlägigen Literatur standen nur wenige spezielle Studien zur Verfügung und in noch geringerem Maße Gesamtübersichten. Die *EMC* schließt viele dieser Lücken weitgehend und erweist sich dabei in ihrer Darstellung sogar als modellhaft, indem sie die für ihr Land signifikante Vielfalt musikkulturell gegensätzlicher, zumindest äußerst kontrastreicher Entwicklungen und Strömungen zu subsumieren weiß. Denn was als kanadische Musik bzw. Musikkultur begriffen wird, ist keine Einheit nach europäischen Vorstellungen, sondern ein – nebenbei: sehr reizvolles – Gebilde historisch und ethnisch unterschiedlicher Einflüsse. Sie entstammen ebenso dem Spannungsfeld britisch- und französisch-kanadischer Musikkultur wie der Tradition zahlreicher eingewanderter oder einheimischer Minderheiten. Nicht selten entsteht sogar der Eindruck einer sich überaus pluralistisch artikulierenden Musiköffentlichkeit.

Das in seiner ganzen Breite zu systematisieren, versuchte zuletzt, seinem Rahmen entsprechend, der neue *Grove* (1980), bevor das *EMC*-Projekt ganz andere Maßstäbe setzte. Die Herausgeber, der aus Berlin stammende Historiker Helmut Kallmann (er verfaßte schon den *Kanada*-Artikel in *MGG*), der vor allem als Musikproduzent arbeitende Gilles Potvin sowie der Musikschriftsteller Kenneth Winters, konnten sich auch auf staatliche Förderung stützen, insbesondere auf die der beiden Kulturministerien. Entsprechend gelagert war die Zusammenarbeit mit den franko- und anglophonen Universitäten, so daß heute auch zwei Ausgaben vorliegen (die französische unter dem Titel *Encyclopédie de la Musique au Canada*).

Wie in der Einführung betont, soll die *EMC* kein

konventionelles Nachschlagewerk sein, sondern vielmehr ein Schlüssel zur kanadischen Musikkultur. Gerade auch das Interesse des Auslands soll angeregt werden, was erklärt, daß die Länder, die die kanadische Musikkultur nachhaltig beeinflusst haben, in gesonderten, sehr informativen Artikeln behandelt werden. Die *EMC* verfolgt weitere Ziele: Ihre nach Stichworten und Namen in alphabetischer Reihenfolge geordneten Artikel thematisieren die jeweils wesentlichen historischen Komponenten; zudem sind die Artikel so breit gestreut, daß sie, zusammengenommen, das komplette Spektrum des zeitgenössischen Schaffens von der Kunst- bis zur Unterhaltungsmusik ausleuchten und dabei schließlich noch die jeweils relevanten Problemstellungen für die Zukunft formulieren.

Bei dieser Arbeit kooperierten die Herausgeber mit einem Team von über 400 Autoren; verfaßt wurden 3162 Artikel (mit nahezu 500 Abbildungen). Darunter finden sich eine Reihe mit Hilfe differenzierter Verweise eng korrespondierender Übersichts- und Querschnittsartikel mit immer ausführlichem bibliographischen und diskographischen Anhang (bei Komponisten mit entsprechend weitgefächerten Werkübersichten). Schon nach der Lektüre weniger zentraler Artikel – zum Beispiel „Folk music“, „Country music“, „School music“, „Education (professional)“, „Concerts“, „Operas (Opera performance)“, „ethnomusicology“, „musicology“ – zeichnet sich, dank jener sorgfältig aufeinander abgestimmten Korrespondenz, ein recht scharf profiliertes Bild ab von der Entwicklung und Leistungsfähigkeit der kanadischen Musikkultur. Wie ein Leitthema zieht sich durch alle schöpferischen, nachschaffenden und wissenschaftlichen Bereiche das bis zur Mitte unseres Jahrhunderts noch ständig wachsende Bemühen um musikalische Eigenständigkeit. Wohl am stärksten mit ihrer Identitätssuche befaßt sind die Komponistinnen und Komponisten, wie sich immer wieder an ihren Lebensläufen und musikalischen Ambitionen ablesen läßt. Besonders aufschlußreiche Porträts sind die von Calixa Lavallé, Healy Willan, Murray Adaskin, Harry Freedman, Harry Somers, John Beckwith, Gilles Tremblay, R. Murray Schafer oder André Prévost.

Nach 1945 hat die kanadische Kunstmusik rasch an internationalen Orientierungspunkten dazugewonnen und sich stilistisch und technisch auf einem erheblich breiteren Niveau weiterentwickelt. Allerdings sind selbst von den bekanntesten Komponisten längst nicht alle Namen in Westeuropa geläufig; um so mehr dafür die einiger weltweit renommierter

Interpreten wie u. a. Teresa Stratas, Glenn Gould und Oscar Peterson.

Kritische Positionen werden in der *EMC* nicht allzu häufig eingenommen; es gibt sie – ganz in der angelsächsischen Tradition stehend – verschlüsselt auf hohem Sprachniveau. Es erscheinen freilich auch offen kritisch abgefaßte Artikel wie der über „Muzak“, der zu dem Schluß kommt, daß hier eine Quasi-Musik ohne den Anspruch auftritt, mit Bewußtsein gehört zu werden, und gerade auf diesem Wege versucht, den Hörer zu beeinflussen.

Insgesamt sind, soweit es sich überblicken läßt, die Zielvorgaben der Herausgeber eingelöst. Vielseitigkeit in der Sache und Verständlichkeit in der Sprache machen das Handbuch breiteren Leserschichten zugänglich. In bereits geplanten späteren Auflagen der *EMC* sollen die Untergliederungen, Auflistungen, Übersichten und Anhänge noch ausführlicher gestaltet und kleinere, infolge des Zeitdrucks eingeflossene Ungenauigkeiten durch nochmalige Überprüfung der Quellen vermieden werden. Als Resultat ausgedehnter Forschungen soll (und wird wahrscheinlich) die *EMC* auch weiteren wissenschaftlichen Projekten Impulse geben.

(März 1987)

Jochem Wolff

The New Harvard Dictionary of Music. Edited by Don Michael RANDEL. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press 1986. XXI, 942 S., Abb. und Notenbeisp.

Das *Harvard Dictionary* Willi Apels, 1944 erschienen und 25 Jahre später in revidierter und erweiterter Form vorgelegt, hat nun, herausgegeben von Don Michael Randel und einem Editorial Board von neun Fachleuten, eine so weitgehend umorganisierte Fassung erhalten, daß es als *The New Harvard Dictionary* auftreten darf. Wie im Vorwort ausgeführt, erforderten der vergrößerte Horizont der Forschung und Veränderungen im Musikleben eine neue Konzeption. Nur wenige Artikel basieren auf den alten (z. B. „Clavichord“). „Western art music“ bleibt das Hauptthema des Ganzen, wobei jüngste Forschungen eingearbeitet und die neueste Musik stärker berücksichtigt worden ist. Daneben aber sind Fragen zu den Bereichen „außereuropäische Musik“, „popular music“ und „Instrumente aller Kulturen“ in höherem Maße als bisher beantwortet worden.

Das Lexikon wendet sich wie seine Vorgänger an vielerlei Interessenten vom Laien bis zum Musikwis-

senschaftler. Es bedurfte angesichts der Fülle des Stoffes sorgfältiger Planung und Abwägung von Prioritäten, um die bewährten Vorzüge – die große Zahl von Stichworten, konzentrierte und übersichtliche Informationen, ein wirksames System von Verweisungen und bibliographische Hilfen – in einem einzelnen Band von handlichem Format zu erhalten. Etwas Raum ist wohl dadurch gewonnen, daß die Spalten aus ein paar Zeilen mehr bestehen und die bibliographischen Angaben in kleinerer Schrift erscheinen. Das meiste ist aber durch die neuen Akzentuierungen in der Gesamtdisposition erreicht worden, durch Eliminierung älterer und Kondensierung der gebliebenen und neuen Artikel. Dazu haben siebzig „Contributors“ beigetragen.

Ein paar Vergleiche mit der revidierten Fassung des alten *Dictionary* mögen die Modernisierungen veranschaulichen. Die Epochen-Artikel „Ars antiqua“ und „Impressionism“ sind etwa auf die Hälfte ihres Umfangs reduziert und verzichten auf Literaturangaben. Die Informationen konzentrieren sich weitgehend auf die Erklärung der Begriffe. Die Gattungs-Artikel „Concerto“ (Eugene K. Wolf) und „Lied“ (Rufus Hallmark) dagegen sind fast auf das Doppelte angewachsen. Beim „Concerto“ ist besonders die historische Entwicklung weiter differenziert und eingehender dargestellt. Der alte Abschnitt II, „The present repertory“, ist dafür weggefallen. Das sieht zwar aus, als liefe es den grundsätzlichen Intentionen zuwider, das Musikleben stärker einzubeziehen; es ist aber wohl eine richtige Entscheidung, die Präferenzen des Konzertbetriebs außer acht zu lassen. Beim „Lied“ hat die Definition, die u. a. den sozialen Aspekt berücksichtigt, merklich gewonnen. Im historischen Teil sind die Abschnitte über die Klassik bis zur Gegenwart zwar beträchtlich erweitert, zerfallen aber zu sehr in kurze Betrachtungen einzelner Autoren, unter denen wiederum Pfitzner, Reger und Schoeck nicht einmal erwähnt werden.

Eine Besonderheit des *Harvard Dictionary* waren und sind die Informationen zu Meisterwerken, von denen einzelne im Titel jetzt für den englisch sprechenden Leser adaptiert sind: die „Abschieds-Symphonie“ findet man nunmehr unter „Farewell Symphony“. Grundsätzlich aber scheinen sich die Angaben neu zu orientieren. Der Akzent liegt eher auf den Daten zur Entstehung des Werktitels, des populären Namens, des Textes, der Musik oder auf der Darstellung von Problemen der Überlieferung, vgl. „Jupiter Symphony“, „Art of Fugue“, „Ring des Nibelungen“. Ansätze zur Beschreibung oder gar Bewertung der Musik sind weitgehend eliminiert, so

daß in diesem Bereich die allgemein zu beobachtende Tendenz zu Fakten und nüchterner Berichterstattung besonders zutage tritt. Sie ermöglicht es aber auch, neben „God save the Queen“ und „(The) Star-Spangled Banner“ als Stichwort „Einigkeit und Recht und Freiheit“ aufzunehmen.

Neue Artikel machen zum Teil unmittelbar auf Forschungsschwerpunkte der letzten Jahre aufmerksam. Das gilt wohl weniger für „Roman School“, sicher aber für „Paleography“, „Textual Criticism“ und „Authenticity“. Trotz aller Fortschritte im Bereich der musikalischen Textkritik bleibt die Abhängigkeit von den Erkenntnissen anderer historischer Fächer unübersehbar. So ist es nur konsequent, wenn Äußerungen über Paleographie und Textkritik auch in einem Musiklexikon einem Historiker (James J. Jones) anvertraut werden. Mit Recht gibt John Spitzer dem Begriff der Authentizität seine umfassendere Bedeutung zurück, die sonst leicht auf die Frage nach der Autorschaft eingegrenzt wird.

Als ein besonderes Beispiel für die neue Konzeption kann der Artikel „Germany“ angesehen werden. Während es sich in Apels Version im wesentlichen um einen Abriß der Musikgeschichte handelt, geht die neue Darstellung von den politischen und sozialen Bedingungen der Vergangenheit und Gegenwart aus, von der Zersplitterung in Kleinstaaten bzw. von der Teilung Deutschlands. Im ersten großen Abschnitt kommen die Institutionen und Aktivitäten des gegenwärtigen Musiklebens zur Sprache (Oper, Musikerziehung einschließlich Musikwissenschaft, Verlage usw.). Neben der an zweiter Stelle stehenden, komprimierten Musikgeschichte (Heinrich Isaac wird etwas mißverständlich zwischen Autoren deutscher Herkunft genannt) gibt es nun noch einen dritten, der „Folk music“ gewidmeten Paragraphen.

Schließlich spiegelt auch der Artikel „Musicology“ wider, was schon im Vorwort ausgesprochen ist. Die Ausbreitung des Faches sowohl in Bezug auf seine Gegenstände wie auch auf die Methoden habe zwar die Grenzen der traditionellen Teildisziplinen verwischt, deren Existenz aber sei in mancherlei Einrichtungen noch greifbar. Deutlich ist die Aufwertung der „Ethnomusicology“. Als eigene Teilgebiete neben der „historical musicology“ sind „Theory“ und „Other subjects of study“ eingeführt, die vormals als systematische Musikwissenschaft den Schein einer engeren Zusammengehörigkeit gewahrt haben, hier aber eher beziehungslos nebeneinander stehen, z. B. „acoustics“, „aesthetics“, „psychology of music“, „education“ u. a.

Schon nach diesen wenigen Stichproben läßt sich erkennen, daß das *New Harvard Dictionary* in überzeugender Weise die Tradition seiner Vorgänger fortsetzt und ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für jeden bildet, der rasch und präzise Auskunft sucht. Darüber hinaus ist es ein Vergnügen, darin zu lesen und sich zur Betrachtung neu erschlossener Wissensgebiete im Reich der Musikwissenschaft anregen zu lassen.

(Juni 1987)

Martin Just

Musikgeschichte. Ein Grundriß. Teil I. Hrsg. von Werner FELIX, Wolfgang MARGGRAF, Vera REISING und Gerd SCHÖNFELDER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1984). 528 S., Notenbeisp.

Die Ratlosigkeit angesichts studentischer Erkundigungen nach einer für Examensvorbereitungen geeigneten Musikgeschichte ist hinlänglich bekannt. Die wohlfeilen dtv-Bändchen wie auch die neueste Auflage des „Wörner“ erfreuen sich zwar allgemeiner Beliebtheit und Verbreitung, ihre Unzulänglichkeiten sind jedoch evident. Und auch Handschins *Musikgeschichte im Überblick*, die gegenwärtig in vierter ergänzter Auflage vorliegt, hilft da nicht viel weiter: Obwohl nach wie vor eine der lesenswertesten kürzeren Musikgeschichten, kommt auch sie langsam in die Jahre und findet gerade im 19. Jahrhundert, dem das Interesse in unverminderter Stärke gilt, nicht über Ansätze hinaus.

Das Fehlen einer für die Praxis verfaßten kürzeren, verständlich und sorgfältig geschriebenen Musikgeschichte spiegelt offensichtlich die Situation und das Selbstverständnis gegenwärtiger (deutschsprachiger) Musikwissenschaft: die Zurückhaltung gegenüber zwangsläufig vereinfachendem und zusammenfassendem Festschreiben musikgeschichtlicher Sachverhalte und Abläufe, die damit verbundene Angst vor einer Kompromittierung der eigenen hochgeschraubten Ansprüche, die (zu) respektvolle Scheu angesichts der unüberschaubaren und stetig anschwellenden Flut von Publikationen und schließlich die Kapitulation vor scheinbar unüberwindlichen methodischen Schwierigkeiten. Demgegenüber hält sich aber hartnäckig die verständliche und wohl berechnete Forderung nach einer zusammenfassenden Darstellung des heutigen Wissensstandes im Gewande einer traditionellen „Musikgeschichte“, die all jenen entgegen kommen soll, die sich einen Überblick über die Jahrhunderte unserer

Musik in der Synthese von stilkritischer Werkbetrachtung und geistesgeschichtlicher Einordnung verschaffen wollen.

So hat sich denn ein Autorenkollektiv aus der DDR der Herausforderung gestellt, um 1984 den ersten von zwei resp. drei Bänden einer *Musikgeschichte* vorzulegen. Ziel und Anspruch sind klar umrissen: „Sie (die Musikgeschichte) soll den Studierenden Arbeitshilfe beim Eindringen in die Grundzüge der Geschichte unserer Musikkultur sein, ... zugleich aber auch Musikpädagogen und Musikfreunden als Anleitung bei der Beschäftigung mit musikgeschichtlichen Fragen dienen“ (S. 9). „Der vorrangig auf die Praxis gerichtete Grundzug dieser Arbeit“ (S. 9) ist somit betont, das „Niveau“ der Vermittlung festgelegt. Und das Resultat ist, das sei vorweggenommen, erfreulich in Klarheit und Sorgfalt und Informationsgehalt. Freilich wäre es ein leichtes, da und dort Fragezeichen zu setzen, zu „kritikeln“, zu bemängeln, zeugte aber angesichts der erwähnten Schwierigkeiten von wenig Feingefühl.

Der Aufbau ist der übliche, beginnt mit den frühen Hochkulturen und zieht seinen Bogen über Griechenland und Rom ins Mittelalter und die Jahrhunderte der Neuzeit, um 1848 innezuhalten, bei einer Jahreszahl, deren Gewicht freilich kaum allein musikgeschichtlich zu begründen ist. Der letzte Teil „Die Entwicklung in den einzelnen Ländern“ (S. 380ff.) führt zwangsläufig zu Wiederholungen von gattungsgeschichtlich unmittelbar Vorangegangenen, möchte aber der unterschiedlichen Beleuchtung wegen nicht vermißt werden. Lediglich das so demokratische Nebeneinander der einzelnen Länder erweist sich zumindest quantitativ als fragwürdig, entfallen doch auf England lediglich eine Seite, auf Böhmen deren zwei, auf Italien immerhin schon sieben, während Deutschland und Österreich zusammen nicht weniger als 116 Seiten beanspruchen! Ein weiterer Band wird die Fortsetzung bringen.

Eine leichte Verunsicherung mag sich dadurch einstellen, daß die vertrauten Epochenbezeichnungen durch jene der marxistischen Gesellschaftsgeschichte ersetzt sind, die das 15./16. Jahrhundert als „Musikkultur in der Zeit frühkapitalistischer Erstarkung“ bezeichnet, das 17./18. Jahrhundert als „Musikkultur im Zeitalter des feudalen Absolutismus und der ersten bürgerlichen Revolution“ usf. Aber das soll nicht stören. Sechs der sieben großen Abschnitte werden von einer „geschichtlichen Grundlage“ eingeleitet, auch sie ideologisch unüberhörbar verpflichtet, aber frei von einer ehemals üblichen grobschlächtigen Polemik und allzu simplen

Schwarz-Weiß-Entwürfen. Dann aber gilt das Interesse vorrangig der Musik, und hier herrscht jener schon erwähnte sachliche, fundierte und informative Ton.

Lediglich an einigen Stellen tönt es für westlich erzogene Ohren etwas ungewohnt. Das kann sich in durchaus sympathischen Details äußern wie der (freilich nicht zwingenden) Namensschreibung von Ferenc Liszt oder Fryderyk Chopin, das kann aber auch – nun doch problematischer – zu einer wohl zu einseitigen Charakterisierung Beethovens als künstlerischer Verwirklicher revolutionärer und demokratischer Ideen (vorab in der Orchestermusik) führen (S. 329), dazu auch, daß die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung nun doch noch der Einseitigkeit angeklagt wird (S. 212), weil sie in Heinrich Schütz fast ausschließlich den Kirchenmusiker und zu wenig jenen Künstler sieht, der „den Menschen seiner so bewegten Zeit in den Mittelpunkt“ stellt und „seinen Zeitgenossen durch die wortgebundene Musik Botschaften“ vermittelt (S. 213). So findet sich in diesem Zusammenhang denn auch eines der ausgedehntesten Notenbeispiele über den Text aus dem *Deutschen Magnificat* (1671): „Die Hungerigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer“. Doch sind solche Überzeichnungen, wie erwähnt, Seltenheit und können im übrigen ja auch durchaus zur Abrundung eines Bildes oder zu kritischer Auseinandersetzung anregen. Die übliche Entrüstung darüber dürfte heute einer gelasseneren Betrachtung gewichen sein, um so mehr, als sich der Band sonst um ideologiefreie Vermittlung bemüht. Und hier gäbe es zweifellos viel Gelungenes aufzuzählen, was im Rahmen dieser Besprechung nur pauschal angedeutet werden kann. Jedenfalls scheint das Unternehmen gelungen und der Beweis erbracht, daß das Schreiben einer Musikgeschichte auch heute durchaus möglich (und nach wie vor sinnvoll) ist. Ein zweiter Teil sowie ein Ergänzungsband mit Dokumenten und Notenbeispielen sollen folgen.

(März 1987)

Victor Ravizza

Concert Music (1630–1750). Edited by Gerald ABRAHAM. Oxford–New York: Oxford University Press 1986. XI, 786 S., Notenbeisp. (New Oxford history of music. Vol. 6.)

Obwohl durch mehr als zehn Jahre in ihrem Erscheinen voneinander getrennt und nach dem Tod von Jack A. Westrup von verschiedenen Herausgebern betreut, bilden Band V (1975) und der hier zu besprechende durch ihren großen zeitlichen Rah-

men und durch die Vorgehensweise der beauftragten Autoren eine Einheit, die auch durch die gemeinsame „Introduction to Volumes V and VI“ des genannten Erstplaners zum Ausdruck kommt. Für das Anbringen der ungewöhnlichen Epochenzäsur „1630“ war fraglos der Spielbeginn der venezianischen Oper (1637) ein Grund, denn: „The spectacle was all-important“ (S. XIII). An die bekannte Äußerung Heinrich Schützens (1629) zu seinem zweiten Italienaufenthalt wäre gleichfalls zu denken. Doch letztlich sind alle Zeiteinteilungen durch die Geschichtswissenschaft zugleich sinnvoll und willkürlich, auch der allgemein vorausgesetzte Einschnitt um 1750 zwischen der „Baroque‘ period“ und den vorklassischen Strömungen. Mit 869 und 786 Seiten bilden die beiden Bände der *NOHM* die gegenwärtig wohl ausführlichste Darstellung der Musikgeschichte des sogenannten Barockzeitalters – und zugleich durch Mitarbeiter aus verschiedenen Ländern und Kontinenten die am stärksten international angelegte.

Angesichts der darin ausgebreiteten Stofffülle kann auf inhaltliche Einzelheiten an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Zu fragen ist jedoch erneut (vgl. *Mf* 31, 1978, S. 104f.) nach der angewendeten Methode. Sie entspricht im großen und ganzen dem zu Band V vorangestellten Grundsatz, auf die Musik konzentriert zu bleiben und sich dabei nicht nur an die Großmeister zu binden, Biographien allenfalls beiläufig einzuflechten und ohne Systemzwang die jeweils wichtigen Gesichtspunkte in Kapitelüberschriften herauszustellen. Unverkennbar ist ein Streben nach Vollständigkeit, das mitunter zu bloßen Aufzählungen von Namen und Werktiteln geführt hat. Dies und überhaupt die Menge der mitgeteilten Fakten machen das Buch vorwiegend zu einem Nachschlagewerk.

Aber was will und kann „the professed student of music“, was können „music-lovers in general“ daraus erfahren? In der Regel werden sie Informationen zu den folgenden zehn Gattungen und Bereichen erwarten und bekommen: I. Ode und Oratorium in England (Rosamond McGuinness, Anthony Hicks und Gerald Abraham); II. Sologesang und Vokalduett (Hans Joachim Marx, Ian Spink und Davis Tunley); III. Instrumentale Ensemblesmusik (Walter Kolneder); IV. Orchestermusik im frühen 18. Jahrhundert (ders.); V. Solokonzert (ders.); VI. Konzertante Kammermusik (Ernst Hermann Meyer); VII. Solosonate (Charles W. Hughes); VIII. Claviermusik (Walter Emery). Zusammen mit den im fünften Band behandelten musikdramatischen und vokal-

kirchenmusikalischen Gattungen und Bereichen ergibt sich ein ziemlich vollständiges Bild der kompositorischen Aktivitäten zwischen 1630 und 1750. Und es wäre demgegenüber kleinlich, das Fehlen etwa des deutschen geistlichen Barockliedes zu beklagen oder das der solistischen Lautenmusik in Frankreich und Deutschland.

Gattungen ergeben sich analytisch aus wesentlichen Gemeinsamkeiten in einer Reihe von Einzelwerken und aus den dahinter stehenden gesellschaftlichen Bedingungen, den „Funktionen“. In der *NOHM* wird in dieser Hinsicht durchaus pragmatisch verfahren, die alte Terminologie zwar gelegentlich diskutiert, doch sonst „richtiggestellt“, das Phänomen der Werkgruppe vorwiegend additiv verstanden und in aufgezählten Einzeltiteln verdeutlicht. Aber die sozialen Hintergründe – in jüngster Vergangenheit zugegebenermaßen ein wenig strapaziert und mitunter als Musikersatz mißbraucht – kommen kaum zur Sprache. Wie mag es bei einer hochadeligen Musikdarbietung zugegangen sein? Was hat es mit den „bürgerlichen“ Collegia musica auf sich? Warum „brauchte man“ Solosonaten für ein Instrument und Basso continuo? Welche Funktion hatten die lutherischen Orgelchoräle? Das sind nur einige einschlägige Fragen. Der Titel des Buchs *Concert Music*, der den von Westrup vorgesehenen „The Growth of Instrumental Music“ abgelöst hat, provoziert sie geradezu, denn gemeint ist damit ja nicht nur die so genannte „Gattung“ und nicht nur „das Konzertante“, also ein Stilmerkmal, sondern eine Art der Veranstaltung.

Aber im Grunde zielt die *NOHM* gar nicht auf „Gattungen“, sondern auf „Werke“ – die unter gattungsgeschichtlichen Überschriften abgehandelt werden. Insofern lebt darin noch etwas vom Geist des 19. Jahrhunderts, was je nach Standpunkt des Betrachters anachronistisch oder vernünftig erscheint. Außer der Sozialgeschichte sind auch andere kollektive Vorgänge kaum berücksichtigt: die Ideengeschichte zum Beispiel oder die Kompositionsgeschichte. Und natürlich bleibt die Betrachtung an die Musik der kulturprägenden Bevölkerungsschichten gebunden. Die „Alltagskunst“, sofern einmal erwähnt (S. 140), erhält schlechte Zensuren.

Durchaus im Einklang mit dieser „Werkgesinnung“ stehen die Musikhelden des Zeitalters dennoch (trotz der genannten Grundsatzklärung) im Mittelpunkt – gespiegelt dann auch im Personenregister. Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel herrschen weithin. Und Kapitelüberschri-

ten wie „Bach's Contemporaries“ oder „Händel's Contemporaries“ bestätigen dies. Abermals wird man die Berechtigung des Verfahrens einräumen müssen und doch zugleich ein gewisses Unbehagen empfinden. Ging es vielleicht auch den Autoren gelegentlich so? In heroengeschichtlichen Verdichtungs-zonen fallen Werturteile wie: „The canons are rather dry“ (S. 647, *Kunst der Fuge*) oder „the ‚Dorian‘ toccata is rather dull“ (S. 689). Sollen solche Sätze das verlorengegangene Gleichgewicht wiederherstellen?

Wie Band V enthält der vorliegende an die vierhundert Notenbeispiele, von denen manche außerordentlich umfangreich sind, bis zu acht und mehr Buchseiten umfassen. Keines bleibt unkommentiert, aber die Erläuterungen beschränken sich meist auf knappe Hinweise. Mitunter verraten sie schiere Verlegenheit: „Another fine piece of non-descriptive music is the chaconne“ (S. 592). An solchen Stellen drängt sich wie bei der Faktenfülle die Sentenz auf: Weniger wäre mehr gewesen, nämlich im Falle eines exemplarischen Vorgehens.

Mit all diesen Einwänden kann der grundsätzliche Wert des Buches nicht geschmälert werden. Es faßt das gegenwärtige Wissen (vor allem des angelsächsischen Raums) über einen der reichsten musikgeschichtlichen Zeiträume zusammen. Zu den vielen Notenbeispielen kommen acht Bildtafeln, eine umfangreiche „Bibliography“ (von David Blackwell). Sorgsam sind Wiederholungen und Überschneidungen vermieden bzw. in Querverweisen aufgefangen worden.

(April 1987)

Werner Braun

REINHARD GERLACH: Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900–1908. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 332 S., Abb., Notenbeisp.

Seit ungefähr einem Jahrzehnt wird in der Musikwissenschaft die Frage eines musikalischen Jugendstils diskutiert. Trotz mehrerer Veröffentlichungen über das Thema – erinnert sei an die Abhandlung Hans Hollanders (1975), die Festschrift Willi Schuh *Art nouveau, Jugendstil und Musik* (1975) sowie den Kongreßbericht Adelaide *Art nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century* (1984) – ist dieses Sujet noch nicht umfassend behandelt worden. Die Monographie Gerlachs tritt somit in eine Forschungslücke ein und weist zugleich einen Ansatz auf, der sich von anderweitigen Abhandlungen über das Thema unterscheidet. Es ist einerseits außergewöhnlich, daß nicht Debussy, Strauss oder

Schreker, sondern frühe Kompositionen der Wiener Schule in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden – eine Auswahl, die rezeptionsgeschichtlich mit der Anwendung des Terminus ‚Jugendstil‘ durch Adorno und den Schönberg-Schüler Jalowetz begründet wird. Andererseits geht die Begriffsübertragung nicht von Analogien zu Phänomenen des Kunsthandwerks, der Malerei oder der Architektur aus, sondern von philosophischen und literarischen Strömungen, was insofern adäquat erscheint, als die Analyse auf Vokalkompositionen konzentriert ist.

Die Abhandlung gliedert sich in einen begriffsgeschichtlichen und einen werkanalytischen Teil, von denen der erste in drei Studien (Genealogie – Morphologie – Hermeneutik des Jugendstils), der zweite in drei Komponistenmonographien (Schönberg – Berg – Webern) unterteilt ist. Das ausgezeichnete Buch verfügt darüber hinaus über einen Bildteil, eine ausführliche Bibliographie sowie eine Diskographie und ein Titel- und Personenregister.

Die Untersuchung basiert auf einem weit gespannten kulturhistorischen Hintergrund. In der Einleitung wird ein Vortrag von Rudolf Kassner herangezogen, der auf Motive eines literarischen Jugendstils verweist, wenn der Begriff selbst auch nicht beim Namen genannt wird. Wünschenswert wäre allerdings, daß die Thesenhaftigkeit von Gerlachs Interpretation des Textes als „Urkunde über die Musik des Jugendstils“ (S. 3) deutlicher würde, da der Zusammenhang zur Ästhetik und den Werken der Wiener Schule erst im Verlauf der Abhandlung erörtert wird. Die Übertragung des Begriffs wird nämlich im Gegensatz zu den eingangs genannten Publikationen nicht diskutiert; vielmehr gehen Gerlachs Analysen von der Prämisse aus, daß die musikalischen Werke zum einen als Dokumente einer inneren Biographie der Komponisten zu begreifen sind und zum anderen auf geistesgeschichtliche Zeitströmungen verweisen. Angesichts der Tatsache, daß Schönberg, Webern und Berg bisher vor allem unter kompositionsgeschichtlichen Aspekten betrachtet wurden, bringt ein solcher Ansatz neue Sichtweisen mit ein, wenngleich er die Gefahr in sich birgt, daß der Bezug zwischen strukturellen Sachverhalten und außermusikalischen Inhalten zu eng gefaßt wird.

Hervorzuheben sind die Analysen der *Dehmel-Lieder* Weberns, in denen sich Gerlach als besonderer Kenner der Materie zeigt (was schon daran ersichtlich ist, daß er nicht die fehlerhafte Ausgabe, sondern die Quellen heranzieht). Durchaus ein-

leuchtend ist die auf subtiler kompositionstechnischer Analyse basierende Interpretation, welche die *Dehmel-Lieder* als Stadien eines Prozesses ausweist, der zum kompositorischen Materialdenken hinführt und somit ein Stück von Weberns kompositorischer Entwicklung innerhalb des Liederzyklus selbst dokumentiert. Ebenso gelungen ist die kompositionstechnische Analyse der *Lieder* op. 2 von Berg, die mit scharfem Blick für verschiedene historische Schichten sowie gattungsspezifische Idiome und deren Abwandlung durchgeführt sind. Und gleichermaßen gilt dies für den sehr ausführlichen Abschnitt über Schönberg, der den *Gurreliedern*, dem *Streichquartett D-dur* von 1897, dem Satz *Entrückung* aus dem 2. *Streichquartett* und der *Glücklichen Hand* gewidmet ist. Wenn dabei auf Schönbergs Verhältnis zum Text besonders ausführlich eingegangen wird, so geschieht dies in der Absicht, die bislang vorherrschende und von Schönberg selbst nahegelegte Auffassung zu revidieren. Daß die Textvorlagen nicht nur als Inspiration für den Kompositionsprozeß fungieren, sondern daß sie vielmehr in engem Bezug zu seinen ästhetischen Vorstellungen stehen, belegt Gerlach ausführlich durch Selbstzeugnisse des Komponisten.

Bei der Erörterung der Beziehungen zwischen den kompositorischen Werken und den Implikationen eines literarischen Jugendstils wäre allerdings eine straffere und pointiertere Darstellung wünschenswert. So bedürfte der in der Einleitung aufgestellte Satz „Im ‚Jugendstil‘ verkörpert sich das Lyrisch-Mystische im ‚Pan‘, vollendet sich die Abstraktion des Logisch-Rationalen in der ‚Symmetrie‘“ einer exakteren Begründung, als es die eher essayistischen Erörterungen leisten. Trotz mancher Einwände bietet die Monographie jedoch zahlreiche kompositionsanalytische und kulturhistorische Details, welche sie zur lohnenden Lektüre machen.

(März 1987)

Elisabeth Schmierer

GRAHAM DIXON: *Carissimi. Oxford—New York: Oxford University Press 1986. VII, 84 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 20.)*

Die als Band 20 der *Oxford Studies of Composers* erschienene Monographie ist ein wichtiger Beitrag zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, über dessen prominenteste italienische Komponisten oft nicht viel oder nur Zusammenhangsloses bekannt ist. Eine Leben und Werk Giacomo Carissimis umfassende Arbeit hat bisher nur Lowell P. Beveridge vorgelegt; doch ist seine Dissertation (Harvard 1944)

nie gedruckt worden. (Dixon übergeht in seinem Anspruch – vgl. S. 3 – sowie seiner Auswahlbibliographie diese Untersuchung, die freilich noch kaum auf gründlichen Vorarbeiten aufbauen konnte.) Andere Autoren haben sich immer nur mit Einzelaspekten befaßt, so Alberto Cametti mit der Biographie *Carissimis*. Die Arbeiten von Chrysander, Massenkell, Rose, Smither, Jones, Witzemann und anderen nähern sich dem Werk *Carissimis* jeweils unter einem bestimmten Blickwinkel, ohne das Ganze ins Auge zu fassen. Diesen Versuch unternimmt Dixon.

Die im Falle *Carissimis* vielfältigen Echtheitsfragen bleiben allerdings von der Darstellung ausgeschlossen. Ebenso wird, den Prinzipien der Reihe gemäß, auf größere biographische Ausführungen zugunsten der Untersuchung des gesicherten Werkes verzichtet. Immerhin zieht der Autor biographische Fakten insoweit heran, als sie zur Erläuterung des Werkes wesentlich sind. Vor allem im ersten und letzten der sechs Kapitel beschäftigt er sich mit Einflüssen und Beziehungen des römischen Meisters, ein Feld, das er schon mit seiner wichtigen Dissertation über *Liturgical Music in Rome (1605–45)* aufgearbeitet hat. Die mittleren, längeren Kapitel widmen sich übergreifenden Fragen zu *Carissimis* Werk, seiner liturgischen Musik, den Oratorien und den Kantaten. Dabei werden auch die Übergänge und Zusammenhänge zwischen den von *Carissimi* gepflegten Gattungen sehr deutlich, so daß der Leser, vor dem allgemeineren Hintergrund der Rahmenkapitel, ein lebendiges Bild vom Schaffen *Carissimis* in seiner Zeit gewinnt. Vor allem hält der Autor sich von gängigen Klischees und Schlagworten fern, die gerade in der Musikgeschichtsschreibung dieser Zeit nicht selten sind. So erweitert er beispielsweise den Aspekt der Figurenlehre – in der italienischen Musik bekanntlich ohne theoretische Untermauerung – und stellt sie in den größeren Zusammenhang einer rhetorischen Musikauffassung, die durch eine umfassende klangliche und formale Affektregie gekennzeichnet ist.

In der kurzen „Conclusion“ spricht Dixon vor allem von den bedeutenden Wirkungen *Carissimis* auf seine Zeitgenossen und Schüler. Hier wäre eine etwas größere Ausführlichkeit doch sehr wünschenswert gewesen. Der Einfluß, den *Carissimi* als Kapellmeister am Collegium Germanicum in besonderem Maße auf die deutsche Musik ausgeübt hat, wird unverhältnismäßig kurz abgehandelt. (Dixon erwähnt nur Förster und Alberici, übergeht aber z. B. Baudrexel, Kerll und Bernhard – die beiden letzteren führt schon Kircher als *Carissimi*-Schüler an –,

deren Bedeutung für Deutschland mindestens so groß war.) Freilich berühren die Wirkungsaspekte Dixons Thema nur am Rande und können bei einem Buchumfang von nur 84 Seiten auch kaum mehr Berücksichtigung finden. Ein Komponist vom Rang Carissimis hätte natürlich eine ausführlichere Würdigung verdient, doch ist es dem Autor gelungen, auch auf wenigen Seiten vieles zu bringen, und das gleichermaßen dicht und klar. Zu diesem erfreulichen Eindruck tragen auch die vielen instruktiven Notenbeispiele sowie das äußere Erscheinungsbild des Büchleins bei.

(Februar 1987)

Peter Tenhaef

WERNER RACKWITZ: *Geschichte und Gegenwart der Hallischen Händel-Renaissance. 1. Teil: 1803-1929. Halle an der Saale 1977. 122 S. (Schriften des Händelhauses in Halle 1.) 2. Teil: 1929-1976. Halle an der Saale 1979. S. 129-253 (Schriften des Händelhauses in Halle 2.)*

GUIDO BIMBERG: *Dramaturgie der Händel-Opern. Halle an der Saale 1985. 111 S. (Schriften des Händelhauses in Halle 3.)*

Die beiden schmalen, aber inhaltsreichen Bände zeugen mit der Fülle des in ihnen minutiös verarbeiteten Materials einerseits von der Strenge der Verpflichtung, die die Stadt Halle ihrem großen Sohn gegenüber seit jeher empfunden hat und noch empfindet, zum andern aber gleichzeitig auch von dieser Größe selbst, die im Spiegel der verschiedensten Weltanschauungen erscheint, ohne davon berührt zu werden – dies eine geistige Parallele zu der Doppel-Nationalität des Komponisten. Ihr ist in der Hallischen Händelpflege je länger je mehr vorbildlich Rechnung getragen worden, obwohl hier die Gefahr eines (unhändelischen) kleinlichen Nationalitätenstreits nahegelegen hätte.

Der erste Band der Darstellung umfaßt die Jahre 1803 bis 1929, behandelt also, beginnend mit der ersten Hallischen Aufführung des *Messias* im Jahre 1803, die „Wiedereinbürgerung der Musik Händels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, die besonderen Feiern zum 100. Todestag 1859 und zum 200. Geburtstag 1885 und leitet dann anhand von Würdigungen hervorragender jüngerer Händelfeste wie vor allem der von 1922 und 1929 zur künstlerisch und wissenschaftlich gleich fundierten, zukunftsweisenden Hallischen Händelpflege über.

Der zweite Band verfolgt die Entwicklung bis 1976, wobei der Aspekt der Betrachtung sich aus gegebenem Anlaß etwas ändert, doch sind die Grund-

fragen der Händel-Auffassung (ist Händel als Kirchenkomponist zu betrachten bzw. wie sind seine Oratorien geistig einzuordnen, und worauf beruht seine Sonderstellung innerhalb der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts) und der Händel-Renaissance (wie weit sind Bearbeitungen der Werke erlaubt bzw. hat sich die Aufführungspraxis an Geschichte oder Gegenwart zu orientieren) in beiden Bänden gleichermaßen allgegenwärtig. Handelt es sich doch um Probleme, mit denen sich jede Forschergeneration immer wieder von neuem auseinanderzusetzen hat.

Im Ganzen beweist das von Werner Rackwitz gezeichnete Bild der Hallischen Händel-Renaissance, daß die Vaterstadt des Komponisten wissenschaftlich wie künstlerisch zu einer wahren Hüterin seines geistigen Erbes geworden ist – in Anbetracht der nicht ohne Grund von der englischen Wahlheimat an den Weltbürger erhobenen Ansprüche eine besonders aner kennenswerte Leistung!

Der von Guido Bimberg vorgelegte dritte Band der Reihe untermauert eines der Hauptanliegen der Hallischen Händel-Pflege, die Wiedererweckung der Opern des Meisters, durch eine ungeheuer materialreiche Untersuchung der Werke selbst, der man auf Schritt und Tritt und in jeder Hinsicht den genius loci der Händelstadt anmerkt. Es ist nur schade, daß aus der Fülle der behandelten Musik nicht das kleinste Beispiel angeführt worden ist; die Darstellung hätte dadurch viel an Anschaulichkeit gewonnen. Die Mehrzahl der Leser, die die Hallische Händel-Ausgabe nicht zur Verfügung hat, würde es sicherlich begrüßen, wenn an Stelle der zahlreichen schmückenden Abbildungen ebenso viele instruktive Notenbeispiele aufgenommen worden wären.

Zum Schluß sei nur kurz auf einige offensbare Druckfehler auf den Seiten 40 und 58 hingewiesen: Es heißt zwar „aria di bravura“ und „aria di mezzo carattere“, aber in Verbindung mit Adjektiven wie „patetica“, „parlante“, „cantabile“ etc. muß das „di“ natürlich wegfallen.

(Juli 1987)

Anna Amalie Abert

HORST WALTER: *Haydn-Bibliographie 1973 bis 1983. München: G. Henle Verlag 1985. S. 205–306. (Haydn-Studien Band 5, Dezember 1985, Heft 4.)*

Horst Walter ergänzt die 1974 in den *Haydn-Studien* von A. Peter Brown und James T. Berkenstock in Zusammenarbeit mit Carol Vanderbilt Brown besorgte Joseph Haydn-Bibliographie. U. a. bemerkt Walter dazu: „Da sich das Schrifttum erst nach Ab-

lauf einer Frist von etwa zwei Jahren einigermaßen vollständig erfassen läßt, sind bei Brown/Berkenstock kleinere Lücken für 1972 festzustellen. Etwa ein Dutzend dort fehlender Titel haben wir ohne besondere Kennzeichnung aufgenommen. Darüber hinaus enthält die vorliegende Bibliographie keine Nachträge zu Brown/Berkenstock“ (S. 205).

Es wird kein Grund genannt, warum ältere, bisher nicht erfaßte Literatur nicht aufgenommen wird. Die Bibliographie von Brown und Berkenstock hat sich unabhängig von der Frage, ob sie vollständig ist, als eine gründliche, zuverlässige und sehr nützliche Zusammenstellung erwiesen, die immer wieder zu Rate zu ziehen ist. So wird sich auch Walters *Haydn-Bibliographie 1973 bis 1983* als unentbehrliche Hilfe herausstellen. Einige wenige Literatur – mehr zufällig gefunden – ist von Brown und Berkenstock nicht erfaßt worden und hätte hier ergänzt werden können, z. B.: [C.A.] Siebigk: *Über Haydn's Jahreszeiten*, in: *Schlesische Provinzialblätter*, 35. Bd., Januar–Juni 1802, S. 352–358; [Samuel Gottlieb] Bürde: *Schreiben an den Herrn Musik-Direktor Förster, wegen einer mehr ästhetischen Anordnung des Haydn'schen Oratoriums: Die Schöpfung*, ebda., 45. Bd., Januar–Juni 1807, S. 265–276; *Joseph Haydn's Andenken gefeiert von seinen Verehrern zu Breslau, in der Aula Leopoldina am 17. August 1809. Gedruckt in der privil. Stadt- und Universitätsbuchdruckerei bei Grass und Barth*, [Breslau]; *Joseph Haydn's Urtheil über Mozart, im Jahre 1785*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1, 1817, Sp. 218f. Eine systematische Suche in Richtung der zeitgenössischen Rezeption Haydn'scher Werke dürfte weitere Titel erbringen. Diese Ergänzungen schmälern den bibliographischen Fleiß und die Gründlichkeit Walters keineswegs.

In einem ausführlichen Vorwort werden von Walter Schwerpunkte, wie sie sich aus der Sicht des Joseph Haydn-Instituts in Köln für die Arbeit an der Gesamtausgabe der Haydn-Werke ergeben, in den einzelnen Publikationen herausgehoben, darunter besonders Hinweise auf Quellen und Dokumente. Ein „Chronologisches Verzeichnis der von 1965 bis 1983 nachgewiesenen Haydn-Briefe und vergleichbaren Dokumente“ gibt dankenswerterweise einen zusammenfassenden Überblick. Besonders intensiv sind ebenso Faksimiles von Haydn-Autographen, auch in Auktions- und Antiquariatskatalogen, erfaßt; hierbei können noch einzelne Hinweise eingefügt werden, etwa: Faksimile der 1. Notenseite des *Barytontrios* Hob. XI: 105 (im Autograph Nr. 106),

in: K. Geigy-Hagenbach: *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten*, Basel 1925, S. 247, und ebenso in: *Die Musik* 24, 1932, S. 417 (von Heck zur Verfügung gestellt; dort zwischen S. 432 und 433 weitere Faksimiles), und Faksimile des Haydn-Briefes vom 10. 8. 1799 an den Grüssauer Peter Cornelius Knoblich, in: *Schlesien* 28, 1983, zwischen S. 4 und 5. Bezüglich des auch im Vorwort diskutierten Roman Hoffstetter ist zu bemerken, daß vom Rezensenten in einem kurzen Aufsatz *Romanus Hoffstetters Streichquartette*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, hrsg. von Hermann Dechant und Wolfgang Sieber, Laaber 1982, S. 107–110, eine Zusammenfassung geboten worden ist. Für Haydn's Werk ist auch die Notiz im Vorwort der neuen Mozart-Gesamtausgabe zu Mozarts Bearbeitung des *Alexanderfestes* von Händel (NMA Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Bd. 3: *Das Alexanderfest*, vorgelegt von Andreas Holschneider, Kassel 1962, S. VIII und Belege in Fußnote 10) in die *Haydn-Bibliographie* aufzunehmen; Joseph Haydn hat danach ein ergänzendes Stück zu der bei van Swieten erfolgten Uraufführung des *Alexanderfestes* in Mozarts Bearbeitung eingebracht, über das Hoboken in seinem *Haydn-Werkverzeichnis* keine Auskunft gibt und das offenbar als verschollen zu gelten hat. Auch das Vorwort zu Mozarts Bearbeitung der *Cäcilienode* (NMA Serie X, Supplement, Werkgruppe 28, Abt. 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels, Bd. 4: *Ode für St. Cäcilia*, vorgelegt von Andreas Holschneider, Kassel 1969, S. VII) enthält Nachrichten über Haydn's Verbindung zur van Swietenschen Gesellschaft. Vielleicht darf hier die Anregung gegeben werden, eine intensivere Zusammenarbeit mit den für Wolfgang Amadeus Mozart tätigen Institutionen und Spezialisten anzustreben, damit solche verstreuten Nachrichten schneller allgemein bekannt und fruchtbar gemacht werden können.

Entsprechende Register helfen neben dem instruktiven Vorwort, die nach Autoren alphabetisch aufgeführte Literatur zu Spezialfragen aufzufinden. Für den Musikhistoriker wird sich auch diese bibliographische Übersicht als notwendiges und sehr nützliches Nachschlagewerk herausstellen, selbst wenn sich weitere Ergänzungen ergeben werden. Solche Ergänzungen berühren den Gesamtwert der vorgelegten bibliographischen Arbeit nicht.

(Mai 1987)

Hubert Unverricht

FREDERICK NEUMANN: *Ornamentation and Improvisation in Mozart. Princeton: Princeton University Press (1986). X, 301 S.*

Nach der grundlegenden Veröffentlichung *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton 1983, legt Neumann mit diesem Buch seine zweite große Anthologie über das Verzierungs-wesen vor. Durch zahlreiche Spezialstudien eingeführt, kann der Verfasser als der wohl versierteste Kenner der barocken und klassischen Ornamentik angesehen werden, wenn auch nicht alle Lösungsvorschläge – z. B. in der Publikation von 1983 die „suggested execution“ am Anfang der Bachschen Arie *Erbarme Dich* aus der *Matthäus-Passion* (S. 144) – kritiklos übernommen werden können.

Die vorliegende Studie ist zweiteilig. Im ersten Teil soll versucht werden, wie es im Vorwort heißt, „to extend a comparable liberalization to Mozart's small ornaments by offering evidence that this master's *Vorschlag*, slide, trill, turn, and arpeggio had a wider range of freedom and flexibility than is usually believed to be the case“ (S. IX). Im Teil II wird die Improvisation bei Mozart untersucht, und zwar unter dem Aspekt, „where ... additions are necessary, where optional, where improper, and to offer guidelines for their desirable form and design“ (S. IX).

Die folgenden Untersuchungen werden mit umfassender Gründlichkeit durchgeführt. Im Kapitel „The *Vorschlag*“ werden die Typen, die unterschiedlichen Benennungen, die Zeichen für den *Vorschlag* sowie die zeitgenössischen Quellen der Mozart- und vorhergehenden Ära – Quantz, C. Ph. E. Bach u. a. – betrachtet. Diese Methode hält der Verfasser nun bei jeder Verzierungsart bei. Unterschieden wird zudem zwischen Verzierungen in vokalem und instrumentalem Zusammenhang.

Nun könnte vordergründig, hervorgerufen durch die Fülle des Materials und die annähernd erschöpfende Quellenbetrachtung, der Eindruck entstehen, es sei hier ein Katalog erstellt, der dem heutigen Musiker fertige Lösungsvorschläge für seine Verzierungsprobleme liefert. Neumann stellt jedoch beizeiten klar, daß dies nicht das Ziel sein soll und kann: „mechanically applie[d] a rule without considering the meaning of the words, affect, and diction, which are always paramount in Mozart's vocal music“ (S. 23); noch allgemeiner auf die gesamte Mozart-Musik bezogen, heißt es, auch wenn es im Zusammenhang der Appoggiatur-Erläuterung erscheint: „... we cannot arrive at a clear preference, it will probably not greatly matter how we decide. In such cases

we can vary our choice and thereby add a refreshing element of spontaneity to the performance“ (S. 41). Somit stellt die Untersuchung Neumanns eine Anthologie der Möglichkeiten dar, nach denen Mozarts Ornamentik überprüft werden kann, sei es durch Vergleich der zahlreichen verwandten Stellen oder durch direktes Gegenüberstellen mit den zeitgenössischen Quellen. So entstand ein Handbuch, dessen Lösungsvorschläge nie den Anspruch auf Eindeutigkeit – die es in diesem Gebiet auch gar nicht geben kann – erheben, die aber Hilfen vermitteln, mit denen man eigene Ergebnisse leichter erreichen kann.

Auffallend an Neumanns Quellenzitate ist die geringe Präsenz von Leopold Mozart, den er im Zusammenhang mit der Behandlung der „*terce coulée*“ nicht so ohne weiteres als Gewährsmann heranziehen möchte („But the reference to his father is also mistaken ... Leopold is not an infallible guide to his son's practices ...“ (S. 39). Die Bedeutung der *Violinschule* für die Ausführung des Mozartschen Werkes ist im übrigen noch nicht hinreichend dargestellt (s. z. B. N. Harnoncourt: *Der musikalische Dialog*, Salzburg/Wien 1984, S. 149, der sogar Artikulationsanweisungen übernommen wissen will).

Im Improvisationsteil werden neben den Rezitativ-Appoggiaturen die Kadenzen im vokalen Bereich (Fermaten-Auszierungen), Diminutionen in Arien bei Wiederholungen, aber auch allgemein dargestellt. Die Fragen in bezug auf improvisierte Stellen in den Klavierkonzerten werden gesondert behandelt, ebenso die Kadenzen und „Eingänge“ in Instrumentalkompositionen. Hier sind die Vorschläge, die Neumann vor allem zu den sog. „Eingängen“ macht, vorsichtig zu prüfen, ob nicht doch an manchen Stellen ein Auskosten der Fermate ohne verzierenden Übergang angebrachter wäre (S. 268f.: *Violinkonzert* KV 218, 3. Satz).

Ein umfangreiches Literaturverzeichnis trägt mit dazu bei, daß Neumanns neues Buch bald zu einem gewichtigen Handbuch zur Erforschung von Mozarts Ornamentik gedeihen wird.

(Mai 1987)

Dieter Gutknecht

OTTO ZICKENHEINER: *Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven. München: G. Henle Verlag (1984). 268 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung IX.)*

Das Buch ist die Druckfassung einer Dissertation,

die von Joseph Schmidt-Görg angeregt und von Günther Massenkeil zu Ende betreut wurde. Der Verfasser ist bereits früher hervorgetreten mit zwei Arbeiten, beide erschienen im *Beethoven-Jahrbuch*: der umfangreichen Beethoven-Bibliographie für die Jahre 1967 bis 1970 in Band VIII und einem Artikel über die kontrapunktische Satztechnik in Beethovens Spätwerk in Band IX. Im vorliegenden Buch sind die Akribie, die für die Erstellung der mehr als 1000 Titel zählenden Bibliographie in hohem Maße erforderlich war, und das in der zweiten Arbeit bezeugte Interesse des Verfassers am Kontrapunkt eine Verbindung miteinander eingegangen. Bemerkenswerte Sorgfalt ebenso wie starke Beschränkung in thematischer Hinsicht kennzeichnen somit diese Arbeit.

Der erste, kürzere der beiden Hauptteile enthält eine knapp 60seitige Analyse der *Credo-Fuge* in ihrer endgültigen Gestalt, der zweite, fast dreimal so umfangreiche Teil beschäftigt sich mit den Skizzen. Sogleich stellt man sich natürlich die Frage, wie diese beiden Teile, die Analyse des fertigen Werks und die der Skizzen, vom Verfasser in Beziehung zueinander gesetzt werden. Die Skizzenforschung sieht ja seit Nottebohm die Frage nach dem Sinn solcher Forschung als ständigen, oft lästigen Begleiter neben sich herlaufen. Soll die Beschäftigung mit den Skizzen dem besseren Verständnis des Werkes dienen, und kann sie das? Oder geht es um nichts anderes als um die Erhellung des Schaffens- und Entstehungsprozesses, um den Weg zum Werk statt um dieses selbst? Diese Alternative bezeichnet grob gesprochen die beiden wichtigsten in der Forschung vertretenen Positionen. Auch Zickenheiner erörtert (und präzisiert und differenziert) sie (S. 99–106) und neigt nach einigem Hin und Her am Ende der zweitgenannten Position zu. „In der Endfassung die höchste Vollkommenheitsstufe“ und „in den Skizzen dagegen nur Vorformen dazu von geringerem ästhetischen Wert“ zu sehen, das lehnt er ab. Er betrachtet die Skizzen vielmehr als „in sich sinnvolle musikalische Gedanken“, als „unterschiedliche Formulierungen der Lösungsversuche kompositionstechnischer und stilistischer Probleme“. Wenn auch das Studium der endgültigen Partitur nicht „gänzlich ausgeschaltet“ bleiben sollte, so biete sie doch nur eine „notwendige Hilfe“ für die Untersuchung der Entwürfe (S. 105f.).

Die Abwertung des Werks in seiner Verbindlichkeit und Einmaligkeit hat heute Konjunktur. Das vom Komponisten als fertig angesehene und an die Öffentlichkeit gebrachte Werk wird gerne aufgefaßt

als ein Stadium in einem Hervorbringungsprozeß – zufällig das letzte Stadium (obwohl die nachfolgende „Rezeptionsgeschichte“, die ebenfalls Konjunktur hat, den Prozeß weiter verlängert, indem sie – so glaubt man – das Werk unaufhörlich weiteren Veränderungen unterzieht). Die Auffassung als solche steht hier nicht zur Debatte. Für das zu rezensierende Buch ist sie aber deshalb wichtig, weil sie dafür verantwortlich ist, daß die Analyse der fertigen Fuge und die Analyse der Skizzen völlig unverbunden nebeneinander stehen. Auf irgendeinen Versuch, in den Skizzen nach Hilfen für ein besseres Verstehen des Werks zu suchen, wird von vorneherein verzichtet. Der Autor läßt die sich auf die *Credo-Fuge* beziehenden Notierungen Beethovens Revue passieren (was, schon allein zur Identifizierung, freilich nur möglich ist unter ständiger Konsultation der fertigen Komposition) – und Schluß. Die Zahl dieser Skizzen ist sehr groß (gute Übersicht: S. 107ff.); der Leser ist beeindruckt, wieder einmal, von der bohrenden Hartnäckigkeit, mit der Beethoven immer neue Möglichkeiten ausprobiert, umgemodelt, verworfen oder festgehalten hat – aber schließlich auch ermüdet und enttäuscht, weil keinerlei Konsequenzen für das Werk gezogen werden. Daß solche positivistische Selbstbeschränkung nicht die einzig mögliche Haltung ist, weiß jeder, der Studien zu Beethovens Skizzen beispielsweise von Lewis Lockwood oder Sieghard Brandenburg gelesen hat.

Selbstbeschränkung, der Verzicht auf Fragen nach dem Sinn der beobachteten Phänomene, kennzeichnet auch die Analyse der fertigen Komposition. Das Interesse des Verfassers ist nämlich ganz und gar auf Beethovens Fugentechnik als solche fixiert, also auf die Gestaltung von Thema, Beantwortung und Kontrasubjekt, auf Umkehrungen und Verkleinerungen, Transpositionsintervalle und Einsatzabstände. Immer wieder wird diese Technik geprüft an den Regeln von Fux, Marpurg oder Albrechtsberger; mal entspricht Beethovens Verfahren diesen mehr, mal weniger. Nun läßt sich aber die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß, in aller Nüchternheit sei es gesagt, das Untersuchungsobjekt Beethovens *Missa solemnis* ist: eines der größten Werke des Geistes, die wir haben. Ist schon die isolierte Untersuchung nur des Schlußteils nur des *Credos* eine gefährliche Sache – der Verfasser begründet diese Wahl, nicht uneinleuchtend, in der Einleitung –, so ist die mit der Konzentration auf das nackt fugentechnische verbundene Verschmälern des Blickwinkels tödlich. Ein Beispiel: Gewiß liegt dem zweiten Teil der Fuge (*Allegro con moto*, Takte 373–432)

eine verkleinerte Form des Themas zugrunde (vgl. S. 51, 70, 79ff.). Diesen simplen fugentechnischen Sachverhalt bemerkt jeder. Aber jetzt finge eine Untersuchung doch erst an. Die Verkleinerung geht einher, wovon hier mit keinem Wort die Rede ist, mit einer Änderung des Rhythmus' und einer völlig neuen Position des Themas im Taktgefüge. Dies hat u. a. zur Folge, daß die Silbe „sae-“ von „saeculi“ jetzt immer „richtig“ auf die Takt-„eins“ trifft. Das tat sie im ersten Teil nicht; dort setzte sie immer auf „drei“ ein. Diese merkwürdige Betonung erwähnt auch Zickenheiner und wundert sich: in einem Abschnitt „Deklamation“ (S. 150ff.). Aber dieser Abschnitt beschäftigt sich leider nur mit der Textunterlegung in den Skizzen. In der Untersuchung der vollendeten Komposition bleibt die Frage des Textes völlig unberücksichtigt. Bei allem Respekt vor akribischer Detailfreudigkeit scheint es mir aber unerlaubt zu sein, schlicht zu ignorieren, daß der Untersuchungsgegenstand die Vertonung des lateinischen Glaubensbekenntnisses in der *Missa solemnis* von Beethoven ist.

Ich möchte keine falschen Maßstäbe anlegen; ich verkenne nicht, daß es sich um eine Dissertation handelt, auch nicht, daß diese – es sei nochmals gesagt – auf bewundernswert sorgfältiger und fleißiger Arbeit beruht, und auch nicht, daß die Beschreibung der musikalischen Einzelheiten – der unzähligen Bäume anstelle des darüber aus den Augen verlorenen Waldes – im wesentlichen zuverlässig und zutreffend sind. Es ist sozusagen nichts gegen die Feststellungen einzuwenden. Nur dies: daß das zu wenig ist, oder: daß die richtigen Beobachtungen am falschen Gegenstand durchgeführt wurden.

Eine kleine Ergänzung zum Literaturverzeichnis: Die wichtige Abhandlung von Lewis Lockwood aus dem Jahre 1970 liegt auch in einer deutschen Übersetzung vor: *Über Beethovens Skizzen und Autographe: Einige Definitions- und Interpretationsprobleme*, in *Ludwig van Beethoven*. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983 (Wege der Forschung CDXXVIII).

(Februar 1987)

Rudolf Bockholdt

URSULA MÜLLER-KERSTEN: Stephen Heller, ein Klaviermeister der Romantik. Biographische und stilkritische Studien. Frankfurt–Bern–New York: Peter Lang (1986). 558 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 16.)

Trotz der zahlreichen musikhistorischen Arbeiten zum 19. Jahrhundert bestehen offensichtlich immer

noch erhebliche Lücken, die umfangreiche Arbeiten zu diesem Zeitraum zulassen. Im vorliegenden Falle ist der Komponist und Klaviervirtuose Stephen Heller in den Mittelpunkt gerückt, wobei es sich im eigentlichen und anspruchsvolleren Sinne nicht um eine Biographie, sondern um eine Beschreibung und Bewertung seines umfangreichen Klavierwerkes handelt. Ganz zweifelsohne ist die Stofffülle des auf 558 Seiten ausgebreiteten Materials eine der positiven Merkmale dieser Arbeit. Dabei ist anzuerkennen, daß das nicht immer leicht zugängliche Werk Hellers und die zahlreichen Vergleiche mit den Klavierkompositionen der Zeitgenossen Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt u. a. eine bemerkenswerte Repertoirekenntnis der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts erkennen lassen.

Damit sind dann freilich auch schon die positiven Aspekte dieser Dissertation weitgehend erwähnt. Die Form der Darstellung, die Methode der wissenschaftlichen Arbeit, die Urteilskraft und die Art und Weise der Begründung lassen Wünsche in erheblichem Umfang unerfüllt. Ganz sicherlich ist es sinnvoll, das Werk eines Komponisten, der immerhin 75 Jahre alt geworden ist, in einzelne Abschnitte zu teilen. Aber es bedarf wohl keiner langen Diskussion, daß eine einmal vorgenommene Gliederung dann auch begründet und gerechtfertigt werden muß. Dies um so mehr, als die Autorin in diesem Zusammenhang ausdrücklich von „Perioden“ (S. 102, 211, 302), von „Schaffensperioden“ (S. 298) oder von „Lebensabschnitten“ redet. Eine kurze, summarische Zusammenfassung am Ende der Arbeit (S. 478) vermag eine überzeugende Rechtfertigung für die so und nicht anders vorgenommene Einteilung jedenfalls nicht zu leisten.

Der Umfang des Untersuchungsgegenstandes fordert zwingend eine Form der Darstellung, die sich auf Spezifisches, Typisches oder Mustergültiges beschränkt und nicht die ganze Stofffülle vom Anfang bis zum Ende durchgeht. Das Abhaspeln der 158 Opera inklusive der Werke ohne Opuszahl bzw. der posthum erschienenen Werke führt konkret zu einer allzu kurzen Betrachtung, so daß für jedes Werk meist nur einige dürftige deskriptive Sätze mit Notenbeispielen bleiben. Und selbst in diesem Rahmen sind dann die Ungereimtheiten, die terminologischen Unschärfen, die kommentarlos nebeneinander gereihten widersprüchlichen Zitate der Zeitgenossen und vor allem die poetisierenden Analysen zu beklagen, die jede ernsthafte Lektüre zu einer verdrießlichen Angelegenheit werden lassen.

Unglücklich und unfruchtbar ist die Form der Ver-

knüpfung von Zitaten und eigener Darstellung, so daß dem Leser weder ein tieferer Einblick in das Meinungsbild des zitierten Zeitzeugen ermöglicht wird, noch die Autorin die Möglichkeit hat, ihr Urteil und ihre Ansicht in einem größeren Komplex darzustellen (z. B. S. 283ff). Ein ähnliches Ärgernis sind die dürftigen Erläuterungen zu hinlänglich bekannten Sachverhalten (Romanze, S. 424; Arabeske, S. 425), wo teilweise nur die Ausführungen der Standardlexika kompiliert werden (Tarentismus, S. 108). Terminologische Unsauberkeiten resultieren teilweise aus dem Bestreben, in der Wortwahl abzuwechseln, so etwa wenn „Variation“, „Veränderung“, „Abwandlung“ und „Abänderung“ synonym gebraucht werden (S. 27) oder der Begriff „Sequenz“ in der Bedeutung „Satzfolge“ (einer Sonate) Verwendung findet (S. 315), wenn offen bleibt, welcher Unterschied zwischen den Begriffen „Motiv“ und „Fragment“ besteht (S. 315, 373 und öfter), oder der Begriff „Periode“ nicht präzisiert wird (achtaktige Periode oder im Kochschen Sinne, S. 345f., 351) und gleichzeitig noch in der Bedeutung von „Zeitschnitt“ benutzt wird (S. 102), oder wenn der Stilbegriff „Biedermeier“ offensichtlich keine zeitliche Begrenzung kennt (S. 366; op. 119 von 1867!).

Die geringe Ergiebigkeit der Analysen – und sie machen quantitativ den Hauptteil der Arbeit aus – resultiert aus einem überwiegend deskriptiven Verfahren und einem Hang zum Poetisierenden. Wie etwa soll wissenschaftlich gearbeitet werden mit Formulierungen wie „perforierter Satz“ (S. 475), „flatternde, rotierende Dreiklangs-Arpeggien“ (S. 37), „kurbelnde Treibmotivik“ (S. 106), „oktavierte Pfundnoten“, „in Staccato zu spielende Füllnoten unterhalb des Oktavraumes“ (S. 305) u. a. Einen hinlänglichen Eindruck mögen folgende Sätze vermitteln, wobei sich weiterer Kommentar erübrigt: „Der stachlige Rhythmus in Verbindung mit der Tonart As-Dur versinnbildlicht in [op. 86] Nr. I, dem Prolog, einen erregten, hastigen Ritt, der von nur wenigen Ruhepausen unterbrochen wird“ (S. 257). „Eine unerfreuliche Begegnung erwartet den Wanderer im nächsten Satz, Nr. II. Der aufgeregte und zerrissene Gemütszustand, der durch die Vorschrift ‚Agitato con passione‘ und die Tonart es-moll gleichnishaft dargestellt wird, kontrastiert zum nächsten Teil“ (S. 258). „Weitere Reiter galoppieren aus der Ferne in gesteigertem Tempo heran, um in Teil A zur Ruhe zu kommen“ (S. 259). (Und bezogen auf *Prière*:) „Gegen Ende dieses Abschnittes nimmt die schicksalhafte Spannung bei nochmaligem Zitat der Schmerzenschromatik über dem Orgelpunkt *G* ab

und weicht einer gläubigen Ergebenheit in der Wiederholung des ersten Teiles. Eine kurze Kadenz in Pfundnoten beschließt das Gebet. Mit der gleichnishaften Anspielung auf die Kantate Bachs legt Heller ein Glaubensbekenntnis ab, das, wie aus seiner geistigen und menschlichen Haltung ersichtlich, zur Lebensphilosophie wurde“ (S. 273). (Oktober 1987) Günther Wagner

ANGELIKA HORSTMANN: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 445 S. (Schriften zur Musik. Band 24.)*

Die Bedeutung von Robert Schumanns Artikel *Neue Bahnen* für die frühe Brahms-Rezeption (1853–1860) stellte Angelika Horstmann bereits in ihrer Magisterarbeit dar; wie sehr Schumann und sein engagiertes Eintreten für den jungen Komponisten noch auf die Rezeption des „mittleren“ Brahms nachwirkten, macht nun die vorliegende Dissertation nachvollziehbar: Noch 1872, also knapp zwanzig Jahre nach Erscheinen des berühmten Artikels, wurde Brahms in der *AmZ* in durchaus abwertendem Sinne als Schumann-Schüler apostrophiert (S. 357), „gleichzeitig bewirkte die wieder zunehmende Berücksichtigung Schumannscher Kompositionen in den Konzertprogrammen ... eine aufgeschlossene Haltung der Zuhörer und damit einen positiven Verlauf der Werkrezeption ... für Brahms“ (S. 70).

Innerhalb der Brahms-Rezeption kommt dem *Deutschen Requiem* von 1868 eine Schlüsselstellung zu, und die gängige Auffassung, mit diesem Werk habe Brahms erstmals allgemeine Anerkennung gefunden, kann Horstmann anhand der aus den Konzertkritiken zu Opus 45 herausgearbeiteten Rezeptionskonstanten überzeugend bestätigen. Eine auf den ersten Blick marginale, bei genauerer Betrachtung aber höchst bemerkenswerte Begründung für den durchschlagenden Erfolg des Werkes liefert dabei der Rezensent des Bremer Karfreitagskonzertes von 1871: Seiner Aussage nach wurde das *Deutsche Requiem* besonders häufig bei Wohltätigkeitsveranstaltungen „zugunsten der Wittwen und Waisen“ der im deutsch-französischen Krieg gefallenen Soldaten aufgeführt (S. 177). Der allgemein-menschlich interpretierbare, nicht an eine bestimmte Konfession gebundene, gleichsam „überkirchliche“ deutschsprachige Text ließ sich mit politisch-nationalen Implikationen füllen. Hinzu kommt, daß mit dem Erfolg des *Deutschen Requiems* eine zunehmende Anerkennung des Brahmschen Personalstils einherging,

während in den Rezensionen früher Kammermusikwerke die Ausbildung eigener kompositorischer Mittel noch kritisiert wurde. „Die große Resonanz auf op. 45 bedeutete für die nachfolgenden Werke eine Wegbereitung und Förderung“ (S. 206).

Ziel der Göttinger Dissertation ist es, zur „Überlieferung eines Meinungsbildes“ (S. 3) über Brahms beizutragen, es in zeitgenössischen Dokumenten greifbar zu machen. Dabei steht nicht analytische Rezeptionsforschung im Mittelpunkt, „vielmehr geht es darum, dem für die 20 Jahre maßgeblichen Meinungsbild nahekommen, ohne den Blick für die in den Quellen liegende Aussageproblematik zu verlieren“ (S. 4). Horstmann geht dabei zunächst auf die publizistische Rezeption der zwischen 1860 und 1880 uraufgeführten Werke in den musikalischen Fachzeitschriften und in der Tagespresse dieser Jahre ein: „Zunächst dient eine Querschnittsuntersuchung der zu einzelnen Werken einer Gattung aufgefundenen Kritiken der Erfassung von Wertungstendenzen ohne sachliche Beeinflussung durch die Kenntnis der Verfassernamen“ (S. 5). Referiert werden die Kritiken zur Kammermusik, zur orchesterbegleiteten Vokalmusik und zu den Orchesterwerken. Die in den Fachzeitschriften wie etwa *NZfM*, *AMz* oder *AmZ* gedruckten Rezensionen der neu erschienenen Partituren – die Verfasserin bezeichnet diese „Berichterstattungsebene“ als „Werkkritik“ – erwiesen sich freilich für die Rezeptionsforschung ergiebiger als die Konzertkritiken der Tagespresse, denn hier nimmt man eingehende werkanalytische Betrachtungen vor und offenbart musikästhetische Grundanschauungen. Horstmann faßt die Konzertkritiken der einzelnen Werke nach den Rezeptionskonstanten als „Meinungsbild“ zusammen. Popularität und Verbreitung einer Komposition veranschaulichen Tabellen über Datum, Ort und Interpreten der Aufführungen.

Das aus den Rezensionen herausgearbeitete „Meinungsbild“ mündet schließlich in eine „Betrachtung der Kritikerpersönlichkeiten“. „Sie soll für den Einzelfall klären helfen, inwiefern die Beurteilung durch biographische Vorgänge und damit musikideologische Anschauungen ihrer Objektivität enthoben und das Brahms-Bild der Zeit verfälscht überliefert wurde“ (S. 5). Die für die Tagespresse tätigen Rezensenten sind nach ihren Wirkungsorten aufgeführt. Die einflußreichsten Brahms-Kritiker publizierten natürlich in den kulturellen Zentren Hamburg, Leipzig, Wien und Berlin, daneben finden noch die in Köln, Bonn, Frankfurt, Dresden, Jena und München tätigen Rezensenten Beachtung.

Neben dem Publikationsorgan und einer Kurzbiographie des Kritikers werden das Brahms-Bild, die Beurteilung einzelner Kompositionen, der Kompositionstechnik sowie die generelle Brahms-Sicht des Rezensenten angesprochen. Mit Bayreuth verbindet Horstmann nicht einzelne Konzertkritiker, sondern die Verfasserin geht hier auf den Parteienstreit und die Kontroverse Wagner–Brahms ein. Das 1860 (vorzeitig) veröffentlichte Manifest gegen die Neudeutschen hatte Brahms zur Nachfolge Schumanns als Kontrahenten des Liszt/Wagner-Kreises bestimmt. Die Publikationen Richard Wagners *Über das Dirigieren* (1869) und *Über das Dichten und Komponieren* (1879) werden einander gegenübergestellt. Den schärferen Ton der Schrift von 1879 führt die Verfasserin darauf zurück, daß Wagner sich nicht zuletzt wegen der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Brahms, der nunmehr als „princeps“ der gegenwärtigen Musik in Deutschland galt (S. 361), in seiner eigenen Person herabgesetzt fühlte. Die Angriffe gegen Brahms gehen auch nach Wagners Tod in den *Bayreuther Blättern*, dem Publikationsorgan der Wagnerianer, weiter.

Angelika Horstmann hat eine materialreiche Sammlung von Belegen zur Rezeptionsgeschichte des „mittleren“ Brahms zusammengetragen. Wer sich für zeitgenössische Brahms-Rezensionen und -Kritiker interessiert, kann dort nachschlagen. (Oktober 1986) Christine Vogt

Dossier de Presse de Pierrot Lunaire d'Arnold Schönberg. Publiés sous la direction de François LE-SURE. Genève: Editions Minkoff 1985. 259 S. (Anthologie de la critique musicale. Band II.)

Zwei bedeutende Premieren brachte das Jahr 1912 für Arnold Schönberg: Am 3. September wurden die (bereits 1909 entstandenen) *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von dem englischen Dirigenten Henry Wood in London uraufgeführt und am 16. Oktober folgte die schon legendäre erste Aufführung des *Pierrot Lunaire* op. 21 im Berliner Choralion-Saal. Während den *Orchesterstücken* zunächst nur ein vergleichsweise geringer Erfolg beschieden war (die deutsche Erstaufführung fand tatsächlich erst anläßlich des 50. Tonkünstlerfestes 1920 in Weimar statt), trugen die *Pierrot*-Melodramen rasch dazu bei, Schönbergs Namen weit über seinen bis dahin erreichten Wirkungskreis hinauszutragen. Bekanntlich war es die wohlhabende Leipziger Schauspielerin Albertine Zehme, die Schönberg zur Komposition des *Pierrot* angeregt hatte und das Werk dann

mit einem gut vorbereiteten Ensemble unter Schönbergs und Hermann Scherchens Leitung innerhalb weniger Wochen in vielen deutschen Städten sowie in Wien und Prag vorstellte. 1921 führte sie das Werk ein letztes Mal in Kopenhagen auf.

Die vorliegende Publikation ist eine Zusammenstellung von Kritiken, die die große Aufmerksamkeit, welche Schönbergs Werk sofort auf sich ziehen konnte, eindrucksvoll belegen. Vorgestellt werden für den Zeitraum von 1912 bis 1940 rund achtzig Besprechungen. Sie sind innerhalb der jeweiligen Städte- und Länderblöcke chronologisch geordnet und bieten eine übersichtliche, umfassende und vor allem sehr aufschlußreiche Dokumentation zu dieser speziellen Rezeption eines Schönbergschen Werkes.

Die sehr unterschiedlichen Ausführungen bilden ein anregendes „Lesebuch“, dessen Lektüre sich zunehmend spannend und teilweise auch amüsant gestaltet. So, wenn beispielsweise Julius Korngold nach der Wiener Erstaufführung des *Pierrot* verstört und rührselig bemerkt: „Dionysos herrschte in dieser Woche, Apollo war zurückgedrängt. Noch sehen wir die erregte Dame vor uns, die sich an die bizarren, neuromantisch-satanisch-hysterischen Impressionen von Albert Girands (sic!) ‚Pierrot Lunaire‘ mit Schönbergs Musik unter wahren Rezitationskrämpfen hingab“ (S. 57), oder wenn nach der Uraufführung Schönbergs in der *New York Times* als „the hardest musical nut to crack of his generation“ (S. 19) bezeichnet wird. Allein zu der Berliner Premiere werden neben deutschen Kritiken Besprechungen aus *The Musical Courier*, *Musical America* und *The New York Times* vorgestellt. Sie zeigen, daß man dem Werdegang Schönbergs durchaus große Aufmerksamkeit schenkte und sein Schaffen schon damals – vor dem Ersten Weltkrieg – an (von mancher Seite mit Unbehagen wahrgenommenem) Einfluß gewann. Nicht zuletzt deshalb finden sich unter den Autoren so illustre Namen wie Roland Manuel, Roger Désormière, Emile Vuillermoz, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Paul Rosenfeld, Alfredo Casella, Edward J. Dent, Olin Downes und Ernest Newman. Letzterer hatte bereits anlässlich der Londoner Uraufführung der *Orchesterstücke* op. 16 Unverständnis über die Kunst Schönbergs geäußert (vgl. N. Slonimsky, *Music since 1900*, 4/1971, S. 208), das sich angesichts des *Pierrot* zu harscher und ungerechter („ugly and pointless“) Ablehnung steigerte (S. 166f.).

Der Facettenreichtum der vorgestellten Betrachtungen, die zum Teil von erstaunlichem Umfang sind, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Insgesamt belegen sie die erhebliche Wirkung, die da-

mals von dem ungewöhnlichen Melodramenzyklus ausgegangen ist und die nicht nur so überzeugte und verständige Autoren wie Paul Bekker (S. 43f.) oder Hermann Scherchen (S. 79f.), sondern eine Vielzahl anderer für Schönberg Partei ergreifen ließ.

Alle Artikel erscheinen als fotomechanische Reproduktionen und sind im Anhang zumeist mit einem kurzen Kommentar versehen.

(Januar 1987)

Michael Mäckelmann

HERMANN FÄHNRIICH: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Hrsg. und ergänzt von Maria HÜLLE-KEEDING. Frankfurt: H.-A. Herchen Verlag (1986). 498 S.

Wäre Thomas Manns besondere Vorliebe für Musik nicht auch aus zahlreichen Lebensdokumenten, Selbstzeugnissen und Essays bekannt, das dichterische Werk allein wäre Beleg genug, ein Werk, in dem Musik fast ständig präsent ist, sei es als unterschwellige Begleitung wie im *Zauberberg* oder als direkter Gegenstand der Reflexion wie im *Doktor Faustus*. Seit den frühesten Versuchen (*Bajazzo*, 1895-97) ist es der prägende Eindruck von Richard Wagners Werk, den Thomas Mann zu verarbeiten sucht, so demonstrativ zu verarbeiten sucht, daß er gar zentrale Momente ins Theater verlegt wie in den Novellen *Der kleine Herr Friedemann* und *Wälsungenblut*, um durch das artifizielle Ambiente einer Operaufführung (*Lohengrin* bzw. *Walküre*) in Verdopplung den Ablauf der eigentlichen Handlung zu spiegeln. Solche Gleichzeitigkeit von Handlungsdarstellung und Handlungsinterpretation im Stil einer Szene erinnert fraglos an Techniken des Wagnerischen Musikdramas.

Hermann Fähnrich möchte in seinem Buch das Vorbild Richard Wagners überhaupt als Schlüssel zu Thomas Manns Werk ansehen. Dabei verfolgt Fähnrich entsprechend der Ambivalenz, von der Thomas Mann im Hinblick auf seine Wagnerverehrung gesprochen und die er am deutlichsten in seiner skandalbegleiteten Rede zu Wagners 50. Todestag zum Ausdruck gebracht hat, zwei unterschiedliche Aspekte. Einerseits parodierte Mann sein Vorbild in ironischer Brechung und Distanzierung, andererseits konkurrierte er mit Wagner, um ihn, den er als Epiker betrachtet, in thematischen Verflechtungen und zeitlichen Schichtungen noch zu übertreffen.

Vorüberlegungen dieser Art können mit Zustimmung rechnen. Sehr viel schwieriger wird es, wenn

es um die Konkretisierung geht. Fähnrich übernimmt im Anschluß an Literaturhistoriker, speziell Ronald Peacock, den Begriff Leitmotiv aus der Musik. Das legitimiert sich aus einer programmatischen Äußerung Thomas Manns aus dem Jahr 1907 („Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen?“). Aber der Benutzung in einem wissenschaftlichen Text sollte eine Begriffsreflexion vorausgehen, die nicht geleistet wird. Die eigenen Bedingungen für Zeichen und Bedeutung erzwingen, daß „Leitmotive“ in einem Text anders exponiert werden müssen und unvermeidlich eine andere Rolle spielen als in einem musikalischen Kunstwerk. Darauf müßte die Interpretation eingehen. Noch in einem zweiten Zusammenhang, nämlich bei Formanalysen, versucht Fähnrich Analogien dadurch zu zeigen, daß er sich in der Beschreibung an Kriterien der Musik hält. Auch hierzu kann er sich auf Thomas Mann selbst berufen („Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion“, 1932). Doch wieder bleibt die gleiche Frage: Was können Feststellungen aussagen, die das eine Medium in Begriffen des anderen erläutern wollen? So verlockend die Übertragung ist, so willkürlich erscheint das Ergebnis bei konsequenter Durchführung. Die Kritik, die Fähnrich an bisherigen Versuchen übt, gilt auch für die eigene Arbeit. Die Beschreibung des *Tod in Venedig* als viersätziges Symphonie oder des *Tonio Kröger* als dreisätziges Sonate mit einem Mittelsatz in Variationenform provoziert nur die These, daß Texte anderer Dichter sich ebenso parallelisieren ließen. Was sich bei Fähnrich im Fall von *Joseph und seine Brüder* feierlich „Musikdramatische Strukturanalyse“ nennt (S. 251), kommt dem Musikhistoriker wie ein mißlungener Abklatsch nach Alfred Lorenz vor. Und ich muß gestehen, daß die übrigen „Werkanalysen“ auf mich in ihrer Stichwortverkürzung den Eindruck eines schlechten „Opern“-Führers machen.

Das Buch ist die Studie eines kenntnisreichen Außenseiters mit den Stärken und Schwächen einer solchen Position. Im Bemühen, dem Thema in seinem ganzen Umfang gerecht zu werden, hat Fähnrich, ohne neue Quellen zu erschließen, alle wichtigen Dokumente zum Thema Musik bei Thomas Mann zusammengetragen. Der Forschung gibt er vielfältige Anregungen. Die Beobachtung, daß bei Thomas Mann das Mittel des inneren Monologs die

Funktion des Orchesters bei Richard Wagner übernehmen kann (S. 32), verdient ein Weiterverfolgen. Wohltuend ist, daß der Autor sich in musikalischen Fragen als überaus beschlagen erweist. Insofern ist wieder bedauerlich, daß er auf die berühmten Musikbeschreibungsstellen, auf die Thomas Mann selbst so stolz war (und sich bekanntlich darüber amüsierte, daß Adorno die *Meistersinger*-Paraphrase im *Doktor Faustus* nicht erkannte), kaum näher eingeht. Gerade diese Textstellen, die von zwei Seiten her, einer Betrachtung der Handwerksmittel und einer Darstellung der Wirkungen, ihren Gegenstand einzukreisen suchen, könnten weitergehende Aufschlüsse über die Art der Auseinandersetzung mit Richard Wagner geben. Für den Germanisten wäre es sicher nützlich zu erfahren, daß die technische Tonbeschreibung in der Novelle *Luischen* nicht einem Phantom gilt, sondern getreu der enharmonischen Umdeutung eines Dominantseptakkords in den übermäßigen Quintsextakkord mit Quartsextfortschreitung. Bei der ersten musikalischen Episode in den *Buddenbrooks* wäre der allgemeine Hinweis auf den *Tristan* zu präzisieren. Beschrieben werden genau die letzten zehn Takte der Partitur. Und bei der zweiten Episode bleibt die offene Frage, ob Thomas Mann nicht doch eine unmittelbare Vorlage zum Anhaltspunkt für seine dichterische Gestaltung genommen hat.

Statt umfassender bibliographischer Nachweise, die einem Buch gut ständen, das den Anspruch hat, ein Thema komplex zu behandeln, findet sich im Anhang die lakonische Bemerkung, daß nur aufgeführt sei, was für die Untersuchung eine Rolle spielte. Selbst diese Nachweise sind unklar (S. 488) oder unvollständig (S. 58/492). Das mag mit anderen Gegebenheiten zusammenhängen. Der Verfasser verstarb vor Beendigung des Manuskripts. Bearbeitung und Redaktion lagen in den Händen von Maria Hülle-Keeding. Sie hat leider trotz eines vierseitigen Vorworts den Umfang ihres eigenen Anteils unkommentiert gelassen.

(August 1987)

Manfred Hermann Schmid

DIETER BRAUN: Klangstrukturen und deren psychoakustische Bewertung bei Zinken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. Teil I: 119 S. Teil II: Diagramme und Tabellen 167 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 141, Akustische Reihe. Band 9.)

„Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Einblick in die Klangstrukturen verschiedener Zinken der Sopranlage, der sogenannten Chorzinken, zu erhalten, und wenn möglich, Formanten im Sinne der Klangfarbengesetze von Schumann (1929) als charakterisierende und differenzierende Klangmerkmale zu identifizieren“ (S. 6). Braun gibt zunächst einen kurzen historischen Überblick, erläutert sodann psychoakustische Ansätze in der Musikwissenschaft, um sich schließlich seiner Aufgabe zuzuwenden: (1) Frequenz- und Spektralanalysen an fünf von drei Instrumentalisten angeblasenen Chorzinken durchzuführen, die – mit einer Ausnahme – (modifizierte) Neukonstruktionen nach historischen Vorbildern darstellen; (2) an Hörversuchen zu erweisen, welche Hörempfindungen sich bei vierzig Versuchspersonen einstellen. Zahlreiche Diagramme und Tabellen veranschaulichen die Ergebnisse: Es werden etwa diejenigen Instrumente bevorzugt, die ein Formantintervallverhältnis von 1:2:3 aufweisen, also der Trompete ähneln, wobei allerdings die Formanten der Zinken bei entschieden tieferen Frequenzen liegen. Auch „stimmten“ offensichtlich die beim vorliegenden Versuch benutzten nachgebauten Instrumente schlechter als der alte italienische Zink aus dem 16. Jahrhundert. Braun schließt mit der Feststellung, daß die psychoakustische Erforschung des Zinken im Gegensatz zur historischen am Anfang stehen würde.

Das alles ist mit viel Fleiß und zeitgemäßen (EDV-gestützten) Techniken erstellt worden. Daß die Zink-Untersuchung von Overton aus dem Jahr 1981 „eine nicht in allen Teilen fundierte und schlüssige Arbeit“ sei (S. 8), sollte begründet werden.

Außerhalb der Möglichkeiten eines Dissertanten aber steht die Reflexion über eine Methodik, in der subjektive Gegebenheiten – Verwendung bestimmter Mundstücke, Anblasetechnik und Intonationsvermögen einer sehr begrenzten Anzahl von Versuchspersonen – mit „streng“ objektiven Messungen vermengt werden. Das eine ist Physik – das andere Erleben; und „aus der Physik läßt sich nie erkunden, wie man etwas sieht oder erlebt“ (*Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, hrsg. von S. J. Schmidt, Frankfurt 1987).

(Mai 1987)

Wolfgang Suppan

Aspects of Schenkerian Theory. Edited by David BEACH. New Haven–London: Yale University Press (1983). XI, 222 S.

Die Veröffentlichung enthält acht Originalbeiträge bekannter Schenker-Spezialisten und zwei von David Beach sprachlich revidierte Nachdrucke der erstmals in der kurzlebigen Zeitschrift *Musicology* erschienenen Aufsätze von Ernst Oster, der mit Oswald Jonas, William John Mitchell, Felix Salzer und Hans Weisse die Schenker-Tradition in den USA begründete. Der Plan vorliegender Sammlung, die einen Querschnitt der gegenwärtigen Schenker-Forschung bietet (vgl. David Beach: *The Current State of Schenkerian Research*, in: *AMI* 57, 1985, S. 275–307), geht auf eine 1976 an der Eastman School of Music der Universität Rochester stattgefundene Konferenz über Schenkers Theorie und deren Bedeutung für die Erkenntnis des musikalischen Zusammenhangs zurück.

Sämtliche Aufsätze beschränken sich auf das Gebiet der Analyse. David Beach erörtert den in der Literatur bislang vernachlässigten pädagogischen Aspekt, nämlich „the teaching of Schenkerian theory“, so daß sein an erster Stelle stehender Beitrag sich zugleich bestens zur Einführung in Schenkers Gedankenwelt eignet. Die Verfasser der folgenden drei Beiträge (John Rothgeb: *Thematic Content: A Schenkerian View*; Carl Schachter: *Motive and Text in Four Schubert Songs*; Roger Kamien: *Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C# Minor*) gehen von Schenkers Themen- und Motivbegriff aus und setzen dessen im Hörerlebnis verankerten Schichtenbegriff voraus. Dadurch unterscheiden sich die Analysen von konventionellen, die sich entweder mit dem Aufweis von an der Oberflächenstruktur erkennbaren motivischen Zusammenhängen begnügen oder in der Tiefenstruktur Substanzgemeinschaften aufzudecken versuchen (Schönberg, Webern, Réti, J. N. David u. a.), denen jedoch vielfach eine Bestätigung seitens Harmonik, Rhythmik und Metrik fehlt. Im Sinn von Oswald Jonas („the first who discuss in a systematic way the implication of Schenker's ideas for the analysis of music composed to a text“, S. 61) weist Schachter auf Beziehungen zwischen Text und Motiv u. a. in Schuberts Lied *Nacht und Träume* hin, dessen Analyse zu einem Vergleich mit jener desselben Liedes von Diether de la Motte (*Musikalische Analyse*, Kassel 1968) anregt. Dem von Schenker stets betonten Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis widmet Charles Burkhart vortreffliche Beobachtungen, die

auch Schenkers Fingersatz einschließen (*Schenker's Theory of Levels and Musical Performance*).

Stehen die bisher genannten Beiträge ebenso wie jene im Appendix wiedergegebenen von Ernst Oster (*The Fantasie-Improvisation* [Chopin]: *A Tribute to Beethoven; The Dramatic Character of the Egmont Overture*) strikt auf Schenkers Boden, so betreffen die restlichen „Extensions of Schenker's Theories“. Aber es lag der Gedanke nahe, sie auch auf vorbarocke Musik auszudehnen, was bereits vor Jahrzehnten Felix Salzer (*Strukturelles Hören. Der Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven 1960; Taschenbuchausgabe, ebda. 1977) unternommen hat, der hier eine Analyse von Monteverdis *Madrigal Oimè, se tanto amate* vorlegt. Salzer folgend, weist Saul Novack (*The Analysis of Pre-Baroque Music*) tonale Prolongationen, die sich dem „historical background of triadic tonality“ verdanken, auch an mittelalterlicher und Renaissance-Musik nach. Die dadurch entstandenen Einheiten verschiedener Länge bestimmen jedoch nur selten die Gesamtform. Dazu bedarf es des voll entwickelten Stufenbewußtseins, das in Verbindung mit der Stimmführung eine Verwirklichung der Idee der Auskomponierung in Schenkers Sinn erst ermöglicht. Eine ähnliche Einschränkung gilt für die Anwendung auf die von Auflösung der Harmonik betroffene posttonale Musik. James Baker (*Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*) setzt sich mit thematisch einschlägigen Arbeiten von Roy Travis, Robert P. Morgan, Allen Forte, Robert Suderburg, Joel Lester u. a. kritisch auseinander und versucht sich dann an einer eigenen Stimmführungsskizze von Scriabins *Enigme* op. 52, Nr. 2.

Wie immer man Veränderungen und Erweiterungen von Schenkers Theorie beurteilt, sie beweisen jedenfalls deren zunehmenden Einfluß auf die Praxis der Musikanalyse in den USA. Daß Schenker hingegen im deutschsprachigen Raum noch 50 Jahre nach seinem Tod fast unbeachtet bleibt, läßt sich sachlich kaum rechtfertigen. Solchem Mangel zu begegnen, dürfte der mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattete, sorgfältig redigierte Sammelband, der auch drucktechnisch nichts zu wünschen übrig läßt, bestens geeignet sein.
(September 1987)

Hellmut Federhofer

HELGA DE LA MOTTE-HABER: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 474 S., 85 Abb., 19 Notenbeisp., 39 Tab.

Das inhaltliche Konzept, nach dem musikpsychologische Wissensbestände zum Mensch-Musik-Verhältnis ausgebreitet werden, stützt sich auf mehrere theoretische Eckpfeiler: auf das Denkmodell der Kognitiven Psychologie im allgemeinen wie auf ästhetische Vorstellungen der „Musik als Sprache des Innersten und als Alltagswirklichkeit“ im besonderen. Theorien, historische Belege und empirische Einzelergebnisse werden kritisch resümierend dargestellt, ausgerichtet auf das Musikverstehen als den zentralen Begriff. Eine mit Erklärungsanspruch auftretende Musikpsychologie will eben dieses Musikverstehen erklären. Dieser Ausdruck steht für „das emotionale Ergriffensein wie das analytisch sezierende Begreifen und auch das ‚Sich-Verstehen auf Musik‘“ (S. 10). Die Kapitelgliederung folgt der für psychologische Sachverhalte üblichen Zuordnung.

In dem wohl wichtigsten, dem allgemein-musikpsychologischen Kapitel (Kap. I: „Musik als Sprache. Funktionsweisen des Verstehens“) geht die Autorin der seit zwei Jahrhunderten währenden Idee von der Sprachfähigkeit resp. -ähnlichkeit der Musik nach. Diese Vorstellung hat, von unterschiedlichen Ansätzen, Vergleichskriterien und musikalischen Sachverhalten ausgehend, zahlreiche Arbeiten zur Semantik und zum Verstehensakt hervorgebracht. Aber erst durch das Modell der Kognitiven Psychologie wird der Begriff „Musikverstehen“ besonders favorisiert, und er spielt hier in allen Kapiteln eine große Rolle. Mit Blick auf das Interaktionsgefüge werden die Forschungsbereiche „Musikhören und -erleben“ gleichsam zum Forschungsgegenstand „Musikverstehen“ fusioniert. Piagets etablierte erkenntnistheoretische Begriffe werden benützt, um Verstehen als einen Vorgang „der anverwandelten Assimilation von Musik und der anpassenden Akkommodation der kategorialen Struktur des Hörers“ (S. 24) zu beschreiben. Der immer gleichzeitige und variierende Einfluß emotionaler und kognitiver Faktoren erlaubt, zwischen den Polen „emotionales Ergriffensein“ und „Symbolverständnis“ zumindest graduelle Formen des Verstehens zu unterscheiden. Dieser integrative Ansatz überwindet die herkömmliche, thematisch additive Reihung: Wahrnehmen und Erkennen, Gedächtnis und Denken, Fühlen und Erleben. Die detaillierte Darstellung folgt der im europäischen Musikbegriff implizierten zweifachen Sinnbestimmung – einer expressiven und ei-

ner strukturellen – mit Abschnitten zum Erleben des musikalischen Ausdrucks und zum Formverständnis („Musikalische Grammatik und Logik“). Die Problematik der Verschränkung von Ausdruck und Eindruck wird u. a. an elementaren musikalischen Parametern, an Hauseggers *Musik als Ausdruck* von 1885 und mit gefühlstheoretischen Erklärungshilfen auseinandergesetzt.

Die analytisch-vergleichende Diskussion darüber, ob und in welchen vergleichbaren Eigenschaften und Eigenschaftskonstellationen Musik der Sprache ähnlich oder selbst eine Sprache sei, wird in differenzierenden Perspektiven eröffnet und das „Verstehen“ als tertium comparationis eingeführt. Die prinzipielle Möglichkeit des Musikverstehens ist eine Vorbedingung, um vom Sprachcharakter der Musik überhaupt sinnvoll reden zu können. Musik verstehen zu können impliziert aber auch ihren semantischen Gehalt. (Denn was bliebe – so könnte man fragen – vom Verstehensbegriff übrig, wenn es nichts Bedeutungshältiges zu verstehen gäbe.) Der Mangel an strukturell und semantisch vergleichbaren und äquivalenten Merkmalen zwischen Musik und Sprache führt für die Autorin dennoch zum Befund, „daß Musik keine Sprache sei, daß vielmehr lediglich die Ähnlichkeit zum sprachlichen Verstehen diese Metapher rechtfertigt“ (S. 82). Als Hauptargumente dafür werden das in der Musikstruktur fehlende Äquivalent zum Wort im sprachlichen Kontext und die mangelnde semantische, insbesondere denotative Zeichenfunktion ins Treffen geführt.

Gewiß schätzt jeder Autor konkurrierende Meinungen und theoretische Ansätze vor allem im Lichte eigener Forschungsergebnisse und Einsichten ein; auch in einem Hand- und Lehrbuch braucht der persönliche Standpunkt nicht verleugnet zu werden. In diesem Abschnitt vernachlässigt die Autorin allerdings zu sehr ihre primäre Rolle als objektive Berichterstatterin. Zeichentheoretische Ansätze der musikalischen Semiotik, die ihr nicht zusagen, werden bestenfalls angetippt, nicht aber in vergleichbarer Weise ausgeführt. Zum Sachgebiet „Semantik der Musik/Kommunikationstheorie und Musik“ zweifelsohne ernstzunehmende Mitdenker wie Vladimir Karbusicky und Doris Stockmann (um nur zwei zu nennen) werden einfach ignoriert.

Das historische und empirische Feld, auf welches die Argumente gestützt werden, begrenzt sich auf die europäische Kunstmusik. Der Relativität ihres Musikbegriffes ist sich die Autorin bewußt. Unausgesprochen limitiert dies auch den Gültigkeitsbereich ihrer Thesen. Unschwer ließen sich Beispiele

von außereuropäischen Musikkulturen beibringen, in denen Musik in beabsichtigter Sprachfunktion (nicht etwa nur in Signalfunktion!) verwendet wird. Zu denken ist dabei außer an kultisch-schamanistische Vokalpraktiken, die intentional als überhöhte, besondere Sprache der Kommunikation mit dem Transzendentalen dienen, vor allem auch an traditionelle Instrumentalmusik. Die eindeutigsten Belege liefern Ethnien mit Tonhöhen Sprachen, in denen instrumentaliter (z. B. Maultrommelspiel zur Liebeswerbung bei den Meo Südostasiens, Sprechtrommeln bei schwarzafrikanischen Stammesgesellschaften) Informationen mit dem denotativen Gehalt ganzer Sätze und Satzfolgen nach dem Prinzip eines dreifachen imitatorischen Parallelismus (metrisch-akzentuierend, Hoch-Tieftonfolge und vokalklanglich) musiziert werden.

Der sozialpsychologische Teil (Kap. II) referiert die musikbezogene Einstellungs- und Urteilsforschung. Sehr klar wird der unterschiedliche Ansatz von psychologischer und ästhetischer Betrachtungsweise herausgearbeitet. Ästhetische Theorien fungieren als normative Instanzen, welche der Bewertung kunstmusikalischer Objekte Richtung geben und über die Gültigkeit von Kunsturteilen befinden. Sie stellen sich für empirisch prüfende Disziplinen insofern als dogmatische Denkweisen dar, als der jeweils behauptete, auch mit Totalitätsanspruch verbundene Wahrheitsgehalt nicht falsifizierbar formuliert ist. Vielfach wird mit dem autoreflexiven Slogan „Kunst beweist sich selbst“ der rhetorische Zirkel geschlossen und auf diese Weise die metaphysische Setzung immunisiert. Dagegen sucht empirisch-psychologisches Vorgehen den psychischen Akt der Urteilsbildung zu analysieren und zu erklären. Normativ-ästhetische Musikurteile werden dabei als subjektive und soziokulturell bedingte Vorurteile entlarvt. Prinzipiell sind an der Urteilsbildung eine kognitive, eine affektive und eine aus beiden hervorgehende verhaltensintentionale Komponente unterscheidbar. Die Entwicklung und Veränderung von Einstellungen werden auf sozial- und persönlichkeitspezifische Determinanten zurückgeführt, die Musikstruktur selbst im Bedingungsgefüge erstaunlicherweise nicht als Primärfaktor betrachtet.

Die Alltagswirklichkeit von Musik wird an Formen der Hintergrundmusik (Kap. III) exemplifiziert. Die persönlichkeitspezifische Dimension (Kap. IV) beinhaltet Struktur- und Entwicklungsmodelle musikalischer Fähigkeiten, deren Meßbarkeit und Motivationsformen. Erklärungsmodelle zum Musikverstehen in Geschichte und Gegenwart

bringt das Schlußkapitel (Kap. V). Die ungemein komplexe interaktive Vernetzung musikpsychischer Prozesse und ihre nicht direkte Faßbarkeit provozieren förmlich den (im interdisziplinären Vergleich) raschen Wechsel der Erklärungsmodelle. Mit ihnen ändern sich der Blick auf und die Auswahl der interessierenden Phänomene. Folglich können die bisherigen Theorien nur partielle Gültigkeit beanspruchen, und sie widersprechen einander auch nicht unbedingt, da sie sich auf unterschiedliche oder nur teilweise überlappende empirische Tatbestände beziehen. Diese methodologische Problematik wird für die vorgelegte Konzeption und in der Methodendiskussion sehr kompetent mitgedacht.

In einer kritischen Gesamtschätzung ergibt die merkmalsbezogene Verflechtung historischer Belege aus ästhetischen und theoretischen Schriften von verschiedenen Epochen der europäischen Kunstmusik mit musikpsychologischen Ergebnissen unseres Jahrhunderts in der Darstellung interessante Vergleichsmöglichkeiten und zeigt fallweise bemerkenswerte inhaltliche Parallelen auf. Diese Verflechtung illustriert darüber hinaus sehr deutlich eine für die zukünftige theoretische und methodische Entwicklung bedeutsame Einsicht der Grundlagenforschung. Für sie heben sich in der Analyse und Diskussion von Merkmalssyndromen die wissenschaftsgeschichtlich bedingten und von daher auch verstehbaren angeblichen Gegensätze zwischen historisch und empirisch, idiographisch und nomothetisch auf. Diachrone und synchrone Forschungsansätze bewähren sich für mehrdimensionale Grundfragen als komplementäre Erkenntnisstrategien.

Bücher dieses Umfangs und mit dem Anspruch, Theorien und Einzelergebnisse einer ganzen Disziplin darzustellen, bergen mit hoher Wahrscheinlichkeit Kritikmöglichkeiten in Einzelheiten. Es bedeutet für eine Forscherpersönlichkeit allein ein schwieriges Unterfangen, in allen Teilbereichen den aktuellen Forschungsstand in seinem theoretischen Status und in den konkreten Detailergebnissen zu überblicken; dies um so mehr, wenn die Essenz zu einem Themenbereich zu formulieren ist, der nicht zum eigenen, engeren Forschungsbereich gehört.

Das „Hand- und Lehrbuch“ zählt den Fachmann wie den die psychischen Voraussetzungen seines Musikverständnisses interessierenden Leser zur Zielgruppe. Für solche Intentionen ist ein detaillierter Anmerkungsapparat verzichtbar, ein Kurzverweissystem jedoch unabdingbar. Die Autorin begnügt sich zeitweise mit recht sporadischen Literaturver-

weisen im Text und fügt jedem der fünf Großkapitel eine Literaturliste an. Für den Spezialisten mag dies genügen. Der fachfremde Leser aber, dessen Interesse für ein bestimmtes Thema durch die Lektüre erst geweckt wird, dürfte mitunter Mühe haben, jene Belegtexte ausfindig zu machen, in denen die ursprüngliche Darstellung der Autoren nachzuvollziehen ist. Kritische Einwände zu einzelnen Punkten können und wollen nicht die intellektuelle Gesamtleistung in Frage stellen. Ganz im Gegenteil: Das *Ceuvre* setzt in der großen Linie seiner Konzeption neue Impulse für die musikalische Grundlagenforschung. Es wird sich als Meilenstein etablieren auf dem mühsamen Weg zu einer allgemeineren, pluralistischen Theorie der Musik.

(Dezember 1986)

Alois Mauerhofer

KLAUS-ERNST BEHNE: Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. Regensburg: Gustav Bosse 1986. 204 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 10.)

Der Wunsch, die komplexe Realität in einem vereinfachten und überschaubaren Modell abzubilden, ist seit alters her Triebfeder zur Erstellung von Typologien. Schließlich ist unser ganzes Wahrnehmen und Denken bestimmt durch Schemata, Kategorienbildungen und Klassifikationen zur Aneignung von „Wirklichkeit“. Klaus-Ernst Behne hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Wirklichkeit jugendlichen Musikgeschmacks und Hörverhaltens abzubilden, nicht in ihrer komplexen, individuellen Vielfalt, sondern gesichtet und geordnet in Form von Hörertypologien. Er tut das nach allen Regeln der empirischen Wissenschaft. Die Wirklichkeit jugendlichen Musikgeschmacks wird eingefangen in einer großangelegten Befragung. 1224 zehn- bis zweiundzwanzigjährige Schüler aus 58 Schulklassen und sechs unterschiedlichen Schultypen im Raum Hannover hatten im Frühjahr 1984 einen umfangreichen Fragebogen auszufüllen: In direkter Anlehnung an die Allensbacher Untersuchung von 1980 wurden Stellungnahmen zu 22 Musikbegriffen erbeten, die Eindrücke zu 26 etwa einminütigen Musikbeispielen nach dem semantischen Differential abgefragt, 31 Items über verschiedene Arten des Musikhörens auf ihre Relevanz für das persönliche Hörverhalten der Befragten überprüft und schließlich biographische Daten zur Mediennutzung und Musikausübung ermittelt.

Für die Befragten bedeutete das zwei Schulstunden intensiver Arbeit, für Behne eine nahezu unüberschaubare Menge von Rohdaten.

Dank der in Sozialwissenschaften und differentieller Psychologie entwickelten mathematisch-statistischen Methoden zur Sichtung, Gruppierung und Korrelation derartiger Daten hat Behne sein Material zum Sprechen gebracht. Dabei bediente er sich vor allem der Clusteranalyse als einordnendem Verfahren. Cluster bilden sich in Abhängigkeit der für die Auswertung wichtigen Variablen auf verschiedenen Ebenen zwischen den Rohdaten und den Gesamtmittelwerten. Auf welcher Ebene dann die isolierte Betrachtung eines Clusters erfolgt, ist nicht allein Frage der statistischen Signifikanz, sondern auch der „einfühlenden Intuition des Auswertenden“ (S. 50). Anders gesagt: Der Ermessensspielraum bei der Interpretation der Daten ist relativ groß, die vermeintliche Objektivität der Daten wird subjektiviert.

Das Ergebnis der exakt dokumentierten und damit überprüfbareren Auswertungen sind vier Typologien: eine Typologie der verbalen Musikpräferenzen mit zehn Gruppen, eine Typologie der klingenden Musikpräferenzen mit elf Gruppen, eine Typologie der musikalischen Umgangsweisen mit neun Gruppen und eine Gesamttypologie mit elf Gruppen, in der die bedeutsamsten Variablen der vorangegangenen Typologien zusammengefaßt worden sind. Alle Gruppen werden in Diagrammen überschaubar dargestellt und zusätzlich verbal interpretiert. Das führt zu einer Fülle hochinteressanter Aussagen über das musikalische Verhalten und Handeln der befragten Jugendlichen. Allerdings nur für diejenigen, der sich einerseits darauf einläßt, den Dschungel der Details zu durchforsten, und der andererseits gewillt ist, die Ergebnisse entsprechend dem Gesamtszenario der Untersuchung zu relativieren.

Denn der gedankliche Hintergrund, dem die Untersuchung ihre Entstehung verdankt, ist in das Befragungskonzept ebenso eingegangen wie – notgedrungen Weise – in das Datenmaterial. Motivation für Behne war und ist eine in musikwissenschaftlichen Kreisen durchaus verbreitete Art von Kulturpessimismus, die Angst um die Verkümmern des „Wahrnehmungsvermögens der Kunstgenießenden“ durch den „saurer Regen“ der Musikindustrie (S. 6). Folgerichtig wird Offenheit gegenüber der abendländischen Kunstmusik bei der Interpretation der Daten weit höher eingeschätzt als Offenheit gegenüber den vielen Erscheinungsformen afroamerikanischer Musik. Die aber steht ohnehin kaum zur

Debatte. Von den 26 Musikbeispielen des klingenden Fragebogens entstammen 18 verschiedenen kunstmusikalischen Stilbereichen von Dufay bis Lukas Foss, nur drei dem Jazz (davon zwei dem Freejazz) und fünf dem Gebiet der populären Musik – dabei gerät der Kenner bereits in Schwierigkeiten, wenn er die unterschiedlichen Stilrichtungen allein von Pop und Rock in weniger als 15 Kategorien unterbringen soll. Kein Wunder, daß Behne ein relativ geringes Differenzierungsvermögen der Jugendlichen im kunstmusikalischen Bereich konstatiert; das entspricht der gegenwärtigen musikalischen Realität. Er muß sich aber vorwerfen lassen, daß er dort seinen Versuchspersonen die Möglichkeit zur Differenzierung versagt hat, wo sie sicher weit größer gewesen wäre: bei den Stilrichtungen von Pop und Rock. Verständlich wird so der Kommentar eines enttäuschten Schülers: „Alles nur Geige“ (S. 39).

Faßt man die Ergebnisse von Behnes umfangreichen Untersuchungen zusammen, so bleibt festzustellen, daß sein Kulturpessimismus von vielen der befragten Schülerinnen und Schüler auf beeindruckende Weise widerlegt worden ist. Die Akzeptanz unterschiedlichster Musikstile und ein mehrdimensionales, motorisch, emotional und kognitiv ausgerichtetes Musikerleben sind Kennzeichen vieler der bei den einzelnen Typologien dargestellten Gruppen. Sie scheinen in besonderem Maß Indikatoren für Musikalität und musikalische Mündigkeit zu sein. Für Musikpädagogen, denen Behnes Buch primär gilt, eine deutliche Aufforderung, durch Erziehung zur Offenheit gegenüber möglichst vielen musikalischen Erscheinungsformen ein Maximum an musikbezogener Handlungskompetenz zu vermitteln.

(September 1987)

Helmut Rösing

JUNG-SOO HONG: Die frühe Chönggan-Notation. Berlin: Selbstverlag 1981. 164 u. 66 S.

Die Musikkultur Koreas besitzt in der um 1447 aller Wahrscheinlichkeit nach von Musikgelehrten am Hofe des Königs Sejong (1419–1450) entwickelten Chönggan-Notation die Möglichkeit, mehrere gleichzeitig ablaufende Klangereignisse sowohl in ihrer Tonhöhendimension als auch im Verhältnis der Tondauern visuell zu fixieren. Im Mittelpunkt der von Jung-soo Hong an der Freien Universität Berlin als Dissertation vorgelegten Studie steht die im dritten Kapitel näher untersuchte Frage, wie die in dieser Chönggan-Notation niedergeschriebenen frühen

Melodien des 15. Jahrhunderts rhythmisch zu verstehen sind.

Für sich alleine betrachtet ist die Chǒnggan-Notation musikalisch ebenso aussagekräftig wie ein nur mit Taktstrichen versehenes, leeres Notenblatt. Daher muß zumindest ein Teil der Chǒnggan, das sind kleine Quadrate, die überwiegend zu 16, 32 oder seltener 20 spaltenweise untereinanderstehen, mit den Symbolen anderer chinesischer oder koreanischer Notationssysteme gefüllt sein, um musikalisch aussagefähig zu werden. Denn erst diese zusätzlichen Symbole geben Auskunft über die gewünschte Tonhöhe – absolut oder relativ – und den Zeitpunkt des Toneinsatzes und weisen – bei der Notierung für die Wölbbrettzither *Kǒmungo* – im Sinne einer Griffschrift des weiteren auf die Art und Weise der Tonproduktion hin. Meist sind fünf dieser Chǒnggan-Spalten, von denen je eine die Zeichen für den Part der Saiteninstrumente, der Blasinstrumente, der Sanduhrtrommel *Changgo*, der Holzklapper *Pak* und für den Gesangstext aufnimmt, zu einem parallel zu lesenden System zusammengeschlossen.

Nach der Erläuterung dieser allgemeinen Notierungsprinzipien (Kap. 1) stellt Hong im zweiten Kapitel insgesamt acht zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert kompilierte bzw. erschienene Melodiensammlungen vor, auf deren Grundlage er dann in einer vergleichenden Analyse insbesondere das Problem der rhythmischen Deutung der Chǒnggan-Notation zu lösen unternimmt (Kap. 3), daneben aber auch eine Reihe von für das Formverständnis der koreanischen Hofmusik wesentlichen Termini erläutert (Kap. 4). Im fünften Kapitel faßt er in sehr knapper Form die Analyseergebnisse hinsichtlich der Parameter Modus, Kontrafaktur, Heterophonie, Metrik und Melodie zusammen und beschließt den Textteil seiner Arbeit mit einem sehr ausführlichen Liedverzeichnis, in dem identische Stücke in den einzelnen Melodiensammlungen namhaft gemacht werden und teilweise sehr aufschlußreiche Erkenntnisse über die Herkunft einzelner Gesangstexte zu finden sind (Kap. 6).

Seit der in den Annalen des Königs Sejo (1455–1468) niedergeschriebenen Melodiensammlung werden die meist 16 untereinanderstehenden Chǒnggan mit Hilfe stärkerer Rahmenstriche zu Gruppen von je drei bzw. je zwei Quadraten zusammengefaßt und in einer zweimaligen Folge von 3+2+3 angeordnet. Hong verwendet hierfür die Bezeichnung großes (= 3 Chǒnggan) bzw. kleines (= 2 Chǒnggan) Taegang. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts interpretiert man nun das Chǒnggan als metri-

sche Grundeinheit und baut auf diesem Prinzip die rhythmische Deutung der Melodien auf. Hong widerspricht dieser Auffassung und versucht demgegenüber mit Berufung auf das Vorwort der Sejo-Sammlung nachzuweisen, daß man den Rhythmus zumindest der frühen Chǒnggan-Notation anders verstehen muß: Seiner Meinung nach ist ursprünglich das Taegang die metrische Grundeinheit, und die Folge großes plus kleines Taegang (3+2) ist dem zweiten großen Taegang einer acht Chǒnggan umfassenden metrischen Grundperiode äquivalent. Mag dieses Prinzip auch durchaus schlüssig anhand verschiedener Notierungskonventionen und unter der Voraussetzung, daß die verschiedenen Schläge der *Changgo*-Sanduhrtrommel auch tatsächlich im gleichen Zeitabstand erfolgen, nachzuweisen sein, so bleibt doch für die konkrete Übertragung der Melodien eine Reihe von Fragen ungelöst. So dürfte u. a. die von Hong mehrfach betonte Notwendigkeit konjekturaler Interpretation nicht unbedingt zur Stützung des postulierten Äquivalenzprinzips beitragen. Außerdem läßt der Autor selbst offen, ob der Rhythmus der frühen Chǒnggan-Notation innerhalb des binären metrischen Rahmens im einzelnen binär oder ternär gelesen werden soll.

Von großem Interesse wäre in diesem Zusammenhang ein durchaus wünschenswerter Vergleich mit den von Jonathan Condit in seinem 1984 veröffentlichten Buch *Music of the Korean Renaissance. Songs and Dances of the Fifteenth Century* übertragenen Melodien (vgl. die Rezension von Josef Kuckertz in *Mf* 40, 1987, S. 89–91). Leider wird ein solcher Vergleich allerdings dadurch erheblich erschwert und z. T. gar verhindert – und das schmälert den ansonsten nicht geringen Wert der hier besprochenen Studie –, daß die im Notenanhang übertragenen Melodien der Sejong-, Siyong- und Taeak-Sammlung aufgrund der Quantität und der Qualität ihrer Reproduktion auf weite Strecken hin selbst mit „bewaffnetem“ Auge nicht zu entziffern sind.

(Juli 1987)

Rüdiger Schumacher

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

Nach der Formulierung des Haupttitels könnte man vermuten, Bruno Nettl habe sein Lehrwerk *Theory and Method in Ethnomusicology* von 1964

hier in neuer Auflage erscheinen lassen. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis korrigiert den Eindruck, und der Autor erklärt im Vorwort, in seinem früheren Buch habe er „approaches and techniques developed by others, and in the past“ zusammengestellt, während die neue Publikation sein „personal statement“ über das Fach Ethnomusikologie wiedergebe (S. IX–X). Wenig später faßt er den Inhalt der einzelnen Kapitel stichwortartig zusammen und erklärt damit, was sich hinter ihren manchmal humorvollen oder grillenhaften, oft aus Zitaten gewonnenen Titeln verbirgt (S. X–XI). Dort zeigt sich auch, daß nur 27 Kapitel durchnummeriert sind und diese von einem „Prelude“ und einem „Postlude“ umgeben werden. In der Tat finden sich die wichtigsten Bemerkungen zum Wissenschaftsgebiet „Ethnomusikologie“ im Vor- und Nachspann: im „Prelude“ die Definition des Fachs unter dem Titel „The Harmless Drudge“, im „Postlude“ ein Aufriß der Fachgeschichte unter dem Titel „The Grand March“. Die 27 nummerierten „Ergebnisse und Entwürfe“ dazwischen sind in vier Gruppen zusammengefaßt, und deren Überschriften – (1) „The Comparative Study of Musics“, (2) „The Study of Music in Culture“, (3) „The Study of Music in the Field“, (4) „The Study of All of the World's Music“ – deuten die eigentliche Gliederung des besprochenen Stoffes an.

Dieser Stoff, von dem erfahrenen und belesenen Autor Bruno Nettl in einer bei aller Gelehrsamkeit verständlichen Sprache vorgebracht, umfaßt nahezu alle Ansätze und Bemühungen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in das Fach „Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie“ eingebracht worden sind. Unzählige Berichte und Gedanken aus der deutsch- und englischsprachigen Fachliteratur sind da zusammengetragen, und die Quellen häufen sich aus jenen Gebieten, an deren Erforschung der Autor selbst beteiligt war, d. i. die Musik der amerikanischen Indianer, die Volksmusik Europas und Amerikas sowie die Kunst- und Volksmusik Persiens. Ständig wird zudem die musikalische Hochkunst Europas von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert ins Spiel gebracht, doch aus ethnomusikologischer oder kulturanthropologischer Sicht als Teil des musikalischen Weltgefüges betrachtet. So erweist sich die Publikation als ein Lehrbuch höheren Grades, getreu dem „Credo“ im „Prelude“, nach welchem die Ethnomusikologie erstens vollständige Musiksysteme zu erfassen und sie mit vergleichenden Methoden zu erforschen hat, zweitens die Musik als Teil der gesamten Kultur verstehen will, drittens ihre Untersuchungen stets auf Feldforschungen

aufbaut und viertens alle Musik der Welt in ihr Blickfeld rücken soll (S. 9). Von hier ausgehend sieht Nettl den Wert ethnomusikologischer Forschung vor allem in ihrem Beitrag zur Geschichte: Mehr als der in eine Kultur eingebundene Historiker möchte der Ethnomusikologe wissen, wie und warum sich „things musical, (as) songs, styles, repertoires“ entwickelt haben und verändern, vielleicht mit dem Ziel, künftige Entwicklungen vorauszusagen (S. 11). Dies sind hohe Ansprüche, und wie die Forscher ihnen bisher beizukommen suchten, wird in den einzelnen Kapiteln ausgiebig diskutiert. Aus der Fülle dieser Resumés seien nur einige Themen herausgegriffen, vorwiegend solche, die Fragen hervorrufen oder Überlegungen anregen.

Im Kapitel über Musik als einer „Universal Language“ erwähnt er drei Typen von Universalien (S. 38–41), und diese sind – in Stichworten – erstens die Umschreibung des Phänomens Musik, zweitens die Gliederung des als Musik aufgefaßten Bestandes, drittens der musikalische Klang. Dem letzten Punkt schließt sich die Bemerkung an, daß „all cultures have singing“, und darauf werden allgemeine Kriterien zur Melodiebildung erwähnt: Intervalle, Verläufe, Gliederungen, auch Zweck und Ziel von Gesängen. Die Beschränkung auf den Gesang als Universalie ist eine kluge Lösung, umgekehrt ist doch unter anderem die oft gestellte Frage, ob reine klangrhythmische Bewegung vom Handklatschen bis zum Trommelspiel als Musik aufzufassen sei.

Unter dem Titel „I Can't Say a Thing Until I've seen the Score“ wird Zweck und Verfahren der Transkription aus verschiedenen Blickwinkeln eindrucksvoll beschrieben. Hierzu gehört der Abschnitt „Humans versus Machines“ (S. 76–79), und man staunt heute über den Enthusiasmus für den Melographen in den 60er Jahren. Damals hatte man geglaubt, das Gerät werde dem Ethnomusikologen die zeitraubende Transkriptionsarbeit abnehmen, aber bis heute kann es mehrstimmige Stücke nicht zu Papier bringen. Wohl nicht nur deshalb, sondern auch einfacher Melodien wegen fragt Nettl, ob der Melograph nötig ist, wenn das Ohr genügt. Andererseits meint er aber, die maschinelle Abschrift habe uns zum „objektiven“ Hören verholten (S. 78). Darauf wäre zu erwidern, daß der Forscher die Maschinenabschrift nach wie vor deuten muß und daß er dies nur leisten kann, wenn er das betreffende Musikstück nach einheimischem Verständnis beurteilen kann. Sicher hat Jairazbhoy recht, wenn er bemerkt, eine „aural transcription by a trained ethnomusicologist ... may be far more meaningful“ als eine Maschi-

nenabschrift (S. 81). Die weitere technische Entwicklung wird zeigen, ob diese Einstellung zu überholen ist. Andere, detailliertere Verfahren der Klanganalyse erwähnt Nettl nicht, obwohl sie – vielleicht auf Grund genauer Transkriptionen – eher Fortschritte in Aussicht stellen.

Vielfach wird im Buch das „Insider-Outsider“-Problem angesprochen (vgl. S. 59, 96–98, 263–265 u. a. m.), und man wird schon damit rechnen müssen, daß der einheimische Forscher, wenn er einer Gruppe oder Dorfgemeinschaft nicht direkt angehört, eher als „Outsider“ zu betrachten ist (vgl. S. 267). Komplizierter werden die Verhältnisse, wenn Insider und Outsider vertrauensvoll zusammenarbeiten oder wenn ein fremder und ein einheimischer Outsider einen „echten“ Insider zu Rate ziehen. Dann laufen Lernprozesse hin und her, gegenseitige Korrekturen sind leicht möglich, und damit lassen sich Mißverständnisse weitgehend vermeiden. In diesem Umkreis dürfte auch die Beziehung eines einheimischen Lehrers zu seinem auswärtigen Schüler einzuordnen sein, sofern dabei vorwiegend Kenntnisse vermittelt werden sollen (vgl. S. 255–257). Hier wie dort hofft man auf einen für die Wissenschaft nützlichen Informationsfluß, doch sollte Übereinstimmung einmal nicht zu erreichen sein, ist auch die Mitteilung abweichender Standpunkt sinnvoll und kann zu aufschlußreichen Urteilen führen.

Alle bisher erörterten Fragen sind bereits im ersten Hauptteil mit der Überschrift „The Comparative Study of Musics“ angesprochen. Schlagen dort die Probleme der „alten“ Vergleichenden Musikwissenschaft durch, so im zweiten Hauptteil, „The Study of Music in Culture“, die Ansätze aus der amerikanischen Anthropologie, die zur Konstitution der „Ethnomusicology“ nach 1950 in Amerika geführt haben. Erstaunlich ist nur, wie stark die vergleichende Methode seither auf die Vorgänge um die klingende Musik herum angewandt worden ist – man könnte geradezu von einer „neuen vergleichenden Musikwissenschaft“ sprechen. Indessen gibt es Stellen, an denen die Suche nach Spiegelungen gesellschaftlicher Verhältnisse im Musiksystem ihre Grenzen findet. So wendet sich Nettl der klassischen Musik Persiens „with a view to learning something about symbolism“ zu (S. 206) und vergleicht das Corpus der festgefügt *radif*-Melodien mit der Herrschermacht (früher des Shah, heute des Ayatollah Khomeini), die allen anderen Menschen im Lande, musikalisch den zahlreichen Darbietungen aller Künstler gegenübersteht (S. 207). Ob der persische

Insider diese Meinung wohl teilen wird? Und müßte man dann nicht für das Verhältnis von Rāga und Komposition oder Improvisation in Indien, ja sogar für den Maqām im Vorderen Orient und für Paṭet in Java eine ähnliche Position gegenüber den vielen einzelnen Musikstücken annehmen? Dazu wären die Ansichten in den betreffenden Ländern einzuholen.

Andere Probleme, so den Zweck und die Anlage einer musikalischen Landkarte (S. 216), die Kulturkreislehre (S. 229–232) und die Differenzierung von Musikstilen nach physischen Unterschieden von Menschengruppen (S. 237–238), diskutiert Nettl in treffender Weise. Gleiches gilt für den ganzen dritten Hauptteil „The Study of Music in the Field“. An der Überschrift des abschließenden Hauptteils, „The Study of All of the World’s Music“, erkennt man indessen nicht, daß vielfach Musiklehre und Musikerziehung zur Debatte stehen. Dabei interessiert den Musikethnologen vor allem, in welcher Weise ein Repertoire von einer Generation zur anderen weitergegeben wird und wieweit sich in jedem Gesamtrepertoire eine Stratifikation etwa nach dem Schema Volksmusik – Populärmusik – Klassik entdecken läßt (S. 303–307). Hervorzuheben sind die beiden letzten Kapitel, von welchen sich das erste (Nr. 26), unter dem Titel „Vive la différence!“, auf die Frauen in der Forschung und als Musizierende (S. 333), auf die Musik von Minoritäten und als Symbol für Gruppenidentität (S. 339–341), schließlich auf Kinder als Minoritäten richtet (S. 342f.) – eine Aufteilung, die uns fragen läßt, ob eine Musikkultur nicht am Ende nur aus den Aktionsbereichen einzelner Gruppen bestehe. Kapitel 27 spricht dann vom „Cultural Grey-Out“, und hier kreisen des Autors Gedanken um Tradition und Modernisierung von Musikrepertoiren mit all ihren Möglichkeiten der Reaktion auf westliche Musik (vgl. S. 349–352).

Bei alledem leistet die vergleichende Methode solange gute Dienste, wie man im Allgemeinen verbleibt. Dagegen entzieht sich das Besondere oft dem Vergleich, wie je ein Beispiel aus Persien und Indien zeigt (S. 326): Nettl erwähnt, in Iran werde nur der *radif* gelehrt, alles andere von den Musikern improvisierend ausgeführt. So verfuhr sein Lehrer Nour-Ali Baroumand, doch haben andere Lehrer ihren Schülern das genaue Nachspielen jeder Klangbewegung eines Dastgāh oder Gūše abverlangt. Andererseits hat eine südindische Kṛti nicht „common features with improvisation“, sondern fixierte, als Komposition betrachtete Teile, die möglichst ohne Abweichung weitergegeben werden, daneben aber für

die Improvisation offene Stellen, die man ganz dem ausführenden Musiker überläßt.

Vielleicht übersteigt die hier geforderte Genauigkeit das Aufnahme- oder Erinnerungsvermögen des einzelnen Forschers, und damit stößt man an eine Schwelle, die ein einzelner Mensch kaum überwinden kann. Diesseits der Schwelle hat Bruno Netti eine überragende Zusammenfassung vorgelegt, deren feine Diktion gewiß noch manchen Gedanken anregen wird.

(September 1987)

Josef Kuckertz

FELIX DRAESEKE: Schriften 1855-1861. Hrsg. von Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF und Helmut LOOS. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag (1987). XXV, 365 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften. Band 1.)

Die Klage, der Komponist der *Herrat*, *Gudrun* und des *Bertran de Born*, des *Christus* und der *Sinfonia tragica* sei zu Unrecht vernachlässigt und vergessen worden, scheint eine Konstante der Draeseke-Rezeption zu sein. Diesem Mißstand abzuhelpfen, legt die 1986 neugegründete Draeseke-Gesellschaft einen ersten Band mit Schriften des wortgewandten Predigersohnes vor. Sie entstanden zwischen 1855 und 1861, als der junge Draeseke (geb. 1835) das Leipziger Konservatorium soeben verlassen und sich dem Kreis um Brendel, v. Bülow und Liszt angeschlossen hatte. Manche sind wohl nicht viel mehr als Brotarbeiten, andere dagegen sind als wichtige Programmschriften der Neudeutschen Schule anzusehen. Die Herausgeber haben dem unterschiedlichen Rang dadurch Rechnung getragen, daß sie die Beiträge nach sachlichen Zusammenhängen geordnet und die weniger bedeutenden in zweispaltigem Kleindruck wiedergegeben haben.

Zu den weniger bedeutenden Schriften gehören die Leipziger „Correspondenzen“ und die Musikberichte aus Berlin und Dresden. Aber auch die Rezensionen hätten getrost im Kleindruck erscheinen können, denn die meisten von ihnen haben heute lediglich ein antiquarisches Interesse, die Besprechung der Glinka-Werke allenfalls ausgenommen. Zu den wichtigen und durchweg lesenswerten Schriften zählen dagegen die Aufsätze zu Richard Wagner und Franz Liszt. Zu Wagner selbst findet sich allerdings nur ein Artikel (*Richard Wagner, der Componist*), die übrigen unter dieser Rubrik zusammengefaßten Aufsätze befassen sich allgemein mit verschiedenen

Problemen der Opernkomposition und sind ange-regt durch Diskussionen anderer Autoren. Draeseke erweist sich hier als Anhänger und Apologet der Wagnerschen Reformen und der Idee des Gesamtkunstwerks.

In den Aufsätzen zu Liszt nehmen die Analysen der symphonischen Dichtungen den größten Raum ein. Liszt soll diese Beiträge seines Schützlings sehr geschätzt und als authentische Interpretationen seiner Werke angesehen haben. In der Tat sind die vorangestellten prinzipiellen Überlegungen und die Analyse der *Préludes* aufschlußreiche Zeugnisse des musiktheoretischen Denkens des Weimarer Kreises. Draeseke zeigt sich in diesen Analysen wie auch in dem Festvortrag *Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner* als ein entschiedener Parteigänger der Neudeutschen Schule. Dennoch findet sich hier bereits ein Ansatz zu seiner späteren Abwendung und Rückkehr zu „klassischen“ Gestaltungsprinzipien. Draeseke stellt vor allem die „rein musikalischen“ Qualitäten der Lisztschen Symphonik heraus: melodischer und harmonischer Reichtum, thematisch-motivische Arbeit, Einheit und Ebenmaß. Und er wendet sich gegen eine „materialistische“ Nachahmung des programmatischen Vorwurfs durch die Musik.

(Juli 1987)

Sieghard Brandenburg

OTTAVIO BARIOLLA: Keyboard Compositions. Edited by Clyde William YOUNG. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology Hänssler-Verlag 1986. XII, 152 S. (Corpus of early keyboard music 46.)

Ottavio Bariolla (Bariola Barioli, Bariolus) hafet der Ruf an, einer der besten Organisten und Komponisten seiner Zeit gewesen zu sein. Dennoch ist von ihm bis heute an biographischen Details nicht viel mehr bekannt, als daß er von 1573 bis 1619 in Mailand wirkte. Die *MGG* widmete ihm im übrigen erst 1973 im Supplementband XV einen kurzen Artikel, den Mariangela Donà verfaßte; der Autor des entsprechenden Abschnitts im *New Grove Dictionary* von 1980 ist Clyde William Young, der auch die vorliegende Edition besorgte.

Bariolla gab in Mailand mindestens zwei Sammlungen mit Instrumentalmusik zum Druck, 1585 die zwölf *Ricercate per suonar l'organo* und 1594 die zwanzig *Capricci, ovvero Canzoni a quattro ... libro*

terzo. Beide Drucke sind spurlos verschollen, es existiert glücklicherweise jedoch eine Tabulaturhandschrift von 1639, die die Werke vollständig wiedergibt. Diese handschriftliche Tabulatur bildet denn auch die Grundlage für Youngs Edition. (Die *Canzonen* erschienen ursprünglich in vier Stimmbüchern, von denen sich jedoch nur die für die beiden Oberstimmen erhalten haben. Eine Ausgabe dieser mehrstimmigen Version ist geplant, wie Young im Vorwort mitteilt; dann wird auch ein Vergleich zwischen den beiden Fassungen der *Canzonen* möglich sein.)

Die Edition der beiden Werksammlungen, die Bariollas meisterliche Beherrschung der kontrapunktischen Satztechnik nachdrücklich vor Augen führen, hält sich strengstens an den handschriftlich überlieferten Notentext; nur offensichtliche Schreibfehler wurden von Young verbessert. Ausdrücklich weist er in seinem Vorwort darauf hin, daß parallele Quinten und Oktaven in jener Zeit durchaus üblich waren, und er macht folgenden Vorschlag: „The offended performer can rewrite entire measures to conform to his own taste, as virtuosi have been known to do occasionally“. Bei der Übertragung der deutschen Orgeltabulatur in die gegenwärtige Notation folgt Young der üblichen Praxis, indem er Notenwerte halbiert und Taktstriche hinzufügt. Vom Herausgeber ergänzte Noten und Akzidentien sind in eckige Klammern gesetzt, Bindebögen zur Unterscheidung aus Pünktchen gestaltet.

Die Edition beginnt mit den *Ricercari di Ms. Bariola, Org. Milanese*, wobei jeweils genau angegeben ist, wo in der Vorlage eine neue Seite beginnt. Die Akzidentien gelten bis zum nächsten Taktstrich; vereinzelte Ausnahmen sind durch runde Klammern gekennzeichnet. Auf einen ausführlichen Revisionsbericht wurde verzichtet; Irrtümer und fragliche Lesarten sind als Fußnoten auf der betreffenden Seite vermerkt. Die von Young gewählte Schreibweise ist im Notentext mit einem Sternchen versehen, die originale Version ist am Ende der Notenseite aufgeführt. Sowohl in der *Canzon seconda* als auch in der *Canzon nona* stellt Young bei je einem Einzelaspekt zwei verschiedene Spielarten zur Diskussion.

Die polyphone Schreibweise des Manuskripts wurde beibehalten. Um den Stimmenverlauf zu verdeutlichen, fügte Young – ohne weitere drucktechnische Unterscheidung zu den Bindebögen – gepunktete Linien hinzu, die allerdings gelegentlich die Übersichtlichkeit beeinträchtigen. Insgesamt aber ist der Notendruck klar und gut lesbar.

In seinem knappen, aber informativen Vorwort weist Young darauf hin, daß bei einer Aufführung

am Cembalo sowohl originale wie Herausgeber-Bindebögen gelegentlich unbeachtet bleiben können. Hinweise zur Registrierung und Aufführungspraxis an der Orgel seien zeitgenössischer wie moderner Literatur zu entnehmen; Young nennt Costanzo Antegnati (*L'Arte organica*, Brescia 1608), Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, Venedig 1593), Peter F. Williams (*The European Organ, 1450–1850*, Bloomington/Ind. 1978 und *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, ebda. 1980) sowie Hans Klotz (*Über die Orgelkunst der Gotik*, 2. Aufl., Kassel 1975).

Von Ottavio Bariollas Werken waren bislang nur die Motette *Laudate Dominum* und das fünfstimmige Madrigal *All'arme, all'arme*, beide in zeitgenössischen Sammeldrucken des ausgehenden 16. Jahrhunderts überliefert, greifbar. Mit Band 46 der verdienten Reihe *Corpus of early keyboard music* stehen nun auch wieder die beiden Sammlungen mit Instrumentalmusik zur Verfügung, und zwar in einer den Wissenschaftler wie den praktizierenden Musiker ansprechenden Form.

(Januar 1987)

Susanne Staral

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 10: Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XV, 136 S. (*Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.*)

Die 1966 anlässlich des 100. Todestages begonnene, auf 24 Bände konzipierte *Franz-Berwald-Gesamtausgabe* dokumentiert die Arbeit eines Komponisten, der zu seinen Lebzeiten eine gewisse Anerkennung fand, später jedoch mehr und mehr in Vergessenheit geriet. In den letzten Jahren ist nun allerdings eine allmähliche Wiederentdeckung dieses Komponisten zu beobachten, die nicht zuletzt auf die vom Berwald-Komitee besorgte Gesamtausgabe im Rahmen der *Monumenta Musicae Svecicae* zurückzuführen ist.

Durch Beethovens Opus 20 von 1799/1800 erlangte das Septett außergewöhnliche Beliebtheit, und so kann es nicht wundernehmen, daß sich auch der junge Franz Berwald in dieser Gattung versuchte. Sein erstes Werk für sieben Instrumente schuf er als 22jähriger 1818; trotz einer erfolgreichen Aufführung zögerte er jedoch, es im Druck zu veröffentlichen, ja er zog es sogar gänzlich zurück (wie er

es später auch mit einem großen Teil seiner übrigen Kompositionen tat, die oft jahrelang in der Schublade ruhten, bevor sie nach einer nochmaligen Überarbeitung dann doch zum Druck befördert wurden). 1828 kündigte er dann ein „neues“ Septett an, eben jenes *Septett* in *B*-dur, das in dem vorliegenden Band ediert ist. Für die Edition stand dabei die Originalhandschrift des Komponisten zur Verfügung, und vergleicht man nun diese mit den 1980 aufgefundenen Abschriften des Werkes von 1818 – Hans Eppsteins Edition stellt sie glücklicherweise ebenfalls zur Verfügung –, so läßt sich erkennen, daß Berwalds Ankündigung von 1828 eine gewisse Irreführung bedeutet: Bei dem *Septett* in *B*-dur handelt es sich nicht um ein „neues“ Stück, sondern um eine revidierte Fassung des Werkes von 1818. Die Änderungen betreffen in erster Linie den Violinpart, der in der frühen Fassung solistisch gestaltet war.

Das *Septett* wurde 1828 in einem zugunsten von Berwald veranstalteten Konzert in Stockholm aufgeführt. Es sollte ihm eine Reise nach Berlin finanzieren helfen, wo er weitere Studien betreiben und neue Verbindungen zu Musikern und Komponisten knüpfen wollte. Ein Brief vom 20. Dezember 1829 aus Berlin an seine Schwester zeigt seine kritische Selbsteinschätzung: „... Von der Musik, die ich in Schweden zurückgelassen habe, darf nichts aufgeführt werden, abgesehen von dem *Septett* und der *Serenade*, merkt euch das!“ Das *Septett*, ein zeitgenössischer Kritiker nannte es ein „pikantes Probestück“, muß also wohl als ein Geselenstück betrachtet werden, und die Durchsicht der Partitur bestätigt dies. Von den frühen Werken ist es sicher am saubersten gearbeitet, und vieles darin deutet auf den Ton der späteren Kompositionen hin, vor allem: der ausgeprägte Sinn für überraschende harmonische Effekte und das starke formale Denken. Anders als Beethovens *Septett* und Schuberts *Oktett* (1824), die der Form nach ganz aus der mehrsätzigen Divertimento-Tradition kommen, ist Berwalds *Septett* dreisätzig bzw. viersätzig angelegt: Ein verhältnismäßig großes Scherzo ist in den langsamen Satz integriert, ein Verfahren, das wenige Vorläufer hat und auf das Berwald in späteren Werken immer wieder zurückgreift, z. B. in der *Sinfonie singulière* (1845) und im *Streichquartett Es-dur* (1849).

Berwald hat seine Reputation vor allem mit den in den 1840er Jahren geschaffenen Sinfonien erlangt. Es ist anzunehmen, daß die Herausgabe gerade dieses frühen Werkes, das in seinem übersichtlichen, eleganten und handwerklichen überaus sauberen Satz bereits den Stil der späteren Opera ankündigt,

der Berwald-Pflege und -Forschung zugute kommt. Hans Eppsteins Edition, die sich durch ein detailliertes Vorwort, einen sorgfältigen Kritischen Bericht sowie durch einige beigegefügte Faksimiles auszeichnet, wird dem dienlich sein.

(März 1987)

Ulrike Fabian

GIOACHINO ROSSINI: Quelques Riens pour Album. A cura di Marvin TARTAK. Pesaro: Fondazione Rossini 1982. 223 S. (Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini, Sezione Settima, Pêchés de Viellesse, Vol. 7.)

Der vorliegende Band – der siebte im Rahmen der *Kritischen Ausgabe der Werke Rossinis* – ist geeignet, die einseitige Wertschätzung des Opernkomponisten zu korrigieren. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf Klaviermusik, die der alternde, von einer schweren körperlichen Krankheit und seelischen Krise genesene Meister komponiert hat. Die Musik war für den privaten Gebrauch in den Pariser Salons bestimmt. Rossini wollte keine Publikation.

Die Faktur der einzelnen Stücke läßt erwartungsgemäß den Opernkomponisten deutlich hervortreten. Die kantable Melodik, die, wenn auch nicht allgegenwärtig, so doch dominierend im Vordergrund steht, eine überwiegend akkordische und satztechnisch simple Begleitung, die aber in ihrer gekonnten Handhabung einen sicheren Effekt macht und, mit Raffinesse eingesetzt, von der souveränen Meisterschaft des späten Rossini Zeugnis ablegt.

Nun ist das Ineinander und Nebeneinander von vokalen und instrumentalen Elementen der Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine vertraute Gegebenheit. Aber zwei Komponisten, die von jeweils entgegengesetzten Positionen aus ihre künstlerische Entwicklung genommen haben, gegenüberzustellen, ist doch reizvoll und interessant. So bietet sich ein direkter Vergleich der hier vorgestellten Rossinischen Klavierstücke mit dem Werk Frédéric Chopins an. Für beide war Paris die Wahlheimat geworden, und beide wurden von den Bedingungen und dem spezifischen Wesen dieser Stadt geprägt. Es war insbesondere die Atmosphäre des Salons, die zu einer Übereinstimmung im Äußeren, aber auch im Habitus und im Gestus führte. Es handelt sich in beiden Fällen um Salonmusik im besten Sinne. Sicherlich wirken Rossinis Klavierstücke großflächiger, in ihren Effekten eindeutiger und weniger differenziert. Und es fehlt ihnen das Ausgefallene und Extravagante, das bei Chopin als Ertrag seiner polnischen

Herkunft gewertet werden muß. (Vielleicht am deutlichsten ablesbar im Rhythmischen.) Aber darüber hinaus ist ein Unterschied, der im unterschiedlichen Ausgangspunkt der vokalen bzw. instrumentalen Herkunft gegeben sein müßte, kaum wahrnehmbar. Beiden gemeinsam ist das formal Schematische, Schablonenhafte; bei Rossini unter anderem ablesbar an den atmosphärischen Einstimmungen, meist in Form einer langsamen Einleitung, deren stereotypische Wendungen und Verläufe auffällig sind.

Der vorliegende Band stellt ganz bestimmt eine Bereicherung unseres Musikalienbestandes dar, einmal was unsere Kenntnis und Einschätzung Rossinis betrifft, zum anderen aber auch hinsichtlich unseres konzertanten und pädagogischen Repertoires. Sicher werden diese 24 Stücke keinen zentralen Platz in Zukunft einnehmen, aber eine sinnvolle und wünschenswerte Ergänzung sind sie allemal.

Es handelt sich um eine Ausgabe, die einerseits wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird und gleichzeitig praxisnah angelegt ist und somit auch beim Musiker Verwendung finden kann. Notizen zum geschichtlichen Umfeld und zu den Quellen sowie ein ausführlicher kritischer Apparat sind dem Notentext beigegeben. Eine gewisse Einschränkung für den deutschsprachigen Raum mag freilich durch die italienische Sprache des Textteils gegeben sein.

(Mai 1987)

Günther Wagner

FRÉDÉRIC CHOPIN: Deux Nocturnes op. 48, Polonaise-Fantaisie op. 61. Autographes en fac-similé avec une introduction de Jean-Jacques EIGELDINGER. Areuse: Jean-Jacques Eigeldinger (1986). XXI, 32 S.

Auf die beiden Chopin-Autographe von Opus 48 und Opus 61 machte erstmals Jean-Jacques Eigeldinger (*Note sur des autographes musicaux inconnus. Schumann-Brahms-Chopin-Franck-Fauré*, in: *Revue de musicologie* LXXI, 1984, S. 107-117) aufmerksam. Sie waren bis dahin unbekannt bzw. galten als verschollen. Überliefert sind sie jedoch in der Privatbibliothek (Paris) eines Nachkommen der einst – neben Clara Schumann und Marie Pleyel – gefeierten Pianistin Wilhelmine Clauss (1832-1904), deren bisher fälschlich mit 1834 wiedergegebenes Geburtsdatum Eigeldinger anhand von Originaldokumenten berichtigen konnte.

Besonders wertvoll ist das Autograph zu Opus 48, da bisher nur eine Abschrift von J. Fontana, Chopins Hauptkopisten zwischen 1835 und 1841, bekannt war. Überzeugend weist Eigeldinger nach, daß das

wiederaufgefundene Autograph Fontana als Vorlage für seine Abschrift und diese wiederum für den französischen Druck (Paris 1841, M. Schlesinger) diente. Im Gegensatz zur Abschrift weist das Autograph nämlich keine Stecherzeichen auf. Dessen „état vierge“ läßt es aber auch fraglich erscheinen, daß es die Vorlage für die deutsche Edition (Leipzig 1842, Breitkopf & Härtel) bildete, denn „aucun élément externe ne permet d'affirmer qu'il est passé entre les mains de la firme allemande“ (XII). Wie einerseits anhand zahlreicher aussagekräftiger Beispiele der Zusammenhang Autograph-Fontanas Kopie verdeutlicht wird – ohne einen Kritischen Bericht ersetzen zu wollen –, weist Eigeldinger andererseits gravierende Unterschiede zwischen ersterem und der deutschen Ausgabe nach, so daß die Existenz einer weiteren, für Leipzig bestimmten, allerdings nicht belegbaren Fontana-Kopie vermutet wird. Daher ist es um so verdienstvoller, daß – zwecks Vergleichsmöglichkeiten – sowohl das vollständige Faksimile der Abschrift Fontanas als auch der Erstdrucke (Schlesinger und Breitkopf & Härtel) beigelegt wird.

Von Opus 61 war bereits – neben Skizzen – ein vollständiges Autograph als Druckvorlage für Breitkopf & Härtel bekannt. Das neuentdeckte Autograph bietet eine etwas frühere Version, die – wie sich einwandfrei nachweisen ließ – als Vorlage für den französischen Druck (Paris 1846, Brandus) diente. Der Maler E. Delacroix überbrachte die Sendung A. Franchomme (1804-1884), der wunschgemäß auf dem autographen Titelblatt „dédiée à Madame A. Veyret“ (XIV) ergänzte, während der Verleger in der Mitte des unteren Randes „B et C^{ie} 4610“ (XIV) hinzufügte. Infolgedessen ist die Identität mit der von K. Kobylańska als verschollen bezeichneten Quelle (d) sichergestellt. Eigeldinger begnügt sich auch bei Opus 61 mit dem Nachweis markanter Unterschiede zwischen den Fassungen, deren vollständiges Verzeichnis einem Kritischen Bericht überlassen bleiben muß. Auffallend ist, daß vorliegendes Autograph in den Takten 182-185 „une rédaction harmonique plus fournie que dans les copies subséquentes“ (XVII) aufweist. Da auch mehrere Werkskizzen überliefert sind, bietet die Quellenlage zu Opus 61 die beste Gelegenheit, des Meisters Schaffensprozeß in der Spätphase zu verfolgen. Dankenswerterweise hat Eigeldinger zum Vergleich auch ein Faksimile der Seiten 3-4 des für Breitkopf & Härtel bestimmten Autographs veröffentlicht (XXI).

Die beiden neu aufgefundenen Quellen sind sorgfältig beschrieben und kommentiert, die Wieder-

gabe der Faksimiles weist keinerlei Mängel auf. Wie W. Clauss in den Besitz der beiden Autographe gelangte, konnte nicht restlos geklärt werden, wenn gleich Eigeldingers Vermutungen durchaus überzeugen. Aufgrund der fundierten „Introduction“ hätte diese Veröffentlichung, die eine unentbehrliche Bereicherung für die Chopin-Forschung darstellt, eine anspruchsvollere bibliophile Aufmachung verdient. (Juli 1987) Renate Federhofer-Königs

Eingegangene Schriften

GEORGE ALEXANDER ALBRECHT: Das sinfonische Werk Hans Pfitzners. Textkritische Anmerkungen und Hinweise zur Aufführungspraxis. Tutzing: Hans Schneider (1987). 80 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 4.)

WILLI APEL. Medieval Music. Collected articles and reviews. With a foreword by Thomas E. BINKLEY. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986. XII, 644 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1986. 75 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 31. Kantaten zum Reformationsfest und zur Orgelweihe. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter (1987). XII, 259 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band I: Frühere Fassung der autographen Partitur. BWV 1080. Erstaussgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 61 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band II: Spätere Fassung des Originaldrucks. BWV 1080. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 73 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Werke für zwei Cembali. Konzert C-Dur (Originale Erstfassung) BWV 1061a und 2 Fugen d-Moll (aus „Kunst der Fuge“) BWV 1080/18. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt–New York–London: C. F. Peters (1987). 50 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 72. Jahrgang 1986. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1985). 152 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 73. Jahrgang 1987. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1986). 202 S.

Das Berliner Philharmonische Orchester. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1987). 211 S., zahlreiche Abb.

DONALD R. BOOMGAARDEN: Musical Thought in Britain and Germany During the Early Eighteenth Century. New York–Bern–Frankfurt–Paris: Peter Lang (1987). 240 S. (American University Studies. Series V: Philosophy. Volume 26.)

Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies. Edited by Michael MUSGRAVE. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1987). X, 252 S., Notenbeisp.

A checklist of Pianos. Hrsg. von Clemens von GLEICH. Haags Gemeentemuseum 1986. 119 S., zahlreiche Abb. (Checklists of musical instrument collection of the Haags Gemeentemuseum. Volume 1.)

Cöthener Bach-Hefte 4. Beiträge des Kolloquiums der Bach-Gedenkstätte im Historischen Museum am 18. März 1985 „Hofkapellmeisteramt – Spätbarock – Frühaufklärung“ 10. Bachfesttage der Stadt Köthen im Rahmen der „Bach–Händel–Schütz–Ehrung der DDR 1985“ Köthen: Historisches Museum 1986. 160 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen XIV.)

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Volume I: Substance. Selected and edited and with introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. New York: Pendragon Press (1987). XVIII, 392 S. (Aesthetics in Music. No. 5.)

RENÉ DESCARTES: Abrégé de Musique. Compendium Musicae. Paris: Presses Universitaires de France (1987). 148 S. (Collection Épipiméthée.)

PATRICK DINSLAGE: Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1987. 166 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 33.)

RAINER DOLLASE/MICHAEL RÜSENBERG/HANS J. STOLLENWERK: Demoskopie im Konzert-