
BESPRECHUNGEN

Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik. Walter Gieseler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf KLINK-HAMMER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1985). 274 S.

Anlässlich des 65. Geburtstages erwiesen Fachkollegen, Freunde und Schüler von Walter Gieseler mit Beiträgen unterschiedlichster Thematik, die in der vorliegenden Festschrift dokumentiert sind, dem vielfältigen und breitgefächerten musikpädagogischen, musikwissenschaftlichen und künstlerischen Wirken des Jubilars ihre Reverenz.

Unter der etwas präziösen Überschrift *Beiträge zur Erkenntnis von Musik durch Einblick in die Geschichte und Gegenwart und durch die Analyse ihrer Werke* enthält der erste Teil der Publikation vorwiegend Aufsätze zur Musikgeschichte und musikalischen Analyse. Dargestellt an einer *Latenten Kontroverse zwischen Bartók und Schönberg*, erörtert Carl Dahlhaus die Möglichkeit der Integrierbarkeit konsonierender Akkorde in einen atonalen Kontext. Einen Nachkommentar zum eigenen Werkkommentar seiner Komposition *Selbstbildnis mit Richard Wagner und anderen Erscheinungen des Tages und der Nacht* gibt Bojidar Dimov. Karl Gustav Fellerers Beitrag hat die Umgestaltung der Canzone in der *Nachtridentinischen Orgelmusik* zum Inhalt. Zwei kompositorische Details (*antimetrische Rhythmik, monorhythmische Flächen*) in Klavierwerken Schumanns behandelt Wilfried Fischer. Eine orientierende Übersicht *Zur Cembaloliteratur im 20. Jahrhundert* stammt von Franzpeter Goebels. Heinrich Hüschen beschreibt einige *Vaganten- und Scholarenlieder aus der Frühzeit der Universität*. Betrachtungsgegenstand des Aufsatzes von Armin Janssen sind *Rhythmische Konstanten im Flamenco*. Es folgen *Anmerkungen* von Karl Kemper *Zur Rolle der Harmonik im 1. Satz der „Symphonie en Ut“ von Igor Strawinsky* und die Darstellung der Werdejahre Bartóks sowie die Auflistung seiner Jugendwerke durch Heinrich Lindlar. Mit Haupttendenzen heutigen Komponierens setzt sich Luca Lombardi auseinander, die er „inklusive“ und „exklusive“ Haltungen nennt. Ein (zu) kurzes Porträt des Komponisten Walter Gieseler (1956 Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf) zeichnet Diether de la Motte. Gedanken über Parallelen zwischen gesprochenen Worten und musikalischen Vor-

gängen steuert Helga de la Motte-Haber bei. Die Überlegungen Wolfgang Roschers zur *Musikpädagogik im Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft* münden in dem Wunsch nach einer Balance von (kunst- und erziehungsphilosophischer) Wahrheitsuche und solidem handwerklichen Können (sowohl in wissenschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht). Mit *Mahler als Interpret*, exemplifiziert an Änderungen Mahlers in den Partituren von Schumanns *Manfred-Ouvertüre* und Beethovens *Coriolan-Ouvertüre*, beschäftigt sich der Beitrag von Rudolf Stephan. Über ein bei uns kaum bekanntes Teilgebiet südosteuropäischer Einstimmigkeit, *Die Gattung „Kalofonikós Irmós“ der Byzantinischen Musik*, berichtet Dimitri Terzakis. Eine Analyseskizze zum ersten Satz einer (bisher nicht aufgeführten) Sinfonie des polnischen Komponisten Witold Szalonek liefert Rudolf Weber. Zwei unbekannte Bartók-Briefe zum *Violinkonzert* und zum *Streichquartett* op. 7, die aus dem Nachlaß des Geigers Henri Marteau stammen, publiziert und kommentiert Günther Weiß.

Beginnend mit einer keinesfalls nur *Musikpädagogischen Fallstudie* von Lars U. Abraham (Ausgangspunkt der Darlegungen sind die skandalösen Vorfälle um das unsägliche *Panzerlied* aus dem Bundeswehr-Liederbuch), beinhaltet der zweite Teil der Aufsatzsammlung Arbeiten, die – wenn auch nicht durchgängig – musikpsychologische und musiksoziologische Aspekte berücksichtigen. Texte zur Bedeutung der *Polyästhetischen Erziehung in der künstlerischen Ausbildung* bespricht Rudolf Halaczinsky. Mit der *Darstellung afro-amerikanischer Musik im Deutschen Rundfunk von 1924 bis 1940* befaßt sich Bernd Hoffmann. Am Beispiel von Gieseler's Komposition *contra : re* untersucht Vladimir Karbusicky die Kategorie der „*Erwartung*“ als *psychologisches Moment des Schaffens und der Rezeption*. Mit psychoanalytischen und neurologischen Argumenten stellt Friedrich Klausmeier die Problematik *Musikalischer Interpretation* zur Diskussion. Den (musikbezogenen) Sinngehalt eines bekannten Holzschnittes von Hans Burgkmair aus dem *Weißkunig* interpretiert Harald Kümmerling. Ausgehend von Gedanken Musils und Reinhold Schneiders reflektiert Bruno Linnartz über *Dummheit und Musik*. Aufschlüsse über den Stellenwert Neuer Musik im heutigen Musikbetrieb bieten die

Reminiszenzen des Musikverlegers Hermann Moeck. Über neue jugendliche Initiativen und Aktivitäten im Bereich der musikalischen Folklore informiert Günther Noll. Beobachtungen zu Hörpräferenzen studentischer Gruppen teilt Rolf-Dieter Weyer mit.

Stringenter in der Zuordnung ist der dritte Teil der Festschrift, der musikpädagogische bzw. musikdidaktische Fragen zum Inhalt hat. Anhand eines FAZ-Artikels von Walter Dirks (*Adornos Thesen und die Praxis*, 1955) diskutiert Heinz Anholz die Problematik pädagogischer Gebrauchsmusik (Konvergenz oder Divergenz ästhetischer und pädagogischer Ansprüche). Fragen der Berufsbefähigung bzw. eines musikpädagogischen Bewußtseins angehender Musiklehrer geht Endre Halmos nach. Siegmund Helms referiert den *Stand der Literatur zur Vergleichenden Musikpädagogik* und weist Forschungsdefizite auf. Auszüge aus Briefen Theodor Warners zitiert Helmuth Hopf. Über die Klavierpädagogik Beate Zieglers schreibt Hans-Josef Irmen. Rudolf Klinkhammer formuliert Aufgaben eines künstlerisch orientierten und fundierten Musikunterrichts der Primarstufe. *Funktion, Zielrichtung und Kriterien der Musikalischen Analyse* umreißt Klaus Körner. Auf *Die Bedeutung eigener Musizierpraxis für den zukünftigen Lehrer* weist Werner Kremp hin. Hermann Rauhe stellt den Modellversuch „Populärmusik“ an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg vor und erörtert *Hochschuldidaktische Fragen der Ausbildung von Popmusikern* (u. a. Eingangsqualifikationen, Studieninhalte, Studienorganisation). Einen Untersuchungsbericht zum Forschungsbereich *Leistungsmotivation* im schulischen Musikunterricht legt Gertraud Reinhard vor. Helmut Segler skizziert einige Erscheinungsweisen kindlichen Singens (und Tanzens), das sich außerhalb der Grundschule vollzieht. Stationen des Musikpädagogischen Seminars innerhalb der Entwicklung *Von der Pädagogischen Akademie Köln bis zur Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln*, dem Wirkungsort Gieseler, schildert Gotthard Speer. Eine Perspektive pädagogischen Handelns, die sich aus Adornos musikpädagogischen Zielen im Zusammenhang mit seiner ästhetischen Theorie ergibt, entwickelt Klaus Velten. Einblicke in japanische Klavierpädagogik, die in ihrer Literaturauswahl offensichtlich ganz auf klassische Musik ausgerichtet ist, vermittelt Grete Wehmeyer. Abgeschlossen wird der dritte Teil mit einem Aufsatz von Reinhold Weyer, der unter Berücksichtigung inhaltlicher, per-

sonaler und sozialer Bezüge Anspruch und Wirklichkeit eines *Schülerorientierten Musikunterrichts* darlegt. Ein Anhang mit den persönlichen Daten und dem Werk- und Schriftenverzeichnis Gieseler sowie einer Tabula gratulatoria rundet die Festschrift ab.

Bei unterschiedlichem Niveau und unterschiedlicher fachlicher Relevanz der Beiträge (z. B. fällt bei Teil III auf, daß ein kürzlich noch von Gieseler angemahntes Spezifikum einer zu revidierenden Praxis des Musikunterrichts in bezug auf populäre Musik nicht thematisiert ist), was allerdings wohl als Regelfall solcher Sammelveröffentlichungen gelten kann, ist insgesamt gesehen *Schnittpunkte Mensch Musik* eine sehr anregende und viele nützliche Informationen enthaltende Sammlung. In ihrem weitgesteckten Umfang weist sie indirekt auf Gieseler Publikationstätigkeit hin, bei der – wie der Herausgeber Rudolf Klinkhammer mit Recht betont – die „Verbindung von künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Intention“ hervorzuheben ist. Im Sinne dieser Intention darf man nicht zuletzt für die Musikpädagogik hoffen, daß sie noch lange vom Wissen und Können Walter Gieseler profitieren kann.

(September 1986)

Winfried Pape

Die Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 434 S., 102 Abb., 2 Farbtaf., 103 Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 5.)

Die geistesgeschichtliche Methode, so hat Carl Dahlhaus mehrfach dargelegt, hat ausgedient. Geblieben ist – und daran ändert auch nichts, daß es, schon bis zur Phrase abgedroschen, immer wieder betont wird – der Ruf, ja das Bedürfnis nach zusammenfassenden Darstellungen. Ihm stellt sich, zugleich mit dem Anspruch, das überholte Konzept des „alten“ *Handbuches* im heutigen Sinn zu erneuern (schon äußerlich sichtbar in der Ersetzung der Epochenbegriffe durch die Reihenfolge der Jahrhunderte), das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft*. Die erklärte Absicht, von einem strukturge-schichtlichen Ansatz auszugehen und zu versuchen, „Einsichten zur Kompositions-, Institutions- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen“ (Klappentext), hat – und dies sei gleich zu Anfang festgestellt – zu einem Ergebnis geführt, an dessen Bewunderungswürdigkeit es nichts ändert, daß sich dem – vielleicht konservativen – Leser ständig Einwände oder Modifikationen aufdrängen, und daß

solches auch bereits in Diskussionen teilweise vehement zum Vorschein kam. Und die Vermutung, daß man über dieses Buch wahrscheinlich noch lange diskutieren wird, ist nur eine Anerkennung seiner Qualität, die hier auch rückhaltlos ausgesprochen sei.

Ein „Handbuch“ im Sinne eines Nachschlagewerkes über alles, was man zum Gegenstand weiß, einschließlich einer Anleitung, wie man sich die etwa noch ausstehenden Details aus der Literatur beschaffen könne, liegt hier freilich nicht vor. Eine lückenlose Bibliographie wird man vergeblich suchen; die Literaturangaben beschränken sich, wenn Referent richtig sieht, auf die tatsächlich im Text herangezogenen Werke (was allerdings auch eine Schwerpunktsetzung bedeutet). „Weiterführendes“ wird allerdings trotzdem geboten, wenn auch in einer anderen als der in Handbuchveröffentlichungen üblicher Weise vorzufindenden Weise: Denn die Fragestellungen und Ergebnisse der geistesgeschichtlichen Methode werden nicht einfach vom Tisch gewischt, sondern – im guten Sinne „aufgehoben“ – in die neuen Ansätze eingebracht. Diese finden ihren Niederschlag vor allem in den Einleitungskapiteln von Dahlhaus, in deren Rahmen die übrigen Beiträge eingefügt erscheinen. Ohne anderen Unrecht tun zu wollen, lassen vor allem die Mozart-Kapitel von Silke Leopold und Ludwig Finscher (S. 253ff. bzw. 267ff.) sowie Dahlhaus' eigenes über Beethoven (S. 364ff.) an Johann Adam Reinkens Ausspruch über Bachs Orgelspiel in der Hamburger Katharinenkirche denken.

An Bedenken und Zweifeln kann es, wie angedeutet, nicht fehlen. Wenn einiges davon hier angemeldet wird, dann mit dem Eingeständnis, ihnen zwangsläufig einen unangemessen großen Umfang einzuräumen. Die zunächst etwas schroffe Zurückweisung der verbreiteten Ansicht von der Bedeutung des Bürgertums im 18. Jahrhundert durch Dahlhaus wird zwar später an verschiedenen Stellen wieder ins gehörige Gleichgewicht gebracht (bis hin zur Zitierung der „heroischen Epoche“ des Bürgertums, S. 41), doch muß diese Vorgehensweise den Leser – zumal den Laien, der ja auch angesprochen ist – besonders deshalb verwirren, weil andere Probleme mit einer lückenlos anmutenden Argumentation und in bestechender Klarheit behandelt werden und es überdies explizites Konzept ist (S. 56), den „manifesten Tatsachen einer Epoche“ ebenso wie ihren „latenten Tendenzen“ (in diesem Fall also dem Aufstieg des Bürgertums) gerecht zu werden. Ähnliches gilt von der Darstellung der

Rolle der Instrumentalmusik (auf deren Bedeutung Arnauds *Sonate que me veux-tu* hinweist). Das Problem des Generalbasses bleibt ebenso undiskutiert wie die französische Instrumentalmusik der ersten Jahrhunderthälfte (die Bemerkung S. 284, daß Haydn sie nicht gekannt habe, ist die einzige Erwähnung) oder die Rolle der aristokratischen Musikpflege. Daß ein Österreicher auch „patriotische“ Einwände hat, sei nicht verschwiegen und wird an anderer Stelle zur Sprache kommen.

An Einzelheiten wäre zu bemerken, daß nach Meinung des Referenten Caldara im Notenbeispiel S. 78 durch die affektive Intervallweitung auf „se dice“ und das zweite „dov'è“ dem Ausdruck sehr wohl Rechnung trägt (was an der grundlegenden Aussage Silke Leopolds nichts ändert). Daß Bachs Kantate BWV 110 von 1725 die Bearbeitung der Ouvertüre BWV 1069 von ca. 1730 enthalten soll, muß, ohne Kommentar vorgebracht, den Leser verwundern. Der Erwartung vieler Benutzer wird es wohl widersprechen, unter den (ausgezeichnet) besprochenen Oratorien Händels ausgerechnet den *Messias* nicht zu finden. Ob fachchinesische Erläuterungen musikalischer Sachverhalte wie S. 178f. und 203 einem größeren Kreis etwas sagen, ist zweifelhaft. Die Einteilung in Zeiträume (1720 / 1740 / 1763 / 1789 / 1814) wird manchmal zum Korsett, wenn Zusammenhänge auseinandergerissen werden (die Bemerkungen auf S. 316 und 330 über dort nicht zu Behandelndes wirken beinahe wie verstoßene Blicke ins Unerlaubte).

Kann man, ungeachtet solcher und anderer möglicher Einwände, Dahlhaus und seinen Mitarbeitern nur Lob zollen, so läßt sich gleiches vom Herausgeber Dahlhaus nicht immer sagen. So stören die vielen Wiederholungen (auch wenn sie offensichtlich dazu dienen, Bausteine aus den Einzelkapiteln in die Zusammenfassungen zu holen): z. B. die Ausführungen zum galanten Stil (S. 2 und 25), über die opera seria (S. 4 und 20), über Gluck (S. 5, 52 und 53), über die Tonsprache (S. 9 und 56), über Metastasio (S. 66f., 76 und 154), über Farinelli (S. 81 und 150), über Goldoni (S. 158 und 163), über Ch. G. Körner (S. 9, 338 und 364). Edward Dents These über die Anfänge der Romantik wird zweimal (S. 65 und 335) und überdies im Band über das 19. Jahrhundert vorgebracht. Zur Reizlosigkeit zweimal erzählter Witze werden die pointierte Parenthese über die Journalisten (S. 5 und 53) oder das Bonmot von der „parasitären Kirchenmusik“ (zweimal S. 212) verurteilt. Ein Notenbeispiel erscheint doppelt (S. 79, 244). Unabsichtlich vermieden ist

eine Wiederholung in der Bildlegende S. 157, wo aus dem „lächerlichen Hagestolz“ von S. 158 ein „ländlicher“ wird, wohl die Frucht des auch sonst zu vermutenden Mangels an Sorgfalt beim Korrigieren (besonders auffallend, wenn in einem ohnehin weithergeholten Vergleich „Heron“ zum „Heroen“ von Alexandrien wird). Die Redaktion hätte auch klären müssen, welche der beiden divergierenden Auffassungen über Besslers Bach-Interpretation (S. 2 und 125 gegen S. 217) die richtige ist.

Die Koordination der Beiträge ist ein gewiß nicht leicht lösbares, aber bei einem mit so akzentuiertem Anspruch auftretenden Werk kaum zu umgehendes Problem. Wulf Konold spricht auf S. 202 so unbekümmert vom „Stilwandel der Jahrhundertmitte“, als gäbe es die Einleitung von Dahlhaus nicht. Richtiggehende Fremdkörper sind die Beiträge von Leopold Kantner, dessen Verwendung der Kategorie „Frühklassik“ mit der Diskussion der „Vorklassik“ durch Dahlhaus (S. 143ff.) kaum in Einklang zu bringen ist, und der weitausholende (er kommt erst auf der fünften Seite zum Gegenstand) von Michael Zimmermann über die französische Oper – was in beiden Fällen nichts mit dem höchst achtbaren Niveau dieser Kapitel zu tun hat. Das Bemühen Zimmermanns, Verständnisbarrieren des Deutschsprachigen gegenüber der französischen Dichtung aufzuzeigen, entspricht einer auch an anderen Stellen – insbesondere dem ganz überflüssigen und geradezu unmotiviert wirkenden Versuch einer Rettung der „deutschen“ Musik (S. 339ff.) – auftretenden Tendenz, die an sich nicht zu tadeln, aber doch mit dem, wenn auch unausgesprochenen, universalen Anspruch des Buches nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. In diesem Zusammenhang berührt auch die Leichenschändung an Torrefranca (S. 210) unangenehm.

Manches hier Eingewendete wird dem Verlag zuzuschreiben sein, auf dessen Konto wohl auch die nicht eben elegante Gestaltung der Notenbeispiele geht, möglicherweise auch das neckische und affektierte Verstecken der Autorennamen in einer Leiste am Schluß der Abschnitte. Denn verstecken muß sich wahrlich keiner von ihnen.

(Dezember 1986) Theophil Antonicek

FIAMMA NICOLodi: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto Edizioni 1984. 488 S.

Es gehört zu den auffallendsten Erscheinungen

der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, daß die klassische Musiknation Italien nur zögernd den Weg zur Neuen Musik fand. Größere zusammenfassende Darstellungen dieser Entwicklung lagen bisher nur in Ansätzen vor und waren zudem oft durch einen ideologisch verengten Blickwinkel in ihrem Wert beeinträchtigt (vgl. L. Pestalozzas im übrigen höchst verdienstvolle *Introduzione zur Rassegna Musicale*-Anthologie von 1966). Der Florentiner Musikwissenschaftlerin Fiamma Nicolodi ist es jetzt gelungen, mit ihrem Buch diese schon oft konstatierte Lücke zu schließen, indem sie eine umfangreiche, mit Sorgfalt recherchierte Quellendokumentation zur Grundlage ihrer Untersuchungen macht. Dabei hält ihr Buch sogar mehr, als der Titel verspricht: Weit über die zwanzig Jahre faschistischer Herrschaft hinaus umfaßt ihre Darstellung die Musikgeschichte Italiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: Der (umfangreichere) erste Teil vermittelt eine Geschichte der Hauptströmungen (Verismo – Futurismo – Novecentismo), der zweite Teil läßt, in Form einer Dokumentation, die Hauptbeteiligten selbst zu Worte kommen. Gerade darin liegt der besondere Wert dieses Buches, daß die Korrespondenz führender Komponisten und Persönlichkeiten des Musiklebens mit den staatlichen Stellen erstmals veröffentlicht wird und so ein zuverlässiges, von subjektiven Deutungen freies Gesamtbild entstehen kann. Dabei werden auch delicate Fragen, die sich aus der Verstrickung angesehener Musiker in die faschistische Kulturpolitik ergeben, keineswegs ausgeklammert; die von manchen Historikern angewandte Methode des Verschweigens wird ausdrücklich abgelehnt. Der bekannte römische Zyklus von „opere contemporanee“ des Jahres 1942, bei dem Werke wie Bergs *Wozzeck* und Dallapiccolas *Nachtflug* zur Aufführung kamen, bestätigt erneut die Nichtvergleichbarkeit italienischer und deutscher Kulturpolitik der dreißiger und vierziger Jahre. Dennoch wird überzeugend nachgewiesen, daß die oft hervorgehobene „Liberalität“ des italienischen Faschismus nach 1935 allmählich abbröckelte, und zwar zunächst infolge der Maßnahmen gegen die Länder, die nach Mussolinis Abessinienfeldzug Sanktionen gegen Italien beschlossen hatten, später aber auch infolge einer immer engeren Anlehnung an das nationalsozialistische Deutschland, insbesondere durch die Übernahme der Rassegesetze.

Das Verismo-Kapitel wirft neues Licht auf die Haltung Puccinis und Mascagnis gegenüber dem

Regime, die – im Gegensatz zum erklärten Antifaschismus Toscaninis – durchaus zweideutig blieb. Das Futurismus-Kapitel macht mit vielen in Deutschland weitgehend unbekannt Namen und künstlerischen Entwicklungen bekannt; insbesondere erweisen sich Balilla Pratellas ethnomusikalische Forschungen als futuristischer Protest gegen den bürgerlichen Konzertbetrieb, aber auch gegen die „Seuche des Internationalismus“, wie man sie in den Programmen Toscaninis im römischen Augusteum zu erkennen glaubte. Das dritte und zugleich umfangreichste Kapitel des ersten Teils behandelt unter der Überschrift „Dentro il Novecento“ die drei wichtigsten Komponisten der 1880er Generation: Pizzetti, Malipiero, Casella. Auch hier herrscht auf seiten der Komponisten ein schwer durchschaubares Wechselverhältnis von Opposition und Anpassung, auf seiten des Regimes ein Schwanken zwischen großzügiger Duldung und rigoroser Ächtung. Eben noch hatte Stuckenschmidt anlässlich der Braunschweiger Uraufführung von Maliperios *Favola del figlio cambiato* (1934, nach Pirandello) die Großzügigkeit Italiens in künstlerischen Dingen gelobt, da löste auch schon die römische Premiere dieses Bühnenwerks ein Aufführungsverbot Mussolinis aus. Cassellas Haltung zum faschistischen Regime ist besonders durch das *Mysterium Il Deserto tentato* (1936) ins Zwielficht geraten. Die offene Verherrlichung des Äthiopienfeldzugs in Form eines szenischen Oratoriums, verbunden mit der Widmung an Mussolini, lassen kaum Spielraum für differenzierte Deutungen. Dennoch ist es gerade Casella gewesen, der durch seine Offenheit und Toleranz sowie durch seine internationalen Kontakte Italien vor der Isolation bewahrte und dadurch insbesondere der jüngeren Generation (Dallapiccola, Petrassi) die Wege ebnete. Forum seines Wirkens waren nicht zuletzt die Festivals zeitgenössischer Musik (*Musikbiennale Venedig* seit 1930, *Maggio Musicale Fiorentino* seit 1933), bei denen die Neue Musik noch zu einem Zeitpunkt Förderung fand, als sie in Deutschland längst als „entartete Kunst“ in Acht und Bann gefallen war.

Der abschließende Dokumententeil gehört, wie bereits erwähnt, zu den wertvollsten Erträgen der von Fiamma Nicolodi durchgeführten Forschungen. Die hier mitgeteilten, überwiegend unbekannt Briefzeugnisse bereichern zusätzlich den Inhalt dieses höchst lesenswerten und wichtigen Buches. (Dezember 1986)

Dietrich Kämper

HERBERT HELLHUND: Cool Jazz. Grundzüge seiner Entstehung und Entwicklung. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott 1985. 302 S.

Seit 1947, als erstmals (und für sehr lange Zeit konkurrenzlos) in einem der deutschsprachigen Länder eine musikwissenschaftliche Dissertation mit Jazzthematik approbiert wurde, sind bis heute keine zehn Arbeiten dieses Forschungszweigs entstanden. Die neueste, 1984 an der Universität Gießen (bei Ekkehard Jost) angenommen und 1985 im Druck erschienen, signalisiert auf eindrucksvolle Weise die gleichwohl vollzogene Emanzipation der Jazzforschung.

Die Dissertation richtet sich auf das halbe Jahrzehnt 1948–1953, d. h. auf eine eigenkonturierte Phase der Jazzgeschichte voller Innovationen. Die selbstgesteckte und überzeugend begründete Aufgabe bestand (a) in der Analyse der improvisatorischen und kompositorischen Eigenarten dieser Musik, (b) im Erfassen der „Schnittmenge“ der sog. Personal-, Gruppen- und Regionalstile, um das Einheitsetikett „Cool“ zu verifizieren oder zu falsifizieren, und (c) im Aufweis der Vermittlung ästhetischer und nicht-ästhetischer Momente, um die Charakteristika des Cool Jazz breiter als nur musikalisch-technisch-immanent begründen zu können.

Der Grundierung dienen allgemeinhistorische und sozialgeschichtliche Abrisse, ferner methodologische Überlegungen zur Tragfähigkeit des Stilbegriffs, die zwar etwas zu kurz gegriffen sind, als Instrument jedoch ausreichen, sowie nicht ganz zufriedenstellende terminologische Studien zu „Cool“ und „Cool Jazz“, die den Zweck einer Vorverständigung freilich erfüllen. Die eigentliche Arbeitsleistung liegt in umfangreichen Transkriptionen von Schallplatten-Dokumenten und in der Detailanalyse des Plattenmaterials.

Der Verfasser konzentriert sich zu Recht auf die amerikanische Ostküste (New York), vor allem auf den Musikerzirkel um Lennie Tristano und das von Miles Davis geleitete Capitol Orchestra, flüchtiger auf das Modern Jazz Quartet und auf Stan Getz. In einer paradigmatischen Auswahl wird aber auch der Jazz der amerikanischen Westküste (Los Angeles bzw. Hollywood, San Francisco) in die Untersuchungen einbezogen, um ihn auf seine Konformität mit dem Cool-Phänomen der Ostküste hin zu überprüfen. Dabei geht es hauptsächlich um die Ensembles von Dave Brubeck und Gerry Mulligan. Eher cursorisch und summarisch werden die übrigen Gruppen an Ost- und Westküste verfolgt.

Diese außerordentliche Stofffülle ist voll ausgeschöpft und bewältigt (so daß im Endergebnis zwei Dissertationen hätten gefüllt werden können). Ein Verzicht auf Detailkritik (die sich auch mit dem rätselhaft spartanischen Literaturverzeichnis zu befassen hätte) fällt leicht, weil die Leistung des Verfassers nicht hoch genug veranschlagt werden kann: im Methodenbewußtsein und in der Stringenz des Vorgehens; in der Brillanz der Transkriptionen; in der vielseitigen, stets zielorientierten Musikanalyse; in der Verrechnung soziokultureller und ästhetisch-musikalischer Momente.

So werden denn erstmals detaillierte und umfassende Aufschlüsse über die musikalische Grammatik der verschiedenen Gruppen des Cool Jazz geliefert (die das Einheitsetikett rechtfertigen) und außerdem noch die Möglichkeiten geschaffen, die Intentionen der Musiker und die Voraussetzungen und Wirkungen ihrer Musik begründbar zu verstehen (relative Innovationsarmut im West Coast Jazz aufgrund starker Außenorientierung). Beiläufig aber kommt es zu etlichen Korrekturen eines gedankenlos eingependelten Vorverständnisses (Überschätzung Brubecks). Die Dissertation ist nichts weniger als ein *opus maximum et optimum*, das in den deutschsprachigen Ländern (und darüber hinaus) neue Maßstäbe setzt.
(Dezember 1986) Jürgen Hunkemöller

HELMUT SCHWÄMMLEIN: Mathias Gastritz, ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert – Leben und Werk. Teil 1: Text, Teil 2: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. Teil 1: 420 S., Teil 2: 210 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Als Frucht jahrelanger Auseinandersetzung in Theorie und Praxis mit Komponisten seiner Heimat legt der Verfasser seine Dissertation vor, die einen weiteren weißen Fleck auf der großen Karte der Kleinmeister erschließt, deren Satzkunst zu kennen Vorbedingung wäre für die wahre Einschätzung der Großen. Informativ ist die Arbeit im biographisch-historischen Teil, der Ambergs politische, wirtschaftliche und kulturelle Situation in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts behandelt sowie die Vorgänger, Vorfahren und Lebensumstände des Komponisten selbst; detailliert ist sie im musikalischen. Bekanntlich sind – Geringeres beiseite gelassen – von Gastritz nur zwei Drucke erhalten: die 27 *Novae harmonicae cantiones* 1569 und die 36 *Kurt-*

zen und sonderlichen Newen Symbola 1571, beide in Nürnberg erschienen. Nach Erörterung der Quellenlage folgen „Untersuchungen zum musikalischen Satz“ (Modus und Melodik; Modi mixti und Commixtio tonorum; Schlüsselung; Klänge und Klauseln; Verknüpfung der Stimmen), anschließend Analysen von acht ausgewählten Motetten, darunter ein *In me transierunt*, das auch mit Lassos berühmtem textgleichen Satz verglichen wird.

Ein glücklicher Einfall war es, in einem zweiten Band die Kompositionen des Gastritz insgesamt zu edieren, so daß sie nicht nur für wissenschaftliche wie aufführungspraktische Zwecke zur Hand sind, sondern auf diese Weise auch ständige Notenbeispiele erübrigen, ja alle Zitate in ihrem Kontext erscheinen lassen. So kann man des Verfassers Analysen bequem verfolgen, die ihm das beste Zeugnis ausstellen in bezug auf Einfühlsamkeit und Genauigkeit. Kompositionstheoretischen Rückhalt sucht er in der Zeit, wo möglich bei Andreas Raselius, in dem er einen Schüler des Gastritz mutmaßen möchte. Inwieweit die großen und kleinen Musikschriftsteller (auch die komponierenden) immer kompetente *Judices tonorum* sein müssen und die großen und kleinen Komponisten quasi Erfüllungsgelhilfen weitergeschleppter Lehrmeinungen, gehört nicht in den Rahmen der vorliegenden Themenstellung. Diese Frage kann jedoch von Konsequenz sein bei der Entscheidung, ob Abweichungen von solchen „Normen“ und „Regeln“ stets als „Wortausdeutungen“ zu bewerten sind.

Manches ist um der Genauigkeit willen etwas umständlich (z. B. der Abschnitt über die Schlüsselung) oder unanschaulich (z. B. der Teil über die Klänge), und bei der Inhaltsangabe der Drucke hätte man zur guten Übersicht gern gleich Modi und Schlüsselung vermerkt gefunden. Zuweilen werden offene Türen ingerannt (S. 232: die Grundgliederung der Motetten; S. 295: Hinweise bei Vokalmusik, sie „auf alle Instrumente zu gebrauchen“, sind nichts „Ausdrückliches“, sondern Standardformulierungen; S. 203: Abwehr von Neidern und Schmähächtigen ist ein alter Topos und nicht unbedingt persönlich zu nehmen); manches ist zu literaturfromm (S. 234: Burmeister und Walther gliedern eine Stelle bei Lasso: was meint der Verfasser dazu?; Termini wie „Reprises-Motette“, „Dacapo-Motette“, S. 216). Es gibt natürlich viel variable Bezeichnungen der Zeit für das, was wir heute generell „Motette“ nennen, als auf S. 195 aufgeführt wird.

Summarisch: Der Verfasser ist – was Wunder

nach so langem Umgang! – vielleicht ein bißchen sehr verliebt in seinen Gastritz, so daß er ab und an zu Überschätzungen neigt. Übrigens: bei *Concinnus domino* wegen der vermeintlichen Betonung patér gleich Griechisch und Georgiades zu bemühen, ist gewiß unnötig. Sonst müßte man unterstellen, Gastritz seien ebendort Betonungen unterlaufen wie gratá, doná, vocé, étením solúm membrís, was ihm gewiß nicht in den Sinn gekommen wäre, konnte er sich doch wie alle Komponisten damals darauf verlassen, daß seine „taktstrichlosen“ Sänger ihre Betonungsregeln im Kopf hatten und von Notenlängen und -positionen unbeirrt („sincopationes“ machen da natürlich eine Ausnahme) sinnvoll und richtig deklamieren würden. Es ist dies bekanntlich ein besonderer Reiz dieser Musik, den sprachunkundige Taktschläger rigoros glattbügeln, was ihre Aufführungen ja auch immer so langweilig macht. Über verschiedene Einzelheiten ließe sich diskutieren, nicht aber darüber, daß diese Arbeit verdienstlich, gründlich und anregend ist. Und für alle, die sich mit Musik des 16. Jahrhunderts befreunden wollen, dank vieler Erläuterungen eine nützliche Einführung.

(Oktober 1986)

Horst Leuchtman

RUDOLF FLOTZINGER. Fux-Studien. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 109 S., Notenbeisp. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 6.)

In den *Fux-Studien* sind drei Publikationen des Autors vereinigt, die vorher schon als Jahrgaben 12–14 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft in den Jahren 1982 bis 1984 veröffentlicht worden sind. Im ersten Beitrag, *Die Anfänge der Johann Joseph Fux-Forschung im Zeichen des österreichischen Patriotismus*, geht Flotzinger auf die Beschäftigung mit Fux in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Er zitiert und kommentiert einen bereits in zwei anderen Editionen (im Supplementband zum Reprint von Gerbers *Historisch-biographischem Lexikon*, hrsg. von Othmar Wessely; *Musicologica Austriaca* 3, hrsg. von Rudolf Flotzinger) nachgedruckten Artikel von Franz Sales Kandler aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* des Jahres 1820. Er vergleicht ihn mit den entsprechenden Lexikonartikeln von Gerber und Seyfried (in Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*) sowie weiteren zeitgenössischen Quellen und

beweist die starke gegenseitige Abhängigkeit in der Berichterstattung. Daneben kommt er zu dem Schluß, daß vor Köchel vor allem in den Kreisen um Aloys Fuchs bereits genauere Kenntnis über die biographischen Daten von Fux geherrscht habe, diese aber nicht der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Im zweiten Beitrag, *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien*, versucht Flotzinger aufgrund archivalischer Studien neue, mitunter zwar hypothetisch, aber doch recht plausibel erscheinende Details über die Familie, die ersten Lehrer und den Bildungsweg von Fux in Hirtenfeld, Graz und Ingolstadt vorzulegen. Auch die von früheren Autoren (Köchel, Kern, Federhofer, Riedel) bereits behandelten Fragen einer möglichen Anstellung bei Leopold Karl von Kollonitsch, des Italienaufenthaltes und des Zeitpunktes eines ersten Zusammentreffens mit dem Kaiser werden nochmals aufgegriffen.

Zweifellos am interessantesten ist die Studie über Vinzens Fux, aus dessen Feder eine ganze Reihe von Kompositionen, die dem später berühmten Hofkapellmeister Johann Joseph zugeschrieben wurden, zu stammen scheint. Der Verfasser versucht unter Einbeziehung der bereits bekanntgewordenen Nachrichten die Lebensumstände des Vinzens Fux weiter zu erhellen. Er fügt eine stattliche Liste von 34 gesicherten und 26 – teils in den Quellen, teils von Flotzinger selbst – zugeschriebenen Vokal- und Instrumentalkompositionen bei. Ob sich alle diese Zuschreibungen aufgrund quellenkundlicher und stilistischer Indizien als zuverlässig erweisen oder ob noch weitere Träger des Namens Fux als Autoren in Frage kommen, muß die Zukunft zeigen.

(Januar 1987)

Gabriela Krombach

Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays. Edited by Peter WILLIAMS. Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). XIV, 365 S., Notenbeisp., Taf., Reg.

Als Beitrag zu den 300jährigen Gedenktagen vereinigt der von Peter Williams eingeleitete und vorbildlich betreute Band neunzehn Aufsätze von namhaften Spezialisten auf dem Gebiet der Bach-, Händel- oder Scarlatti-Forschung. Die meisten Autoren sind in England und den USA beheimatet. Zwei Beiträge stammen aus Italien, je einer aus den Niederlanden und den beiden Teilen Deutschlands.

Etwa die Hälfte der Abhandlungen behandelt je zwei oder alle drei Meister, fünf Beiträge betreffen Bach, vier Händel und ein Aufsatz ausschließlich Scarlatti, dessen Sonaten Kk 254 und 255, die als Orgelsonaten veröffentlicht wurden, Luigi Ferdinando Tagliavini dem Cembalo zuweisen und Fehldeutungen hinsichtlich Registrierung der verbliebenen drei Orgelsonaten Kk 287, 288 sowie 328 zurückweisen konnte.

Biographische und quellenkundliche Forschungen betreffen vor allem Händel: Graydon Beeks, *Handel and Music for the Earl of Carnarvon*; Donald Burrows, *Handel and Hanover*; Winton Dean, *Handel's Early London Copyists*; begreiflich die Verärgerung von Gerald Hendrie, *Handel's 'Chandos' and Associated Anthems: An Introductory Survey*, der die betreffenden Quellen kommentiert, über die jahrzehntelang verzögerte Drucklegung der von ihm edierten siebzehn Anthems für die *Hallische Händel-Ausgabe*. Speziell auf Bach beziehen sich der fesselnde Aufsatz von Sheridan Germann, *The Mietkes, the Margrave and Bach*, der die beiden eingehend beschriebenen Charlottenburger Cembali nunmehr überzeugend M. Mietke zuschreibt, ferner David Humphreys', *Did J. S. Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV534?*, als deren Verfasser aus stilistischen Gründen Johann Christian Kittel in Erwägung gezogen wird. Wichtig ist – auch hinsichtlich anderer Komponisten – der Beitrag von Robert L. Marshall, *Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology*. Der Autor vermag siebzehn dynamische Bezeichnungen und 45 Tempo- oder Affektangaben bei Bach nachzuweisen, deren Bedeutung im einzelnen nachgegangen wird.

Mit Anlässen der Entstehung der verschiedenen Teile der *h-moll-Messe* und was Bach mit ihr bezweckte, beschäftigt sich neuerlich Hans-Joachim Schulze, *The B minor Mass – Perpetual Touchstone for Bach Research*, „puzzling now as before“. Der Bedeutung von Bindebögen und Staccatozeichen in Bachs Orgelwerken wie überhaupt der Artikulation ist der Beitrag von Peter Le Huray & John Butt, *In Search of Bach the Organist*, gewidmet. Eine Ergänzung in Hinblick auf den verwendeten zeitgenössischen Fingersatz zwecks Verdeutlichung der Artikulation und des motivischen Zusammenhangs bietet nebst über 100 praktischen Beispielen Mark Lindley, *Keyboard Technique and Articulation: Evidence for the Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti*. Auch die nachstehenden Beiträge beziehen sich auf alle drei Meister: David Fuller,

The 'Dotted Style' in Bach, Handel and Scarlatti, lenkt die Aufmerksamkeit auf *n o t i e r t e* Punktierung, deren Herkunft nicht nur von französischer Instrumental-, sondern auch von italienischer Vokalmusik abgeleitet wird; als Hauptgrund des Punktierens werden „to increase energy or make the piece more graceful“ angeführt, ohne jedoch die Frage als endgültig gelöst zu betrachten.

Gattungsgeschichtlich orientiert ist Giorgio Pestellis *Bach, Handel, D. Scarlatti and the Toccata of the Late Baroque*, deren *perpetuum-mobile*-Charakter auf Antonio Stradella zurückverweist; ihre eindrucksvollste Verwirklichung wird in Händels „Toccata in G Major“ HWV 571 erblickt.

Mit den vom Text gelösten und daher in ihrem Affekt mehrdeutigen spieltechnischen Figuren, ihrer Entwicklung und motivischen Gestaltung befaßt sich Peter Williams, *'Figurae' in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction*. Zu erwähnen bleiben ferner noch Stephan Daw, *Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector and Performer, in Particular of J. S. Bach and D. Scarlatti*, insbesondere hinsichtlich der Pflege ihrer Werke für Tasteninstrumente im Übergang zum 19. Jahrhundert. Alfred Mann, *Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass*, weist deren Lehre als „clearly referred to a contrapuntal fabric“ nach, denn „today's didactic concept of harmony did not exist when Bach and Handel began to instruct their pupils“. Im Gegensatz zu Händel, in dessen Ritornell „constitutes nothing like the tectonic nucleus“, repräsentiert jenes bei Bach „the largest single expenditure of creative effort in setting an aria text to music“. Diese unterschiedliche Gestaltungsweise belegt an ausgewählten Beispielen einleuchtend Paul Brainard, *Aria and Ritornello: New Aspects of the Comparison Handel/Bach*. Unter Heranziehung von Parallelquellen als möglichen Modellen – z. B. von J. V. Eckelts in Krakau wieder zum Vorschein gelangten Tabulaturbuch – beschäftigt sich Robert Hill mit den verlorenen *Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel*. Besonderes Interesse beansprucht der Beitrag von Rudolf Rasch, *Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?* Entgegen einer seit den letzten Jahrzehnten weitverbreiteten Meinung folgert Rasch aus den nicht nur in englischer Übersetzung, sondern auch im Originalwortlaut zitierten Angaben von zeitgenössischen Theoretikern überzeugend: „The conclusion must be that the traditional view, that Bach's WTC expects an equal-tempered keyboard, is correct“. Jedoch wird nicht geleugnet, daß „unequally

temperaments have their right places in the performance of early music“. Allen Beiträgen eignet ein hervorragender Bezug zur Praxis. Das von musikphilosophischen Problemen entlastete Buch richtet sich an alle, die nach authentischen Voraussetzungen der Aufführungspraxis suchen.

(Oktober 1986)

Hellmut Federhofer

REINHARD WIESEND: Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi. Tutzing: Hans Schneider Verlag 1984. 2 Bände. 389 und 114 S. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 8.)

Es ist schon merkwürdig im wissenschaftlichen Buchwesen: Monographien etablierter Fachvertreter über frei gewählte Themen erscheinen, wenn überhaupt, zunehmend als windige Paperbacks, während Erstlingswerke – sprich: Dissertationen – in solider Buchform auftreten. Einer der Gründe ist, wie bekannt, daß im letzteren Fall die Autoren – und über Staatszuschüsse auch der Steuerzahler – kräftig zur Kasse gebeten werden können.

Das „Opus 1“ von Reinhard Wiesend scheint auf den ersten Blick zu jenem Dissertationstypus zu gehören, in dem der Autor seine handwerkliche Meisterschaft in möglichst vielfältiger Weise am Beispiel eines womöglich vernachlässigten Komponisten oder Genres demonstriert, wofür er demselben – gleichsam im Gegenzug – breitere Aufmerksamkeit zu verschaffen hofft. Manchmal gelingt das Letztere auch nicht, vom Ersteren zu schweigen.

Wiesend ist aber beides sehr wohl gelungen. Was das Handwerk betrifft: Die nur in Rahmenkapiteln gebotene bio- und bibliographische Information ist von superber Quellenkenntnis gespeist (wobei der hohe Anteil zeitgenössischer Äußerungen angenehm auffällt), anschaulich und in vernünftiger Beschränkung dargeboten. Schon das kurze Einleitungskapitel macht deutlich, daß wir hier einen Kenner vor uns haben, der auch denken kann. Überzeugend wird hier die Forschungsaufgabe aus einer (reich dokumentierten) Skizze von Galuppi nachleben – das nicht als „Rezeptionsgeschichte“ bezeichnet wird – herausentwickelt.

Das folgende lange Kapitel zu „Werksituation und Überlieferung“ ist auf *Alessandro nell'Indie* konzentriert und somit zugleich Einführung zu Wiesends kritischer Edition der Oper in der Reihe *Concentus musicus*, Band VIII, die man mit Ungeduld erwartet, gerade weil Wiesend quellenkritische Probleme interessant zu machen versteht. (Sehr drin-

gende Fragen, wie das Verhältnis zwischen Partituren und Aufführungen oder Partituren und Einzelstücken, erfahren hier erstmalig eine vernünftige Behandlung.) Anhang I des Buches ist nichts anderes als die erste quellenkritisch belegte Biographie des Komponisten. Anhang II verzeichnet in übersichtlicher Form die erhaltenen Libretti und Partituren der opere serie.

Was das Thema betrifft: „Die Opera seria“ von Galuppi, wie es im Titel heißt, wird in zahlreichen, manchmal vielleicht allzu hellhörigen Analysen als eine Kompositionsweise vorgeführt, in der sich der Übergang von einer mehr generalbaßbestimmten Textdarbietung zu einer mehr harmonisch-metrisch vorstrukturierten Musikauffassung abzeichnet. Ja: Es geht nicht um „die opere serie“ von Galuppi bzw. deren Beschreibung, es geht nicht um Rezipiente, kaum um Dramaturgie; es geht nicht um die Einordnung Galuppi in die Operngeschichte und sogar kaum um das Gattungsproblem und das Verhältnis zu den berühmteren opere buffe – obwohl dieses auf S. 219–222 anhand eines Entlehnungsfalles bedeutsam berührt wird. Bei der bearbeitenden Übernahme einer Arie aus *Alessandro* in die opera buffa *La diavolessa* (beide von 1755) handelt es sich sogar um den einzigen Fall solchen Gattungswechsels, den Wiesend nachweisen kann (vgl. S. 72 f.). Auf S. 196–200 bietet er Bemerkungen zur Arie in der opera buffa an.

Es geht vielmehr in den zentralen Kapiteln (etwa S. 101–247) exemplarisch und selektiv um Kompositionsstrukturen in seria-Arien. Zunächst wird „Die Entlehnungspraxis als Indikator für Galuppi Kompositionsweise“ in nach Bearbeitungsgrad gestufter Klassifizierung behandelt, dann die „Form- und Satztechnik“ mit breitester Ausführung des traditionellen Schemas und tiefeschürfender Suche nach späteren Anzeichen des Wandels; die Hauptthemen sind die „Dacapo-Anlage“, „Kadenz und Metrum“ und „Aspekte der Partiturgestaltung“. Jeweils wird die Tradition durch eine ältere Arie von Galuppi selbst dargestellt, der Wandel im *Alessandro nell'Indie* von 1755. „Inhaltsdarstellung“ bzw. einige ihrer Möglichkeiten werden an verschiedenen Vertonungen des Arientextes „*Son confusa pastorella*“ demonstriert, mit vorzüglichen Bemerkungen zum Pastoraltopos. Schließlich kommen, wieder exemplarisch und satztechnisch orientiert, „Ariencharaktere und Vertonungstypen“ zur Sprache. Ein Exkurs über zeitgenössische Typusbegriffe – „aria parlante“ und „cantabile“ – sucht in denjenigen Stücken, die Zeitgenossen (z. B. Burney) und Galuppi

selbst mit solchen Namen bezeichnet haben, die Bestätigung der Relevanz jener Typologie. Es folgt schließlich „Gesamtdisposition und Inhaltsdarstellung“ (S. 270–284), mit Material zum Rollenmechanismus und zur Tonartendisposition innerhalb einer ganzen Oper.

Die exemplarische Darstellungsweise, die auf Vergleiche mit Zeitgenossen völlig verzichtet, ist z. T. durch die Umstände bedingt: Man kann eben bei dieser leider so unbekanntem Musik nicht von Werken reden, die nicht im Notentext vorliegen. Die 43 Beispiele in Band 2, manche von vollständigen Arien, sind in sehr geschickter Weise im Haupttext mehrfach ausgebeutet. Die exemplarische Darstellungsweise ist aber auch methodologisch relevant. Wir müssen dem Autor glauben, daß er – etwa mit Beschreibungen kleinster Details der Kadenzbehandlung, die manchem trivial erscheinen mögen – den Nerv einer weitergreifenden Sache getroffen hat. Dabei legt er sich selten fest, wie weit seine Beobachtungen generalisierbar sind. Er rechtfertigt diese Methode in der Einleitung vor allem mit dem Hinweis auf praktische Schwierigkeiten, aber auch mit dem auf die Unzulänglichkeit alternativer Methoden der Stilkritik.

Der Leser möge mir an diesem Punkt gestatten, eine Konvention zu mißachten und in der Ichform Stellung zu nehmen. Ich bin nicht überzeugt, daß Wiesend, der oft hochintelligent argumentiert, immer den Nerv der Sache getroffen hat. Wenn Galuppi um 1755, im Unterschied zu früher, so komponiert, daß eine einfache Kadenz „zum Ereignis“ wird (S. 176), oder wenn auf S. 177f. der Baß einer späten Arie aufgrund des ungeteilten Impulses zu Taktbeginn (Einzelnote gefolgt von Pause) „viel frischer wirkt“ als die Singstimme der älteren Arie (zwei Noten gefolgt von Pause), dann kommen mir Bedenken, zumal eben der Baß der älteren Arie an dieser Stelle mit dem späteren identisch ist (Einzelnote gefolgt von Pause). Zwischen vielen treffenden Beobachtungen stehen auch manche überzogene. Auf S. 169 stellt Wiesend die musikalisch unmögliche Hypothese auf, die Kadenzgruppen zweier Arien könnten dieselbe Zeitdauer beanspruchen (unmöglich, weil dann einfach das Tempo der einen viel zu schnell genommen werden müßte), um sie auf zwei folgenden Seiten wieder umständlich in Frage zu stellen. Wiesend hört nicht nur das Gras wachsen (bzw. den Stilwandel), sondern benötigt dazu auch unerhört starke Hörgeräte. S. 149: „Das zweimalige Pendeln zwischen Klängen, zwischen Tonika und Dominante, ist von prinzipiell an-

derer Qualität (und schlichtweg moderner) als das sequenzierende Aufsuchen verschiedener Stufen.“ Mich stört das „prinzipiell“ bei so einfachen, aufeinander zurückführbaren Fortschreitungen, und das „moderner“, wenn die metrisch-zeitliche Struktur nicht berücksichtigt ist. Die Behauptung geht nur durch unnötige Dogmatik über Wilhelm Fischer hinaus.

An derselben Stelle kritisiert Wiesend meine Dissertation von 1976. Eine Bemerkung von mir treffe „in unserem Fall nur die Außenseite des Vorgangs“. Das Argument kehrt öfter wieder, z. B. auf S. 159, wo meine Bemerkung „im Falle der späteren Galuppi-Arien wiederum nur die Außenseite“ treffe. Es tut mir leid, daß ich in meiner Arbeit zu Arien um 1720–1730 nicht ins Herz des späteren Galuppi getroffen habe – ich habe allerdings auch nicht auf es gezielt. Dankbar bin ich für Wiesends Zurechtweisung auf S. 220 (wo ich erfahre, daß eine Arie der *Diavolessa*, die ich als reine Buffa-Arie hörte, Bearbeitung einer Seria-Arie ist). Anschließend bringt Wiesend ein Argument für meine Auffassung, das ich selbst schon gebracht habe – aber diesmal ohne mich zu zitieren. Viele von Wiesends Begriffen (auch in den Kapitelüberschriften) erinnern mich sehr an meine eigene Arbeit, obwohl Wiesend sie ohne Herkunftsbezeichnung einführt. Die für sein Thema sehr wichtigen Dissertationen von Hortschansky und Hell, aus denen er manchen Nutzen zieht (etwa Hells Erkenntnis der Doppeltaktnotierung), sind auffallend selten erwähnt.

Wiesends Buch, dem er inzwischen viele ausgezeichnete andere Schriften anreihen konnte, ist sicher entwickelter, intelligenter und genauer als das meinige, aber auch emphatischer und haarspaltenender. Galuppi's Musik ist solchem Leistungsdruck vielleicht nicht ganz gewachsen. Wiesend sollte noch ein Paperback über sie schreiben, zwar ohne seine große Kennerschaft und tiefe Einsicht zu verleugnen, aber mit etwas leichterer Hand – und vielleicht gar über die heitere „Außenseite“ des Buranello?

(Januar 1987)

Reinhard Strohm

PETER GRADENWITZ: Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil I: Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt. Teil II: Die Werke. Wilhelms-haven: Heinrichhofen's Verlag (1984). 184 und 271 S., Abb., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 93 und 94.)

Es zeugt vom musikhistorischen Gewicht dieser faszinierenden Musikerpersönlichkeit Johann Stamitz, wenn ihm die Reihe *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* gleich zwei Bände einräumt, für welche mit Peter Gradenwitz ein ausgewiesener Fachmann als Autor gewonnen werden konnte.

Kenntnisreich wird zunächst der den musikalischen Stilwandel um 1750 mitbedingende gesellschaftliche Hintergrund im deutschsprachigen Raum skizziert. Von eindrucksvoller Sachkenntnis und Belesenheit ist auch die Verfolgung der Biographie von Stamitz und seiner Familie vor dem Hintergrund des böhmischen Herkunftslandes und der beiden Hauptwirkungsstätten Mannheim und Paris. Die nach wie vor relativ dünne und wohl kaum mehr wesentlich ergänzbare Aktenlage, was die Dokumente zur Person Johann Stamitz' selbst betrifft, wird in einen reichhaltigen Kontext gestellt mit der Schilderung der gesellschaftlichen Umgebung, welche die volle Entfaltung des genialen Komponisten, Virtuosen und Orchesterleiters ermöglichte.

Unzureichend, unausgewogen und nicht besonders gelungen scheint mir dagegen der zweite Band mit der Darstellung des kompositorischen Werks von Stamitz zu sein. Ein „Taschenbuch“ hätte gewiß einen bei aller Knappheit umfassenden Überblick herauszuarbeiten, wobei aber doch das Hauptgewicht auf das Wesentliche im Werk des Komponisten zu legen wäre, um den zu Gebote stehenden Platz optimal ausnutzen zu können. Mit der Ausbreitung eines vollständigen Incipitkatalogs unter Berücksichtigung auch der Werkteile, so nützlich ein solches Unternehmen für den Musikhistoriker auch sein mag, begibt sich der Autor a priori der Möglichkeit, sich auf die Kompositionen selbst anhand von ausgewählten Beispielen eingehend einzulassen. Eine Werkübersicht mit, soweit zur Festlegung der Identität notwendig, den Incipits der Werkanfänge hätte m. E. durchaus ausgereicht und so Platz geschaffen, um nicht nur zu behaupten, sondern explicit zu zeigen, worin denn nun das Besondere, Neue, Beispielhafte, eben die musikgeschichtliche Bedeutung des Komponisten und, sich darin spiegelnd, des Orchesterleiters Johann Stamitz liegt.

So wird die im ersten Band durch literarische Dokumente belegte Berühmtheit des Künstlers von seiner Musik her kaum herausgearbeitet, nicht beglaubigt, das „Taschenbuch“ bleibt eine halbe Sache, eine gelehrte Angelegenheit, deren Behauptungen nicht nachprüfbar sind, aus der man nicht

wirklich etwas zum Verständnis der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lernen kann.

Außerdem kreist das Wenige, was an stilistisch demonstrierender Darstellung des Werks von Stamitz geboten wird, eher um Peripheres. Es ist nicht einzusehen, daß das instrumentale Schaffen des Meisters, vor allem die Betrachtung der Sinfonien, zurücktreten muß gegenüber den geistlichen Kompositionen, nur weil es andernorts bereits vielfach behandelt wurde (Argumentation auf S. 233). Die zu konstatierende zentrale Beschäftigung der Musikforschung mit der Instrumentalmusik, insbesondere mit den Sinfonien von Stamitz, spiegelt ja gerade die Gewichtung im Schaffen dieses Komponisten. Es hätte dem Autor des Buches gut angestanden, daraus wenigstens im Überblick zu resümieren, die wichtigsten Punkte des Forschungsstandes herauszuarbeiten und durch Beispiele zu belegen. Auf lediglich zehn Seiten, wie sie etwa für die Sinfonien des Meisters zur Verfügung stehen, kann dies natürlich nicht bewerkstelligt werden.

Der Ansicht, daß man in einem solchen „Taschenbuch“ auf ein Literaturverzeichnis verzichten kann (Vorwort, S. 8), mag ich mich nicht anschließen. Eine zusammenfassende Übersicht über die wichtigste Literatur zum Thema scheint mir durchaus zum Wesen einer solchen Publikation zu gehören, zumal wenn Titel im Text nach der ersten Nennung durch das ganze Buch hindurch mit Kurzzitat angeführt werden.

(Oktober 1986)

Helmut Hell

Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation. Hrsg. und erläutert von HANOC AVE-NARY in Gemeinschaft mit Walter PASS und Nikolaus VIELMETTI. Mit einem Beitrag von Israel ADLER. Sigmaringen. Jan Thorbecke Verlag 1985. 300 S., Abb.

Nur allmählich beginnen Musikhistoriker, sich für Randfiguren der allgemeinen Musikgeschichte und der Entwicklung musikalischer Formen und Stile sowie für Musiker zu interessieren, für die Hugo Riemann so unseligerweise den Begriff „Kleinmeister“ eingeführt hat. Dabei hat eine fast unübersehbare lange Reihe solcher „Randfiguren“ entscheidenden Einfluß auf so manchen „Großmeister“ ausgeübt oder auch als Leiter musikalischer Institutionen Komponisten zu bedeutenden Werken angeregt. Hierher gehört Salomon Sulzer, dessen Schaffen und Wirken weit über seinen eigentlichen – örtlich und konfessionell beschränkten – Wir-

kungskreis hinaus die Zeitgenossen und Nachfahren besondere Beachtung schenkten und dessen Einfluß als Organisator, Sänger, Komponist und Gottesdienst-Reformator bisher kaum untersucht, dargestellt und gewürdigt wurde. Sulzer, von 1826 bis 1890 Oberkantor der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde (die letzten Jahre „in Pension“), war bis in die neueste Zeit hinein nur in Darstellungen jüdischer Musikgeschichte als Synagogen-Vorsänger und -Komponist erwähnt, und in Schubert-Biographien wird darauf hingewiesen, daß Schubert auf Sulzers Bitte hin eine hebräisch-liturgische Komposition (*Ma towu* D. 953) komponiert hat. 1977 war Walter Pass die Initiative zu einer Sulzer-Ausstellung in Hohenems zu danken; Besucher der „Schubertiade Hohenems“ wurden auf die Bedeutung des 1804 in Hohenems geborenen Kantors und Komponisten aufmerksam gemacht. 1983 begann eine kritische Neuausgabe von Sulzers *Schir Zion* (hrsg. von Eric Werner, DTÖ 133) – Sulzers Sammlung von Synagogengesängen war 1840 (zusammengestellt 1838) und 1865 erschienen. Die jetzt vorliegende Publikation bietet eine großangelegte Dokumentation des Lebensweges Sulzers, seiner Arbeit, seiner sängerischen und pädagogischen Tätigkeit, der Kompositionen, der Beziehungen zu den bedeutendsten Musikern und Komponisten der Zeit, der gottesdienstlichen Reformen, der Schriften, sogar der politischen Rolle in der Märzrevolution 1848. All dies wird vor dem Hintergrund der bewegten weltgeschichtlichen Ereignisse und der Entwicklung des Status’ der Juden – ihrer beschränkten Rechte, ihrer Pflichten, ihrer Bestrebungen nach Eingliederung, ja Assimilation – beschrieben. Die Darstellung beansprucht das Interesse weitester Kreise, sie liefert einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis und Beurteilung des österreichischen Musiklebens im 19. Jahrhundert.

Für die allgemeine Musikgeschichte sind viele Dokumente und Artikel dieses Buches von Interesse. Im vierten Kapitel wird Sulzer als „Sänger neuen Stils“ beschrieben; er ist außerhalb der Synagoge als Liedersänger aufgetreten, hat u. a. bei einem Festessen zu Ehren von Franz Liszt am 18. März 1864 Schuberts *Allmacht* „nach der Tafel“ vortragen, wobei ihn Liszt am Klavier begleitete (S. 86). Schon vorher hatte er 1845 mit Liszt in einem Hofkonzert mitgewirkt, und in einer Widmung hat Liszt ihn als „begeisterten Sänger“ gepriesen. Sulzer wurde als Bariton beschrieben, der mit stark dramatischem Vortrag sang (S. 235, nach zeitgenössischen Berichten), was auch „eine Umwälzung in

der ganzen Auffassung der synagogalen Liturgie“ mit sich brachte: „An Stelle des Angenehmen trat das Ausdrucksvolle, an Stelle der Versüßung die Erschütterung, an Stelle der maßlosen Sentimentalität eine gemäßigte Expression . . .“ (S. 236). Sulzers Sohn Joseph und Tochter Marie (verheiratete Belart) wurden auch als Sänger bekannt; Marie sang am Teatro alla Scala in Mailand und an der Wiener Hofoper.

Die Wiener Synagoge, an der Sulzer wirkte, wurde 1826 eingeweiht; Sulzer war Ende 1825 dort hin berufen worden. Bereits im Januar hatte sich die Gemeinde an Ludwig van Beethoven gewandt und ihn um eine Komposition für die Einweihungsfeierlichkeiten gebeten; die Konversationshefte (Bl. 43b–44a) dokumentieren spärlich, was wir hierüber wissen. Obwohl sich Beethoven mit der Tradition althebräischer Gebete und ihrer Melodien vermutlich beschäftigt hat, kam die Komposition nicht zustande; die Überlegungen haben jedoch Spuren in Beethovens Musik hinterlassen. Die Festkantate schrieb schließlich Joseph Drechsler. Auch Giacomo Meyerbeer, der 1856 um eine Komposition ersucht wurde, schrieb keine Kantate für die Synagoge in Wien. Schuberts oben erwähnter 92. *Psalm* D. 953 entstand 1828, und in der Folge schrieben einige Komponisten kleinere und größere Stücke für Sulzer (in *Schir Zion* veröffentlicht).

Sulzer hat sich besonders viele Gedanken über eine Modernisierung des Gottesdienstes gemacht und Grundlagen für eine professionelle Kantorenausbildung festgelegt. Er hat auch für die Einführung der Orgel in den synagogalen Gottesdienst gekämpft, wohingegen die Orthodoxie keine Instrumentalmusik in der Synagoge (sie verweist sie bis heute aus dem Gottesdienst) duldet und vor allem die Orgel als „christliches“ und die Andacht störendes Instrument bezeichnete – dies, obwohl im salomonischen Tempel (wie in der Bibel nachzulesen ist) festliche Instrumentalmusik erklang und anscheinend auch ein orgelähnliches Instrument vorhanden war. Auf jeden Fall aber ist die Orgel aus dem Nahen Osten nach Europa gekommen; Sulzer hat auf die historischen Zusammenhänge beredt hingewiesen (Denkschrift an die Wiener Kultusgemeinde, Wien 1876).

In einem Anhang beschreibt und veröffentlicht Israel Adler Sulzer-Dokumente aus der Eduard Birnbaum Collection at the Hebrew Union College Library, Cincinnati/Ohio. Birnbaum war Sulzers bedeutendster Schüler und wirkte von 1879 bis 1920 in Königsberg. Lebensbeschreibungen der letzten Sul-

zer-Nachkommen beschließen den hochinteressanten Band, dem auch ein Verzeichnis der Kompositionen Sulzers, die Lebensdaten der Nachkommen, ein Abdruck von Sulzers Vertrag mit der Wiener Kultusgemeinde, viele Abbildungen sowie ein Personen- und Sachregister beigelegt sind.

Eine wertvolle Ergänzung zu den Sulzer-Dokumenten aus der Eduard Birnbaum Collection bietet eine im Dezember 1984 im Diaspora-Museum/Tel Aviv aufgenommene und jetzt veröffentlichte Schallplatten-Dokumentation *The High Holydays in the Koenigsberg Tradition* (Be'it Hatefutsoth Records, Tel Aviv). Die Schallplatte enthält Gesänge für die hohen Feiertage, vor allem für den Vorabend des Versöhnungstages und den Morgen- und Zusatzgottesdienst, wie sie in der Neuen Synagoge zu Königsberg bis zu ihrer Zerstörung in der „Reichskristallnacht“ 1936 gesungen wurden. Es handelt sich dabei um Bearbeitungen traditioneller Gesänge, die Eduard Birnbaum für Kantor, Chor und Orgel einrichtete, teilweise auch neu komponierte und in drei Bänden sammelte. Zeitgenössische Kopien dieser Bände kamen jüngst wieder zum Vorschein und machten die Schallplattenaufnahme möglich. Die sehr instruktive Begleitbroschüre stammt – wie der Hauptteil des oben besprochenen Buches – von Hanoch Avenary.

(November 1986)

Peter Gradenwitz

FRIEDHOLD BÖTEL. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen, dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp.

Die vorliegende Arbeit, eine Heidelberger Dissertation von 1982, die hier „in wenig veränderter Form“ erscheint, war ursprünglich „Felix Mendelssohns Präludien und Fugen für Orgel op. 37 und ihre gattungsgeschichtliche Stellung“ überschrieben. Dieser frühere Titel bezeichnet den tatsächlichen Inhalt des Buchs weit genauer als der für die Veröffentlichung gewählte. Denn das Kernstück der Arbeit bilden ausführliche Analysen des Opus 37 (incl. der Frühfassungen zur *ersten* und *dritten Fuge*) sowie – ergänzend – einiger Frühwerke, des *Präludiums* und der *drei Fugen* von 1820/21, und des *Nachspiels* von 1831 (sämtlich enthalten in der von W. A. Little besorgten Erstausgabe, erschienen beim DVfM Leipzig). Dem analytischen Hauptteil,

der mehr als die Hälfte des gesamten Buches beansprucht, ist eine Reihe von Kapiteln vorangestellt, die sich mit einer Vielzahl verschiedenartiger Themen befassen: mit der „Geschichte der Orgelmusik nach Bach“, dem „Orgelbau in der Zeit nach Bach bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“, der „Bachüberlieferung bis zum frühen 19. Jahrhundert“, Mendelssohns „Stellung zum Instrument Orgel sowie zur Orgelmusik seiner Zeit“, der „Überlieferung von Bachs Orgelkompositionen“, „Mendelssohns Spiel Bachscher Orgelwerke“, seiner Herausgeber-tätigkeit, dem „gesamten Orgelwerk Mendelssohns“, der „Gattungsgeschichte von Präludium und Fuge bei und nach Bach“ u. a.

Über die Fragestellung, die seinen Analysen zugrundeliegt, schreibt der Autor (und dieses Zitat ist kennzeichnend insgesamt, sowohl für das Niveau der methodischen Reflexion als auch in stilistischer Hinsicht): „Im folgenden versuche ich an den Präludien und Fugen op. 37 durch Einzelanalyse der Stücke zu prüfen, ob eine Trennung zwischen Nachahmung und Neuem möglich ist, ob man reine Bachrezeption finden kann, oder ob Mendelssohn, durch die Gattung gebunden, einfach so empfand wie die Barockmeister“ (S. 74). Bötel dividiert auseinander in „alt“ (den „schulmäßigen“ Kontrapunkt, S. 121) und „neu“ (periodische Gliederung) und findet beides in Mendelssohns Stücken dank „klarer Formgebung“ (S. 120) vereint. Ein „Problem Mendelssohn“ existiert für ihn nicht. An die Stelle einer älteren Betrachtungsweise, die vorschnell ästhetische Wertungen aussprach („daß Mendelssohn tradierte Formen nur übernommen und anders gefüllt, damit aber auch mißverstanden und ausgehöhlt habe“, wie Friedhelm Krummacher schreibt), tritt bei Bötel die Leugnung der Brüche und Diskontinuitäten. Gerade aber die Analyse der Reibungen zwischen als gültig empfundener Gattungsnorm und dem Anspruch, „poetische“ Musik zu schreiben, führt, wie die neuere Forschung zeigt, zu Einsichten in Mendelssohns Musik und Musikanschauung.

Viel Energie verwendet der Autor auf die Suche nach Bachschen Vorbildern für Mendelssohns Themen, ein Unternehmen, dessen Sinn nicht recht einleuchtet, weil der „Bachsche Ton“ auf Anhieb wahrnehmbar und ein bestimmtes Modell in der Regel nicht nachzuweisen ist, die Reihe der von Bötel angeführten Kandidaten sich vielmehr mühelos erweitern läßt (z. B. *Präludium d-moll* von 1820 – *Fuge cis-moll*, WKl I). Wenn man aber schon so verfahren zu müssen glaubt, dann käme es darauf an, die

Differenzen zu analysieren, die sich auf der Grundlage der Anlehnung auf tun. Mit dem vom Autor wiederholt benutzten Gegensatz „offen“ vs. „liedhaft geschlossen“ allein kommt man nicht sehr weit: Das Thema der *c-moll-Fuge* z. B. ist keine „weitgeschwungene Liedmelodie“ (S. 76), sondern zerfällt harmonisch in zwei Teile – im Gegensatz zu den motivisch und im harmonischen Detail vergleichbaren Bach-Modellen; und diese Struktur des Themas hat Folgen für das gesamte Stück.

Bötels Gliederungsschemata sind einseitig an der Fugenstruktur orientiert und vernachlässigen den harmonischen Prozeß, der mit den thematischen Verhältnissen durchaus nicht immer kongruent ist (vgl. op. 37/I, T. 13–19). (Im übrigen kann ich mehrere von Bötel [S. 82] vermerkte Themeneinsätze in den Noten nicht finden: weder den Sopraneinsatz in der „2. Dfg.“ noch den Alteinsatz in der „3. Dfg.“ der Frühfassung der *c-moll-Fuge*.) Wo der Autor sich zur Harmonik äußert, häufen sich Ungenauigkeiten und Fehler. In der Darstellung des Gesamtaufbaus des *Präludiums* op. 37/I (S. 101) wird nicht zwischen stabilen und instabilen, sequenzierenden Partien unterschieden (T. 76ff.); das zugehörige Fugenthema mag dieselben Gerüsttöne haben wie das Thema des *Präludiums* (Bötel spricht gern und häufig von „Substanzgemeinschaft“), aber seine implizite Harmonik ist sicherlich nicht die *c-moll*-Kadenz (S. 100; ein Schreibfehler im Fugenthema eliminiert gerade das entscheidende b^1). Die Bezeichnungsweise der Harmonik ist insgesamt unsystematisch und verdunkelt oft sehr schlichte Tatbestände (vgl. S. 76, 99, 104) – dort, wo durchgängig funktional bezeichnet wird, geschehen ganz elementare Fehler (S. 112 oben: Eine Zwischendominante zur Subdominante erscheint als „ $T^7 s^4$ “).

Um bloß als Einleitung zu gelten, sind die nicht-analytischen Teile des Buchs zu ausgedehnt, zugleich jedoch sind sie nichts anderes als Kompilationen gängiger Sekundärliteratur (Großmann-Vendrey, Eric Werner etc.) zu einer Vielzahl von Themen, die irgendwie mit dem Gegenstand „Mendelssohn und Bach“ in Verbindung stehen. Eine sinnvolle Auswahl zu treffen und einige wenige Punkte selbständig zu untersuchen, hat der Autor unterlassen. In mehreren Fällen werden Bücher nicht nur ausgiebig zitiert, sondern auch ohne Quellenangabe benutzt: so Müller-Blattaus *Geschichte der Fuge* (Bötel, S. 52, letzter Absatz – Müller-Blattau, 3. Aufl., S. 98, 99, 100; Bötel, S. 51, 2. Absatz – Müller-Blattau, S. 66) und das *Riemann-Lexikon* (Bötel, S. 52, 3. Absatz – Art. *Fuge*, S. 309 re; Bötel, S.

74, 3. Absatz – Art. *Fuge*, S. 308 li und re; Bötel, S. 53, 4. Absatz – Art. *Präludium*, S. 745).

Ein „Überblick über das gesamte Orgelwerk“ (S. 49/50) enthält Hinweise auf die Handschriften-Bestände der Jagiellonen-Bibliothek in Kraków und der Staatsbibliothek Berlin/DDR. Beide wurden aber vom Autor nicht ausgewertet. (November 1986) Thomas Kabisch

ULRICH KONRAD: *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk*. Baden-Baden: Verlag Valentin Körner 1986. 449 S. (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73.)

Der Komponist Otto Nicolai, hauptsächlich bekannt durch seine Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*, zählt zu jenen Musikern, über die nach landläufiger Meinung alles Wichtige und Wissenswerte längst gesagt wurde. Wie irrig diese Auffassung ist, wird durch die Arbeit Ulrich Konrads bewiesen, die auf der Grundlage präziser Forschungen (in deutschen, vornehmlich aber in österreichischen Archiven und Bibliotheken) ein von herkömmlichen Mustern weit abweichendes Bild des Komponisten bietet. Genaugenommen stellt Konrads Monographie (die Neufassung einer 1984 approbierten Dissertation an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn) die allererste wissenschaftliche Untersuchung zum Thema Nicolai dar.

Die Arbeit gliedert sich in einen historischen und einen stilkritischen Teil. Besondere Beachtung im historischen Abschnitt verdienen die Kapitel „Zur musikalischen Charakteristik der Restaurationszeit – Romantik, Biedermeier, Vormärz“ und „Otto Nicolai und das Musikleben im Wiener Vormärz“, weil darin – weit über den zentralen Gegenstand hinausreichend – ein erschöpfendes, scharfsinnig erfaßtes Bild dieser reichen Kulturepoche geboten wird. Bemerkenswert auch die Darstellung von Nicolais Beziehung zu den Wiener Philharmonikern. Hier werden einige liebgewonnene Legenden und Anekdoten auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft, und die meisten halten der Probe nicht stand. Überhaupt gelingt es dem Autor, einige weithin verbreitete Irrtümer und Ungenauigkeiten richtigzustellen.

Der musikalisch-analytische Teil setzt sich mit den (heute schon fast vergessenen) italienischen Opern Nicolais, mit den Lied-, Kammer- und Kirchenmusikwerken sowie mit den symphonischen

und den weiteren musikdramatischen Stücken auseinander. Auch in diesem Bereich wird mit muster-gültiger Gründlichkeit und hoher Kompetenz ver-fahren. Im Anhang werden eine ausführliche Bi-bliographie, ein Register aller nachweisbaren Briefe Nicolais sowie ein vollständiges Werkver-zeichnis geboten.

Das Hauptverdienst von Konrads Abhandlung besteht wohl darin, daß damit ein Komponist und musikalischer Organisator, der in seiner vielseitigen Bedeutung bisher nicht völlig erkannt wurde, zum ersten Mal seine gerechte Würdigung erfährt. Die Monographie, die in klarer, übersichtlicher Sprache abgefaßt ist, kann als Musterbeispiel für exakte und bereichernde Musikforschung hingestellt werden. (September 1986) Clemens Höslinger

WOLFGANG DÖMLING: *Franz Liszt und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 336 S., Abb. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Der Umfang des Bandes ist auf den ersten Blick verhältnismäßig groß (336 S.), jedoch gliedert sich das Werk neben dem Hauptteil in eine Reihe von Nebenteilen, so eine Lebenschronik, einen Bildteil, Zeugnisse von Zeitgenossen, ein Werkverzeichnis (je 32 bis 36 S.), so daß nach Abzug der Seiten für Titelei, Bibliographie und Register und der zwischen die einzelnen Kapitel verschwenkender eingestreuten Leerseiten (etwa 25) nur ungefähr 140 Seiten für den eigentlichen Text übrigbleiben – ein etwas knapper Raum, um darauf Franz Liszt und seine Zeit abzuhandeln. Was jedoch auf diesen Seiten steht, löst den im Vorwort bekundeten Anspruch des Autors durchaus ein, es gehe ihm um die Entwicklung dessen, was man als Liszts Kunstbegriff bezeichnen könne. Damit reiht sich Dömling der Gruppe jüngerer Musikwissenschaftler an, die von dem im 19. Jahrhundert begründeten Typus der Künstlerbio-graphie abzurücken bestrebt sind, welcher „Leben und Werk in einem schlüssigen Kontext“ (Vorwort) zu bringen vorschrieb. Folglich ist alles Chronologisch-Biographische in der *Lebenschronik* zu finden, während die vierzehn Kapitel mit dem Obertitel *Aspekte* sich mit Fragen der Lisztschen Ästhetik, Kompositionstechnik, Gattungstheorie, Kunstphilosophie befassen, daneben aber etwa auch mit seinem kunstpolitischen Wirken während seiner Weimarer Zeit, seiner Haltung zum Historismus oder zur Musik der Zigeuner (bzw. dem, was er dafür ansah). Die Einzeltitel der Kapitel sind z. T. etwas

vage poetisierend („Musenwitwensitz“ für das Weimar-Kapitel) gewählt, so daß nicht sogleich klar wird, worum es jeweils gehen soll, so z. B. unter der Überschrift „Die höchsten Sphären der Kunst“ um Liszts Auffassungen zur Übertragung symphonischer Werke aufs Klavier oder unter dem Titel „Eine unbeengte soziale Zukunft“ um seine zeitweilige Annäherung an den Saint-Simonismus.

Zuweilen könnte man sich die Erörterung etwas kritischer wünschen, so etwa bei der Darstellung von Liszts Konzept der Programmmusik – nur ganz zum Schluß des Kapitels deutet Dömling eine mögliche kritische Sichtweise an (S. 132): „Liszts Begriff einer ‚poetischen‘ Musik läßt, entgegen einer verbreiteten Meinung, im Grunde die Trennung zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programmmusik‘ gar nicht zu . . . Die *Dante-Sonate* hat sozusagen ein ‚Programm‘, die *h-moll-Sonate* keines, aber nichts unterscheidet die beiden Werke kompositionstechnisch und in der Formkonzeption voneinander.“ Bei der Behandlung von Liszts Bearbeitungstechnik wird einleuchtend gezeigt, daß die Kategorien „Originalwerk“ und „Bearbeitung“ bei Liszt ihre Gültigkeit verlieren. Er stellte sowohl von eigenen wie von fremden Werken eine fast unübersehbare Vielfalt von Versionen her (so von seiner Komposition *Nonnenwerth* im Laufe von vier Jahrzehnten nicht weniger als neun Fassungen), in denen sich jeder denkbare Grad von Bearbeitung vorfindet; er zerschnitt etwa die *Ungarischen Rhapsodien* in Einzelteile, um sie in anderer Konfiguration wieder zusammenzusetzen. So muß schließlich jedes Werk Liszts, ausgenommen vielleicht eine notengetreue Transkription eines fremden Stückes, als „Originalwerk“ angesehen werden. „Die Zahl der Werke“, so stellt Dömling (S. 159) im Anschluß an Dorothea Redepenning fest, „die nur in einer Version vorliegen und nicht thematisch auf andere zurückgreifen, macht nur wenig mehr als ein Fünftel des Gesamtwerks aus“ Damit steht Liszt quer zur Originalitäts-Ästhetik seiner Zeit, und dies mag ein Gutteil der Verachtung erklären, mit der man ihm als Komponist begegnete und begegnet. Daß dies auch in der Musikwissenschaft noch kein ganz ‚überwundener Standpunkt‘ ist, zeigt sich daran, daß den verzwickten Beziehungen zwischen all diesen Versionen bisher noch kaum nachgeforscht worden ist.

In den Text eingefügt sind etliche, z. T. umfangreichere Analysen von Werken Liszts, so z. B. der *h-moll-Sonate*, dem 2. *Klavierkonzert*, von *Präludium und Fuge über b-a-c-h*, des Offertoriums *Mihi autem adhaerere*, des Klavierstücks *Sposalizio* und sei-

ner Umformung für Orgel und Frauenstimmen ad lib., der *Romance oubliée*. Leider fehlt ein Register, das den direkten Zugriff auf diese Analysen sowie auf die sonstigen Erwähnungen Lisztscher Werke im Text erlaubte. Das im Band enthaltene ausführliche Werkverzeichnis stützt sich auf die bekannte Arbeit Peter Raabes sowie auf das Liszt-Werkverzeichnis von Humphrey Searle im *New Grove*. Bedauerlicherweise verzichtet Dömling – im Gegensatz zum *New Grove* – auf die Angabe von Druckausgaben zu den einzelnen Werken. Dabei ist sein Werkverzeichnis derart weitläufig angeordnet (S. 287–321), daß solche nur aus wenigen Buchstaben oder Zahlen bestehenden Hinweise ohne jede Umfangsvermehrung Platz gefunden hätten. In der Bibliographie wiederum werden die alte (Breitkopf & Härtel, 1907ff.) und die neue (Bärenreiter, 1970ff.) Liszt-Ausgabe nur ganz generell mit der Zahl ihrer Bände als unvollständig bzw. noch unvollendet erwähnt. Eine sowjetische Liszt-Ausgabe – obgleich im Text (S. 180 und S. 183, Anm. 15) als für die *Ungarischen Rhapsodien* unentbehrlich bezeichnet – taucht hier nicht mehr auf, ebensowenig die hierzulande leicht käuflichen, dem Spätwerk gewidmeten Bände der englischen Liszt-Society. Durch diese Nachlässigkeit wird eine wichtige Intention des Buches, nämlich den Leser konkret an die Werke Franz Liszts heranzuführen, tendenziell wieder durchkreuzt; denn der Leser sieht sich bei der Suche nach Notenausgaben, die bereits zum wirklichen Mitvollzug der Analysen unerlässlich sind, allein gelassen, so daß ein etwa gewecktes Interesse an entlegeneren Werken Liszts gleich wieder zum Erliegen kommen dürfte.

(November 1986)

Isolde Vetter

RENATE GRASBERGER: *Bruckner-Bibliographie (bis 1974)*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 296 S. (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 4.*)

Wollte man im Falle Anton Bruckners davon ausgehen, daß jeder die Literatur erhält, die er verdient, so stünde es nicht gut um unseren Meister. Rührselige wie hochtrabende Verkitschung, religiöse wie politische Vereinnahmung, volkstümelnende wie mystische Überhöhung, all das und noch mehr hat sich in den etwa achtzig Jahren seit seinem Tode an ihm ausgetobt. Dies zeigt mit aller Deutlichkeit die vorliegende *Bruckner-Bibliographie*, die von den Anfängen bis 1974, dem 150. Ge-

burtstag des Komponisten, reicht. Interessierte man sich 1899 im *Wiener Neuigkeitsweltblatt* (!) für *Ein Liebesidyll aus Anton Bruckners Leben* (*Bibliographie Gruppe 11, Nr. 276*), so servierte die *Linzer Neue Kronenzeitung* ihren Lesern die *Familienerinnerungen einer Welserin* 1974 unter dem Titel *In Bruckners Armen* (11.145). Läßt sich hier ein gewisser Wandel in der Betrachtungsweise von der Idylle zur brachialen Deutlichkeit feststellen, scheinen andere Aspekte eher stabil zu bleiben: Bruckner, der „Mystiker“, von Robert Haas und Ernst Kurth – soweit es sich anhand der Bibliographie verfolgen läßt – erstmals 1936 in die Welt gesetzt (8.229; 13.101), hielt sich gut bis ins Jahr 1974 und ins *Jahrbuch für die Katholiken des Bistums Linz* hinein (33.7). Kitsch scheint allem Anschein nach überparteilich zu sein, wie die Auslassungen *Wie Bruckner mir auf den Zahn fühlte und ich ihm* im *Neuen Wiener Tagblatt* von 1925 (11.50) und *Das Hutfutter. Eine Bruckner-Erinnerung* im *Völkischen Beobachter* von 1940 (11.53) zeigen, während *Anton Bruckners Deutsche Wiedergeburt* (8.531) nur in einem verhältnismäßig beschränkten Zeitraum stattfinden konnte. Natürlich ist auch die ernsthafte Bruckner-Literatur erfaßt. Was jedoch gerade hier verblüfft, ist, in welch kleiner Münze sie Kenntnisse und Erkenntnisse über Bruckner unters Volk zu bringen pflegte: So etwa berichtete Alfred Orel 1949 über Bruckners Nachlaß in den *Linzer Oberösterreichischen Heimatblättern* (27.93); für einen Artikel über *Die Originalfassungen von Bruckners Symphonien. Mit Beiträgen von Siegmund von Hausegger, Oswald Kabasta, Peter Raabe* (27.70) wurde 1937 der *Bayerische Anzeiger*, Regensburg, ausersehen, und Willy Hess hielt es für geraten, die Leser des *Winterthurer Landboten* am 17. Mai 1974 mit seinen Gedanken *Zum Erstdruck von Bruckners f-moll-Sinfonie* (17b. 131) bekannt zu machen.

An einem grundsätzlich so verdienstvollen und gleichzeitig fast einschüchternden Unternehmen wie einer umfangreichen Bibliographie Kritik anzubringen, ist immer eine undankbare Aufgabe, die sich der Gefahr aussetzt, als Beckmesserei abqualifiziert zu werden. Trotzdem sei sie hier gewagt.

Die vorliegende Bibliographie gliedert sich in 33 Sachgruppen, innerhalb derer die Eintragungen, alphabetisch nach Verfassern geordnet, gezählt sind. Die Gesamtzahl der erfaßten Publikationen läßt sich also nicht direkt ablesen; sie beträgt ziemlich genau 3600. Nicht jede Sachgruppe überzeugt in ihrer Anlage: Gruppe 23 („Entwürfe“) besitzt nur eine einzige Eintragung, während andere Beiträge

zu diesem Thema in anderen Sachgruppen verstreut sind. Gruppe 27 („Forschung“) suggeriert groteskerweise, daß alles übrige nicht auf Forschung beruht – was selbstverständlich nicht der Fall ist: Bei näherem Zusehen läßt sich kein einleuchtender Grund entdecken, gerade diese 141 Titel derart auszuzeichnen. Gruppe 25 („Musiktheorie“) müßte eher „Bruckner als Musiktheoretiker“ heißen, denn darum geht es in den nur fünf Eintragungen; auch hier vermißt man wieder zahlreiche anderswo verstreute relevante Titel. Die Willkür bei der Zuordnung in die Sachgruppen geht sogar so weit, daß *Bruckners Arzt erzählt* aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* vom 4. Oktober 1936 unter „Lebensabschnitte“ (9.32), *Bruckners Arzt erzählt* aus dem *Neuen Wiener Journal* vom 13. Oktober 1936 unter „Persönliche Beziehungen u. a.“ (11.68) rangiert.

Daß eine eindeutige Einordnung eines Titels unter eine Rubrik oft schwierig, oft aber auch unmöglich ist, steht außer Zweifel. Auch gegen das im Vorwort genannte Prinzip, jeden Titel „grundsätzlich nur einmal und dann nach seinem thematischen Schwerpunkt“ aufzunehmen, ist nichts einzuwenden. Unverständlich aber bleibt, weshalb, da es nun einmal Titel mit mehreren Schwerpunkten gibt, nicht mit Verweisen gearbeitet wurde. So bleibt etwa dem Benutzer von Gruppe 1 („Bibliographie“) verborgen, daß es sich beim dritten Band von Manfred Wagners unter „Werke allgemein“ geführter Dissertation (13.172) um eine Bibliographie handelt, und das, obwohl sie in Renate Grasbergers *Bruckner-Werkverzeichnis* (S. 257) als eine von überhaupt nur fünf Arbeiten zur Bibliographie aufgeführt ist. Wer unter 18b („Kammermusik / einzelne Werke – WAB 112 Streichquintett“) nachschlägt, erhält keinen Hinweis auf Hans Ferdinand Redlichs *Bruckner and Brahms: Quintets in F*, da dessen Schwerpunkt offenbar bei „Entwicklungsstufen, Einflüsse u. a.“ (14.105) liegt. (Eine Möglichkeit, über das Sachregister doch noch an die genannten Veröffentlichungen heranzukommen, besteht auch nicht: Die Stichworte „Bibliographie“ oder „Streichquintett“ kommen dort nicht vor.) Gruppe 8 („Zu Persönlichkeit und Werk“) ist mit nicht weniger als 639 Titeln hoffnungslos überfüllt. Ein beträchtlicher Teil der Titel rekrutiert sich aus Gedenkartikeln zu den verschiedenen Geburts- (60./70./80./99./100./110./120./ 125./130./150.) und Todestagen (0./10./20./25./30./40./ 50./55./60./70./ 75.), die sich für eine benutzerfreundliche Untergruppierung geradezu anböten.

Die mangelnde Untergliederung innerhalb der

Sachgruppen, die willkürliche Einordnung in die Sachgruppen sowie das Fehlen von Verweisen wäre noch kein allzu großer Nachteil, wenn ein inhaltsreiches und hochdifferenziertes Sachregister zur Verfügung gestellt würde. Leider läßt gerade das Sachregister außerordentlich zu wünschen übrig. Obwohl es z. B. (mindestens) drei Publikationen zu Bruckners Arzt oder Ärzten gibt (die zwei bereits genannten sowie *Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt* [9.4]), fehlt das Stichwort „Arzt“, ebenso wie etwa „Nachlaß/Verlassenschaft“ (27.93; 9.19), „[Wiener] Philharmoniker“ (11.111), „Sarkophag“ (8.497; 9.46), „Totenmaske“ (5.72), daneben aber auch musiktechnische Termini wie „Zweifacher“ (14.94) oder „Instrumentation“ (u. a. 13.180) und manches andere mehr. Eine Fülle rezeptionsgeschichtlich äußerst interessanter Epitheta ornantia bleibt ebenfalls unberücksichtigt, so z. B. „Beter“ (8.297), „Rosenkranzbeter“ (8.101), „Gotiker“ (8.222), „großes Kind“ (33.19), „Kind und Titan“ (8.252), „Titanide“ (8.112), „halb Cäsar, halb Dorfschulmeister“ (8.533), „unsterblicher Unterlehrer“ (33.42); es fehlen auch „Pangermanismus“ (17b.369), „germanischer Schöpferwille“ (13.114), „rassische Erkenntnis“ (8.634) und last but not least sogar eine Person, nämlich „der Führer“ (5.55) – im übrigen aber auch „der Kaiser“ [Franz Joseph] (11.140). Die beiden einzigen rezeptionsästhetisch relevanten Stichworte, die tatsächlich aufgenommen wurden, sind „Musikant Gottes“ und „Religiosität“. In diese wurde unterschiedslos alles mögliche hineingefüllt, so in „Musikant Gottes“ auch „Sänger Gottes“ (8.521), „Spielmann Gottes“ (8.526), „Spielmann seines Herrn“ (33.160), „Sänger von St. Florian“ (8.590), „Dom und Mensch“ (8.522), während „Minnesänger von Gott [sic]“ (13.41) oder „Tondichter von Gottes Gnaden“ (8.103) unter den Tisch fällt. Das Stichwort „Gott“ kommt nicht vor, obwohl es noch zahlreiche Titel wie „Gottsucher“ (8.238), „Gottessucher“ (8.245), „Gottessymphonie“ (26.5), „Der Göttliche in der Musik“ (8.451) und „Anton Bruckner und der liebe Gott“ (33.115) gibt.

Sehr stiefmütterlich sind Quellen und Gesamtausgabe behandelt. In Gruppe 3 („Briefe und Dokumente“) sind Publikationen zu Musikhandschriften nicht erfaßt; ein gezielter Zugriff auf existierende Faksimilia ist nicht möglich, da das Stichwort „Faksimilia“ im Register fehlt. Dort findet sich das irreführende Stichwort „Handschrift“ (Singular – worunter nur graphologische Betrachtungen zu finden sein dürften!). In Gruppe 4 („Gesamtaus-

gabe“) kommen die Gesamtausgaben selbst überhaupt nicht vor, obwohl diese gerade bei Bruckner ein wahres Verwirrspiel darstellen, zu dessen Auflösung Renate Grasberger in ihrem *Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB)* auf den S. 246–253 nicht weniger als sechs Unterteilungen benötigte. Obwohl das *WAB* für die „Werke“-Sachgruppen benutzt wird, findet sich nirgends eine bibliographisch vollständige Angabe über das Verzeichnis; ebenfalls nicht geschadet hätte es, wäre die Arbeit von Winfried Kirsch: *Die Brucknerforschung seit 1945*, Teil I–IV (*Acta musicologica* LIII–LVI, 1981–1984) genannt worden, insbesondere da im Vorwort Dank an Kirsch abgestattet wird. Sie hätte dem Leser eine willkommene Ergänzung über das Jahr 1974 hinaus ins Blickfeld gerückt für die Zeit, bis die im Vorwort versprochene Fortsetzung publiziert ist.

Trotz des abgestatteten Dankes wurde die Arbeit Kirschs offenbar nicht sorgfältig genug herangezogen. Sonst könnte Hans Joachim Mosers Text *Sankt Antonius in Berlin* (12.97) wohl kaum in Sachgruppe 12 („Bindungen an Orte“) firmieren, wird er doch von Kirsch (II, S. 260) eingestuft als „Phantasie“ (!) über „einen vergnüglichen Abend mit dem Künstlerkollegen Ochs, Muck und Wolf sowie einem leichten Mädchen“ (dem Bruckner – zur Beruhigung des Lesers sei’s gesagt – jedoch in letzter Minute noch entkommt). Deryck Cookes Arbeit mit dem unpräzisen Titel *The Bruckner Problem Simplified* (17a.17) ist nach Kirsch (II, S. 220) ein „Textvergleich der bis dahin (1969) verfügbaren Ausgaben . . . auf der Basis ihrer Entstehungsgeschichte“. In der Bibliographie steht er unerkannt unter 126 anderen Titeln zu „Orchesterwerke allgemein“ Alexander Weinmanns *Bruckner und seine Verleger* wurde der Sachgruppe „Persönliche Beziehungen u. a.“ (11.297) zugeschlagen. Offenbar geht es darin jedoch weniger um persönliche Beziehungen als (nach Kirsch I, S. 164) um ein „wichtiges und wohl vollständiges Verzeichnis . . . , das die Drucke bis zur Gesamtausgabe in systematischer Ordnung mit Datierung und Verlagsnummer auflistet“

Eine Kommentierung erläuterungsbedürftiger Titel findet leider kaum einmal statt. Man ist schon völlig verblüfft, bei *Das Nebelhorn* (3.51) nicht im Nebel tappen zu müssen, sondern die Mitteilung „Enthält graphologische Bemerkungen zu einem Brief Anton Bruckners“ zu erhalten, und bei 14.102 wird einem in eckiger Klammer verraten, daß es um „Bruckner und [Richard] Strauß“ geht. Ansonsten bleibt es dunkel, worum es sich z. B. bei *An Emi-*

nent Brucknerite (26.53), *The Bruckner-Betrayal* (13.21), *Der Boykott über ein Buch* (27.130), *Die alte Fassung* (27.9) oder bei *Zum Protest gegen eine Bruckner-Biographie* (27.20) handelt. Nun kann es dem Bibliographen kaum verübelt werden, wenn er nicht alle aufgeführten Publikationen selbst gesehen oder gar gelesen hat und daher nicht imstande ist, alle wünschenswerten Zusatzinformationen zu liefern. Daß aber in der vorliegenden Bibliographie zumindest in manchen Fällen bereits vorhandenes Wissen wieder verschenkt wurde, geht aus Fällen wie *Anton Bruckner und sein Meister* (11.121) und *Anton Bruckners Meister aller Meister* (11.274) hervor: Nur im Register stehen diese Titel unter dem Stichwort „Richard Wagner“.

Information verschenkt wurde jedoch noch in anderer Hinsicht: Ein Großteil der Publikationen wurde in mühevoller Arbeit zusammengesucht – das Vorwort spricht von Anfragen an rund 300 Bibliotheken auf der ganzen Welt –, und anschließend wurde diese ganze Arbeit wieder verschenkt, da keinerlei Fundorte angegeben sind! (Allenfalls die im *Fellinger-Verzeichnis* erfaßten Zeitschriften hätte man auslassen können.) So muß jeder Benutzer die Suche nach der *Deutschen Zeitung im Ostland 1942* oder dem *Aussiger Tageblatt* wieder von vorne beginnen! Schlimmer noch: Ein Teil der Zeitungsartikel liegt der Herausgeberin offenbar in Form von Zeitungsausschnitten vor (Vorwort, S. 9). Wären diese gekennzeichnet worden, könnte sich ein Interessent ohne erneuten Ermittlungsaufwand davon eine Kopie ziehen lassen! Nebenbei: Auch Ausschnitte, deren Zuordnung zu einer Zeitung noch nicht gelang (Vorwort, S. 9), hätten durchaus aufgenommen werden sollen; einmal wird ihr Wert durch Unkenntnis der Herkunft gewiß nicht durchweg aufgehoben, und zum anderen könnte eine Titelaufnahme zumindest in manchen Fällen zu einer Identifizierung von seiten der Benutzer führen. Schließlich wurde auch im „Verzeichnis der Zeitschriften, Zeitungen, Jahrbücher etc.“ Information verschenkt. Das Verzeichnis listet nur die Zeitschriften auf, nicht aber die daraus in die Bibliographie aufgenommenen Einzelbeiträge (was mit Hilfe ihrer Ordnungsnummern ohne großen Aufwand zu bewerkstelligen gewesen wäre). Zur Beantwortung einer Frage wie z. B. „Was wurde im *Völkischen Beobachter* über Bruckner geschrieben, was im *Osservatore Romano*?“, ist es also erforderlich, die gesamte Bibliographie von vorn bis hinten durchzusehen. Dabei mußten die hierfür nötigen Angaben bei der Erstellung des Zeitschriften-Registers zwangsläufig

anfallen – aber man ließ sie anschließend wieder unter den Tisch fallen! Das alles ist ein wahrer Jammer und kann nur dazu führen, daß schwer auffindbare Titel nicht gelesen und bestimmte Fragen nicht gestellt werden – alles Verluste für die Brucknerforschung.

Was die Vollständigkeit einer Bibliographie anbetrifft, versteht es sich von selbst, daß Vollständigkeit zwar immer angestrebt werden muß, jedoch kaum je tatsächlich erreicht werden kann. Trotzdem muß es hier verwundern, daß ausgerechnet Eduard Hanslick außer in Sammelbänden nur mit einer einzigen direkten (Ur-)Aufführungskritik vertreten ist (17b.339). Der bekannte Gegenspieler Bruckners kann nicht nur ein einziges Mal zugeschlagen haben – das müßte sich schon der interessierte Laie sagen, und tatsächlich erwähnt Manfred Wagner in seinem Aufsatz *Vorwort zu einer Bibliographie; dargestellt an jener über Anton Bruckner* allein vier weitere Hanslick-Kritiken in der *Neuen freien Presse* über drei weitere Bruckner-Werke (*Mf* 26, 1973, S. 227, Anm. 13, 14, 18, 19). Da im Vorwort Berichtigungen und Ergänzungen als „jederzeit willkommen“ bezeichnet werden, seien hier noch einige aufgeführt: Auch die bei Wagner (Anm. 11) verzeichnete Kritik der 7. *Sinfonie* durch Hugo Wolf im *Wiener Salonblatt* vom 28. März 1886 fehlt. Gegenüber Kirsch (eine systematische Überprüfung wurde nicht durchgeführt) fehlen: E. D. R. Neill: *Bibliografia Bruckneriana*, in: *Anton Bruckner Symposium Genova 1958*, S. 81ff. (andere Beiträge Neills im selben Band sind aufgeführt: 26.148; 32.5); L. Hevesí: *Eine Bruckner-Figur*, in: *Kunst des Tages*, Wien 1946. Identisch sind: 11.54 und 33.123 (hier „Nr. 41“, dort „S. 41“), 11.260 und 26.187, 3.51 und 3.31.

Wie sagte Richard Wagner über Emerich Kastners *Wagner-Katalog* laut Cosimas Tagebuch vom 4. April 1878? „Mühsame Arbeit, ohne Mühe gemacht.“

(Januar 1987)

Isolde Vetter

Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Wolfram STEINBECK. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. VIII, 209 S., *Notenbeisp.* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXVIII.)

Zu besonderen Kristallisationspunkten wissenschaftlicher Diskussion verdichten sich auch im the-

matisch weitgespannten Programm der Kieler Brahms-Tagung einige dem gleichen Gegenstand gewidmete Referate. Wie sehr es sich bei dem zweimal ins kritische Blickfeld gerückten *Deutschen Requiem* um „eine“ (durch den Werktitel selbst beglaubigte) Realisierung einer vornehmlich im Traditionszusammenhang zu verstehenden Idee handelt, versucht Adolf Nowak durch vergleichende Darlegungen zu erhärten. Die am Fundus protestantischer Begräbnistexte orientierte Textauswahl legt einen Vergleich vor allem mit Schütz (*Exequien*) auch insofern nahe, als die Textdisposition schon dort (neben dem liturgischen) unter dem musikalischen Gesichtspunkt erfolgte. Diese Grundtatsache, der veränderte, im individuellen Schöpfungsakt gründende wie auch aus den historischen Voraussetzungen einer gewandelten Zeit resultierende Gestaltungsweisen gegenüberstehen, präzisiert Friedhelm Krummacher: Die Textdisposition selbst war für Brahms „offenbar schon ein Schritt des kompositorischen Entwurfs“ – eines Entwurfs, dem im Spannungsfeld zwischen (im bürgerlichen Musikleben des 19. Jahrhunderts in besonderem, erfolgsträchtigen Ansehen stehender) Textbindung oratorischen Zuschnitts und dem ästhetischen Anspruch autonomer Musik die Konfliktlösung nur durch knappe Texte zugunsten eines größeren kompositorischen Gestaltungsraumes gelingen konnte. Eine auf entscheidende Punkte abhebende Analyse zeigt die Eigentümlichkeit der von ganz unterschiedlichen traditionellen Vorgaben aus ansetzenden Verfahren auf.

Verschiedene Überlegungen gelten auch der *Zweiten Symphonie*. Reinhold Brinkmann bezieht sie zentral in seine bei mehreren Brahms-Sätzen zu sinnerhellenden Ergebnissen führenden Untersuchungen ein, die er *Anhand von Reprisen* anstellt. Obwohl generell zur Vorsicht bei der Anwendung von Schönbergs Begriff der „entwickelnden Variation“ etwa auf Gestaltänderungen am Reprisenbeginn ratend, versucht er dennoch den Kopfsatz des Opus 73 im Definitionsbereich zwischen „Neubildung und Funktion für den Formprozeß“ analytisch zu durchleuchten. Aus eher kritischer Distanz zum Schönberg-Terminus verfolgt Wolfram Steinbeck, wie kunstvoll Brahms bei der Lösung des durch *Liedthematik und symphonischen Prozeß* entstehenden Konflikts zu Werke geht. Die charakteristische, auf den ganzen Satzverlauf vorausweisende Doppelschichtigkeit des Hauptthemas, die wechselnden Vorgänge von „Instrumentalisierung“ der naturhaften Melodik und deren Rückgewinnung,

sowie die Coda, an deren Ende die symphonische Idee des Satzes sich „enthüllt“ und zugleich ihre „kompositorische Erfüllung“ findet, darauf wirft die eingehende Analyse ein neues Licht. Vergleichbare Einblicke in die ungewöhnliche Konzeption des Kopfsatzes aus dem *c-moll-Klaviertrio* op. 101 gelingen Klaus-Jürgen Sachs: Der initiale Halbsatz, kaum spontan, eher „gewaltsam“ erfunden, ist auf variative Entfaltung hin konzipiert und einer formalen Idee zugeordnet, die die entscheidenden Ereignisse erst in einer an die Stelle konventioneller Coda tretenden finalen Synthese sich „enthüllen“ läßt.

Den bedeutsamen Schritt vom *Ersten* zum *Zweiten Streichsextett* verdeutlicht Wolfgang Ruf durch die Gegenüberstellung der rezeptionserleichternden Deutlichkeit, der „konkreten motivischen Mutation“ im *B-dur-Opus 18* und des kunstvolleren, auf eine „abstraktere Ebene gehobenen thematischen Ableitungsprozesses“ im *G-dur-Sextett* op. 36. Das umfangreiche Material für das ebenfalls aus der „Period of first maturity“ stammende *A-dur-Klavierquartett* op. 26 ermöglicht es Christoph Wolff, von der *Quellenkritik zur musikalischen Analyse* voranzuschreiten, zum Nachvollzug wichtiger Momente des Schaffensprozesses vor allem im zweiten Satz (anhand einer bedeutsamen Skizze). Um die berechtigte Aufwertung der weithin unterschätzten *Schumann-Variationen* op. 9 geht es Hermann Danuser mit seiner analytischen Erschließung der ganzen Fülle kompositorischer Verfahren in dieser „Hommage-Komposition“. Abseits unkritischer „Reminiszenzenjägerei“ belegt Wulf Konold die schöpferische Verwandlung einer Mendelssohn-Vorlage (*Lied ohne Worte* op. 67, „Ausgangs- wie Abstoßungspunkt“) durch Brahms (*Intermezzo* op. 76,4). Daß Mendelssohn auch (vor gattungsgeschichtlichem und soziologischem Hintergrund) für *Brahms' Kompositionen für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung* als Ausgangspunkt in Frage kommt, daß der schöpferische Entwicklungsprozeß aber bereits früh einsetzt und schließlich dort endet, wo keine weiteren künstlerischen Möglichkeiten sich bieten, das veranschaulicht Heinrich W. Schwab. Christian Martin Schmidt arbeitet in seinen bemerkenswerten *Überlegungen zur Liedanalyse bei Brahms' „Die Mainacht“* op. 43,2 unter Rekurs auch auf die „entwickelnde Variation“ den autonomen musikalischen Sinngehalt der Hölty-Vertonung heraus. Der Frage der Tonartencharakteristik geht Victor Ravizza nach und zeigt am Beispiel von *c-moll*, inwieweit Brahms sich der charaktero-

logisch verfestigten Tradition einfügt oder auch widersetzt.

Dem *Versuch einer Annäherung* an Brahms den Norddeutschen, den Günter Neumann eingangs unter die Suggestivfrage „Lieben Sie Brahms?“ stellt, schließen sich Peter Gülkes – „eigentlich zu privat und zu literarisch“ – in den Spiegel verschiedener Werke gerückte, dem *Sagen und Schweigen bei Brahms* nachspürende Charakterstudien an. (September 1986) Günter Weiß-Aigner

ROLAND JOHN WILEY: *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon Press 1985. 429 S., Abb., Notenbeisp.*

Bedeutung und Beliebtheit der russischen Musik des 19. Jahrhunderts, auch der Musik Tschaikowskys und der seiner weltweit populären drei Ballette stehen in krassem Mißverhältnis zu ihrer mangelnden Präsenz in der westlichen Musikliteratur. Arbeiten mit selbständiger Quellenforschung sind hier äußerst rar. Das hat natürlich mit den Barrieren von Schrift und Sprache sowie mit dem schwierigen Zugang zu den Quellen zu tun. Doch gibt es inzwischen erste Anzeichen einer positiven Wende. Zum Beispiel bei David Brown mit seiner vierbändigen *Tchaikovsky-Monographie* (bisher drei Bände, New York und London 1978–1986), die sämtliche wichtigen sowjetrussischen Ausgaben und Quellenpublikationen heranzieht. (Die Archive blieben David Brown verschlossen.) Und nun bei Roland John Wiley mit seiner umfassenden, in jeder Weise kompetenten und üppig ausgestatteten Arbeit über Tschaikowskys Ballette. (Sie geht auf Wileys Dissertation an der Harvard University zurück.)

Wiley hatte Zugang zu den russischen Bibliotheken und Archiven, und er hat ihn genutzt. Die zahlreichen zeitgenössischen Dokumente – Briefe, Tagebücher, Berichte, Verträge, Zeitschriften, Zeitungen sowie andere Text- und Musikquellen – verdichtet er zu einem spannenden und facettenreichen theater-, ballett- und musikgeschichtlichen Lesebuch. Über das Thema seines Buches hinaus von Interesse sind die Einführung über die Zusammenarbeit von Choreographen und Komponisten, über das Ballettpublikum des zaristischen Rußland und über Petipas und Minkus' Ballett *La Bayadère* als Prototyp des russischen Balletts vor Tschaikowsky sowie das Kapitel über die Petersburger Theaterre-

form von I. A. Vsevoložskij (1883–1899 Direktor der kaiserlichen Theater), der Tschaikowsky die Aufträge für *Dornröschen* und *Nußknacker* erteilte.

Die Kapitel zu den einzelnen Werken beschäftigen sich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, mit den Choreographien (von Reisinger, Petipa und Ivanov; aufgrund zeitgenössischer Fotos, Berichte und choreographischer Aufzeichnungen [Abb. 17 und Anhang G] gibt Wiley z. B. alle nötigen Hinweise für eine authentische Rekonstruktion der originalen Choreographie des berühmten *Schneeflocken-Waltzers* aus *Nußknacker*), mit der Rezeption der Werke und besonders ausführlich mit der Musik. Gattungsgeschichtlich und stilkritisch verfolgt der Autor die Fragen: In welcher Tradition steht Tschaikowskys Ballettmusik, welche Konzessionen macht er an den (durch Minus, Drigo u. a. aufs Ballett spezialisierte Komponisten geprägten) Publikumsgeschmack (z. B. in den Coden der klassischen mehrteiligen *Pas*), wie verfährt er kompositionstechnisch in den „Erzählungen“ (Opernrezitativen vergleichbar seiner Ballette und wie in den reinen „Tänzen“ („Arien“), wie entwickelt sich seine musikalische Dramaturgie insgesamt?

Bei seinen Ausführungen zur Musik setzt sich Wiley auch kritisch mit der sowjetrussischen Tschaikowsky-Literatur und ihrer komplexen Analyse-Methode (im Anschluß an Asaf'evs „Intonationslehre“) auseinander. Bei der eigenen Analyse (die Musik der drei Ballette wird gesondert behandelt) vermeidet Wiley Gleichförmigkeit der Darstellung und Aspekte durch jeweils neue Akzente und Schwerpunkte. *Schwanensee* interpretiert er als letztes Beispiel eines romantischen Balletts in der Nachfolge von Adam, Taglioni und Gauthier. Bei *Dornröschen* interessieren ihn besonders die Themenverwandtschaft und die dramatische und charakteristische musikalische Bereicherung der klassischen (*Pas*-)Variation. Und im *Nußknacker* (uraufgeführt zusammen mit Tschaikowskys letzter Oper, dem lyrischen Einakter *Iolanta*) stellt er vor allem die neuen, ungewöhnlich reichen und extremen Orchesterfarben heraus: die miniaturhaften Klänge der Kinderwelt, die unheimlichen Farben Droßelmaiers und die Zuckermusik von *Confiturenbourg*. Wileys Analysen setzen einen hohen Maßstab für spätere Arbeiten über Tschaikowsky. Vor allem in seinen Untersuchungen zur Tonalität und Harmonik kann er Tschaikowskys Personalstil prägnant fassen. (Seltsam, daß sie zum Teil in den Anhang C

verbannt sind – Hinweise auf bestimmte enharmonische und modulatorische Verfahren sowie auf typische und sozusagen programmatische harmonische Fortschreitungen –; eher würde man sie, vielleicht in erweiterter Form, in einem selbständigen Exkurs im Hauptteil des Buches erwarten.)

Wertvolles und reiches Material (auch für die heutige, meist allzu sorglose Aufführungspraxis der Werke) bieten die acht Anhänge des Bandes (vor der konzentrierten Bibliographie und dem sorgfältigen Register, S. 414–429): unter anderem mit den aus dem Russischen übersetzten Szenarien der Ballette nach den Libretto-Erstdrucken und Petipas Szenarien zu *Dornröschen* und *Nußknacker* samt seinen detaillierten „Anweisungen“ für den Komponisten, mit dem Theaterzettel der Moskauer Uraufführung von *Schwanensee* (der schematisch aus dem Russischen transliterierte „Freiger von Schwartzfels“ auf S. 344 ist wohl ein deutscher „Freiherr“; auch die Theaterzettel der Uraufführungen der beiden anderen Ballette wären wünschenswert gewesen) sowie mit aufführungspraktischen Informationen aus autographen und bei Aufführungen verwendeten Partituren. (Bibliographische Ergänzung für den deutschsprachigen Leser: Eine deutsche Übersetzung von Petipas Libretto zum *Nußknacker* findet man bei Elisabeth Cheauré: *E. T. A. Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, Heidelberg 1979, S. 251–260.) (Januar 1987) Thomas Kohlhase

ANNETTE GERSTNER: *Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks*. Kassel: Merseburger 1984. 200 S., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 135.)

Von Engelbert Humperdinck haben sich etwas mehr als sechzig Lieder für eine Singstimme und Klavier erhalten, ungefähr 25 müssen als verschollen gelten. Sein Liedschaffen ist also nicht sehr umfangreich und nahm in seiner kompositorischen Arbeit auch keine zentrale Stellung ein. Dennoch ist es sehr verdienstlich, daß in dieser Kölner Dissertation Humperdincks Lieder gründlich untersucht werden, denn nur über Monographien läßt sich das vorläufig noch ferne Ziel erreichen, die gewaltige Liedproduktion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einmal überblicken und bewerten zu können. Aus dem Jahre 1953 stammt Eberhard Thamm's

Mainzer Dissertation *Der Bestand der lyrischen Werke Engelbert Humperdincks*. Diese Arbeit bietet eine vollständige Aufstellung aller Quellen zu Humperdincks lyrischem Schaffen, seien es Autographe, Abschriften oder Drucke, dazu ausführliche Angaben über die Textdichter, die Datierung, sowie Rezensionen und Briefstellen, die sich auf die Werke beziehen. Da auf diesem Gebiet also keine neuen Ergebnisse zu erwarten waren, konzentriert sich die Arbeit von Gerstner ganz auf die noch ausstehende stilistische Bewertung und Einordnung der Lieder Humperdincks. Es wäre dennoch sinnvoll gewesen, wenn die Autorin die – nur maschinenschriftlich vorliegende und schwer zugängliche – Arbeit Thamms zusammenfassend gewürdigt und die Quellenlage kurz beschrieben hätte.

Humperdincks Liedschaffen gliedert sich nach Entstehungszeit und Typus in drei Gruppen. Die erste Gruppe umfaßt die frühen Lieder aus den Jahren 1872 bis 1895, von denen einige den Einfluß Richard Wagners widerspiegeln. Dieser Einfluß ist jedoch geringer, als man erwarten könnte – das legt die Autorin überzeugend dar. Bei einem Lied von „Erinnerungsmotiven“ zu sprechen, halte ich jedoch für abwegig. Die mehrfache Wiederkehr eines das ganze Lied prägenden, zu Beginn vorgestellten Motivs ist selbstverständlicher Bestandteil der Liedkunst des 19. Jahrhunderts und muß nicht auf das Erinnerungsmotiv in der Oper zurückgeführt werden.

Die zweite Gruppe der Lieder Humperdincks entstand in den Jahren 1898 bis 1907 und enthält als Sonderfall ein Stück für Klavier und „Sprechgesang“ (*Maiahnung*, 1898). Die übrigen Lieder aus dieser Zeit zeigen eine Tendenz zur Einfachheit und zum „Schein des Bekannten“, der auch das Volkslied auszeichnet. Sie bleiben aber immer Kunstlieder. Humperdincks wichtigster Beitrag zur Gattung „Lied“ findet sich vielleicht in der dritten Gruppe, den Kinderliedern aus der Zeit von 1909 bis 1921. Hierunter sind Lieder, die von Kindern gesungen werden könnten, aber auch solche, die von Erwachsenen den Kindern vorgesungen werden müssen und schließlich Lieder, in denen sich Erwachsene an ihre Kindheit zurückerinnern.

Die Verfasserin bemüht sich sehr um klare Begriffe und scharfe Abgrenzungen, was im Zusammenhang mit der Musik dieser Zeit nicht leicht ist. Eingehend und durchaus gewinnbringend werden diskutiert: die Trivialität im Klavierlied, der Einfluß der Salonmusik, die Unterscheidung zwischen Volkslied, volkstümlichem Lied und Lied im Volks-

ton. Zum Vergleich werden die Lieder von Johannes Brahms, Max Reger und Gustav Mahler herangezogen, vor denen sich die Lieder Humperdincks allerdings nur schwer behaupten können, auch wenn sie mehr sind als nur „gefällige Nippsachen, die den Vorzug einer guten Harmonisierung haben“ (Ludwig Schiedermaier). Ein Vergleich mit den Liedern anderer Komponisten, z. B. Peter Cornelius (Kinder- und Weihnachtslieder), Adolf Jensen und Eduard Lassen (volkstümliches Lied, Einfluß der französischen Romanze, Trivialität), wäre vielleicht angemessener gewesen.

Am Schluß der Arbeit sind – das ist zu begrüßen – 23 Lieder Humperdincks und anderer vollständig abgedruckt. Das „Verzeichnis sämtlicher Klavierlieder Humperdincks“ auf S. 190 aber stellt das Informationsbedürfnis des Lesers nicht zufrieden. Auch wenn die Nachschlagewerke gute Verzeichnisse liefern, hätte eine etwas ausführlichere Liste mit Angabe der Erstdrucke und den – durchaus aussagekräftigen – Titeln der Sammlungen, in denen nicht wenige Lieder Humperdincks erschienen sind, nicht geschadet.

(Oktober 1986)

Magda Marx-Weber

PAVEL KURFÜRST: Ala und Harfe mit zwei Resonatoren. Unbekannte Instrumente der europäischen Stilmusik des 13. bis 15. Jahrhunderts. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1985. 77 S., 54 Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 21.)

Mit Hilfe von Text- und Bildbelegen versucht der Autor, ein organologisch korrektes Bild dieser ausschließlich (bzw. hauptsächlich) in Böhmen verbreiteten Instrumente zu gewinnen. Kurfürst stützt sich dabei bis in kleinste Details auf die wenigen Bilddenkmäler, die die Instrumente überliefern. Dies scheint recht gewagt. Es wäre methodisch einleuchtender, wenn er die Einzelheiten anhand von Nachbauversuchen gewänne und den Spielraum für Varianten offenließe, anstatt die Bildanalyse unnötig zu belasten. An die Grenze der Fragwürdigkeit gelangt der Autor bei der Beschreibung der „Harfe mit zwei Resonatoren“. Erstens ist das Bildmaterial außerordentlich heterogen, so daß die Rekonstruktion eines einzigen Typs nicht recht einleuchtet, und zweitens fragt man sich, weshalb nicht zwei Saitenebenen (beidseits des senkrecht stehenden Resonators) erwogen werden. Leider sind die Umzeichnungen nicht überprüfbar, da Originalphotos feh-

len und keine Abbildungen in der Sekundärliteratur nachgewiesen werden.

(Oktober 1986)

Tilman Seebaß

EKKEHARD MASCHER. Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag 1986. 246 S., 65 Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

In der Einleitung zu Sachs-Hornbostels *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch* (in *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, Heft 4-5, S. 553-590) liest man (S. 558): „Die Verwertung unserer Ergebnisse für das Katalogisieren und Beschreiben wird durch die Annahme des Dewey'schen Ziffernsystems wesentlich erleichtert werden. Wenn die Sammlungsleiter, die in nächster Zukunft Kataloge herausgeben, sich zur Annahme unseres Ziffernsystems entschließen, wird man beim Aufsuchen eines Typus auf den ersten Blick feststellen können, ob dieser Typus in der Sammlung vertreten ist. .“ Auf die bewährte Verwendung dieser schon vor mehr als acht Jahrzehnten aufgestellten, einheitlichen Ziffern-kennzeichnung der Musikinstrumente, die übrigens auch in der sehr bedeutsamen Reihe *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (hrsg. von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Leipzig 1967ff. Vgl. dazu Ernst Emsheimer und Erich Stockmann: *Vorbemerkungen zu einem „Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente“*, in *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 5, 1959, S. 412-416, und Erich Stockmann: *Die europäischen Volksmusikinstrumente. Möglichkeiten und Probleme ihrer Darstellung in einem Handbuch*, ebda. 10, 1964, Teil II, S. 238-253) verfolgt wird, weist der Rezensent deshalb ausdrücklich hin, weil Mascher im zweiten Kapitel seines Buches, *Das Klanggerät und seine Verwendung*, die von ihm in niedersächsischen Museen ausgewerteten Instrumente in einer durch die Systematik des Kapitels diktierten eigenen Übersicht mit anderen Kennzahlen als die nach Sachs-Hornbostel her gewohnten präsentiert. Wie sehr diese leicht vermeidbare Vorgangsweise verwirren muß, braucht nicht ausgeführt zu werden – und dagegen hilft auch nur wenig die Beifügung, in Klammern, der Entsprechung von Sachs-Hornbostel (bei „5.1.1., Ablenkungs-aerophone“, ist das „441“ auf S. 84 gewiß aus Versehen anstelle von „4.1.1.“ geraten). Freilich ist die vom Verfasser gebotene Abfolge der Instrumente auch durch die vorge-

nommenen Beschränkungen (s. S. 13f.) bedingt worden.

Damit hat der Rezensent eigentlich das aus seiner Sicht Störende an der Veröffentlichung gesagt; denn ansonsten bietet sich dem Leser das Bild einer auf gründlicher Auswertungsarbeit beruhenden Forschung. Mascher hat das mühsame und oft undankbare Geschäft auf sich genommen, Museums-magazine in einer bestimmten Landschaft gezielt zu durchforsten, wobei seine Aufmerksamkeit sowohl den Objekten selber als auch ihrer manchmal mehr als dürftigen Begleitdokumentation galt. Die Erkenntnis, daß das im Museum gehortete Instrument ohne ausreichendes Wissen über die Umstände seiner ehemaligen Verwendung praktisch wertlos ist, hat ihn zur kritischen Auswertung heimatlicher Brauchsbeschreibungen geführt. Diese beiden parallelen Untersuchungen haben sodann die gebündelte Darstellung der „Klanggeräte“ im Brauchgeschehen erst ermöglicht. Durch die Vielfältigkeit der verwendeten Instrumente innerhalb ein und derselben Brauchabläufe hat sich naturgemäß die Zweigeteiltheit des Buches ergeben: Einmal werden die „Klanggeräte und ihre Verwendung“ dargestellt (dabei sind jeweils die gleichen Punkte angesprochen wie in den Einzel-Instrumentenbeschreibungen der *Handbuch-Reihe*) und zweitens „Der Brauch und sein Instrumentarium“. In den „Schlußbemerkungen“ wird auf die doppelte Funktion des ausgewählten Instrumentariums – Signal und Abwehr – eingegangen und eine systematische Tafel der behandelten Klanggeräte geboten.

Die aufmerksame Beobachtung von Fakten und deren abgewogene Beurteilung im Rahmen größerer Zusammenhänge zeugt von einer die Materie beherrschenden Übersicht des Verfassers, dessen Buch außerdem von einer das Überflüssige vermeidenden, knappen Darstellungsweise profitiert.

(August 1986)

Gottfried Habenicht

Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit von Hans Heinrich EGGBRECHT, F. Alberto GALLO, Max HAAS, Klaus-Jürgen SACHS. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. XI, 388 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 5.)

Mit dem vorliegenden Band begann die von Frieder Zaminer im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin herausgegebene, auf fünfzehn Bände angelegte Ge-

schichte der Musiktheorie ihr Erscheinen. Daß dies seit 1969 geplante Reihenwerk „zu den anerkannten Desideraten in der Musikwissenschaft gehört“, wie es im Katalog '86 der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (S. 400) heißt, erscheint im Hinblick auf den hier zu besprechenden Band nicht übertrieben, wenn man sich vergegenwärtigt, in welchem Maße die Erforschung der mittelalterlichen Musiktheorie seit den 1950er Jahren durch zahlreiche Neu-Editionen und darauf basierende Interpretationen gegenüber jenem Forschungsstand vorangeschritten ist, der von Hugo Riemanns einbändiger *Geschichte der Musiktheorie* (2. Aufl. 1921) repräsentiert wird. Der vorliegende Band enthält neben der Einleitung des Herausgebers vier Beiträge, von denen zwei die Mehrstimmigkeitslehre im engeren Sinne, d. h. die Organum- und Contrapunctus-Lehre, und zwei die Notationslehre der Mensuralmusik behandeln. Wie das Werk insgesamt, hat der Band nach den Worten des Herausgebers die „Aufgabe einer zusammenfassenden und zugleich einführenden Darstellung“ (S. 6).

Dieser Zielsetzung ist Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Beitrag *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert* in beispielhafter Weise gerecht geworden, indem er „eine möglichst einfache und klare Art der Darstellung“ angestrebt hat, „so daß auch der nicht spezialisierte Leser den Text verfolgen und verstehen kann“ (S. 11). Dementsprechend wird in vier Kapiteln die Geschichte der Mehrstimmigkeitslehre von der *Musica enchiriadis* bis zum Vatikanischen Organumtraktat in ihren wesentlichen Entwicklungsphasen dargestellt, wobei als übergeordnete Gesichtspunkte die „zunehmende Ästhetisierung“ der liturgischen Mehrstimmigkeit (S. 12) sowie die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Mehrstimmigkeitslehre und Mehrstimmigkeitspraxis, insbesondere die Frage nach der Zuordnung bestimmter Lehrschriften zu den überlieferten Repertoires von Saint-Martial und Notre-Dame hervortreten. Eggebrecht plädiert hierbei für „größte Zurückhaltung“ (S. 58), da er es für sinnvoller hält, die Probleme zu diskutieren, als die überlieferten Texte „eiligst an einen Entwicklungsfaden zu hängen“ (S. 65). Mehrfach verweist er deshalb auf Desiderate der Forschung.

Die Frage nach dem Verhältnis von Musiklehre und Musikpraxis wird auch von Max Haas in der Einleitung seines Beitrags *Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco* exponiert: „Zum Problem wird die Rekonstruktion

von Geltungsanspruch und Geltungsbereich“ der Lehre, da sowohl der ursprüngliche Bestand der Lehrschriften als auch der der praktischen Quellen nur fragmentarisch überliefert sind (S. 95). Bevor diese Frage im Schlußkapitel im Zusammenhang mit der Notationslehre aufgegriffen wird, behandelt Haas Überlieferung und literarische Gattungen der Musiklehre sowie den institutionsgeschichtlichen Kontext: „ein elementares, der Artistenfakultät vorgeordnetes Curriculum“ (S. 109f.). Auf diese Weise wird verständlich, daß die notationsbezogene Musiklehre des 13. Jahrhunderts „ohne Rekurs auf den im artistischen Curriculum vorhandenen Wissensvorrat“ auskommen mußte (S. 110) und nur auf das den Schülern bereits vermittelte Elementarwissen, wie z. B. grammatikalische Kenntnisse, zurückgreifen konnte. Unklar bleibt in der Skizze zur Notationslehre Garlandias die „figura imperfecta“ (S. 139f.), da im angeführten Beispiel die dreitönige Ligatur (LBL) nicht – wie es korrekt wäre – in eine „obliquo modo“ (d. h. schräg) geschriebene Binaria (LB) und eine Longa zerlegt wird. (S. 149, Z. 16 ist vor „nicht“ die bereits drei Zeilen vorher angeführte imperfekte Binaria nachzutragen.) Da Haas „weder den Erfordernissen einer Gesamtdarstellung noch eines handbuchartigen Kompendiums“ zu genügen beansprucht (S. 95), vielmehr den vorliegenden Text mit Bezug auf seine *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I (Forum musicologicum III, 1982)* konzipiert hat, entspricht der Beitrag nur bedingt dem vom Herausgeber vorgegebenen Rahmen einer „zusammenfassenden und zugleich einführenden Darstellung“. Im Unterschied zu Eggebrecht, der es vermieden hat, „den Leser beständig aus der Darstellung hinauszuführen“ (S. 11), rechnet Haas mit einem Leser, der bereit ist, den Literaturhinweisen nachzugehen.

Gemäß der im 13. Jahrhundert erfolgten Aufspaltung der Mehrstimmigkeitslehre in Satz- und Notationslehre wird die Geschichte der beiden Teilgebiete im 14. und 15. Jahrhundert in zwei Beiträgen separat behandelt. Klaus-Jürgen Sachs grenzt in seinem Beitrag *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert* zunächst die Lehre des Contrapunctus von der ihr historisch vorausgehenden „Klangschritt-Lehre“ ab, indem er als wesentliche Merkmale des Contrapunctus die „Rangordnung der Zusammenklänge durch Unterscheidung zwischen ‚perfekten‘ und ‚imperfekten‘ Konsonanzen“ und die hierauf basierende generelle Regelung des Satzes herausstellt (S. 167). Nach einem Überblick über Entwicklung und Regelsystem der auf den

zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz bezogenen „Kernlehre“ wird die Lehre der *Musica ficta* behandelt sowie die zur Stegreifausführung anleitenden Texte der englischen Sight-Lehre und ihres italienischen Gegenstücks, der erst seit den 1970er Jahren ins Blickfeld getretenen Gradus-Lehre. Hinsichtlich des *Musica-ficta*-Problems betont Sachs, daß die Halbtonkorrektur im zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz „zur Gewährleistung der Klangkonsonanz“ verbindlich war, nicht aber bei Terzen und Sexten „zur Wahrung des Halbtonanschlusses“ (S. 208). Zwei weitere Abschnitte sind den Erweiterungen der „Kernlehre“ gewidmet: ihrer Anwendung auf den mehr als zweistimmigen Satz und der Lehre vom diminuierten Contrapunctus, die – in ihrer umfassenden Formulierung bei Tinctoris (1477) – Regeln zur Dissonanzenverwendung einführte und sich im Unterschied zur didaktisch ausgerichteten „Kernlehre“ an der artifiziellen Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts orientierte.

Im letzten Beitrag des Bandes, der übersichtlich disponierten Abhandlung *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, rekonstruiert F. Alberto Gallo die zwischen 1300 und 1330 in Frankreich erfolgende Umbildung des franconischen Systems durch fortschreitende Einführung binärer Werte (*Ars Gallica*) sowie die zeitlich parallele, ebenfalls vom franconischen System ausgehende Entwicklung der italienischen Notationslehre (*Ars Italica*), die gegen Ende des 14. Jahrhunderts vom französischen System verdrängt wurde. Sowohl bei der Darstellung der französischen Notationslehre des 14. Jahrhunderts als auch im Schlußkapitel über die sich erst im 15. Jahrhundert voll durchsetzende Proportionenlehre zeigt Gallo, wie aus den Neuerungen der kompositorischen Praxis Erweiterungen der Lehre hervorgingen, die zur „Neuordnung des Systems“ (S. 294) bzw. zur „Herausbildung eines Systems“ (S. 343) führten. Die von Silke Leopold besorgte deutsche Übersetzung des italienisch verfaßten Beitrags zeichnet sich durch klare Formulierung aus. (S. 286, Z. 13 und S. 287, Z. 14 scheint allerdings eine Unstimmigkeit vorzuliegen, da in beiden Fällen das adversative „doch“ am Satzanfang dem inhaltlichen Zusammenhang widerspricht.)

Bei der fortlaufenden Lektüre des Bandes stören ein paar kleine Unstimmigkeiten: Abweichungen in der Datierung der Traktate von Garlandia (um 1240/nach 1250) und Franco (1260/1280) sowie in der Namensschreibung (Grocheo/Grocheio). Diese Abweichungen hätten entweder kommentiert (wie auf S. 100) oder redaktionell beseitigt werden sol-

len. Versucht man ein Resümee, so fällt die Voraussage nicht schwer, daß der Band wegen seiner grundlegenden Thematik und der sowohl einführnden als auch den heutigen Forschungsstand zusammenfassenden Beiträge von Eggebrecht, Sachs und Gallo als Lehr- und Studienbuch lange in Gebrauch bleiben wird. Hierzu werden auch das Editionen- und Literaturverzeichnis, das Personen- und Sachregister, die tabellarischen Übersichten sowie die informativen und drucktechnisch einwandfreien Notenbeispiele beitragen. (S. 175, Abs. 2, Z. 9 muß es „kleine Sekunde, übermäßige Quarte“ statt „kleine Sekunde über Quarte“ heißen; S. 175, Abs. 2, Z. 15 „Unisonus“ statt „Tonika“; S. 197, Notenbeispiel, Oberstimme unter Ziffer 37 „f“ statt „e“ und S. 209, Anm. 107, am Schluß des Zitats „[= ec]“ statt „[=e]“.)
(Dezember 1986)

Erich Reimer

RICHARD NORTON: Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective. University Park – London: The Pennsylvania State University Press (1984). XI, 306 S.

Die Absicht des Verfassers, abendländische Musik von der Antike bis zur Gegenwart unter dem Begriff der Tonalität zu erfassen, deren Geltungsbereich daher nicht auf die „common practice“ tonality“ von ca. 1600 bis 1900 (S. 266) eingeschränkt wird, erfordert es, ihn unter allgemeine Gesichtspunkte zu stellen. Deren wichtigster sei die Entscheidung des Subjekts „against the chaos of pitch“ (S. 4). Dadurch erst eröffne sich die Möglichkeit, dem Subjekt die ihm entsprechende Stellung als Rechtfertigung für Konstanz bzw. Wandel des Hörens einzuräumen. Tonalität sei verankert in kollektiver Mentalität, so daß jeder Anspruch auf „natural‘ foundations of tonality, à la Rameau and Schenker, et al.“ (S. 99), zu denen auch Hindemith und Schönberg gezählt werden, hinfällig sei. Unter solchen Prämissen würde der Leser allerdings eher eine psychologische und soziologische Studie als einen Gang durch die Musikgeschichte erwarten, der sich in folgende Abschnitte gliedert: „The Origins of polyphony reconsidered; Medieval and Renaissance hearing; The Dialectic of Tonic and Dominant; Tonality as Expression; Tonality and Sonata Form; Tonality and the Nineteenth Century; Atonality as Negation“.

Beobachtung an musikalisch ungeschulten Personen (Carl Stumpf) und am Gesang von Kindern („... not born with a monophonic consciousness“, S. 109), der ebenso undiszipliniert wie deren Nachahmung der Erwachsenensprache sei, führen den Autor zur Annahme einer unbeabsichtigten „Ur-Polyphonie“ als Vorstadium sowohl von Monophonie als auch von beabsichtigter Polyphonie, eine Vermutung, die allerdings stets Gruppengesang in der Urzeit voraussetzt. Auch bleibt unter solcher Bedingung der zeitliche Vorsprung der Monophonie des mittelalterlichen Chorals von Jahrhunderten vor dessen Polyphonisierung kaum verständlich. Zuzustimmen ist der allerdings nicht neuen Meinung, daß in letzterer nicht erst seit dem Übergang von Renaissance zu Barock, sondern jederzeit ein harmonisch-vertikales Moment („harmonic consciousness“) vom linearen zu unterscheiden ist, was insbesondere die Behandlung der Quarte als Simultanintervall seit dem 15. Jahrhundert offenbart, die im Verhältnis zur jeweils tiefsten Stimme, sei sie Tenor oder Contratenor bassus, nur als Dissonanz Verwendung finden kann. Anachronistisch erscheint hingegen der Versuch, Johann Matthesons der Rhetorik entlehnte und auf Instrumentalmusik übertragene Begriffe für die Erklärung der klassischen Sonatenform fruchtbar zu machen. Dessen bekannte Feststellung, „... the purpose of music was to move, to persuade, to instruct, and to please“, wird zudem überflüssigerweise viermal wiederholt (S. 183, 194, 197f.).

Allgemein stellt sich die Frage, ob eine musikgeschichtliche Darstellung, die hinsichtlich des angestrebten Zweckes auf eine Wiedergabe zahlreicher lexikalisch leicht erreichbarer Daten und Fakten verzichten könnte, geeignet ist, auch nur annähernd das Tonalitätsproblem zu lösen. Es rächt sich nämlich die unverbindlich gehaltene Definition von Tonalität („I regard all musics of all societies as tonal“, S. 274), deren herausgegriffene Elemente, wie „pitch selectivity, melodic gesture, linguistic performance, durational preeminence and vertical motion“ zudem einer so allgemein gehaltenen Betrachtung unterworfen werden, daß vom Parallelismus membrorum der Psalmformeln über *ouvert-clos*-Prinzip, Klausel-Bildungen mittelalterlicher Polyphonie, Tonika-Dominant-Verhältnis und dessen Umschlag durch fortschreitende Chromatisierung von Melodik und Harmonik in Atonalität bis hin zur Zwölftontechnik leicht ein einheitlicher Bogen gezogen werden konnte. Eine Erklärung für die Entstehung der Diatonik wird erst gar nicht ver-

sucht, vielmehr festgestellt: „There is no reason forthcoming why the whole-step so successfully accommodates the great portion of the early monophonic melos“ (S. 61).

Der kaum berührte Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz als maßgeblicher Faktor von Tonalität und deren Negation in proklamierte Gleichheit von zwölf Tönen werden kritiklos als gleichrangige Elemente tonaler Verwirklichung allein sozialgeschichtlich zu deuten versucht. Nortons Kritik an bestehenden Theorien der Tonalität erschöpft sich nämlich in der bekannten strikten Zurückweisung aller Bemühungen seit der Antike, Grundlagen der Musik in mathematischen oder physikalischen Gesetzen zu suchen. Was Theorien sonst noch zu bieten haben – und das ist oft ihr wertvollerer und interessanterer Teil, man denke nur an den *Gradus ad Parnassum* von Fux –, bleibt bedauerlicherweise unerörtert. Niemand dürfte leugnen, daß „Tonwille“ oder „Formwille“ als heuristische Begriffe zulässig sind, obwohl „Wille“ eine psychische Erscheinung ist. Jedoch widerspricht solche Formulierung nur scheinbar der unauflösbaren Subjekt-Objekt-Korrelation, deren philosophisch begründeten Nachweis Norton bereits bei Husserl hätte finden können. Und die Forderung nach einer deskriptiven Musiktheorie unter Ausklammerung aller spekulativen Momente, auf die z. B. Schenkers analytisches Verfahren leicht verzichten kann, ohne deshalb seinen Wert einzubüßen, was jedoch verschwiegen wird, erhob bereits der Riemann-Schüler Hermann Erpf. Insofern hinkt Norton nur längst erkannten Einsichten und Forderungen nach. Auch tritt der von ihm zurückgewiesene Vitalismus unter der Maske „expectation“ und „fulfillment“ (S. 139) unversehens wieder hervor.

Die Universalität der Tonsprache wird als Resultat des Imperialismus gedeutet (S. 178), diesem ebenfalls die „tonality simplified“, wie sie seit dem 19. Jahrhundert allmählich den ganzen Erdball überflutete, zur Last gelegt, obwohl Popmusik auch im Osten bestens floriert. Ohne Schönbergs abfällige Bemerkung über Adorno zu erwähnen, verhindert Nortons Verehrung für letzteren eine veränderte Deutung der Zwölftontechnik nicht, nämlich als „negation of ‚atonality as negation““ (S. 251). Adornos „Verblendungszusammenhang“ bleibt außer Betracht. Infolgedessen stellt sich die in Tonalität verkehrte Atonalität als positives Faktum dar, woraus gefolgert wird, daß zu ihrer Verwirklichung erst gar nicht das Abschnurren aller zwölf Töne erforderlich sei. Als Musterbeispiel solcher freien

Atonalität, die bei Schönberg bekanntlich nur ein Übergangsstadium bildete, wird die Melodik von Hans Werner Henze gepriesen, zu dessen *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* (hrsg. von H. W. Henze) Norton das Kapitel „Musik als tonale Geste“ schrieb. Dieser Umstand mag erklären, weshalb das vorliegende Buch mit einem Panegyrikus auf Erstgenannten schließt, während z. B. Strawinsky oder Hindemith, dessen Gedanken über Tonalität bei vorliegender Thematik doch gewiß Beachtung verdient hätten, kaum Erwähnung finden. Wenn aber die ebenfalls hochgerühmte Harmonik Henzes nicht anders als durch „disclosure, crystallization“ und „termination“ umschrieben wird, so bleiben die Charakteristika, so zutreffend sie auch sein mögen, doch ebenso – wie alle übrigen, die der Autor für Tonalität als Möglichkeit musikalischen Sinnzusammenhangs geltend macht – zu allgemein und undifferenziert. Sie allesamt als tonal zu bezeichnen, verwischt maßgebliche Unterschiede und erklärt nichts. Neuzeitliche Entwicklungen, die als Folge der Atonalität vom Ton weg zu Klangfarbe, Clusterbildung und Geräusch führten, bleiben außer Diskussion. Druck und Ausstattung des mit Anmerkungen, Bibliographie sowie Namenregister versehenen Buches lassen keine Wünsche offen.

(Oktober 1986)

Hellmut Federhofer

HERMANN MÜLLICH: Klang-System. Neue Beiträge zur harmonischen Analyse im 20. Jahrhundert (Theoretischer und Übungsteil). Berlin. Ries & Erler (1986). 60 und 25 S.

Es war ein langer Weg theoretischen und auch praxisorientierten Bemühens um die analytische Erschließung harmonischer Strukturen von im realen Umfeld gewachsener Musik: von den noch eng traditionsbegrenzten, vielerorts lange noch gültig gebliebenen Harmonielehren des Jahrhundertbeginns bis hin zu den jetzt, gegen Ende des Jahrhunderts, unter dem Titel *Klang-System* von Hermann Müllich erarbeiteten *Neuen Beiträgen zur harmonischen Analyse im 20. Jahrhundert*. Wurden inzwischen auch manche der vielfältig divergierenden kompositorischen Entwicklungen von jeweils daraus abgeleiteten strukturalen Theorien und praktischen Anleitungen begleitet, so schien die weitgespannte, selbst konträre Positionen einschließende Pluralität der Musikszene den Versuch wenig zu ermutigen, alle real existierenden Klangphänomene

einem einheitlichen, die verschiedenen Materialausformungen und stilistischen Diktionen überbrückenden Analyseverfahren zu unterziehen. Der Mut Müllichs indessen und sein jahrelang damit verbundenes pädagogisches Engagement haben recht beachtliche Früchte getragen.

Als ebenso theoretisch plausibel wie für die Praxis hilfreich erweist sich der gedankliche Grundsatz, die intervallbezogene Fixierung von Klängen zum Gegenstand eines eigenen Basiskapitels zu machen und erst von dort aus das Problem einer Wertung des gesamten Klangspektrums differenzierend anzugehen. Konsequenter sind dann die folgenden Schritte zur Erschließung des jeweiligen Bezugsumfelds, also des – wie immer funktional erweiterten – harmonischen in tonal orientierten wie des auch vertikal erfassbaren (weil unabweisbar auch so dem Ohr sich mitteilenden) in nichttonal bzw. dodekaphonisch oder seriell geordneten Setzweisen. Der Sinnschluß endlich liegt in der Betonung der Zuordnung aller Teilbefunde zum richtungsbestimmten oder auch ganz individuell geprägten Ganzen eines Literaturbeispiels – der Bogen spannt sich dank umfassender Kenntnisse des Autors von Debussy bis zu Hans-Jürgen von Bose (geb. 1953).

Nicht hoch genug einzuschätzen sind schon die Ergebnisse akribischer Durchdringung des äußerst komplexen, von den verschiedenartigsten Entwicklungssträngen ausgefalteten Strukturfelds akkordstiftender Klänge. Die stringente Hinordnung aller denkbaren intervallklanglichen Strukturen auf den logischen Kern eines praktikablen Bezugssystems, die effektive Spannweite neuer, sinnvoll durchdachter Kategorisierungen (Aufbauprinzipien: traditionelle Terzschichtungsakkorde bis zur Tredezime, Quart- und Quintakkorde sowie Cluster; [prinzip-] freie Akkordbildungen), die Aufbereitung eines lückenlosen, buchstäblich alle Klangmöglichkeiten erfassenden Symbolapparats (der auch die Umkehrungen hochgeschichteter und auch unvollständiger Akkorde transparent macht, agglutinierte und harmoniefremde Töne angemessen berücksichtigt und selbst noch Reminiszenzen tradierter Bezifferungen etwa für Vorhalt, Durchgang und Wechselton verständnisvoll integriert), das alles darf man ohne Einschränkung als meisterlich gelungen bezeichnen.

Dem Problem einer Wertung begegnet Müllich mit wohlüberlegter Differenzierung des vom traditionell als konsonant geltenden (Dur- und Moll-) Dreiklang aus bis in die äußerste Dissonanzzone sich erstreckenden Klangfelds. Er trägt dabei der

(Hör-)Erfahrungstatsache Rechnung, daß der Zwischenbereich zwar definitorische Feldabgrenzungen ermöglicht, daß aber der – von Müllich so bezeichnete – „assonante“ Bereich ([Dazu-]Klingen leitereigener Töne bis Stufe VI) ebenso wie der „personante“ (Hindurchklingen höherer Terz- und leitereigener Quart- bzw. Quintenschichtungen sowie verminderter und übermäßiger Quinten) konsonant- oder dissonant-bezogen sein kann. Hatte sich noch Hindemith (in seiner freilich immer noch als verdienstvoll zu wertenden Tonsatzlehre) mit der qualitativen Fixierung auf den Tritonus offensichtlich geirrt, so wird Müllich der klanglichen Realität ungleich besser gerecht, wenn er generell Groß- und Kleinsekunde (in mehrfacher Abstufung) zu entscheidenden Kriterien erhebt. Die unterschiedlichen Bezugsebenen werden umsichtig ins analytische Kalkül gezogen (getrennte Akkordbestimmung und Klangwertung etwa an Musterbeispielen intern fixierter und umfeldbezogener Intervallstrukturen dargelegt), auf der Suche nach „harmonischen Wesenskriterien“ die verschiedenen Tonalitätsebenen (dur/moll, modal, pentatonisch, jeweils auch erweitert) geortet sowie alle Möglichkeiten von Zwischenbeziehungen äußerst sorgfältig ausgelotet und mit erhellenden, die spezifische Klangwirkung analytisch erfassenden Kommentaren auch „nichttonal orientierte Kompositionsweisen“ zwischen Schönberg und Messiaen begleitet. Ein letzter Exkurs reicht von satztechnischen Überlegungen bis zu „außerharmonischen Aktionen“ jüngster Musikproduktion. Mit tabellarischen Übersichten und einem ausgezeichnet konzipierten Übungsteil hat der Autor des innovativen Opus' auch seine pädagogische Position überzeugend markiert.

(Oktober 1986)

Günter Weiß-Aigner

Analytica. Studies in the Description and Analysis of Music. Edited by Anders LÖNN and Erik KJELLBERG. Uppsala: Almqvist & Wiksell International 1985. 346 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series 10.)

Analytica: Der vielversprechende Band versammelt 25 Beiträge von Musikforschern „all over the world“. Schwedische Beiträge haben Summaries in Englisch.

Ein aufregender Sammelband. Hat man das Land der Analyse schon je so weiträumig gesehen? Im Mittelpunkt die Frage, was und wie Analyse un-

tersuchen soll, kann und darf. Kein langweiliger Routinestreit „um Takt 17“, sondern Erforschung eines noch wenig bekannten Landes, das ernstgenommen wird: Kinderlied, Volksmusik, Interpretation als Klanggestalt des Werkes, Musik und Körperbewegung.

Unnotierbare mikrostrukturelle Abweichungen als Voraussetzung lebendiger Interpretation (Manfred Clynes) – und den Computern wird beigebracht, wie man „musikalisch“ spielt (Johan Sundberg und Lars Frydén). So fällt Licht auf „basic aspects of music communication“. Dazu Carl Dahlhaus' Abwägen intentionaler und realer Sachverhalte. Bedeutsame erste Schritte ins unerforschte Land der Kindermusik in Vergangenheit und Gegenwart (Lennart Reimers), und Doris Stockmanns Untersuchungen zur Abhängigkeit musikalischer Rhythmen von Körperbewegungen, nicht nur beim Tanzen, sondern auch beim Singen! Ergänzend Philip Taggs Semantik notierter und unnotierter Volksmusik. Die Abenteuer einer schwedischen Volksmelodie beschreiben Jan Ling und Märta Ramsten; Alf Gabrielsson und Anna Johnson verfolgen Wege mündlicher Musiküberlieferung. Nils J. Wallin befragt die Absolutheit des absoluten Gehörs, und Eero Tarasti erwägt die Möglichkeiten sich überlagernder Isotopien im Gegensatz zur Einleisigkeit des Schenkerschen Systems.

Weite des Blickfelds auch im engeren Analyse-reich von Zahlensymbolik (Henrik Glahn) bis zu Jazzanalyse (Erik Kjellberg). Für mich haben vier Beiträge des Bandes besonderes Gewicht: Hans Eppstein resümiert jahrzehntelanges eigenes analytisches Bemühen mit Weisheit: „Hypothesen sind Abenteuer des Geistes, und solche Abenteuer sind notwendig“. Rossini auf dem Wege zum Leitmotiv – eine für mich spannende Untersuchung von Martin Tegen. Frits Noske kommt zu erstaunlichen, überzeugenden Funden bei der vergleichenden Untersuchung des Tonfalls von Hauptmann und Doktor in Bergs *Wozzeck*. Und hochverdientvoll ist Jan Maegaards „Sesam öffne dich“-Untersuchung der von Webern verwendeten Zwölftonreihen. Unterhalb des hohen Gesamtniveaus des Bandes empfinde ich lediglich Herbert Rosenbergs Anmerkungen zu Schubertliedern.

(Dezember 1986)

Diether de la Motte

HARTMUT BRAUN: Einführung in die musikalische Volkskunde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. 161 S. (Die Musikwissenschaft.)

Der Autor, Musikwissenschaftler „von der Pike auf“, war zehn Jahre lang wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg/Br. und ist seit 1974 Leiter der Musikabteilung des dort etablierten Deutschen Volksliederarchivs. Es ist daher verständlich, daß er von dem seit Jahrzehnten überholten volkskundlichen Kanon abrückt und in dieser *Einführung* nicht nur das berücksichtigt, was man gemeinhin als „Volksmusik“ und „Volkslied“ apostrophiert. Er bezieht vielmehr alles ein, was der Durchschnittsbürger von gestern und heute an Musik mit Behagen konsumiert, rezipiert und reproduziert, nicht ohne sich kritisch auseinanderzusetzen mit den Kräften, die ihn, den Konsumenten und Rezipienten, bei diesem Prozeß manipulieren. So wird verständlich, weshalb er die „Unterhaltungsmusik“, den Evergreen, die populär gewordenen Opern- und Operettenmelodien, die „Ohrwürmer“ ebenso einbezieht wie die Gesellschaftstänze und die Rock- und Popmusik. Auch die „Pfleger“ und „Erneuerer“ tradierter Musik in profitabler Absicht oder in ideologischer Tendenz, die Jugendmusikbewegung, die „Liedermacher“, die singenden Schauspieler, Showmaster und Kabarettisten wurden nicht vergessen.

Indes geht eine zwar kurze, aber gründliche Einführung in Begriff und Wesen dessen, was man unter „Volkslied“ und „Volksmusik“ im engeren, d.h. traditionalistischen Sinne versteht, voraus, und zwar gewissermaßen als Einführung in den „Volksstanz“. Ein Unterabschnitt ist den Volksmusikinstrumenten gewidmet.

Man muß bewundern, was auf diesen relativ wenigen Seiten abgehandelt werden konnte, ohne daß man auf eingestreute Notenbeispiele verzichten muß. Dank wird der Leser auch wissen für die Bibliographie und die Register. So kann man abschließend sagen: Eine gute Einführung sowohl für den Volkskundler wie auch für den an Randgebieten interessierten Musikwissenschaftler, nicht minder aber für den aktiv Volksmusik betreibenden und pflegenden Laien, der aufgeschlossen genug ist, sich auch um theoretische Grundlagen zu bemühen.

(Oktober 1986)

Hans Dünninger

ALFONS MICHAEL DAUER: Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz. 2 Bände. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 240 und 204 S. (Beiträge zur Jazzforschung 7.)

So spröde der Titel eine Richtung weist, so irritierend verklammert das Wort „und“ zwei Gegenstandsbereiche und zwei Kontinente. Doch verbirgt sich hinter diesem Titel eine faszinierende Leistung, d. h. eine Arbeit mit wegweisenden Methoden und wegweisenden Ergebnissen, eine Arbeit, die nur nach Jahrzehnten intensiver Forschung geleistet werden konnte, also eine Art Lebensbilanz.

Das zweibändige Werk imponiert schon durch seine Materialfülle, die mühsam zusammengetragen wurde aus historischem Dokumentenmaterial und weltweiter Feldforschung: aus literarischen Zeugnissen, Bildmaterial, Instrumenten, auf Tonträgern gespeicherter Musik und Filmen. Es versammelt aber auch unterschiedliche Disziplinen, um dieses Material in der Synopse zu erschließen: die Musikwissenschaft in historischer, in systematischer und in ethnologischer Ausrichtung sowie Kulturanthropologie und allgemeine Ethnologie. Und es besticht durch die Kompetenz seines Verfassers: durch sein Wissen und sein Methodenbewußtsein, sein handwerkliches Können und seine Sensibilität.

Zunächst geht es um den Entwurf einer allgemeinen Typologie traditioneller schwarz-afrikanischer Orchester. Auf dieser Folie werden unter Ausschöpfung des disparaten Materialkomplexes und mit Hilfe von Transkriptionen repräsentativer Stücke – eine Leistung für sich – die traditionellen Orchester auf regionale und historische Besonderheiten hin untersucht: Pfeifenorchester. Flötenorchester, Horn- und Trompetenorchester, Ganyal-Orchester, Algaita-Ganga-Ensembles. Analog behandelt der Verfasser in einem thematisch zweiten Durchgang „neotraditionelle“ (G. Kubik), nach europäischen und amerikanischen Mustern „modernisierte“ Orchester aus allen Teilen Schwarz-Afrikas, wobei auch die möglichen Faktoren des „Modernisierungs“-prozesses reflektiert werden. Einen dritten Komplex bildet schließlich die Untersuchung der Extensionen afrikanischer Bläserorchester in den beiden Amerikas (einschließlich der Karibik), die sich einerseits „archäologisch“ vollzieht, um auch die frühesten, nicht mehr klingenden Spuren einbeziehen zu können, andererseits wieder klanganalytisch (Ensembles mit quasi-afrikanischen Instrumenten, Fife-and-Drum-Bands und Country-Brass-Bands). Auf diese Weise entsteht eine Grundierung, die

Antworten auf die Frage nach der Entstehung des Jazz zu geben vermag.

Notenbeispiele als analytische Extrakte, Analysediagramme und 46 Abbildungen von den meisten der behandelten Einzensembles (mit ergänzendem Bildmaterial) sind das Komplement des ersten Bandes, 68 Transkriptionen machen den Inhalt des zweiten Bandes aus. (Früher schon einmal transkribiert und analysiert wurden die Beispiele zur afro-amerikanischen Musik und zur Frühgeschichte des Jazz; vgl. *Der Jazz*, 1958, und *Jazzforschung I*, 1970.)

Worin liegt der innovative Wert des Dauerschen Buches? Erstens gelingt es dem Verfasser, alle Orchesterformen Afrikas zu erfassen und sie in einem typologischen und genetischen Fächer zu ordnen. Dies geschieht nicht zufällig und spekulativ, sondern empirisch, analytisch und konsequent, vor allem aber aufgrund einer (immer wieder vernachlässigten) Selbstverständlichkeit; aus der Überzeugung heraus, daß auch der Kontinent Afrika Geschichte hat.

Zweitens gelingen dem Verfasser konkrete, historisch differenzierte Kontinuitätsnachweise von Kontinent zu Kontinent. Sie lassen zu, daß die meisten Herkunftsgebiete des schwarz-amerikanischen Musikspektrums erkannt und benannt werden können (was H. Günther für das Tanzen versucht hat; vgl. *Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner*, 1982). Das wird möglich, weil alle Facetten der materiellen wie der immateriellen Kultur berücksichtigt sind und die Gesetze und Mechanismen des Kulturwandels Beachtung finden. Der Verfasser kann nun beispielsweise Fife-and-Drum-Bands, Waschbrett-Einsatz und Mundharmonika-Spiel originär afrikanisch erklären: als Nachfahren sudanesischer Algaita-Ganga-Ensembles, als Schrapper-Substitut, das auf die Kongo-Angola-Region verweist, und als Algaita-Substitut, mithin als „kulturelle Erinnerung“ an den Sudan.

Drittens lassen sich die Funktionsdifferenzierungen im archaischen Jazz und im frühen New-Orleans-Jazz, besonders diejenigen in Street-Band-Musik und Dance-Hall-Musik, mit dem Modell des Kulturwandels „afrikanisch“ und damit als schöpferische Tat der Schwarzen plausibel machen. Die Untersuchung neotraditioneller Musik in Afrika wird dabei zu einer Art Gegenprobe. Ihr Entstehen weist nämlich verblüffende Parallelen zu Genese und Geschichte der afro-amerikanischen Musik bis in den Jazz auf. Die Vorstellungen von einer „Zöglingmusik“ (Dauer) sind also obsolet, ja absurd ge-

worden; in das immer noch mythisch verklärte Dunkel der Entstehungsgeschichte des Jazz fällt endlich Licht.

Viertens und eher beiläufig, doch überaus informativ referiert der Verfasser zentrale Eigentümlichkeiten der afrikanischen Musikforschung (vgl. *Musik in Afrika*, hrsg. von A. Simon, 1983; darin u. a. Beiträge von Dauer) und skizziert auf neue Weise die Geschichte des Sklavenhandels.

NB: Ein Buch, das sich nicht nur auf das satte Fundament positiven Wissens stützen kann, enthält neben Nachprüfbarem auch Thesen, und unter diesen solche, die Widerspruch hervorrufen. So läßt sich zum Algaita-Kakaki-Ganga-Ensemble zumindest die folgende Formulierung nicht halten (S. 58): „In Europa ist genau diese Instrumentalkombination zum Kern des Symphonie-Orchesters geworden“. Ebenso dürfte die (noch junge) These, für die Ursprünge des Ragtime seien Bantu-Populationen in den USA verantwortlich (S. 174), überholt sein.

Dauers Arbeit ist die Leistung eines Einzelgängers. Zwar hat er sein Leben lang Kontakt mit Kollegen aus aller Welt gehalten und dabei bedeutsame Impulse in diesen Dialog gebracht. Aber die vor Jahrzehnten getroffene Entscheidung für ein unkonventionelles (und zuweilen verfehmtes) Objektfeld geschah um den Preis der Isolierung. Das Motiv hinter der Lebensleistung, die sich in den beiden Bänden des 65jährigen bündelt, hat Dauer nie beim Namen genannt. Es ist geprägt von einem tiefen Respekt vor der Dignität und den kulturellen Schöpfungen schwarzer Menschen und – das sei nicht verschwiegen – vor dem Bekenntnis zu einer globalen Wiedergutmachtungsschuld.

(September 1986)

Jürgen Hunkemöller

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV. Band 7: Il mondo della luna. Drama giocoso.* Hrsg. von Günter THOMAS. Drei Teilbände. München: G. Henle Verlag 1979, 1981, 1982. XXI, 224 S., 231 S., 224 S.

Auf ein von einem Anonymus bearbeitetes Libretto Goldonis komponierte Haydn 1777 das Drama giocoso *Il mondo della luna*. Anlaß der Entstehung war die Hochzeit eines Sohnes seines Bruders: Graf Nicolaus Esterházy heiratete am 3. August 1777 seine Cousine Gräfin Maria Anna Weißenwolf. Eine Fülle von Dokumenten belegt die Aufführung im Schloßtheater von Eszterháza, von

Rechnungen des Hoftischlermeisters, dessen Gesellen Tag und Nacht an den Kulissen gearbeitet hatten, über Kostümbeschreibungen des Schneiders (wir lesen u. a., daß Ernesto in einem umgearbeiteten Kostüm auftrat, das in Glucks *Orfeo* dem Titelhelden gedient hatte) bis hin zu Forderungen des Friseurs und der Blumenmacherin, die siebzig Ellen Papierblumen hergestellt hatte. Die Dokumente sind im dritten Teilband, S. 651-657, übersichtlich vorgelegt. Leider gar nicht zahlreich sind hingegen Nachweise der Aufführungen – ja es ist überhaupt schon fraglich, ob man im Plural sprechen darf: Gesichert ist nur die Vorstellung am 3. August 1777.

Zur Spärlichkeit der Aufführungen kontrastiert nicht allein die aus den besagten Rechnungen hervorgehende Mühsal der szenischen Vorbereitung, sondern auch die Vielzahl der musikalischen Quellen. Zahlreiche autographe Blätter liegen vor, laut Kritischem Bericht (Teilband III, S. 595ff.) dreihundert, von denen sich die meisten in Budapest befinden. Hierzu kommen Partiturlinien in Brüssel, Brünn, Wien, London und Berlin.

In den Quellen haben sich Entwicklungsstadien niedergeschlagen, „die bei einer Reihe von Nummern bis zu mehreren Fassungen mit oft erheblichen Umarbeitungen reichen“ (Teilband I, S. VIII). Haydn hat es sich schwer gemacht – und damit auch dem Editor! Man kann nicht von „dem Autograph“ sprechen, sondern nur von autographen Blättern, die mehreren Entwicklungsschichten angehören. Und wir wissen keineswegs immer genau, aus welchem Anlaß Haydn geändert hat: „Anlaß und Gelegenheit für die mehrmals durchgeführten Überprüfungen dürften freilich kaum immer zu erraten sein“ (Teilband I, S. VIII). Haydn hat ursprünglich Ecclitico als Alt-, Ernesto als Tenor- und Lisetta als Sopran-Partie konzipiert. Und er hat später diese Rollen für Tenor, Alt und Alt umgeschrieben. Es entstand damit das, was der Herausgeber – aufgrund der Quellenlage – „die verbreitete Fassung“ nennt: Verbreitet wurde sie durch die oben genannten Abschriften. Es ist aber durchaus nicht sicher, daß die „verbreitete Fassung“ diejenige ist, die am 3. August 1777 in Eszterháza erklang. Anlaß zum Zweifel gibt eine dritte, in sich wiederum nicht homogene Gruppe von autographen Blättern, die – gegenüber der „verbreiteten Fassung“ – eine „neue Fassung“ darstellen, wohlgermerkt nicht eine neue Gesamtfassung der Oper, sondern eine neue bzw. letzte Fassung einer Nummer („diejenige Variante, die innerhalb eines verfolgbaren Arbeitspro-

zesses als die letzte identifiziert werden kann“ [Teilband I, S. IX]). Man kann große Überraschungen erleben bei diesen „neuen Fassungen“: Da gibt es z. B. solche des Rezitativs Nr. 11 und der Arie Nr. 12, in denen Ernesto nun wieder, wie in den Urfassungen, Tenor singt! (Man hat es hier wohl mit dem zu tun, was der Editor eine „Zwischenfassung“ nennt.)

Viele Umgestaltungen erschöpfen sich in dem besagten Höher- oder Tieferlegen der Melodie aufgrund des neuen Stimmcharakters. Aber des öfteren sind doch weitgehende Veränderungen zu konstatieren. Etwa, wenn Haydn in der Neufassung des Rezitativs Nr. 3 (Teilband I, S. 31, 3. System) die sinnwidrige Trennung von „Orsa“ und „maggior“ aufhebt oder wenn er in der Neufassung des Rezitativs Nr. 17 (Teilband I, S. 163, vorletztes System) „qualora“ enger an „Pazza sarei“ schließt. (Allerdings fiel ihm auch bei der Neufassung des letzteren Rezitativs die sinnwidrige Auslassung dessen, was Clarice „erklärt“ haben will – a. a. O., 2. System –, nicht auf!) Ernestos Arie Nr. 12 hat in der Urfassung einen weniger charakteristischen und einschmeichelnden Beginn; der mit Oktavsprung anhebende Mittelteil (vgl. Teilband I, S. 101 unten, mit Teilband III, S. 490 unten) entbehrt in der Urfassung der ausdrucksintensivierenden ausgehaltenen Töne in den Bläsern (Oboen und Fagotte in der späteren, nur Fagotte in der Urfassung). (Die im dritten Teilband auf S. 501 anschließende „neue Fassung“ von Ernestos Arie ist der oben erwähnte schwierige Fall, der wahrscheinlich als Zwischenfassung zu gelten hat.)

Erstaunliche Wandlungen, von Ur- über „verbreitete“ zur „neuen“ Fassung, hat Bonafedes Cavatina im ersten Akt (vgl. Teilband I, S. 42ff.) durchgemacht. Die Urfassung (Teilband III, S. 458ff.) steht im Andante-Tempo, Violinen und Oboen (bzw. Flöte in der zweiten „Strophe“) gehen *colla parte*. In der „verbreiteten Fassung“ herrscht Presto-Tempo, das Metrum ist 6/8 statt 2/4. Die Violinen (nicht mehr die Bläser) gehen noch *colla parte*. Nicht so in der „neuen Fassung“ (Teilband I, S. 46 bzw. 54 bzw. 63), wo die Singstimme nur noch von einem locker gefügten, vornehmlich akkordischen Streichersatz begleitet wird. (Eine gewisse Parallele hierzu bietet Ceccos Arie Nr. 14; vgl. „verbreitete Fassung“ [Teilband I, S. 112] und „neue Fassung“ [ebda., S. 121].)

Haydns *Il mondo della luna* ist ein „work-in-progress“, wie so viele Opern besonders des 18. Jahrhunderts. Die von Günter Thomas vorgelegte Edi-

tion entspricht in Gliederung und Faktur genau dieser Sachlage. Keine „Fassung“ wird zur allein gültigen erklärt. Ab und zu wird in den Textteilen der Ausdruck „Fassung letzter Hand“ gebraucht, jedoch nur in bezug auf die einzelnen Nummern, nicht auf das Ganze der Oper: Haydns *Il mondo della luna* im Ganzen existiert nicht in einer „Fassung letzter Hand“. So bietet Thomas in den Teilbänden I und II jeweils pro „Nummer“ hintereinander die „verbreitete Fassung“ und die „neue Fassung“. (Bei nur kleinen Differenzen werden die Abweichungen in unico loco – durch Kleinstich der Variante bzw. durch Fußnote – angegeben.) Im dritten Teilband figurieren die „Urfassungen“ sowie einige Neufassungen problematischer Natur (z. B. Arie Nr. 12). Der Band bietet ferner, im Kritischen Bericht, Abbildungen von den Wasserzeichen der Autographen sowie Beispiele für Rastrierungen. Das Lesarten-Verzeichnis ist auf Wesentliches beschränkt, wofür wohl jeder Benutzer dankbar sein wird. Der Druck ist klar und schön, die Ausstattung vorzüglich. Ein Band, zu dem man dem Editor und dem Joseph Haydn-Institut nur gratulieren kann.

(Mai 1987)

Friedrich Lippmann

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 5. E. T. A. HOFFMANN (1776-1822). Aurora. Große romantische Oper, hrsg. von Hermann DECHANT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. XL, 536 S.

Die vorliegende Erstausgabe von E. T. A. Hoffmanns großer (und neben der *Undine* bedeutendsten) Oper ergänzt in willkommener Weise die nur zögernd vorankommende Auswahl-Edition der im Schott-Verlag erscheinenden musikalischen Werke Hoffmanns. Der von der Bühnenpraxis herkommende Herausgeber hatte bereits seine Dissertation der *Aurora* gewidmet; nun stellt er der voluminösen Partitur vierzig Seiten mit einer ausführlichen Einleitung, einer separaten Textwiedergabe, Abbildungen und mehreren Registern voran. Das Notenbild ist vorzüglich und übersichtlich gestaltet; Ausstattung und Druckqualität entsprechen dem, was man von einem traditionsreichen Verlag erwarten darf. Mit der 1812 entstandenen *Aurora* wendet sich Hoffmann hin „zur großen Oper mit anspruchsvollem Handlungsinhalt“, begibt sich „ins Lager der Cherubini, Méhul und Spontini“ und vollzieht „den entscheidenden Schritt zum romantischen Opernkomponisten“ (Einleitung).

Die Ausgabe stützt sich auf fünf Quellen: autographe Erst- und Abschrift der Partitur (PI/PII), autographes Textbuch, Stimmbücher und Texthefte von Kopistenhand (für eine geplante Aufführung). Dechant läßt das Kopistenmaterial unberücksichtigt, räumt (zu Recht) PII den Vorzug ein und fügt geschickt Textbuch und Partitur zur Einheit zusammen. Rezensent hat an Stichproben quer durch die Oper PI, PII und die Stimmbücher mit Dechants Wiedergabe verglichen – das Resultat ist erschreckend. Beispielsweise finden sich allein im ersten, 66 Takte langen Teil von Nr. 8 (Rezitativ und Duett) gegenüber PII 77 (!) Abweichungen hinsichtlich Tonhöhe und -dauer, Dynamik und Artikulation, von denen lediglich fünfzehn als Herausgeberentscheidungen kenntlich gemacht sind. Offensichtlich folgt Dechant nicht der (besseren) Partitur PII, sondern – wie schon in seiner Dissertation – PI, der gegenüber die Zahl der Abweichungen geringer ist (25, davon vier kenntlich gemacht). Wie man sieht, geht der Herausgeber in jedem Fall recht großzügig mit dem Quellenmaterial um. In besagtem Abschnitt aus Nr. 8 finden sich Druckfehler (T.2: Triller in allen Streichern eine Note zu früh; T. 4: fehlendes Kreuz im Baß etc.), Hoffmannsche Angaben, die übereinstimmend in beiden Partituren stehen, werden (kommentarlos) weggelassen (T.64/65: >, T.32: Vorschlags-*a* in der Gesangsstimme etc.) und Ergänzungen stillschweigend hinzugefügt (T. 23, 27: Bögen in der Violoncello-Stimme etc.). Eklatante Unterschiede zwischen PI und PII werden nicht erwähnt (T. 51/52, alle Stimmen: PI *as*-moll, PII *As*-dur; Dechant folgt PI). Ergänzungen für die bei Hoffmann überaus spärlichen Angaben zur Dynamik und Phrasierung hätten sich entgegen Dechants Behauptung sehr wohl den Stimmbüchern entnehmen lassen; z.B. zeigen gleich die ersten Takte der als Dirigierstimme ausgelegten Violine I-Stimme eine Reihe von Zusätzen (Vorzeichen, Phrasierung, z. B. T. 160, 173, 180, 213, 221 etc.). Häufig hat der Herausgeber auch die Textunterlegung und Deklamation „verbessert“ und dabei auch melodische oder rhythmische Veränderungen in Kauf genommen (in Nr. 8 z. B. T. 6, 10). Verändert wird auch die Notationsweise Hoffmanns, selbst dort, wo sie heutigen Stechergepflogenheiten gar nicht zuwiderläuft; z. B. wird in Nr. 8, T. 19 (und öfter), aus  bei Dechant . Die eigenwillige Balkensetzung Hoffmanns, die oft der Verdeutlichung der Phrasierung dient, wird meist ersatzlos egalisiert (aus  wird  u. ä.). Dechants „Verbesserungen“ bekommen mitun-

ter geradezu beckmesserischen Charakter, etwa wenn Hoffmanns Nr. 4, wie Nr. 6 ein *Sestetto e Coro*, in „Coro e Sestetto“ umbenannt wird.

Der zugegebenermaßen mühsamen philologischen Kärrnerarbeit eines genauen Vergleichs aller Quellen, verbunden mit einer Art der Herausgabe, die es ermöglicht, die herausgeberischen Entscheidungen nachzuvollziehen, hat sich Dechant also nur teilweise unterzogen. Dies wäre verzeihlich gewesen, hätte er von vornherein eine „nach den Quellen herausgegebene und für den praktischen Gebrauch eingerichtete“ *Aurora* vorgelegt. Ärgerlich ist es indessen, wenn ein umfangreicher Revisionsbericht philologische Akribie und Wissenschaftlichkeit suggeriert, die Wiedergabe des Notentextes aber hinter dem heute üblichen Editionsstandard zurückbleibt.

(Dezember 1986)

Werner Keil

CHEMJO VINAVER: Anthology of Hassidic Music. Edited with Introduction and Annotations by Eliyahu SCHLEIFER. Jerusalem: Jewish Music Research Center-Hebrew University 1985. 445 S., 26 S. Notenanhang.

Dieser gewichtige Band war als Fortsetzung von Chemjo Vinavers *Anthology of Jewish Music* (1955) gedacht. Die vorliegende, posthume und von Eliyahu Schleifer besorgte Ausgabe konzentriert sich aber ganz auf Gesänge aus dem engeren Kreis der chassidischen Bewegung: der mystisch-pietistischen Richtung im orthodoxen Judentum.

Chassidische Musik ist überwiegend Gesang; und Singen ist ein wesentliches Element in der Praxis dieser letzten und noch gegenwärtigen mystischen Bewegung. Im Laufe des 18. Jahrhunderts in Osteuropa entstanden, besteht sie heute teils in autoritativ geführten Sondergemeinden, teils in stillen Bruderschaften nichtorientalischer Herkunft fort. Gesang ist seit altersher in das Gewebe mystischer Ideologie und Symbolik eingebunden und steht im Wettbewerb mit den in Worte gefaßten Gebeten. Typisch für die chassidische Musik sind die wortlosen, auf Klangträgersilben gesungenen Melodien (Vinaver Nr. 69–80 u. ö.; dazu die Anmerkungen des Herausgebers, S. 220–224).

Die wortlose Melodie (*Niggûn*) dient meist dem Gemeinschaftsgesang; doch ist ein kleiner, aber charakteristischer Teil mehr persönlich-meditativer Art und schließt Gedanken von mystischer Bedeu-

tung ein (Nr. 68–75). Die Gemeinschaftsgesänge bedienen sich oft populärer Melodien und tanzartiger Rhythmen, denn die chassidische Lehre ermuntert auch den einfachen Mann, seine Gefühle unbedenklich in seiner eigenen musikalischen Sprache auszudrücken. Dabei muß die fromme Absicht oft die banalen Mittel heiligen. Vinaver hat dieser Art von Melodien aber kaum Platz eingeräumt, da seine Sammlung ja als Anthologie und weniger als Dokumentation gedacht war.

Eine solche „Auslese des Besten“ hat ihre Probleme, wie es der Herausgeber klar erkennt (S. 18), auch wenn sie von einem solchen Kenner wie Vinaver vorgenommen wurde. Der wissenschaftliche Betrachter darf hier keine vollständige Dokumentation einer Volksmusikategorie erwarten, nicht die Dinge wie sie wirklich sind, sondern wie sie sich als Wiedergabe des eigentlich Gewollten darstellen. Eine gewisse Entschädigung dafür bieten das kenntnisreiche Wissen und die Kommunikationsgabe sowohl des Autors wie seines posthumen Herausgebers; sie vermitteln ein Maximum der klanglichen Eigenart und des spirituellen Hintergrunds dieser Musik selbst sowie der bedeutsamen Begleitumstände des Singens und der Umwelt der Singenden.

Die Klangfarben des chassidischen Gesanges, die Übergänge von Ton zu Ton, die Diminution größerer Intervalle, die im Solo oft virtuose Koloratur und daneben die rhythmische Vordergründigkeit des Gemeinschafts-*Niggûn* – sie alle wollen bestimmte Seelenlagen und mystische Vorstellungen ausdrücken; absolute Schönheit bedeutet ihm ebensowenig wie jeder anderen expressionistischen Kunst. Das Klangbild ist darum wesentlich für das chassidische Musikerleben, jedoch in Notenschrift schwer nachzuzeichnen. Vinaver war seit früher Jugend auf diese Klänge eingestellt und ist später durch die Schule mitteleuropäischer Kunstmusik und Chorpraxis gegangen: Dieser doppelgeleisige Bildungsweg hat ihn beide Welten zusammenbringen lassen, soweit dies auf dem Papier zu erreichen war.

Vinaver, 1973 verstorben, hat für seine Anthologie ein grob geordnetes Notenmaterial und eine Unmenge verstreuter Notizen hinterlassen. Darin fanden sich wertvolle Informationen über die traditionelle Anlage der Gesänge, Bemerkungen über das mühsame, allen möglichen Zwischenfällen ausgesetzte Erlernen und Niederschreiben der Melodien (Ohr und Gedächtnis mußten oft die unakzeptablen Apparate ersetzen) und schließlich eine auf intimer Kenntnis beruhende Einschätzung ihrer Be-

deutung. Es ist das Verdienst des Herausgebers Eliyahu Schleifer – selbst praktizierender Kantor und Musikwissenschaftler –, das hinterlassene Material sinnvoll geordnet und aufgearbeitet zu haben. Seine Kommentare erleichtern das Verständnis einer abgeschlossenen, in sich aber reich gegliederten Welt (einer Art von Meta-Realität der Moderne), deren Musik aus ihrer Geisteshaltung heraus erfaßt werden muß. Das Bemühen des Herausgebers darum hat einen großen, vielleicht entscheidenden Anteil an der Nützlichkeit dieser Veröffentlichung.

Die breitgefächerte Auswahl chassidischer Gesänge wird uns in vier großen Partien mit übersichtlichen Unterabschnitten geboten: Liturgische Gesänge (23 Nummern); häusliche Lieder und wortlose *Niggûnim* (69 Nummern); liturgische Kompositionen für Kantor mit oder ohne Chor (4 Werke); Vinavers Chorbearbeitungen chassidischer Melodien (6 Nummern) und schließlich zwei frei komponierte *Rhapsodien* für Chor von A. B. Birnbaum und E. I. Kahn.

Das chassidische Repertoire umfaßt größtenteils mündlich überlieferte Musik und stellt der Forschung eine Anzahl improvisatorischer und z. T. eigenartiger Formen zur Diskussion. Einfache Lesung (Nr. 48) und liturgisches Rezitieren (Nr. 1ff.) in der Art der Lectio und Psalmodia haben mehrfachen Tonus currens und vermehrte Kadenzes und sind darin den Psalmmodien der Ostkirchen vergleichbar. Manche Rezitationen bewahren die alte, im synagogalen Laiengebet erhaltene Pentatonik (Nr. 4–8). Häufiger sind aber die besonderen synagogalen Modi mit oder ohne übermäßige Sekunde; Nr. 11 steht in dem für mystische Texte bevorzugten Modus mit zwei übermäßigen Sekunden und meist absteigender Melodielinie. Mit Nr. 96 beginnen die kantoralen Kompositionen, die traditionelle Grundzüge frei ausspinnen. Sie stehen im freien Rhythmus, betonen textliche Höhepunkte durch reiche Koloratur und verlangen meist eine virtuose Stimmbeherrschung. Ihre stilgerechte Ausführung basiert auf mündlicher Tradition und ist aus dem Schriftbild nur in beschränktem Maße zu erkennen.

Die „Denkmal“- oder „Album“-mäßige Aufmachung des Buches, vor allem aber sein Gewicht und das weitläufige Notenbild stören bei der Benutzung. Chorsänger dürften es schwerlich in der Hand halten und umblättern können und werden aufs (illegale) Kopieren zurückgreifen müssen. Zudem macht der 1-cm-Abstand zwischen den Noten die Melodielinie unübersichtlich. Der Struktur die-

ser Musik, in der die Wiederholung von Phrasen sehr häufig ist, würde darüber hinaus durch das Setzen von Wiederholungszeichen leichter erkennbar werden, und dies würde schließlich auch, zusammen mit einer dichterem Notenfolge, viele Seiten einsparen helfen. Diese Ausstellungen schmälern aber nicht das Verdienst des Jewish Music Research Centre in Jerusalem und des Herausgebers, Vinavers Sammelwerk mit großer Sorgfalt betreut und herausgebracht zu haben.

(Januar 1987)

Hanoch Avenary

CLAUDE DEBUSSY: Préludes. Livre I, Livre II. Edition de Roy HOWAT avec la collaboration de Claude HELFFER. Paris: Durand-Costallat 1985. XVIII, 188 S. (Oeuvres complètes de Claude Debussy. Serie I, Volume 5.)

Mit diesem großformatigen, luxuriösen Band beginnt die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Debussys, die unter der Förderung des französischen Kulturministeriums, der Bibliothèque Nationale (Paris) und des Centre national de Recherche scientifique (CNRS) steht. Im Ehrenkomitee figurieren Claudio Abbado, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, György Ligeti, Olivier Messiaen und Seiji Ozawa. Chefredakteur ist François Lesure, der Leiter der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale. Das Redaktionskomitee besteht aus Pierre Boulez und Myriam Chimènes, die sich um die Erhellung der Entstehungsgeschichte von Debussys Ballett *Khamma* verdient gemacht hat, aus Marius Flothuis, dem Pianisten Claude Helffer, Roy Howat und Marie Rolf.

Die Werke werden in folgende Gruppen unterteilt werden: 1. Klavierwerke, 2. Lieder, 3. Kammermusik, 4. Chorwerke, 5. Orchesterwerke und 6. dramatische Werke. Die Ausgaben sollen vor allem die endgültigen Fassungen enthalten, die aber reich kommentiert werden und auf Abweichungen, Varianten hinweisen, die gerade bei Debussys zögerndem Verlauf seiner kompositorischen Produktion von großer Bedeutung sind. Man denke nur an ein so bekanntes Werk wie *La Mer*, von dem der Verlag Durand in der Vergangenheit eine Reihe von Versionen erscheinen ließ, die im Detail erheblich voneinander abweichen, ohne daß bis jetzt ein Kommentar oder eine Rechtfertigung dazu gegeben worden wäre.

Besondere Schwierigkeiten werden auch die theatralischen Werke bereiten, nicht nur weil

die vollumfängliche Autorschaft Debussys von *Khamma* oder *Le Martyre de Saint-Sébastien* zum Teil angezweifelt wird, sondern auch weil Debussy eine beträchtliche Zahl von Fragmenten hinterließ, die künstlerisch von großer Bedeutung sind und deshalb Beachtung verdienen: Von *Rodrigue et Chimène*, der Oper auf einen Text von Catuelle Mendès, dem feurigen Wagnerianer, von der eindreiviertel Stunden Musik existieren, die teils von Wagner, teils von Mussorgski herkommt und auch *Pelléas et Mélisande* vorwegnimmt, sollte sich auch eine Partitur zum praktischen Gebrauch herstellen lassen, was die Orchestrierung des Klaviersatzes und einige, recht unbedeutende Ergänzungen notwendig macht. Bei einem Symposium der Mailänder Scala Anfang Juni 1986 präsentierte Richard Langham Smith (London) einen Teil dieser Musik und überzeugte die Zuhörer von deren Wert. Auch über *La Chute de la Maison Usher* ist noch nicht das letzte Wort gesprochen, trotz der großen Verdienste von Juan Allende Blin, der das Fragment in eine spielbare Fassung brachte, doch offenbar nicht alle Quellen berücksichtigen konnte. Daneben existieren noch weitere theatralische Versuche Debussys, die unvollendet oder nur skizziert blieben und doch gerade für ihn nicht marginal waren. Pointiert ausgedrückt, hat er neben *Pelléas* nur Nebenwerke geschrieben und war stets auf der Suche nach dem „großen Wurf“. Erwähnt sei hier nur noch die reizvolle *Musique de Scène pour les Chansons de Bilitis* seines Freundes Pierre Louÿs, von der nur Stimmen der zwei Flöten und zwei Harfen existieren und zum Teil nicht einmal von seiner Hand. Die *Celesta* läßt sich ergänzen nach den *Six Epigraphes antiques*, in die ein Teil der musikalischen Substanz aufgegangen ist. Arthur Hoérée hat sie, die *Celesta*-Stimme, rekonstruiert, daneben existiert aber auch eine viel reichere, phantasievollere, aber bis jetzt unveröffentlichte Fassung von Boulez, die es wert wäre, in diese Gesamtausgabe aufgenommen zu werden.

Es ist leicht einzusehen, warum sie mit den *Préludes* beginnt: die Quellenlage ist, vergleicht man sie mit den oben angeführten Werken, relativ unkompliziert, und die Klavierstücke gehören zum Bekanntesten, was Debussy geschrieben hat. Nirgends ist der Notentext dieser Ausgabe so überladen, daß nach ihm nicht auch das praktische Studium der Musik am Klavier möglich wäre, und der bibliophile Charakter der ursprünglichen Ausgabe von Durand ist gewahrt. Die Anmerkungen sind in den Anhang gebracht worden, und die Daten der

Entstehung und Uraufführungen wie auch die Erklärung der Herkunft der Titel, die ja bekanntlich am Ende der Stücke stehen, um, ganz im Sinne von Stéphane Mallarmé, Andeutung („suggestion“) zu bleiben, sind im Vorwort enthalten.

Die Ausgabe, mit französischem und auch englischem Text, richtet sich nicht nur an den Musikwissenschaftler, sondern auch an den Musiker und gebildeten Laien. Mit ihr sollte einmal mehr, nach Olivier Messiaens und Pierre Boulez' Willen, Debussy aus dem Ghetto des „musicien français“ befreit werden.

(August 1986)

Theo Hirsbrunner

Diskussion

Zur Rezension von *JOSEH HAYDN: Sinfonie Nr. 104 D-Dur. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Originalausgabe* durch Horst Walter in *Mf* 40, 1987, Heft 2, S. 191f.

Beim Lesen der tief- und weitgehenden Rezension Horst Walters kann der Eindruck entstehen, daß ich auch als Herausgeber zu gelten habe. Dies ist nicht der Fall. Der vom Verlag B. Schott's Söhne veranlaßte Titel enthält die zutreffenden Angaben. Der Notentext ist vom Verlag ausgewählt; in der Einführung ist dieser, der nicht in allem der Vorlage von Praetorius entspricht, gemäß dem Arbeitsauftrag kurz zu kommentieren.

Die Bezeichnung „Originalausgabe“ steht nicht nach dem Titel für den Notentext, sondern erst nach den Angaben „Einführung und Analyse“. Er bezieht sich nicht auf den Notenteil, sondern auf den kommentierenden Text, der in dieser Taschenbuchausgabe nicht als Nachdruck – wie sonst üblich –, sondern als Original gedruckt ist. So ist diese Bemerkung „Originalausgabe“ zu verstehen. Den Rezensenten hatte ich bereits vor etwa anderthalb Jahren in einem Gespräch darauf aufmerksam gemacht, um einer möglichen mißverständenen Deutung vorzubeugen. Hubert Unverricht

Eingegangene Schriften

GEORG VON ALBRECHT: Vom Volkslied zur Zwölffontechnik. Schriften und Erinnerungen eines Musikers zwischen Ost und West. Hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/M.–Bern–New York–Nancy: Verlag