
BESPRECHUNGEN

Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982. Hrsg. von Jürgen SCHLÄDER und Reinhold QUANDT. Laaber· Laaber-Verlag (1982). 480 S. Notenbeisp.

Eine Fülle von 35 mehr oder weniger umfangreichen Beiträgen, die dem Bochumer Ordinarius für Musikwissenschaft, Heinz Becker, als Geburtstagsgabe dargebracht wurden, bringt den Rezensenten vorliegender Festschrift insofern in einige Verlegenheit, als sich dieser durch den vorgegebenen Rahmen einerseits genötigt sieht, von einem näheren Eingehen auf die Ausführungen jedes einzelnen Autors abzusehen, andererseits aber gezwungen ist, eine Auswahl zu treffen, bei der nicht der Verdacht auf die Vergabe von Werturteilen aufkommen soll. Um letzterem vorzubeugen, darf der Unterzeichnete daher klärend vorausschicken, daß er jenen Beiträgen mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat, von denen er annehmen konnte, daß sie nicht nur für den „Insider“, sondern auch für einen breiteren Leserkreis von Interesse sind.

Gemäß dem Hauptschwerpunkt im wissenschaftlichen Interesse des Jubilars, überwiegt in diesem Sammelband die Opernforschung mit nicht weniger als zwanzig Beiträgen. So befassen sich, die Barock-Oper betreffend, Klaus Zelm mit Reinhard Keisers Opern-Pasticcio *Jodelet*, Hellmuth Christian Wolff mit der das damalige Pariser „Opernfieber“ widerspiegelnden Komödie *Les Opéra* des Saint-Evremond und deren deutscher Fassung von Gottsched, ferner Wolfgang Osthoff mit Bachs Beziehungen zur Oper und schließlich Martin Ruhnke mit Francesco Gasparinis *Scene buffe* und *Intermezzi*, wobei letzterer den Nachweis erbringen kann, daß nicht erst die Neapolitanische Schule den späteren Buffo-Stil geprägt hat, sondern bereits in Venedig durch Gasparini der Schritt von der *Scena buffa* zum *Intermezzo* vollzogen wurde. An diesen Themenkomplex anschließend, Bemerkungen zur zweiten Donna Elvira-Arie *A fuggi il traditor* aus Mozarts *Don Giovanni*, mit denen durch Martin Staehelin einmal mehr der Versuch unternommen wird, durch einige neue Aspekte und Überlegungen dem so auffälligen „Archaisieren“ dieser Arie auf die Spur zu kommen.

Die Thematik zur Oper des 19. Jahrhunderts eröffnend, setzen sich Ludwig Finscher mit dem Phänomen der politischen Auswirkungen von Aubers *La muette de Portici*, Hans Christoph Worbs mit jenem der deutschen und österreichischen Rossini-Rezeption zur Zeit des Vormärz auseinander. Constantin Floros setzt fort mit der Zeichnung des derzeit „gültigen Weberbildes“, um in diesem Zusammenhang auch auf bisher völlig unbekannt Übereinstimmungen zwischen dem Chor des wilden Heeres der Wolfsschluchtscene aus dem *Freischütz* und dem Geisterchor aus Wagners *Der fliegende Holländer* aufmerksam zu machen. Wagner allein sind im übrigen nicht weniger als vier Abhandlungen gewidmet, und zwar mit Werner Breigs Untersuchung der Ursprünge der *Holländer*-Musik anhand der Ballade der Senta, Reinhold Brinkmanns Aufzeigen der Schwierigkeiten, die Wagner mit seinen „externen Schlüssen“ hatte, mit Wolf-Dieter Schäfers Offenlegen der syntaktischen und semantischen Bedingungen für die Motivinstrumentation im *Ring* und schließlich mit einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Alfred Lorenz' Formanalyse am Beispiel der *Meistersinger* durch Jens Wildgruber, der zweifellos eine interessante „neue Art der Formbetrachtung“ zur Diskussion stellt, mit dieser aber wohl kaum (wie er meint) Lorenz' von grundsätzlich fragwürdigen Ansätzen ausgehende Hypothese „verbessern“, sondern bestenfalls ersetzen können wird.

Gleichfalls noch die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts betreffen Sieghart Döhrings Plädoyer für den ästhetischen Wert von Liszts Klavierparaphrasen bzw. Transkriptionen, Herbert Schneiders minuziöse Auflistung der Bearbeitungen von Meyerbeers *Pardon de Ploermel* im Jahre der Uraufführung, Anna Amalie Aberts Würdigung von Person und Werk des „Circumpolaren“ Johann Joseph Abert, Herbert A. Frenzels Konkretisierung des Anteils an Operngeschichtsschreibung in der älteren deutschen Theaterhistoriographie, Christoph-Hellmut Mahltings Präzisierung des Quellenwertes der *Leipziger Illustrierten Zeitung* für die Erforschung der Oper im 19. Jahrhundert und abschließend Marta Ottlavás und Milan Pospisils

Exemplifizierung des Historismus der tschechischen Oper anhand Smetanas *Libuše*.

Auf die Oper des 20. Jahrhunderts schließlich nehmen Andrew McCredie und Erik Fischer Bezug, ersterer mit Karl Amadeus Hartmanns Kunstideologie und ihrer Übertragung auf das Musiktheater, letzterer mit einer Untersuchung der musikalisch-dramatischen Struktur von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*, worin klarzustellen versucht wird, daß der in strukturellen Analysen dieser Oper immer wieder im Zentrum des Interesses stehende „Stilpluralismus“ des Komponisten, wie Collagen, Simultaneität szenischer Abläufe etc., nicht von „systemprägender Bedeutung“ ist, sondern im Gesamtaufbau der Oper nur als Ausnahme zu gelten hat.

Heinz Beckers zweites besonderes Interessensgebiet, die Instrumentenkunde, ist durch sechs weitere Beiträge vertreten. In ihnen berichten Klaus Wolfgang Niemöller über Musikinstrumente in der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., Ellen Hickmann über den „ordo instrumentorum“ in Schriften des 18. Jahrhunderts, Hubert Unverricht über die Instrumentationsangaben des Würzburger Musikhistorikers und Pädagogen (Franz) Joseph Fröhlich zur Zeit der Wiener Klassik, Bálint Sárosi über ungarisches Sackpfeifenrepertoire sowie Ernst Emsheimer über den Fund einer schwedischen Knochenklarinette. Und schließlich, zweifellos von besonderem Interesse in dieser Gruppe, ein weiterer Deutungsversuch von Herkunft und Bedeutung des Begriffs „organum“ durch Martin Vogel, der für die vermeintliche Widersprüchlichkeit in der Anwendung dieses Terminus als einer instrumentalen Bezeichnung für die frühe abendländische vokale Mehrstimmigkeit durch dessen Rückführung auf seine ursprünglich allgemeine Bedeutung von „Windbehälter“ (i. e. Lunge, Windsack, Blasbalg) und in weiterem Sinn von menschlicher Stimmgebung bzw. Stimm-„Organ“ eine einleuchtende Erklärung findet.

Ein dritter Themenkomplex dieser Festschrift enthält „Varia“ zur älteren und neueren Musikgeschichte. Der Reihenfolge des Aufscheinens von nochmals neun Beiträgen folgend, befassen sich zu Beginn Heinrich Hüschen und Arno Forchert mit musikalischem und außermusikalischem Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, ersterer mit der *Patrologia latina* des französischen Gelehrten Jacques Paul Migne als musik-

geschichtlicher Quelle, letzterer mit französischen Autoren in den Schriften Johann Matthesons; daran anschließend Gerhard Allroggen mit Mozarts Jugendsinfonien, der mit neuen Funden zur Quellenlage von KV 16, 19 und 45a aufwarten und dabei auch das bisherige Problem der beiden *Lambacher Sinfonien* lösen kann; des weiteren Anneliese Liebe mit Goethes Klang- und Tonvorstellungen als Grundlage seiner Musikanschauung sowie Rudolf Elvers mit dem Mendelssohn-Artikel in *The New Grove*, der ihn zu einer „herben“ Kritik an dessen Verfassern veranlaßt. Bei den beiden folgenden, Schubert gewidmeten Studien setzt sich Christian Ahrens mit dem Oktett op. 166 auseinander und lokalisiert als „rhythmische Keimzelle“ des ersten Satzes die rhythmische Struktur des zweiten Teils des Anfangsmotivs, während Klaus Rönnau in seiner Untersuchung der Tonarten-Disposition in Schubertschen Reprisen zu dem Ergebnis kommt, daß letztere diesbezüglich meist analog den Expositionen gebaut sind. Schließlich, als letzte Gratulanten Heinz Beckers, Ursula Günther über frühe Briefe Cosimas an Charles Nutter (*Eine Überraschung zu Wagners Geburtstag*) und Georg von Dadelsen über *Mystik, Rausch und Ekstase als Späterscheinungen der Kunstmusik*, wobei bei der hier unter These 3 vertretenen Meinung, es habe die musikalische Ekstase und Mystik „entscheidend zu dem stilistischen Akzellerations- und Komplizierungsprozeß beigetragen, von dem die Kunstmusik seit etwa 100 Jahren betroffen ist“ zu diskutieren wäre, ob nicht vielmehr der umgekehrte Sachverhalt vorliegt, daß nämlich letztere erst die Ausdrucksmöglichkeiten für erstere geschaffen haben. Im übrigen erhebt sich diesbezüglich die Frage, inwiefern und in welchem Ausmaß komplizierte Satzstruktur und musikalische Ekstase sowie Mystik einander grundsätzlich kausal bedingen und ob nicht (was zu untersuchen wäre) auch mit einfachen musikalischen Mitteln (wie z. B. in der griechischen Antike) dieselben oder ähnliche Effekte in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts zu erzielen sind, bzw. schon erzielt wurden.

Eine Publikationsliste des Jubilars, die Anschriften der Autoren sowie ein Personenregister komplettieren als Anhang diese Festschrift. Bleibt noch nachträglich zu hoffen (man sehe dem Rezensenten diese Bemerkung nach!), daß Heinz Becker ein anständig gebundenes Sonderexemplar überreicht wurde, denn jenes des Un-

terzeichneten, offensichtlich das im Handel erhältliche broschiierte „Normal-Exemplar“, hat sich bereits nach einmaligem Durchblättern in seine Bestandteile aufgelöst.

(November 1983) Josef-Horst Lederer

Medieval and Renaissance Studies 9. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies. Summer, 1978. Edited by Frank TIRRO. Durham, N. C. Duke University Press (1982). 260 S., 14 Bildtaf., Notenbeisp.

Die Medieval and Renaissance Studies erscheinen seit 1966 abwechselnd in der University of North Carolina Press (Chapel Hill) und der Duke University Press (Durham). Musikwissenschaftliche Beiträge tauchen in ihnen eher sporadisch auf; allerdings war Band 2 (1968) eine Gedenkschrift für Glen Haydon (darin der bekannte und wichtige Aufsatz von Gustave Reese, *Musical Compositions in Renaissance Intarsia*, und ein sehr amüsanter Beitrag von Urban T Holmes, *The Mediaeval Minstrel*). Der vorliegende Jahrgang – wieder eine Gedenkschrift, für den Historiker Myron P Gilmore – ist von unmittelbarem musikwissenschaftlichem Interesse durch einen umfangreichen Beitrag von Edward E. Lowinsky, *Humanism in the Music of the Renaissance* (S. 87–220). Ausführlich, mit vielen neuen Einsichten und glänzenden Werkinterpretationen stellt Lowinsky die Entwicklung, Entfaltung und Verzweigung humanistischer Tendenzen in der Musik des späten 15. und des 16. Jahrhunderts dar, von der deutschen Odenkomposition (deren italienische Grundlagen mit Recht betont werden) und den Experimenten Glareans über Pontus de Tyard zum vers mesuré und über Willaert, Rore und Vicentino zu Andrea Gabriellis Musik zum *Edipo Tiranno*. Da der Aufsatz in seinen Anfängen bis in die 50er Jahre zurückreicht, ist es kein Wunder, daß Einzelheiten inzwischen in anderem Zusammenhang ausführlicher dargestellt worden sind (dies gilt für die deutsche Humanisten-Ode – siehe Karl-Günther Hartmanns grundlegende, leider noch ungedruckte Erlanger Diss. von 1976 – und für den Zusammenhang der Frottolisten mit dem Humanismus – siehe das materialreiche Kapitel bei Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento*, Turin 1977). Da er das Ziel hat, ein einziges Motiv für

die Entwicklung eines neuen Verhältnisses der Komponisten zum Text (eben das humanistische Motiv) aus einem historischen Zusammenhang herauszupräparieren, der offensichtlich auf einem ganzen Knäuel von Motiven basiert, werden gelegentlich Zusammenhänge-Hypothesen gebildet, die wenig wahrscheinlich und für die Darstellung nicht unbedingt nötig sind (Pontus de Tyard – Dürer – Celtis, S. 108–109; bei der Diskussion des möglichen „humanistic mentor“ Andrea Gabriellis teilt Lowinsky die Argumente Warren Kirkendales gegen seine Hypothese fairerweise mit). Insgesamt aber ist der Aufsatz durch Fakten- und Ideenreichtum gleich wertvoll und anregend und sicherlich die scharfsinnigste Darstellung eines Problems, mit dem die neuere Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses recht eigentlich beginnt.

(Juli 1983)

Ludwig Finscher

Cambridge Music Manuscripts 900–1700. Hrsg. von Iain FENLON. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1982). 174 S., zahlreiche Abb., Notenbeisp.

Dieser Katalog begleitete die gleichnamige Ausstellung, die im Sommer 1982 in der Adeane Gallery des Fitzwilliam Museums ausgerichtet wurde. Er erfaßt 53 Handschriften aus den verschiedenen Cambridger Sammlungen, von denen viele bisher nicht in gedruckten Katalogen zu finden waren, selbstverständlich aber auch die ganz berühmten. Hier sind sie – vom Herausgeber oder von einem der sechs weiteren Mitarbeiter – ausführlich beschrieben und kritisch gewürdigt, fast alle sind zumindest mit einer Abbildung vertreten. Allein diese Umstände machen das Buch wichtig nicht nur für Musikhistoriker und -paläographen; vor allem ist es auch interessant für alle, die in dieser Richtung etwas (dazu-) lernen wollen, denn – um es kurz zu sagen – hier kann man sehen, wie „man so etwas macht“: eine ordentliche Handschriftenbeschreibung vom Äußeren (Format, Umfang etc.) über Schrift, Buchschmuck, Bindung etc. bis zur Inhaltsangabe, Datierung, Lokalisierung und Literatur.

Die bekannt reichen und repräsentativen Bestände von Cambridge bringen es mit sich, daß dabei alle wichtigen Handschriftentypen vorkom-

men: von der Heiligen-Vita bis zum Schulbuch, von der Miszellenhandschrift zum Musiktraktat, vom Tonar zum Missale, vom Goliarden-Gesangbuch zum Chansonnier, von der Lautentabulatur zum Klavierbuch, vom Chorbuch zur Partitur. Dabei ist natürlich nicht zu sagen, welche die wichtigste, bekannteste etc. sei (die jüngste Entdeckung war 47–1980, ein Doppelblatt mit englischer Kirchenmusik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts). Die Anordnung im Vorliegenden ist etwa chronologisch nach dem Zeitpunkt der Niederschrift. Die historischen Kommentare – so vorhanden (vor allem vom Mitarbeiter PMG vermieden) – sind in ihrer Art vorbildlich und machen aus dem Katalog (neben der schon genannten, wohl auch ein wenig beanspruchten Lehrbuch-Funktion) schließlich ein höchst informatives Lesebuch zur englischen Liturgie- und Musikgeschichte sowie zu manchen kontinentalen Verbindungen. Die Brauchbarkeit in diesem Sinne entscheidend zu heben, wäre allerdings ein ausführliches Register in der Lage gewesen. Wirklich schade, daß ein solches fehlt. Anderes (etwa der wichtige Hinweis auf individuelle Abschriften aus den Chorbüchern als eigentliche Musizierunterlagen oder derjenige auf die Gesangsrollen im 15./16. Jahrhundert) hätte sich ausschlichten lassen. Es ist ein sympathischer Zug, daß dies nicht geschah. Ein Katalog also, der so gar nichts trocken-Katalogmäßiges an sich hat.

(Juli 1983)

Rudolf Flotzinger

Musik in Humanismus und Renaissance. Hrsg. von Walter RÜEGG und Annegrit SCHMITT. Weinheim: Acta Humaniora 1983. 169 S. (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung; 7.)

Die Schrift vereinigt jene Referate, die auf einer von der Senatskommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Oktober 1978 in Lörrach veranstalteten interdisziplinären Arbeitstagung mit dem Thema *Musik in Humanismus und Renaissance* vorgetragen und diskutiert wurden. Sie konnten leider erst 1983, also fünf Jahre später, im Druck vorgelegt werden. Solche Verzögerungen sollten in Zukunft tunlichst vermieden werden, um die Aktualität des Wissensstandes nicht zu gefähr-

den. Von den acht Beiträgen behandeln nicht weniger als sechs unter unterschiedlichsten Aspekten eines der Zentralanliegen der Renaissance, das Verhältnis von Wort und Ton. Kurt von Fischer macht deutlich, daß bereits in der späten italienischen Trecentomusik „eine bewußte kritische Auseinandersetzung mit literarischen Texten beginnt. Das Problem von Sprache und Musik wird als solches erkannt“. Der Verfasser warnt aber vor Verallgemeinerungen. Dennoch scheinen diese Anregungen nach Wulf Arlt bei den nordischen „Italienfahrern“ Guillaume Dufay, Arnold und Hugo de Latins u. a. um 1430 offenkundig auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein, wie so manche wortgezeugte Chanson erkennen läßt. Was sich hier im Bereich liedartiger Kompositionen vollzieht, gilt jedoch nur im begrenzten Maße für die Motette und kaum für die Messe. Es erstaunt immer wieder, wie nachlässig und schematisch noch um 1500 die Kopisten die Textunterlegung behandeln, als hätten sie noch nie etwas von der Beziehung zwischen Sprache und Musik gehört. Man versteht deshalb Martin Staehelin, wenn er sich aufgrund dieser Gegebenheiten in seiner Arbeit nahezu außerstande sah, das Wort-Ton-Verhältnis in den Messen Heinrich Isaacs wissenschaftlich zu erörtern.

Wolfgang Niemöller skizziert den Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im deutschen Bildungssystem der Universitäten und Lateinschulen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zu dem Abschnitt über Nürnberg böten einige Ergebnisse der Untersuchungen von Friedhelm Brusniaks Dissertation *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist* (Wiesbaden 1980) Ergänzungen. Heinrich F. Plett diskutiert anhand von George Puttenham's *The Arte of English Poesie* (1589) die Frage, ob die Musik als Selbstbeschreibungsparadigma der humanistischen Texttheorie dienen kann. Er erkennt in der Schrift Ansätze zu einer „poeta-musicus-Konzeption“ unter zwei Aspekten: einem strukturellen als Ausdruck einer auditiven Literaturauffassung und einem mythologischen als Ausdruck einer musikalisch gefaßten sozialpolitischen Ordnungsidee, die sich vor allem in der Figur des Dichter-Musikers Orpheus konkretisiert.

Stefan Kunze handelt über die Erneuerung des polyphonen Satzes in der Musik Venedigs. An Analysen aus den Bußpsalmen Andrea Gabriellis, die von der Besinnung auf das Wort und von dem

Bedürfnis, den Text als deklamatorischen Zusammenhang zu begreifen, um die in der Sprache eingeschlossenen Gemütsbewegungen freizusetzen, geprägt sind, zeigt er die Verselbständigung der musikalischen Elemente auf. In diesem Vorgang möchte er die eigentliche „Renaissance“ erkennen. Wolfgang Ostoffs Überlegungen zu den humanistischen Formeln der dramatischen Gattungen und zur Entwicklung der Theatermusik gehen von Vitruvs antiker *Architectura* aus, deren Gedanken Battista Alberti in seiner *De re aedificatoria* (1452) weiterentwickelt, indem er anstelle von Vitruvs drei Szenenbildern nun die drei Arten von Dichtern, den tragischen, komischen und satyrischen als Ausgangspunkte wählt. Er ordnet sie im humanistischen Sinne der Sprache bzw. dem Sprechen zu. Dieses Erfassen der „Norm“ jeder einzelnen dramatischen Gattung hat auf das Verhältnis von Theater und Musik und die Entstehung der Oper nachgewirkt, wie der Verfasser an instruktiven Musikbeispielen belegt.

Carl Dahlhaus setzt sich in seinem Beitrag *Musikalischer Humanismus als Manierismus* mit Nicola Vicentinos 1555 erschienenen Motetten und Madrigalen auseinander, jenem halsbrecherischen, aber konsequenzlosen Versuch der Variantenchromatik, mit der die antiken Tongeschlechter im modernen Kontrapunkt restituiert werden sollten. Das Manierismusproblem erörterte neuerdings auf breiterer, allerdings den Begriff reichlich überstrapazierender Grundlage die Arbeit von Héctor Edmundo Rubio: *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (Tutzing 1980). Interdisziplinären Charakter hat Werner Friedrich Kümmels Aufsatz *Musik und Medizin im Humanismus*. Er legt dar, daß sich die schon im Mittelalter zur Tradition gewordenen Beziehungen zwischen Musik und Medizin im 15. und 16. Jahrhundert teilweise noch enger gestalten. Man erkennt jetzt nach antiken Leitbildern, wie der Verfasser mit guten Beispielen belegt, die Wirkkräfte der Musik, lenkt den Blick auf das „was mit den Sinnen erfahbar ist, sich zählen und messen, praktisch nutzbar und für das Auge sichtbar machen, aus sich selbst rational begründen und materiell erklären läßt“.

(Juli 1983)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien–Graz Universal-Edition 1981. 253 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 14.)

Im Oktober 1979 fand in Graz ein Symposium statt, in dessen Rahmen fünf Komponisten und vierzehn Wissenschaftler sich mit dem Komplex „Neue Einfachheit“ befaßten. „Ästhetisches Neuland oder Zugeständnis ans Publikum“ lautete der Untertitel des Treffens, eine schlagworthafte Antithese, von der einige der beteiligten Komponisten offenbar peinlich berührt waren. Die Formel von der „Neuen Einfachheit“, geprägt anläßlich einer Konzertreihe des WDR im Januar 1977 und bezogen vornehmlich auf Werke eines Teiles der jüngeren deutschen und österreichischen Komponistengeneration, aber auch auf die „minimal music“, sucht ein breites Spektrum heterogener Phänomene auf einen Nenner zu bringen. Von einem „Stil“ zu sprechen, wie es in einigen Referaten hier geschieht, erscheint als unzulässige, zumindest aber voreilige Nivellierung der vorhandenen Vielfalt unterschiedlicher Tendenzen. Es ließe sich auch eine „Neue Einfachheit“ der Betrachtungsweise darin sehen, begründet auf einer wohl recht pauschalen Kenntnis der Werke. Man hält sich weithin an verbale Äußerungen der Komponisten und leitet aus Übereinstimmungen auf dieser Ebene eine neue Schulbildung her – eine fragwürdige Prämisse angesichts so unterschiedlicher und mit Nachdruck auf Individualität beharrender Komponistenpersönlichkeiten, deren Einmütigkeit sich doch vornehmlich in dem artikuliert, was sie nicht bzw. nicht mehr wollen. Diktatur materialgebundener Kompositions- und Konstruktionsprinzipien, Abtretung kompositorischer Entscheidungen an den Interpreten. In den einzelnen Werken besteht demgegenüber eine solche Vielfalt, daß man fast eher an Stadien eines Stilzerfalls denken möchte als an eine Schulbildung.

Unter den gegebenen Voraussetzungen konnte es schwerlich anders kommen. Einige Referenten machen sich – aggressiv, apologetisch oder aus der Distanz historischer Analogiebildung – über das Schlagwort „Neue Einfachheit“ her, andere suchen die Sache selbst einzukreisen, die doch einstweilen kaum zu fixieren ist. Von den anwesenden Komponisten wehrt sich Wolfgang Rihm mit guten Gründen gegen solche Klassifikation durch Schlagworte, die er als Herrschafts-

instrument von Veranstaltern und Publizisten ansieht; ausgerichtet auf Reglementierung diene sie der Unterdrückung künstlerischer Freiheit. Manfred Trojahn besteht nachdrücklich auf dem Werkcharakter und auf Formbildung als einem Ergebnis kompositorischer, nicht interpretatorischer Entscheidung. Massivere Töne einer Abrechnung mit dem Avantgardismus finden Ladislav Kupkovič, der polemisch für „Tonalität“ plädiert, und Gerhard Wimberger, der das Karussell avantgardistischer Modeströmungen der vergangenen Jahrzehnte Revue passieren läßt. Manfred Kelkel bespricht anhand eines eigenen Werkes sowie am Beispiel von „minimal music“ und Werken Messiaens den Komplex der Meditationsmusik. Soweit die Komponisten.

Daß in den mystizistischen Tendenzen der „Neuen Einfachheit“ der Einfluß von Stockhausens „Intuitiver Musik“ weiterwirkt, zeigt Peter Andraschke. Zwei Referate nehmen Bezug auf Werke Wolfgang Rihms: Wolf Frobenius auf *Subkontur* und Hanns-Werner Heister auf die Kammeroper *Jakob Lenz*; Frobenius sucht von der Unterscheidung des 18. Jahrhunderts zwischen „Kenner“ und „Liebhaber“ eine Analogie zur aktuellen Spaltung zwischen Avantgarde und „Neuer Einfachheit“ aufzubauen, die indessen fragwürdig bleibt und schließlich zurückgenommen wird auf eine Scheidung zwischen „scheinbar weniger verständlicher“ und „scheinbar verständlicher“ Musik. Heister sieht in der Restituierung der Sprachlichkeit von Musik, in der Betonung des Gefühls und in Vereinfachungen der Konstruktion einen regressiven, restaurativen Zug, verbunden mit einer Rücknahme von sozialer Opposition und Protest.

Aus der Sicht der Historie sucht eine weitere Gruppe von Referaten das Phänomen anzugehen: Elmar Budde wählt Parallelen vom 18. Jahrhundert an (J. A. P. Schulz' „Schein des Bekannten“), Dieter Rexroth den Neoklassizismus Strawinskys, Karin Marsoner Busonis „Junge Klassizität“, Detlef Gojowy den Weg Arthur Louriés vom Avantgardisten zum Traditionalisten als Annäherungspunkt, während Siegfried Schmalzriedt eine terminologische Untersuchung des Schlagworts beisteuert und Erich Reimer das Verhältnis des Komponisten zum Publikum thematisiert. Zwei Beiträge behandeln die Haltung der österreichischen (Walter Szmolyan) und skandinavischen Komponisten (Kjell Skyllstad). Mehr am Rande des Themas bleibt eine Untersu-

chung von Hartmuth Kinzler zum „Federhofer-Wellek-Test“, der einzige systematische Beitrag, der wohl besser an anderer Stelle veröffentlicht worden wäre. Was die Antrittsrede des Herausgebers als Rektor der Gräzer Musikhochschule mit dem Thema des Symposions verbinden soll, bleibt unerfindlich. Nachzutragen wäre, daß das Referat von Ivanka Stoianova (*Die „Neue Einfachheit“ in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvironments und Multimedia-Produktionsprozesse*) in der gebotenen Übersetzung weithin unverständlich bleibt.

(Juli 1983)

Peter Cahn

Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981. 150 S.

Sozialgeschichte der Musik ist nicht nur in den Epochen von Interesse, in denen eine Stadt oder eine Region durch bedeutende kompositionsgeschichtliche Entwicklungen hervorgetreten ist, sondern auch in den Zeiten, die im Schatten stehen. Gerade die Tatsache, daß Salzburg im 19. Jahrhundert viel von seinem früheren Land verloren hatte, war eine der Ursachen für die Gründung der Internationalen Stiftung Mozarteum, deren 100-Jahr-Feier nun die Gelegenheit war, sich in einem von Rudolph Angermüller geleiteten Symposium auf die Vergangenheit zu besinnen, aus der die gegenwärtige herausragende Bedeutung Salzburgs als Musikstadt hervorgegangen ist.

Für einen Musikwissenschaftler ist der Beitrag des Historikers Robert Hoffmann deshalb besonders interessant, weil er einen sozialgeschichtlichen Hintergrund zitiert, ohne den eine Musikkultur gerade dann, wenn sie kompositionsgeschichtlich nicht von sich aus bedeutsam ist, überhaupt nicht verständlich werden kann. Daß die Vor- und Frühgeschichte des „Mozarteums“ eingehend dargestellt wird (Theobald Kretschmann, Ernst Hintermaier und Rudolph Angermüller), ist ebenso selbstverständlich wie die Darstellung der Mozart-Tradition (Karl Wagner, Otto Biba), wobei der wissenschaftliche Nutzen vor allem in den kleinen, unbekannteren Fakten besteht, die ein Detailbild davon entwerfen, wie es in einem Stück Vergangenheit „wirklich“

gewesen ist. Für Salzburg waren der Orgelbau und die Orgelmusik, die Gerhard Walterskirchen schildert, im 19. Jahrhundert zweifellos charakteristisch; und für Österreich interessant war die Nähe der Musik des Bürgertums zur Volksmusik, die Bernd Kohlschütter betont, ein für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bezeichnender Zug. Die Entwicklung vom Hoftheater zum Stadttheater (Gisela Prossnitz) ist ein Beispiel für einen Wandlungsprozeß im 19. Jahrhundert, den man erkennt, wenn man das Zeitalter einseitig als eines der bürgerlichen Musikkultur auffaßt und nicht sieht, in welchem hohem Maße es immer noch durch die höfische Tradition geprägt war, die oft genug Fassade sein mochte, aber eben auch als Fassade kunstgeschichtlich bedeutsam ist. Rudolph Angermüller rundet den Band, der die Kenntnis einer Fülle von Fakten vermittelt, durch eine Bibliographie ab, die dadurch, daß sie sich auf eine bloße Auswahl beschränkt und beschränken muß, erkennen läßt, wie attraktiv die Musikgeschichte Salzburgs war und ist. (Dezember 1983) Sigrid Wiesmann

Maurizio PADOAN *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598–1626). Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. Como. Como. 1983. 220 S.*

Die Kirche zu S. Maria Maggiore in Bergamo war eines der regsten Musikzentren in Norditalien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auf Grund unbekannter Akten und Dokumente entwarf hier Maurizio Padoan, Dozent an der Università cattolica in Mailand und Leiter der Vereinigung der „antiquae musicae italicae studiosi“ (A.M.I.S.) in Como, ein umfassendes Bild dieser produktiven Epoche der Kirchenmusik in Bergamo. Die Vereinigung A.M.I.S. hat ihren Hauptsitz in Bologna an der Universität sowie Zweigstellen in Mailand und einigen anderen Städten Oberitaliens und betreibt eine ausgedehnte Publikationstätigkeit für die Musikgeschichte Oberitaliens. Art und Zusammensetzung der Kirchenmusik in Bergamo unter dem Komponisten und Dirigenten Giovanni Cavaccio, der seit 1598 hier wirkte und 1626 starb, werden ausführlich und genau auf Grund der erhaltenen Dokumente und Verzeichnisse be-

schrieben. Cavaccio war nicht nur der Dirigent der gesamten Kirchenmusik in Bergamo, sondern zugleich Musiklehrer, der täglich Unterricht in „canto figurato“ und Kontrapunkt erteilte. So erhält man ein sehr anschauliches Bild des gesamten Musiklebens um 1600 in Bergamo, zu dem nicht nur die Aufführungen von Motetten, Messen, Madrigalen und Konzerten gehörten, sondern auch deren genaue Programme sowie die Namen und Bezahlungen aller Mitwirkenden. Der Grundstock der Sänger bestand aus Mitgliedern der „Accademici“, die auch den improvisierten Kontrapunkt („a mente“) können mußten. Jeder Spieler mußte mindestens drei verschiedene Instrumente so gut beherrschen, daß er auch die Aufführungen der „Concerti“ bestreiten konnte. Werke Giovanni Gabrielis und seiner Zeitgenossen gehörten zum normalen Programm. Mehrstimmige Werke, „cori spezzati“ wurden dauernd aufgeführt, dabei bildeten einen wichtigen Teil der Ausführenden die „pueri cantores“ Ein Katalog der Civica Biblioteca in Bergamo vermittelt wesentliche Angaben über die aufgeführten Werke. Der Verfasser setzt sich auch mit modernen historischen Problemen der Musikgeschichtsschreibung, so mit den Werken von Hans Georg Gadamer und Suzan Langer auseinander Eine gründliche und anregende Arbeit, die für die Geschichte der Kirchenmusik wesentlich ist.

(September 1983) Hellmuth Christian Wolff

MICHAEL FÜTTERER *Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1982. 291 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 119.)*

Die These, welche der Autor im Verlaufe seiner Arbeit unter ständig wechselnden oder sich verändernden Gesichtspunkten dem Leser nahezubringen bemüht ist und die er vor dem Hintergrund weitgespannter geistesgeschichtlicher Perspektiven ausbreitet, ist bedenkenwert, drängt in ihrer entschiedenen Abkehr von bisher Vertrautem und in einer verschiedentlich nur schwer nachvollziehbaren Argumentationsweise aber zu einigem Widerspruch: Nach des Autors Ansicht verwirklichte sich die Wiedergabe eines Cinquecento-Madrigals in idealer Weise,

wenn es lediglich instrumental vorgetragen und der Text im Akte der Interpretation „hinzuge-dacht“ wurde, freilich nicht in wörtlichem Nachvollzug, sondern auf einer vertieften Ebene geistiger Durchdringung: „Eine Gruppe von Menschen, die alle ein Madrigal auf ihren Instrumenten spielen, denkt den Text, der den Noten unterlegt ist, mit; die Gruppe assoziiert den Text und seinen Gehalt während des Spiels . . .“ (S. 107), oder noch pointierter: „Diesem Ziel nun steht die ‚höhere‘, immaterielle, gedankliche Sphäre des textvergegenwärtigenden instrumentalen Madrigalspiels näher als die im Materiellen verfangene Sphäre des von der Betrachtung ablenkenden, ‚aussprechenden‘ Singens. Statt des ‚aussprechenden‘ Singens jetzt das lautlose, immaterielle Hinzudenken der im Text ausgesprochenen geistigen Wirklichkeit“ (S. 110).

Wieso, so fragt man sich schon jetzt, muß ein laut vorgetragener Text zwangsläufig von dessen geistiger Durchdringung ablenken, wieso auch ist ein gesungenes Madrigal „im Materiellen verfangen“, während seine instrumentale Wiedergabe offenbar dessen „höherer, immaterieller“ Zielsetzung näher kommt? Es ist selbstverständlich ohne weiteres denkbar und auch zu belegen, daß Madrigale instrumental wiedergegeben wurden. Daß in der vorliegenden Arbeit diese Aufführungsart nun aber idealisiert und dem eigentlichen Sinn des Madrigals zugesprochen wird, überrascht und provoziert. Gerade hierin aber mag einer der Vorzüge dieses Buches liegen, das den Leser zwingt, historisch scheinbar gesicherte Sachverhalte zu überprüfen und sie an den hier vorgetragenen Thesen zu messen. Wenn in der Folge vorab einige aufgetauchte Zweifel angemeldet werden, so jedenfalls vor dem Hintergrund eines von dieser ernsthaften und engagierten Arbeit ausgehenden angeregten Eindrucks.

Als äußerst feinfühlig erweist sich die offenbar auf der Arbeit von W. Liebewein (1977) basierende Beschreibung des Renaissance-Studiolo als Ort der geistigen Entfaltung, Konzentration und Befriedigung. In diesen intimen Räumen nun findet der Autor schon für die Frottola der frühen Petrucci-Drucke die angemessene Atmosphäre. Die Frage ist freilich, ob des Autors und unsere Begeisterung über die drucktechnische Schönheit dieser frühen Publikationen schon damals geteilt wurde, oder ob nicht vielmehr gerade im Studiolo die wertvolle, illuminierte Handschrift den wohlfeilen und in beträchtlichen Auf-

lagen auf den Markt gebrachten Drucken vorgezogen wurde. Und weiter fragt sich, ob der herausgearbeitete Gegensatz zwischen Schönheitsprinzip und Zweckmäßigkeitprinzip überhaupt sinnvoll sei, ob es nicht vielmehr noch im Bemühen der damaligen Zeit lag, diese beiden Prinzipien tendenziell in einer Einheit aufgehen zu lassen. Wenn in den Petrucci-Drucken das „Primat der Schönheit vor der Zweckmäßigkeit“ (S. 29) gesehen wird und als einer der Beweise hierzu die mangelnde „Eindeutigkeit der Textunterlagen“ (S. 33) angeführt wird, so muß dem entgegengehalten werden, daß das Problem der Textunterlegung auch unsere Beschäftigung mit „einfachen“ Gebrauchshandschriften jener Zeit belastet, also keinesfalls nur ein Merkmal „schöner Bücher“ war.

Zu Widerspruch oder zumindest differenzierterer Betrachtungsweise fordert auch der kürzere Abschnitt heraus, der sich mit Musikikonographie und Fragen des „Realitätsgehaltes“ damals gemalter Musizierszenen und Instrumente befaßt. Ein generelles Urteil scheint uns hier unangemessen, hält man sich die weite Spanne der Möglichkeiten vor Augen, die von den realitätsfernen und phantastischen Darstellungen eines Gaudenzio Ferrari bis zu der aus persönlicher Musizierpraxis gewonnenen Realitätsnähe eines Tintoretto führt. Und wiederum stört uns die Antinomie, eine Darstellung müsse entweder schön oder aber real sein.

Fütterer bemüht sich in der Folge auf methodisch und geistesgeschichtlich vielfältige Weise um eine Festigung seiner These. So findet er verbale Hinweise auf Instrumentales in Titeln und Widmungen von Madrigalsammlungen (S. 61 ff.), erwähnt die Beigabe reiner Instrumentalkompositionen (S. 89 ff.) und nähert sich schrittweise seinem eigentlichen Anliegen, jenem des „Hinzudenkens“ bei instrumentaler Vergegenwärtigung, was er u. a. auch mit Tendenzen des Petrarkismus und des Neuplatonismus zu stützen versucht.

Es wäre hierzu Verschiedenes anzumerken, beizufügen und auch in Frage zu stellen. Nur einige wenige Punkte: So ist schwer einzusehen, weswegen die scheinbare Unentbehrlichkeit des Madrigaltextes und die „Emanzipation der Instrumente“ im Cinquecento sich gegenseitig im Wege stehen müssen (S. 108). Wenn der Autor (S. 109) behauptet: „Erst wenn der Spieler sich von der ‚materiellen‘, also der lesenden oder

aussprechend singenden Sphäre des Madrigals gelöst und den Text inwendig hat, erschafft er erst die im Madrigal beschlossene geistige Wirklichkeit nach“, so ist dies eine Formulierung der Grundthese, die uns (wir setzen uns hier wohl dem Vorwurf der Simplizität aus) in dieser pointierten Fassung „weltfremd“ anmutet. Entsprechend schließlich im Cinquecento wirklich noch praktischer Realität, daß „das graduell noch auf die Sinne bezogene Instrumental-Spiel durch den kosmologischen Aspekt der ‚musica instrumentalis‘ überhöht“ wurde, „dadurch, daß die Sphärenharmonie hinzugedacht wird“ (S. 149/50)?

Viele weitere Fragen könnten sich hier anschließen, würden aber den Rahmen dieser Besprechung sprengen. Störend ist leider die unsorgfältige Textgestaltung: So finden sich (ein extremes Beispiel, zugegeben) auf S. 51 in Anmerkung 9 in den auf den Namen des Autors folgenden vier Wörtern (inkl. eine Abkürzung) nicht weniger als fünf Fehler. Zu den Übertragungen ab S. 254 fragen wir uns, warum trotz Mensurstrich der Bindebogen verwendet wird. Zu S. 92 schließlich: „Ad imitationem“ bezeichnet mit großer Wahrscheinlichkeit Parodietechnik.

(November 1983)

Victor Ravizza

Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard SZESKUS. Leipzig VEB Breitkopf & Härtel (1982). 278 S. (Bach-Studien 7.)

Das Thema „Bach und die Aufklärung“ ist zweifellos wert, zum Gegenstand einer Konferenz gemacht zu werden. Eine solche fand 1975 in Leipzig statt, und das dort Gesagte liegt nun als Band 7 der *Bach-Studien* vor. Der Herausgeber Reinhard Szeskus sagt in seiner Einleitung trotz der in diesem Rahmen gegebenen dogmatischen Grundeinstellung einiges Weitherzige zur Forschungslage; z. B. empfiehlt er, „an die Forschungen anzuknüpfen, die uns progressive bürgerliche Musikwissenschaftler hinterlassen haben“, stellt fest, „daß es einen platten Parallelismus zwischen gesellschaftlicher und Kunstentwicklung nicht gibt“ und spricht von der „relativen Eigengesetzlichkeit der Musik- und Kunstentwicklung im historischen Geschehen“.

Gleichwohl verbleibt der „gesellschaftliche Stand der Produktivkräfte“ das „Zentrum“. Damit sind die Perspektiven abgesteckt, und es ist nur konsequent, daß man bei der Konferenz das gewählte Thema nicht voraussetzungslos behandelte, es wurde ihr nämlich „die Aufgabe gestellt, das Aufklärungsdenken Bachs in erster Linie aus seinem Werk abzuleiten“. Als ob es a priori sicher sei, daß man dies könne und müsse!

Eine gute Intention war, den Begriff „Aufklärung“ einleitend auf breiterer Grundlage zu beleuchten, so etwa durch *Philosophiehistorische Bemerkungen . . .* (Helmut Seidel), *Barock und Aufklärung – Probleme des Stilbegriffs in der Kunstgeschichte* (Ernst Ullmann) und *Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs* (Martin Petzoldt), alles mit anschließendem Round Table. Seidel sieht (gleich anderen) die Aufklärung als die letzte Etappe in der ideologischen Emanzipation des Bürgertums; sie „schuf Voraussetzungen, ohne die die Geburt historischer Dialektik nicht möglich gewesen wäre“. Ullmann betont u. a. die Schwierigkeit, „im Zusammenhang mit bildender Kunst und Architektur von einer Kunst der Aufklärung zu sprechen“, behauptet aber (ohne es zu konkretisieren), auch bei in fürstlichem Auftrag entstandenen Großwerken der bildenden und Baukunst habe „mancher Gedanke der Aufklärung . . . seinen Niederschlag gefunden“. Petzoldt stellt in seinem Beitrag Thesen zu den theologischen Einflüssen auf, die Bach getroffen haben dürften, und betont hier (neben schon bisher Bekanntem) die Rolle von Bachs Beichtvätern. Eine klar umrissene theologisch-philosophische Position Bachs läßt sich jedoch bei der „wenig umfangreichen Quellenlage der Dokumente von Bachs eigener Hand“ kaum herausarbeiten.

Die die Musik betreffenden Beiträge sind von variierendem Gewicht und brauchen nicht alle referiert zu werden. Szeskus (*Zur Themenwandlung in Bachs Vokalschaffen*) sucht nachzuweisen, daß sich auch in der Melodik der Vokalwerke eine zu Symmetrie, Periodik und geprägter Thematik – und damit letzten Endes zum Stil der Wiener Klassik – tendierende Entwicklung anbahnt, was alles als „Ausdruck der Individualität . . . als Zeichen der Emanzipation des aufstrebenden Bürgertums“ zu sehen ist. Hans-Joachim Schulze (*Bemerkungen zur Leipziger*

Literaturszene – Bach und seine Stellung zur schönen Literatur) gelangt im wesentlichen nur zu Fragezeichen oder negativen Feststellungen. Gerd Rienäcker (*Beobachtungen zum Text-Musik-Verhältnis im Eingangschor der „Johannespassion“ . . .*) geht von der – nicht unbedingt überzeugenden – These der Dominanz des Instrumentalparts aus und kommt mit Hilfe einer sprachlich wie begrifflich überaus verklausulierten Analyse („Bach begreift gegebene Widersprüche in ihrer Bewegung. Indem er sie als Teil übergreifender Bewegung formuliert, die ihrer schrittweisen Vermittlung dient, vollzieht er bereits dialektische Operationen“; hierzu Fußnote: „ . . . Inwieweit angesichts des Bachschen Schaffens von Dialektik gesprochen werden kann, unterliegt nach wie vor kontroverser Debatte“) zum Ergebnis, daß die „Bachsche Dialektik“ eine Grenzposition darstellt: Zwar „opponiert sie . . . ‚alten‘ Lösungskonzepten, denen zufolge irdische Kümmernis im jenseitigen Glück bruchlos aufgehoben“ ist, hat aber „noch keine neuartigen (irdischen!) Lösungskonzepte bereit“, weshalb der Folgezeit „vieles zu tun übrig[bleibt]“. Dies alles also aus dem genannten Chorsatz abgeleitet!

Winfried Schrammek (*Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung*) versucht zu zeigen, wie Bach ein für seine Zeit in jeder Hinsicht fortschrittliches Orgelideal repräsentiert, das in keiner Weise der von der neuzeitlichen Orgelbewegung wiederentdeckten „Barockorgel“ entspricht. Jürgen Asmus (*Innendynamische Charakteristika in der Sonatenkonzeption J. S. Bachs*) gibt im wesentlichen eine Zusammenfassung seiner Leipziger Dissertation über die langsamen Sätze in Bachs Violinsonaten. Daß in diesen erregend unkonventionellen und persönlichen Stücken ganz neuartige Ausdrucksmomente hervortreten, ist richtig gesehen (und basiert letzten Endes auf meinen eigenen Untersuchungen) und wird umständlich analysiert. Ob Bach aber mit dieser Tonsprache „ein intuitionell neues, aufklärerisches Verständnis der menschlichen Psyche“ bekundet, läßt sich durch solche Zergliederung kaum beweisen. Armin Schneiderheinze schließlich (. . . *Bemerkungen zum Kapellmeister im Kantor Johann Sebastian Bach*) will zeigen, daß der Leipziger Bach weitgehend „Kapellmeister“ geblieben ist; dies gehe aus der Eigenart seines Kantatenschaf-

fens der ersten Jahre hervor, in dem sich ein Zug zu äußerer Repräsentation, Betonung des instrumentalen Momentes oder auch konzertmäßigen Einschlägen geltend mache; so gelinge es ihm, „die wesentlichen als Kapellmeister erworbenen . . . progressiven Errungenschaften in den neuen Regelkreis von Amt, Dienst und Auftrag zu integrieren“. Damit aber „beförderte er . . . den Prozeß der . . . Umfunktionierung des Gottesdienstteilnehmers in einen allseitig geforderten Zuhörer“.

Wie man sieht, wird die eingangs erwähnte gestellte Aufgabe in zahlreichen Beiträgen wunschgemäß gelöst. Bach erscheint in diesen Studien als ein intelligenter Vertreter fortschrittlicher Bürgerlichkeit. Für Teilzüge und Teilgebiete mögen derartige Beschreibungen richtig und überzeugend sein, aber werden sie Bachs Persönlichkeit in ihrer Ganzheit gerecht? Daß Bach ein kühner Neuerer war, ist ja dank Heinrich Besslers Anregungen, also seit mehreren Jahrzehnten gedankliches Allgemeingut, aber die Frage, inwieweit er dies im Rahmen des aufklärerischen Zeitgeistes oder aber zufolge der gewaltigen Expansivkraft seines einzigartigen Ingeniums war, läßt sich nicht einseitig mit Hilfe von (vorgegebenen) soziologischen Blickrichtungen beantworten. Gelingt es einem, sich selbst vor Einseitigkeiten zu bewahren, so wird man jedoch auch der marxistisch gesteuerten Bachforschung wertvolle Erkenntnisse abgewinnen können.

(August 1983)

Hans Eppstein

RUDOLPH ANGERMÜLLER: W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1982. 351 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 17.)

Wer es unternehmen wollte, „Umriss eines neuen Mozart-Bildes“ darzustellen, dürfte nicht nur auf die veränderte Sicht hinweisen, in welcher etwa Mozarts Beziehung zum Geld oder die durch Handschrift- und Papierstudien gestützte Chronologie vieler seiner Werke, schließlich auch die Art seines Kompositionsprozesses heute erscheinen. Er müßte besonders auch auf das halbe Jahr eingehen, das der Komponist von Ende März bis Ende September 1778 in Paris zugebracht hat: Aus neueren Forschungen (Wolfgang

Plath, Alan Tyson) haben wir lernen müssen, daß man Mozarts brieflichen Berichten dieser Zeit nicht durchweg trauen darf, und vor allem, daß sich gerade Mozarts angeblich in Paris geschaffenes kompositorisches Werk durch Neudatierung um mehrere wesentliche Schöpfungen entschieden verringert hat. Daß die Frage, wie dieser Pariser Aufenthalt Mozarts denn im einzelnen ausgesehen habe, von besonderem Interesse ist, liegt danach auf der Hand; daraus gewinnt die vorliegende Publikation auch ohne weiteres ihre Berechtigung.

Rudolph Angermüller bietet in ihr eine „Dokumentation“ von Mozarts musikalischer Umwelt in Paris an, sie ist zweifellos in mühevoller Kleinarbeit zustande gekommen. Eröffnet wird der Band mit einem umfangreichen Vorwort, das über Mozart in Paris, über sein tägliches Leben, seine Unterrichtstätigkeit, über Freunde und Bekannte usf. berichtet und dann in Theater-, Ballett- und sonstige Spielstätten, in Konzertinstitutionen sowie in Presse und Verlagswesen einführt; Verschiedenes davon hat der Verfasser schon im *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, S. 122–133, vorgelegt. Hier wird insgesamt ein anschauliches Bild von Mozarts Pariser Aufenthalt entworfen, der Komponist selbst, auch seine Familie, kommt in brieflichen Äußerungen ausführlich zu Wort.

Die dann folgende eigentliche Dokumentation stellt in Quellenauszügen und -regesten zu jedem Tag während der fraglichen Zeitspanne zusammen, was Pariser Bühnen und Konzertsäle an musikalischen Programmen anboten, was die Tagespresse an entsprechenden Ankündigungen abdruckte oder an Annoncen neuer Musikalien veröffentlichte. Wo hierbei Kompositionen genannt sind, werden immer auch die musikalischen und gegebenenfalls die Libretto-Quellen, soweit erhalten, sorgfältig nachgewiesen. Ergänzt sind diese Mitteilungen durch ebenfalls im Originalwortlaut wiedergegebene, Musikalisches betreffende administrative Verordnungen verschiedenster Institutionen, durch Besoldungs- und Personalisten, aber auch durch einzelne einschlägige Artikel und Beiträge jener Zeit, wie sie in Pariser Zeitungen zu aktuellen musikalischen Fragen, meist zum damals ausgetragenen Streit von Gluckisten und Piccinisten, veröffentlicht wurden. Den Schluß des Bandes bilden ausführliche Namen- und Werktitel-Register.

Der Sache nach bietet sich in den vorgestellten Dokumenten das Bild eines insgesamt aktiven

und lebhaften Pariser Musiklebens an. Daß diese Dokumente zu Mozarts Biographie und Schaffen direkt nicht viel Neues zutage fördern, liegt in Ziel und Anlage des Bandes begründet; es soll ja eben die Umwelt Mozarts in Paris in wesentlichen Zeugnissen vorgestellt werden. Immerhin vermag Angermüller auf ein bisher unbeachtetes Ballett Noverres *Anette et Lubin* aufmerksam zu machen, das einen Satz aufweist, der mit KV 166 (159d), Nr. 3, übereinstimmt; es wird vorsichtig erwogen, ob dieses Stück mit Mozarts, neben *Les petits riens* zweitem Pariser Ballett zusammenhängen könnte. Angermüller stellt hierzu eine besondere Studie in Aussicht. (Wie mir Wolfgang Plath nach Abschluß dieses Rezensionstextes freundlicherweise mitteilt, hat A. M. Stoneham inzwischen nachgewiesen, daß der fragliche Satz in KV 166/159d ein Arrangement Mozarts nach einem Symphoniesatz Paisiellos ist [*Musical Times*, Februar 1984]; damit dürften auch Angermüllers Überlegungen zum Pariser Ballett entfallen.)

Soweit der Verfasser nicht im Vorwort das vorgelegte Dokumentenmaterial mit den bisher bekannten Mozart-Quellen, besonders den Briefen, bereits in Verbindung gebracht und ausgewertet hat, wird es eine Aufgabe der zukünftigen Forschung sein, dies zu tun. Zweifellos wird sich Angermüllers sorgfältige und reichhaltige Arbeit dabei als wertvolle Hilfe erweisen. Als ein zusätzliches Ergebnis wird man das Bewußtsein, wie es sich bei der Lektüre zunehmend verdeutlicht, anerkennen müssen, wonach der Musikforscher aus der Kenntnis der biographischen Umwelt eines Komponisten eben doch überaus wertvolle Anschauung und Fähigkeit zum historischen Verständnis auch von dessen musikalischem Schaffen gewinnen kann.

(März 1984)

Martin Staehelin

ARNFRIED EDLER *Robert Schumann und seine Zeit. Laaber Laaber-Verlag 1982 371 S., Notenbeisp., 24 Abb.*

Biographien vom Typus „Leben und Werk“ sind obsolet geworden. Nicht nur die teilweise belletristisch angehauchte, von literarischen Ambitionen der Biographen geleitete Diktion, sondern vor allem die wissenschaftliche Skepsis gegenüber der Interpretationsfalle, die in dieser

Verknüpfung liegt, sind hier verantwortlich. Mancher Autor erlag der Suggestivität von Selbstzeugnissen und Lebensumständen, die, als gleichwertige harte Fakten mißverstanden, einer scheinbar authentischen Werkdeutung dienten, anstatt ihrerseits zum Gegenstand kritischer biographischer Reflexion geworden zu sein.

Schumanns Lebensdaten, mit zeitgenössischen Fakten (aus Musik-, Literatur-, und Kunstgeschichte sowie der technischen, politisch-sozialen und ökonomischen Entwicklung) stellenweise zu einer tabellarischen Synopse verdichtet, nehmen im vorliegenden Buch ganze 53 Seiten ein. Die Hauptaufgabe des Buchs besteht nach des Verfassers Selbstverständnis in der Interpretation des hier angehäuften Materials; es soll sowohl allgemein-politisch und ideengeschichtlich als auch kompositionsgeschichtlich befragt werden. Die Darlegung gesellschafts- und geistesgeschichtlicher Implikationen der Schumannschen Musikkritik entfaltet sich konzentrisch um das geschichtliche Subjekt, ohne daß es als bloßes historisches Produkt oder als Heros erscheint. Bereits in diesem Kapitel zeigt sich Edlers Geschick, die Masse einschlägiger Publikationen in wesentlichen Gesichtspunkten darzustellen, ohne sich dem Vorwurf bloßen Kompilierens auszusetzen. Hinsichtlich Schumanns Verhältnis zum „Jungen Deutschland“ etwa zeigen sich Ansätze, deren Weiterentwicklung lohnend erscheint.

Daß der systematische Aspekte-Teil bei der Interpretation des Oeuvres über weite Strecken mit dem Lebensweg Schumanns korreliert – sich systematische Gesichtspunkte und historischer Verlauf gut aufeinander abstimmen lassen –, verdankt der Verfasser freilich der Schumannschen Eigentümlichkeit, sich Gattungen und Bereiche quasi systematisch anzueignen. Den breitesten Raum beansprucht die Instrumentalmusik. Hier wie auch in den folgenden Teilen arbeitet Edler vorwiegend analytisch, ohne durch gehäufte Taktverweise oder Buchstabenschemata den Leser zu ermüden. Auf einen knappen Nenner gebracht, markieren die analytischen Befunde jeweils stilistische oder technische Pointen der Einzelwerke. Durch kompositionsgeschichtliche Überlegungen verknüpfen sich diese Einzelanalysen zu einer Problemgeschichte des nachbeethovenschen Komponierens, wobei die skizzierten Wege und Irrwege Schumanns nicht selten ebenso interessant erscheinen wie die Lösungen (vgl. z. B. S. 150ff.).

Zentrale ästhetische Kategorien Schumanns (Poesie-Prosa, Humor, Drama, das Novellistische, Charakteristische u. a.), die im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Musikkritik teilweise erörtert wurden, werden in Edlers Analysen weitergeführt und mit musikalisch-strukturellem Sinn gefüllt. Daß im Vergleich zum breit abgehandelten frühen Klavierwerk und der gewichtigen Kammermusik einige instrumentale Spätwerke (op. 70, 73, 94, 102, 113, 132) etwas stiefmütterlich in wenigen Zeilen (S. 195) abgetan werden, dürfte nicht nur dem Zwang zur Selektion, sondern vielleicht auch der gängigen Skepsis gegenüber dem späten Schumann anzulasten sein. Andererseits ist Edler um Schumanns späten musikdramatischen Ehrgeiz ausführlich bemüht. Allerdings wird nicht jeder sich mit dem Verdikt über die *Genoveva*-Oper identifizieren können, obwohl Edler auch hier durchweg um Begründung bemüht ist. Vergleichsweise knapp geraten sind die Erläuterungen zum Liedschaffen (S. 212–231). Analytische Hinweise nur sparsam einflechtend, konzentriert sich dieser Teil mehr auf eine grundsätzliche Darlegung des Verhältnisses Schumanns zur Vokalmusik.

Diese vorwiegend werkbetrachtenden und kompositionsgeschichtlich orientierten Kapitel münden dann doch noch in einen dezenten Versuch, die Person des Künstlers in verschiedenen Brechungen (z. B. Kindheit, Ehemann, Pädagoge, Krankheit) aufleben zu lassen. Obwohl Edler sich hier in den Bahnen konventioneller Biographistik bewegt, erliegt er weder der (für die Schumann-Literatur typischen) Versuchung eines spekulativen Psychogramms, noch derjenigen einer pathologisierenden Deutung des Oeuvres. In einer rezeptionsgeschichtlichen Skizze, die ebenfalls zum Ausbau anregt, findet das Buch seinen Abschluß.

Wasielewskis erste und grundlegende Schumann-Biographie ist vor allem wegen der Zeitgenossenschaft des Autors wohl nie zu ersetzen. Über Edlers Schumann-Biographie – als Entwurf unseres heutigen Schumann-Bildes – darf man die übrigen Lebensbilder post Wasielewski getrost vergessen.

(August 1983)

Bernhard R. Appel

Felix Mendelssohn Bartholdy. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. X, 448 S. (Wege der Forschung. Band CDXCIV.)

Angesichts der erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts in Gang gekommenen Wende in der Mendelssohn-Forschung, die sich vorurteilsloser und in stärkerem Maß von werkanalytischen Ansatzpunkten aus um ein Gesamtbild des Komponisten bemüht, aber auch aus der Einsicht, daß wegen bislang nur begrenzt verfügbaren dokumentarischen Materials dieser Forschung gewisse Grundlagen noch fehlen, stellt der vorliegende Band „Momentaufnahmen“ der aktuellen Forschung vor, „die ihre Aufgaben nach und nach noch formuliert“

Auf die „vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies“ macht Karl-Heinz Köhler aufmerksam und vermittelt über die in vier Entwicklungsphasen entstandenen 100 Werknummern (dem analogen Mozartschen Jugendwerk quantitativ vergleichbar) wertvolle Aufschlüsse. Louise Leven zeigt an unveröffentlichten Liedern (deren erstes der Feder des Elfjährigen entstammt) die stark von barock-instrumentalen Vorstellungen geprägten Anfänge, verweist besonders aber auf den deutlichen Einfluß, den der Stil von Mendelssohns Lehrer Ludwig Berger auf den jugendlichen Komponisten gewinnt. Der scharfsichtige Blick des erfahrenen Aufführungspraktikers wird in der Korrespondenz mit William Sterndale Bennett deutlich, als es darum ging, die englische Druckfassung des Oratoriums *Samson* als erstes Werk einer von Mendelssohn geplanten, wenn gleich nicht verwirklichten Händel-Gesamtausgabe mit geradezu wissenschaftlicher Akribie auf die Intentionen des Komponisten hin zu prüfen. In seinem Beitrag über Mendelssohns Leipziger „Mitsstreiter“ (besonders Ferdinand David, Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann) beleuchtet Johannes Forner die vielfältigen Probleme, die sich der Entwicklung eines Konservatoriumskonzepts im Kraftfeld zwischen humanistischem Ideal und Massengeschmack, klassischer Tradition und (neudeutschem) Fortschritt stellten. Die außerordentliche sozialgeschichtliche Bedeutung, zu der Mendelssohn durch seine Rolle als Dirigent, Organisator und Publikumserzieher auch über seinen Leipziger Wirkungskreis hinaus gelangt, erweist der wohlgelungene „Versuch“ Gerhard Schuhmachers. Über den Zeichner und Aquarellisten Mendelssohn (und einige interes-

sante Beispiele geschickter Kooperation mit der gleichfalls begabten Ehefrau Cécile), aber auch über seine rezeptive Haltung gegenüber den Bildenden Künsten informiert eingehend Hans Christoph Worbs.

Mendelssohns oft lang anhaltende Arbeit an einer Komposition wird mehrfach belegt. Über die von bemerkenswerter Korrespondenz begleitete weitere Ausgestaltung der *Melusinen*-Ouvertüre noch zwischen Londoner Uraufführung 1834 und endgültiger Fassung erst im folgenden Jahr referiert Donald Mintz. Wie sehr die vermeintliche Glätte seiner Musik gerade das Ergebnis ernsthafter, am klassischen Ethos orientierter Arbeit ist, wird aus den von Gerhard Schuhmacher dargestellten Gestaltungsvorgängen an den *Streichquartetten* op. 44 zwischen Autograph und Erstveröffentlichung deutlich. Von ganz besonderem Interesse ist Reinhard Gerlachs Studie über die Entstehungsphasen des (schließlich wie aus einem Guß anmutenden) Hauptthemas im ersten Satz des *Violinkonzerts* op. 64 und dessen motivische Beziehungen zum jugendlichen *Oktett* op. 20 (ergänzend böten sich vergleichende Hinweise an: Das *e*-moll-Motiv in der *Hebriden*-Ouvertüre, T 19f., nimmt die entscheidenden Takte 3f. der angeführten Skizze 2 schon vorweg; der gestische Typus aus Skizze 1 findet sich in melodischer und rhythmischer Analogie in Mozarts *Zauberflöte* vorgebildet – „Zu Hilfe . . .“ am Anfang des ersten Aktes). Einen ersten Keim zum zweiten und dritten Satz von op. 64 entdeckt William S. Newman, der das ganze Sonaten-Euvre ausführlich darstellt, bereits in der *E-dur-Sonatine* des Zwölfjährigen.

So plausibel Wulf Konold in seinen *Analytischen Bemerkungen* zu den *Symphonien c*-moll (op. 11) und *d*-moll (op. 107) argumentiert, so kritische Fragen werfen Donald Chittums *Beobachtungen zur Ton- und Intervallstruktur im Oktett* auf: Schafft nicht eben doch der allgemeine Stilhintergrund wesentliche Voraussetzungen für das Zustandekommen jener Tonformationen, die – erst bei variativ großzügigster Ausdeutung – die These von Mendelssohns kompositorisch beabsichtigter Vereinheitlichung struktureller Elemente auf thematischer, harmonischer und tonaler Ebene begründen sollen? (ob der dezidierte Verzicht auf „analytische Terminologie“ lohnt, wenn dafür Termini wie „verminderter *Fis*-dur[!]-Septakkord“ gebraucht werden, der sich bei genauerem Hinsehen als *fis-a-c-es*-Akkord

entpuppt?). Mit dem Hinweis auf Mendelssohns Skepsis gegenüber Worterklärungen und Schumanns Erörterungen des Problems bezieht Elfriede Glusman die *Lieder ohne Worte* op. 19 durch Gegenüberstellung zu Wilhelm Tauberts klavieristischen *Minneliedern* op. 16 in differenzierende Überlegungen zu Begriffen wie „Charakterstück“, „lyrisches Klavierstück“ und „Programm Musik“ ein.

Gerd Schönfelders interessante Untersuchung der *Frage des Realismus bei Mendelssohn* fordert schließlich doch etwa die Frage heraus, ob die gegenüber Beethoven andersartige „Konfliktgestaltung“ bei Mendelssohn so handfest mit dem politischen „Wollen des Großbürgertums“ verknüpft werden kann. Stehen rezeptionsgeschichtliche Forschungen für den deutschen Bereich noch aus, so legt Joseph A. Mussulman für Nordamerika eingehende Dokumentarstudien vor. Einschlägige Fragen zu europäischen Ländern schneidet Eric Werner in seinen *Mendelssohniana* an. Als große Autorität in Sachen Mendelssohn begleitet er auch den Neubeginn der Forschung in ihren bisher wichtigsten Ergebnissen mit kritisch instruktiven Kommentaren (ein fünfzehn Seiten umfassender bibliographischer Überblick bietet eine wertvolle Ergänzung des Bandes).

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

FANNY MENDELSSOHN. Italienisches Tagebuch. Hrsg. von Eva WEISSWEILER. Frankfurt: Societäts-Verlag (1982). 187 S., Notenbeisp., Abb.

Fanny Hensel, die ältere Schwester Felix Mendelssohn-Bartholdys, ist von der Musikforschung bisher stiefmütterlich behandelt worden. Und dies, obwohl sie zu ihrer Zeit als Pianistin und Komponistin in hohem Ansehen stand und als Mittelpunkt eines Berliner Kreises von musikalisch und geistig Interessierten über beträchtlichen Einfluß verfügte. Der Grund für die weitgehende wissenschaftliche Ignorierung Fanny Hensels liegt aber nicht allein im Desinteresse oder in der Geringschätzung ihres kompositorischen Vermächnisses, sondern auch in der Schwierigkeit, an die literarischen und musikalischen Dokumente heranzukommen.

Die vorliegende Veröffentlichung vereinigt Tagebuchnotizen und Briefe von einer Italienreise, die Fanny mit ihrer Familie 1839/40 unternahm. Wer nun hofft, hier endlich eine wissenschaftlich fundierte Edition dieser kulturhistorisch bedeutsamen Dokumente zu finden, sieht sich getäuscht. Den weitaus größten Teil des Buches nimmt der Nachdruck von zwei Kapiteln aus Sebastian Hensels vielgelesenem Buch *Die Familie Mendelssohn* ein. Daneben bleibt der eigene Beitrag Weissweilers bescheiden. Es handelt sich um die Erstveröffentlichung von lediglich sieben Briefen, die Fanny aus Italien an Cécile und Felix Mendelssohn schrieb. Berücksichtigt man, daß Hensels Werk in zahlreichen Auflagen erschienen und nicht besonders schwer erreichbar ist, wäre eine Publikation dieser Briefe in weniger aufwendigem Rahmen sicherlich angemessener gewesen. Hinzu kommt, daß Hensels Familienchronik keineswegs als zuverlässig gelten kann. Das weiß natürlich auch Weissweiler. Sie beklagt ausdrücklich, Hensels Aufzeichnungen seien „unvollständig und tendenziös“. Dennoch glaubte sie – auch wenn ihr die Möglichkeit versagt war, Hensels Text mit den Originalen zu vergleichen – Fannys Aufzeichnungen selbst „in dieser notgedrungen unvollständigen Form“ als wichtiges Pendant zu Felix' Reisebriefen neu auflegen zu müssen. Verschwiegen wird dem Leser allerdings, daß bei Hensel deutlich erkennbar ist, daß keineswegs das ganze Tagebuch Fannys mitgeteilt wird und daß auch die abgedruckten Briefe nicht immer vollständig übertragen werden. Unverzeihlich ist, daß diesbezügliche Hinweise Hensels bei Weissweiler einfach unter den Tisch fallen. Schreibt Hensel „Aus einem Brief an“, so heißt es bei Weissweiler verfälschend „Brief an“. Offensichtliche Hinweise auf Kürzungen wie „–“ am Anfang eines Textes, zusammenfassende und überleitende Zwischentexte und manch interessante Anmerkung werden einfach eliminiert. Auch werden nicht alle Briefe und von den übernommenen Briefen nicht alle vollständig nachgedruckt. So fehlt z. B. jener Passus, in dem Fanny das Klavierspiel von Delphine Handley lobt. Befremdlich ist dies insofern, als Weissweiler im Vorwort unterstellt, Hensel habe „bezeichnenderweise“ Fannys Berichte über die Begegnung der beiden „unterdrückt“. Derzeit ist der interessierte Leser demnach mit Hensels Chronik immer noch besser bedient.

Einen zwiespältigen Eindruck macht auch das

umfangreiche Vorwort. Mit seinen ungenauen Angaben, vor allem aber den einseitigen Deutungen und unbelegten Behauptungen ist es vielfach geradezu ärgerlich. Daß Weissweilers Interesse an Fanny in erster Linie der Situation der komponierenden Frau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Unterdrückung der Frau gilt, wer würde dies verübeln. Es gibt in der Tat zahlreiche Hinweise, daß Fannys Leben eine tragische Komponente hatte. Die Erziehung zur Hausfrau und Mutter und die gleichzeitige anspruchsvolle kompositorische und pianistische Ausbildung mußten später zu Konflikten führen. Doch bleibt Fannys Situation ohne Bezug auf den Wertkanon der Zeit und der Familie unverständlich. Auch scheint ohne Kenntnis des gesamten Materials, insbesondere der Brautbriefe und Tagebücher Fannys eine Beurteilung des Problemkreises unmöglich. Pauschalisierende, polemische Äußerungen, belegt mit einseitig kommentierten und willkürlichen Briefausschnitten sind hier kaum geeignet, Licht ins Dunkle zu bringen.

(September 1983)

Hans Kohlhasse

ANGELUS SEIPT: César Francks symphonische Dichtungen. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1981. 552 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 116.)

Die symphonische Dichtung scheint eine vom Konzertleben nahezu vollkommen ausgeschlossene Gattung. Weder spielt man noch häufig *Les Préludes* von Franz Liszt, die nur geeignet sind, die Vorurteile, die man gegen Liszt im allgemeinen und gegen das ganze Genre hat, zu bestärken, noch kennt man seine andern Orchesterwerke gründlich, die geeignet wären, diese Vorurteile zu widerlegen oder zum mindesten zu differenzieren. Noch schlimmer ist es um die Kompositionen von Camille Saint-Saëns oder César Franck bestellt, dem Angelus Seipt die hier zu besprechende, umfangreiche Arbeit gewidmet hat. Von den hier behandelten Werken *Ce qu'on entend sur la montagne* (1846 vor Liszts gleichnamigem Stück vollendet) *Rédemption*, *Morceau symphonique* (1874) *Les Eolides* (1876), *Le Chasseur maudit* (1882), *Les Djinns* (1884) und *Psyché* (1888) habe ich, so muß ich gestehen, nur das zweitletzte jemals im Konzert gehört, doch

schon zur Zeit, als Franck noch lebte, waren die Aufführungen nicht häufig. Wie Saint-Saëns galt er vornehmlich als Komponist religiöser Musik, auch seine Opern *Ghiselle* und *Hulda* fanden kaum Beachtung.

Die Sujets der symphonischen Dichtungen Francks spiegeln die wichtigsten literarischen Strömungen des 19. Jahrhunderts wider: philosophische, balladeske, exotische, katholische und griechisch-antike Themen finden sich zusammengefaßt, oft in Prosa und nicht in gebundener Form, eine Praxis, der auch Antonín Dvořák in seinen symphonischen Dichtungen der neunziger Jahre huldigte, wo zu Beginn der Partituren die Handlungen der Balladen von K. Jaromir Erben kurz erzählt werden. Deskriptive und epische Elemente sind oft anzutreffen, doch wie bei Liszt scheint eine antithetische Konstruktion und mehr eine Folge von „Seelenzuständen“, wie dieser im Zusammenhang mit *Hamlet* betont, vorzuherrschen, wobei, auch wie bei Liszt, die Sonatenform, die seit Beethoven ein gewaltiges Prestige genoß, immer wieder in verschiedenen Abwandlungen die Großform bestimmt.

Die Gedichtvorlagen werden in einem Anhang abgedruckt: Victor Hugo für *Ce qu'on entend sur la montagne* und *Les Djinns*, Charles Marie Leconte de Lisle für *Les Eolides* und Gottfried August Bürger für *Le Chasseur maudit* auf deutsch als *Der wilde Jäger*. Das Literaturverzeichnis ist sehr reichhaltig und gewährt einen Einblick in die französische Produktion von symphonischen Dichtungen, die unmittelbar nach Franck entstanden. Erwähnt seien hier nur die Komponistennamen Alfred Bruneau, Théodore Dubois, Paul Dukas, Henri Duparc und Marcel Dupré neben Félicien David, der schon 1845 mit der Ode symphonique *Le Désert* den musikalischen Orientalismus in Frankreich begründete. Unter den literarischen Quellen werden auch Kostbarkeiten wie der Katalog der Bilderausstellung der Rosenkreuzer von 1892 und zwei Bücher von Henri Gauthier-Villars, genannt Willy – er war der Gatte von Colette – angeführt, die mit witzigen und boshaften Kommentaren einen Einblick in das Konzertleben der neunziger Jahre gewähren.

Franck hat als Lehrer eine ganze französische Komponistengeneration geprägt: Vincent d'Indy, Ernest Chausson und Albéric Magnard wären ohne ihn nicht denkbar, sogar Dukas' Symphonie in C-dur zeigt seinen Einfluß. Es ist sehr ver-

dienstvoll von Angelus Seipt, daß er den „père Franck“, wie ihn seine Schüler nannten, wieder in Erinnerung ruft. Doch gerade seine Schüler nannte der Direktor des Conservatoires, Ambroise Thomas, verächtlich „la bande à Franck“, damit ein Verdikt aussprechend über eine Jüngerschar, der Charles Oulmont – sein Name wird leider nicht angeführt – ein Denkmal setzte mit dem Buch: *La musique de l'amour ou la bande à Franck*.

(Mai 1983)

Theo Hirsbrunner

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: *Johannes Brahms und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1983). 272 S., 26 Abb., Notenbeisp.*

Die Tatsache, daß das Brahmsbild unserer Tage – mehr als das anderer bedeutender Komponisten – in bemerkenswertem Wandel begriffen ist, wird für Schmidt zum beherrschenden Leitmotiv, wenn er heutigen Lesern „Johannes Brahms und seine Zeit“ anschaulich vor Augen zu führen sucht. Dem unterschiedlichen Gewicht wissenschaftlicher Forschungsergebnisse entsprechend, richtet er den Blick schrittweise von außen nach innen. Auf die wichtigsten Fakten beschränkt, schmilzt er den biographischen Teil in eine mit zeitgeschichtlichen Daten reich bestückte Chronik ein und gewinnt daraus die ersten seiner beiden „Aspekte“: Brahms' „Stellung im politisch-gesellschaftlichen Umfeld“, seine in sozialem Aufstieg und materieller Existenzsicherung exemplifizierte „Bürgerlichkeit“, sein stark ausgeprägter Leistungswille, der im hohen Arbeitsethos des eigentlichen Komponierens sein letztes inneres Ziel findet und zugleich von einer ästhetisch-normativen Werthaltung in Dienst genommen wird, die sein „Verhältnis zur Geschichte“ eher unzeitgemäß, seine strenge, zwar an historischen Vorbildern orientierte, doch zeitloser Wertfortschreibung verpflichtete Kunst in klarem Licht erscheinen läßt.

Die Folgerungen aus diesem Bemühen, „musikalische Elemente, die vom Verfall bedroht waren, wieder zu befestigen und neu zu begründen“, zeigt der Verfasser zunächst unter gattungsgeschichtlichem Gesichtspunkt auf: die Beibehaltung tradierter Normen des Form-Besetzung-Konnexes, deren Erscheinungsweisen allerdings durch „ästhetische Stillage, kompositori-

schen Anspruch, soziale Determination“ sowie biographische und historisch-retrospektive Momente gewisse Modifikationen erfahren. So prägt die vieldiskutierte, durch „tiefgreifende Durchbildung des musikalischen Details“ gekennzeichnete kammermusikalische Haltung auch den Symphoniker Brahms und löst ihn dadurch folgerichtig immer mehr aus der Beethovenschen Tradition symphonisch schlagkräftiger Hinwendung „an die ganze Menschheit“. Andererseits spiegelt sein umfangreiches Chorschaffen gerade die soziokulturelle Schichtung seiner Zeit und erzielt den entscheidenden Erfolg mit dem *Deutschen Requiem*, in dem die kunstreligiöse Geisteshaltung maßgeblicher Kreise des Bildungsbürgertums ihren schöpferischen Widerhall findet.

Das kompositorische Gefüge der Brahms'schen Kunst, dessen Darstellung ins Zentrum seines Buches rückt, erschließt der Verfasser von der grundlegenden Erörterung variativen Gestaltens aus, das, letztlich auf Bach und Beethoven fußend, nun zu charakteristischen eigenen Lösungen gelangt. Schönbergs Spuren folgend, zeigt er besonders die „motivische Variation“ bis zu ihrer letzten funktionalen Konsequenz in dem vom Beethovenschen Typus sich dadurch unterscheidenden Sonatensatz als Brahms'sches Spezifikum auf und fügt dem bekannten Beispiel des *Klavierquartetts* op. 25 noch weitere ähnliche an, wobei ihm das Lied *Mein wundes Herz* (op. 59, 7) eine treffliche Gelegenheit bietet, auch das kontrapunktische Verfahren der Begleitung einer Stimme „durch sich selbst“ zu erläutern.

Auf allen Gestaltungsebenen wird die dominierende Rolle ersichtlich, die Begriffe wie „Ordnung“ und – darauf als letzte geistige Orientierung verweisend – „Form“ im Schaffen von Brahms spielen. Tatsächlich lassen sich in seiner Musik ganz erstaunliche Belege für das Streben nach vertieften Ordnungsbezügen unter den gewandelten Bedingungen seiner Zeit finden. Schmidt wählt hier geschickt aus. Ihm liegt offensichtlich daran, in Brahms' Gestaltungswillen ein Höchstmaß an jener Systematik aufzuzeigen, die den gemeinhin als konservativ Einstuften doch als „Progressiven“, und das heißt eben deterministisch Planenden ausweist, als den ihn Schönberg selbst im noch tonalen Vorfeld seines eigenen dodekaphonisch bestimmten Komponierens entdeckt hat. Weithin überzeugend sind die Darlegungen über die intervallmo-

tivischen und tonalen Dispositionen der von der Forschung inzwischen in den Rang eines Schlüsselwerks erhobenen *Vierten Symphonie*. Aber auch Zweifel tauchen auf, beispielsweise bei den „überaus einleuchtend gruppierten“ Tonarten im 1. Satz des *c*-moll-*Streichquartetts* op. 51,1: So systemträchtig einladend die tonale Disposition mit ihrer expositionellen Quintkette von *c*-moll bis *es*-moll erscheinen mag, der prädatierten „chiastischen“ Reihe von *a*-moll nach *fis*-moll in der Durchführung steht nicht nur die Ungleichgewichtigkeit der zitierten Positionen entgegen, sondern vor allem das kadenzierend erreichte, dominantisch akzentuierte und von Brahms überdies durch die Vorzeichnung noch unterstrichene *cis*-moll-Feld. Zweifellos fordert der hochbedeutende Ordnungsfaktor in der Musik von Brahms zu weiteren Nachforschungen geradezu heraus. Besteht aber nicht auch die Gefahr, das reine Strukturbild immer mehr von der Gesamtpersönlichkeit und ihren vielgestaltigen Konstituenten zu abstrahieren, Brahms also gleichsam aus der Schönberg-Perspektive zu vereinnahmen? Dabei weiß Schmidt den Umkreis durchaus auch weiter zu ziehen, wenn er über Brahms' Volksliedverständnis und sein Liedschaffen ausgezeichnet unterrichtet (die *Feldeinsamkeit*-Analyse ist sehr bemerkenswert). Hohen Informationswert hat auch der „Rezeptions“-Aspekt, ebenso die Erörterung von Quellen- und Editionsfragen. Ausführliche Werk- und Literaturverzeichnisse samt Bildteil runden das sorgfältig konzipierte und anregende Buch ab.

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

MAREK BOBÉTH Borodin und seine Oper „Fürst Igor“ Geschichte – Analyse – Konsequenzen. München-Salzburg Musikverlag Emil Katz-bichler 1982. 233 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 18.)

Nach einem längeren Gespräch mit Borodin im April 1869 schrieb Vladimir Stasov das erste Szenarium für *Fürst Igor*. Es basierte auf dem mittelalterlichen Igor-Lied und zeitgenössischen Chroniken, was bei den slawophilen Tendenzen des „Mächtigen Häufleins“ nicht überraschend war. Bis zu seinem Tode im Jahre 1887 beschäftigte sich Borodin mit diesem Projekt, das er aus verschiedenen Gründen nie vollendete. Einer

von ihnen war wohl seine hauptberufliche Tätigkeit als Naturwissenschaftler. Natürlich fehlte es nicht an Ermunterungen seitens der anderen Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ und deren Sympathisanten, die Oper zu vollenden. Besonders Rimskij-Korsakov hing an dem Werk und unterbreitete Pläne, die die Fertigstellung erleichtern sollten. Aber schon zu Lebzeiten Borodins befürchtete Rimskij-Korsakov, *Fürst Igor* könnte ein weiteres russisches Meisterwerk werden, dessen Vollendung ihm überlassen würde. Und so kam es dann auch. Zwischen Borodins Tod 1887 und der Uraufführung im Oktober 1890 erarbeiteten er und Glazunov in aufopfernder Weise eine aufführbare Version der Oper ihres verstorbenen Freundes.

Bobéths gründlich dokumentierte Arbeit besteht aus drei Teilen. Der Entstehungsgeschichte (besser gesagt, der Nichtentstehungsgeschichte) folgt eine Werkanalyse, die von einer abschließenden Beurteilung der gewonnenen Erkenntnisse abgerundet wird. Der besondere Wert dieser Untersuchung liegt in ihrer Auswertung der Autographie, die sich in Leningrader und Moskauer Bibliotheken befinden. Im ersten Teil ermöglicht dies eine sehr detaillierte Beschreibung der Entstehungsgeschichte. Auch die Exkurse, wie zum Beispiel der über die historischen Polovecer (oder Kumanen, wie sie in Wirklichkeit hießen), bieten nicht nur einen Einblick in die russische Geschichte (und in das russische Nationalbewußtsein), sondern beweisen auch Borodins fast wissenschaftlichen Ansatz in der Behandlung des historischen Sujets. Das ging so weit, daß er sogar eine Reise zum Schauplatz der Oper unternahm. (Dieses Streben nach ethnographischer Genauigkeit hat seine Parallele in dem Realismus von Repins Bild der Saporoger Kosaken.)

In der Werkanalyse (die eher einer Beschreibung gleicht) werden die einzelnen Abschnitte der Oper zudem unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht, um den genauen Anteil Rimskij-Korsakovs und Glazunovs festzustellen. Da leider nur ein Teil des Skizzenmaterials erhalten geblieben ist, wird jeder Versuch, die „wahren“ Intentionen Borodins zu rekonstruieren, problematisch. Bobéths Überlegungen zu diesem Thema verdienen Beachtung, aber sein Vorschlag, die Figur des Vladimir Igorevic wegzulassen und mit derjenigen Vladimir Galickijs zu verschmelzen, ist nicht sehr überzeugend. In diesem Zusammenhang wäre es erwähnenswert

gewesen, daß die „konventionelle“ Kavatine des Vladimir Igorevic, trotz der implizierten Behauptung, Borodin hätte dafür keine Vorbilder gehabt, zeigt, wie stark diese Seite seiner Musik von Meyerbeer abhängt (und daher auch einer nichtrussischen Operntradition Tribut zollt). Der fehlende Vergleich ist um so unverständlicher, als Bobéth im ersten Teil seiner Studie eine für Meyerbeer äußerst schmeichelhafte Rezension Borodins zitiert. Es fällt auf, daß Čaikovskij, damals neben Borodin, Rimskij-Korsakov und Musorgskij der größte lebende russische Opernkomponist, nicht ein einziges Mal erwähnt wird. Ein Vergleich zwischen dem Westler Čaikovskij und dem Slawophilen Borodin hätte vielleicht zu einem tieferen Verständnis von *Fürst Igor* geführt. Jedoch würde das den Rahmen einer solchen Studie sprengen, die zumindest in ihrem dokumentarischen Teil hervorragend ist.

(Juni 1983)

Alfred Clayton

PETRA WEBER-BOCKHOLDT: Die Lieder Musorgskijs. München: Fink 1982. 247 S. (Münchener Universitäts-Schriften / Philosophische Fakultät – Studien zur Musik, Hrsg. Rudolf Bockholdt. Band 2.)

Die Lieder Musorgskijs sieht die Verfasserin in einer engen harmonischen, rhythmischen, melodischen und kompositorischen Abhängigkeit von der russischen Volksmusik und belegt dies in zahlreichen Analysen. Gegenüber der westlichen, traditionsbelasteten Kompositionsweise sieht sie hier eine geradezu geschichtslose, auf Konkretion und Einfühlung in Figuren und Situationen beruhende Art zu komponieren, für die der – in der Musik doch strittige und zweifelhafte – Begriff des „Realismus“ eine wirkliche Gültigkeit beanspruchen könne. Für Musorgskij war Musik dramatisch und konkret, nicht loslösbar von den Gestalten, die sie verkörpern sollte. Verschiedene Versionen eines Liedes waren keine schrittweisen Verbesserungen, sondern spielten das Volksmusik-Prinzip gleichberechtigter Varianten. Bei all diesen Deduktionen würde man der Verfasserin gern folgen, wenn man nur ihre Voraussetzungen bzw. ihre Nicht-Voraussetzungen teilen könnte.

Mit Mutterwitz und Spürsinn, Sensibilität und Akribie beschreibt und entdeckt sie Sachverhalte, für die in der russischen Musiktheorie seit

langem Begriffe gefunden wurden, die sie nicht kennt. Nicht die Arbeiten von Aleksis Lvov über den russischen Kirchengesang aus dem 19. Jahrhundert, nicht die anknüpfenden von Valentina Cholopova über die unregelmäßigen Rhythmen bei Stravinskij. Mit Recht beklagt sie die Unzulänglichkeit westlicher Versuche, russische Melodien dur-moll-tonal zu interpretieren, unbekannt blieb ihr aber das gerade aus der russischen Folklore abgeleitete Tonartensystem von Boleslav Javorskij. Wenn sie auf Seite 19 eine Quart beschreibt, die sich in Terz und Sekund einteilt, möchte man ihr zurufen: „Genau das ist doch das byzantinische Tetrachord!“, und die „traditionelle Scheidung in Vorsänger und Chor“ (S. 21) würde sie in der griechisch-orthodoxen Liturgie wiederfinden.

Im Klartext: Was Petra Weber-Bockholdt als – von der Volksmusikpraxis inspirierte – „Geschichtslosigkeit“ erscheint, weil es sich von westlicher musikalischer Denkweise deutlich abhebt, könnte in Wahrheit eine künstliche Geschichtslosigkeit sein, in die die (weil religiösen) Quellen und Wurzeln der russischen Volksmusik gebracht wurden. Um russische Volksmusik sachgerecht zu interpretieren, kann man auf die Kenntnis der byzantinischen Musik wahrscheinlich nicht verzichten, auch wenn dies ein halbes Jahrhundert lang aus tendenziellen Gründen geschah.

Diese Einschränkungen tangieren nicht den Erkenntniswert dieser Arbeit. Nur muß man sich statt des vagen Begriffes „Volksmusik“ immer eine sehr viel ältere, auf die Antike zurückgehende Tradition von Musik denken, an die die russische Romantik anknüpft. Die Entscheidung der Verfasserin, auf die wissenschaftliche Transliteration russischer Namen und Titel zugunsten einer phonetischen Umschreibung zu verzichten, mag man hinnehmen – die Begründung („keine neue Schrift einzuführen, die von Nicht-Slavisten wiederum hätte erlernt werden müssen“, S. 15) kann man nicht, denn tschechische oder kroatische Namen lesen auch mitteleuropäische Nicht-Slavisten einigermaßen richtig, während sie in dem nur noch kyrillisch beschrifteten Noten-Anhang passen müssen.

(November 1983)

Detlef Gojowy

ECKHARDT VAN DEN HOOGEN. *Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit. Werkanalytische Studien. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 449 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 111.)*

Die Arbeit will an Hand von Schrekers Orchesterwerken einen weiteren Beitrag zur Frage des „musikalischen Jugendstils“ geben (vgl. S. 2). Sie ist behend geschrieben und gut lesbar. Jedoch scheint es so, als ließe sich der Verfasser von seiner markigen, in Lob und Tadel zur Übertreibung neigenden Sprache immer wieder mitreißen. Dabei sind pseudophilosophische Brocken wie „Das Leben ist geprägt von Widersprüchen“ (S. 22) oder „Die menschliche Seele ist geformt aus der Verbindung der das Leben bestimmenden Antinomien“ (S. 55) vielleicht gar nicht dem Verfasser selbst anzulasten, sondern seiner tiefen Versenkung in gewisse Anschauungen des Lebens- als Kunstgefühls zu Beginn des Jahrhunderts, deren Nähe er einfühlsam sucht. Manche ästhetisierend hochgestochenen Verlautbarungen können Untiefen bei den Gedanken oder Sprüngen in der Argumentation nicht immer verdecken.

Die Arbeit ist in vielem hellsichtig und doch auch wieder merkwürdig schief; trotz ihrer Breite erscheint sie oft verkürzt. Beispielhaft für den zwiespältigen Eindruck, den sie hinterläßt, ist folgendes: Der Verfasser stellt (S. 309) fest, daß „bis auf wenige Ausnahmen“ das an dem Menschen Schreker und seinem Werk „begangene Unrecht noch immer nicht wiedergutmacht ist“. Aus diesem verständlichen Rechtsgefühl folgert der Verfasser sodann, daß diejenigen, die Vorbehalte gegen Schrekers Musik anmelden (Verf. sagt es mit Worten wie „zweitrangig“, „abwerten“ usw. natürlich viel plastischer), den Komponisten „mit dem Maß messen, das die Machthaber anlegten, die den Menschen und Künstler scheitern ließen“. Aus dem bestimmt richtig gesehenen Ausgangspunkt wird eine eigentlich skandalöse Unterstellung gezogen. Sollte denn dem ehemaligen Aufführungsverbot nun ein Kritikverbot folgen? Würde der Verfasser seine Gedankenschritte etwas vorsichtiger setzen und zurückhaltender formulieren, dann könnte selbst in der genannten Folgerung noch ein keineswegs abwegiger Kern entdeckt werden: Wie die Mendelssohn- oder Meyerbeer-Rezeption als Parallelen bis heute zeigen, sollte auch jeder Kritiker der Musik Schrekers sich fragen oder fragen lassen, ob seine Kritik nicht bloß den ausgetretenen Spuren alter Vorurteile folgt.

Doch kann wohl Vorsicht kaum von einem Autor erwartet werden, der über das Zustandekommen dieser Arbeit bzw. seiner Dissertation sagt: „Gepaart mit einem vitalen Interesse an der endzeitlichen Morbidezzen der letzten Jahrhundertwende wurde aus der Berührung mit Schrekers Musik diese Arbeit“ (Vorwort). Mag man auch in Vitalität, Berührung und Paarung erstaunliche Triebfedern und ungewöhnliche Methoden für eine (musik)wissenschaftliche Arbeit erblicken, so ist doch nicht zu übersehen, daß der Verfasser damit den Charakter seiner Schrift präzise umreißt.

Eine Schwierigkeit liegt darin, daß sich der Verfasser im Grunde zwei Themen vorgenommen hat, die nicht leicht zusammenzubringen sind. Er beansprucht einerseits, Schrekers Orchesterwerke (erstmalig) zusammenhängend zu behandeln, andererseits will er dem „musikalischen Jugendstil“, dem Jugendstil überhaupt und obendrein seiner Geschichte nachgehen. Das führt notwendigerweise zu der verbreiteten Mißlichkeit, ‚ab ovo‘ zu beginnen und das ‚Umfeld zu klären‘, ferner dazu, im ersten Teil „Der geistige Lebensraum Franz Schrekers“ (S. 3–102; die Verwendung eines Worts wie ‚Lebensraum‘ bereitet dem Verfasser weder Mühe, noch setzt sie seinen kritischen Verstand in Bewegung) nur am Rande von Schreker zu handeln. Die Skizze – ein kulturgeschichtlicher Rundblick – enthält anregende Einfälle und ist nicht ohne Geschick durchgeführt, muß aber grob bleiben.

Im zweiten Teil „Die Orchesterwerke Franz Schrekers“ werden dann auf 300 Seiten die Kompositionen chronologisch in drei Schaffensperioden verfolgt. Philologische Fragen werden gelegentlich berührt, aber in der Hauptsache soll es sich dem Anspruch des Untertitels zufolge um „werkanalytische Studien“ handeln. Hier nun zeigt sich der Hiatus zwischen beiden Themen deutlich: Zur Durchführung des Jugendstil-Ansatzes (der Verfasser verliert ihn nicht aus den Augen, sondern versucht, ihn unter Leitbegriffen wie Kreis und Linie, Symmetrie und Asymmetrie, Ornament und Arabeske an den Partituren zu zeigen) bedarf es nur ausgewählter Beispiele, nicht einer Besprechung aller Orchesterwerke. Umgekehrt schränkt der Vorsatz, diese Stück für Stück zu besprechen, den analytischen Spielraum erheblich ein. So bleiben die Einzelanalysen sporadisch, und der Beitrag zum „musikalischen Jugendstil“ wird überschattet von der Fülle der zu behandelnden Kompositionen.

Nüchtern betrachtet wird Eckhardt van den Hoogen das Hauptziel seiner Arbeit nicht erreichen können, nämlich darauf hinzuwirken, daß auch die Orchesterwerke Schrekers wieder „Bestandteile des Konzertrepertoires“ werden „müssen“ (S. 414). Es ist kein selbstverständlicher, wohl aber ein diskussionswürdiger Punkt, ob ein solcher Vorsatz zu den Aufgaben der Musikwissenschaft gehört. Aber es berührt eher peinlich, ihm in einer Dissertation in imperativer Form zu begegnen.

Hilfreich ist außer dem Namen- und Werkverzeichnis auch ein Sachregister, und fünfzehn schöne Jugendstilabbildungen, überwiegend in Farbe, beschließen den im Rahmen der Möglichkeiten des Flattersatzes graphisch ansprechend ausgestatteten Band.

(Januar 1984)

Albrecht Riethmüller

Musik-Konzepte. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. Heft 22. Béla Bartók. München. edition text + kritik (1981). 153 S.

Ihrem (Erfolgs-)Konzept bleiben die Herausgeber mit diesem Heft aus Anlaß des 100. Geburtstags von Bartók treu: einige Aufsätze – Originalbeiträge, aber überwiegend Nach- und manchmal Vorab-Drucke; dazu Werkverzeichnis und Auswahlbibliographie (Barbara Zuber). Auf eine Diskographie, die angesichts der Hungaroton-Gesamtausgabe nur als kritisch kommentierte Sinn hätte, wird zu Recht verzichtet. Da Ergänzungen und Korrekturen nicht vermerkt sind, sei die nur mit einigem Aufwand überprüfbare Behauptung, es handle sich hier um „das bislang vollständigste und vor allem auch richtige“ Werkverzeichnis, bloß referiert.

Auch ihrer Konzeption des „Materialfortschritts“ bleiben die Herausgeber reflexionslos verhaftet. Die Auswahl der Beiträge wird tendenziös insofern, als sie (mit einer Ausnahme) die politische Dimension von Bartóks Schaffen draußen hält. Das färbt ab auf die – kontrovers behandelte – Leitfrage nach Bartóks „Radikalität“, die vorwiegend auf technische Avanciertheit verengt wird. Der erste der vier Harvard-Vorträge Bartóks (1943) wird „als einzigartiges authentisches Zeugnis sowohl für Bartóks Radikalität als auch für die eigentümlichen Grenzen

dieser Radikalität“ (Anm. des Übersetzers Rainer Riehn; S. 3) hier erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht; nicht gefragt wird, was denn das US-Exil an Radikalität welcher Art auch immer überhaupt erlaubte. Als besonders radikal gelten dann etwa die „weitgefächerte Skala von Glissandoformen der Tonerzeugung“ oder die Tendenz zur Mikrotonalität, welche der „vielleicht wichtigste Aspekt der Folklore Bartóks“ sei. So die Anmerkung des Übersetzers H. R. Zeller (S. 36f.) zu René Leibowitz' *Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik* (aus *Les Temps Modernes*, Oktober 1947). Leibowitz tadelt vor allem den „Mangel an Reinheit“ (S. 17) und Radikalität, die ihm allein die Dodekaphonie zu garantieren scheinen.

Die hier mit einiger Offenheit und Bewußtheit exponierten Maßstäbe sind nicht zuletzt bei Adorno vorgebildet. Aus seinen von Riehn zusammengestellten kleinen Beiträgen und auf Bartók bezüglichen Ausschnitten aus Musikkritiken zwischen 1922 und März 1933 erfährt man mehr über Adorno als über Bartók. (Die Edition dieser Texte ist für Band 19 der *Gesammelten Schriften* vorgesehen; eine ähnliche Zusammenstellung findet sich in den *Studia Musicologica* 23 – s. S. 130.) Spannend etwa die Interferenz von Schmock und Philosoph oder die frühe Ausbildung von Grundhaltungen für Analyse wie Werturteil. So z. B.: „Die prachtvolle Dürre des Klangs entzündet sich unter hämmernden Rhythmen zu rauchender Glut“ (1922; S. 120). Dieser in sich unstimmen präzis-trivialen Metaphorik folgt in derselben Kritik wenig später die innerhalb von Adornos Denken stimmige organistische Vorstellung vom Kunstwerk, die er später auf höherem Niveau formulierte: „volkhafte Naturklänge drängen sich lückenbüßerisch ein, und der langgestreckte Organismus scheint konstruktiv gewonnen, nicht blutvoll hochgewachsen“ (S. 121).

Wiewohl nun weder Vitalismus noch Zwölftönigkeit oder Viertelöne Garanten oder auch nur Indikatoren musikalischer Fortschrittlichkeit sind, ist Peter Petersens philologische Polemik *Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen* völlig berechtigt. Er macht auf spezifische semantische Aspekte der Vierteltonverwendung aufmerksam und stellt der konventionell nivellierten, einzig verfügbaren Edition Menuhins die Originalfassung des *Presto*

(Abdruck S. 64–68) entgegen. Petersens zweiter Beitrag – *Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutosławskis* – schafft ausgleichende Gerechtigkeit gegenüber dem Primat einer nicht ganz zu Recht auf Schönberg sich berufenden Fortschrittskonzeption. Vom Titel her scheint er zunächst etwas peripher, rechtfertigt aber seinen Platz in einem Bartók-Heft nicht nur durch analytische Präzision (die Leibowitz' existenzialistisches Moralisieren unter sich läßt), sondern auch durch sein Ziel, „das Verständnis der Musik Lutosławskis“ als „bedeutenden Fall der Bartók-Nachfolge“ zu fördern und damit eine Fragestellung aufzugreifen, „die zumindest in der westlichen Musikgeschichtsschreibung infolge der verbreiteten Präferenz für die dodekaphonische Schule um und nach Schönberg noch kaum berücksichtigt worden ist“ (S. 85).

Wenig untersuchte Zusammenhänge erhellt auch Siegfried Mausers *Die musikdramatische Konzeption in „Herzog Blaubarts Burg“*. Kenntnis- und aspektenreich stellt er verschiedene Einflüsse zwischen Symbolismus und Folklorismus vor, einzelne wie allgemeiner durch den Zeitgeist vermittelte, und zieht einleuchtende Parallelen zu Schönbergs *Glücklicher Hand*. Da der Beitrag die „modifizierte Fassung“ eines Referats zum Bartók-Kolloquium Wien 1981 ist, erscheint seine verallgemeinernde Schlußfolgerung hier etwas abrupt: „Impressionismus und Expressionismus weisen sich als gemeinsamer Beginn der musikalischen Moderne (...) aus“ (S. 83).

Alternativen in Sichtweise und Durchführung der Analyse entfaltet Ulrich Dibelius als *Abweichung – Gegensatz – Zusammenschluß. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten*. Seine dichte, differenzierte Argumentation hebt die Vielschichtigkeit der werkindernen wie -externen Zusammenhänge hervor – etwa die Verschränkung von Kritik und Affirmation im Traditions- und die Betonung der Kritik im Zeitbezug; und sie verdrängt weder Politik noch Psychologie. (Februar 1984) Hanns-Werner Heister

STRAVINSKY Selected Correspondence. Volume I. Ed. and with commentaries by Robert CRAFT. London: Faber and Faber (1982). XIX, 471 S.

WOLFGANG BURDE: Strawinsky. Monographie. Originalausgabe. München: Wilhelm

Goldmann Verlag / Mainz Musikverlag B. Schott's Söhne (1982). 443 S., zahlreiche Abb.

THEO HIRSBRUNNER: Igor Strawinsky in Paris. Laaber. Laaber Verlag (1982). 264 S., Notenbeisp., Abb.

HEINRICH LINDLAR Lübbes Strawinsky Lexikon. Bergisch Gladbach. Gustav Lübbe Verlag (1982). 224 S.

IGOR STRAVINSKY: The Rake's Progress. Hrsg. von Paul GRIFFITHS. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1982). XIV, 109 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

Ein Grundproblem der neueren Literatur über Strawinsky liegt in der gleichsam hagiographischen Festlegung seines Lebens und Schaffens durch eigene Äußerungen und Schriften. Nicht nur, daß die authentische, scheinbar objektive, in jedem Falle aber objektivierende Darstellung aus dem Munde des Komponisten sich wie ein Schutzfilm über seine Lebensgeschichte legt und den unbefangenen Zugang zu seinem Werk verstellt: sie blockiert offensichtlich auch Selbständigkeit und Erkenntnisfreiheit des Forschers, der an solchen Zeugnissen nun einmal nicht vorbeigehen darf. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß eine derartige Wirkung von Strawinsky beabsichtigt war. So wie er seine Werke vor „Deutungen“ durch Interpreten schützen zu müssen glaubte, suchte er auch seinen Lebensweg und sein Denken selbst so detailliert und definitiv zu dokumentieren, daß einer Umdeutung auf absehbare Zeit der Boden entzogen sei; mit Erfolg, wie sich zeigt, denn von einer unabhängigen, kritischen Strawinskyforschung, die zunächst einmal die ikonenhafte Stilisierung jener Auto-Hagiographie zu hinterfragen hätte, kann bisher wohl nur in Ansätzen die Rede sein. An vertieften Werkanalysen und wertvollen Einzelstudien fehlt es gewiß nicht, weit umfangreicher ist jedoch vorerst noch die Popularisierung und Verfestigung des von Strawinsky selbst entworfenen Bildes; trotz allmählicher Erweiterung der herangezogenen Zeugnisse bleibt die Grundtendenz der Darstellung Strawinskys dabei vorerst unangetastet.

Unter den Publikationen, die im Jahr des 100. Geburtstages erschienen, zieht der erste Band einer von Robert Craft in Angriff genommenen, auf drei Bände veranschlagten Ausgabe der Korrespondenz Strawinskys besonderes Interesse auf

sich, da er teilweise unbekanntes Quellenmaterial zugänglich macht. Von Craft, dem langjährigen Adlatus Strawinskys, wird man freilich kein grundsätzliches Durchbrechen der von seinem Meister gezogenen Schranken erwarten dürfen. Dies zeigt sich bereits an den bis zur Verstümmelung reduzierten Ausschnitten aus Briefen der ersten Frau Strawinskys, die zugleich seine Kusine war. Daß hier eine Fülle von Material verborgen sein dürfte, welches zur Selbstdarstellung Strawinskys nicht paßt, liegt wohl auf der Hand. Die von Craft gebotenen Zitate beschränken sich in verdächtiger Weise auf belanglose Familienangelegenheiten. Weiterhin enthält dieser erste Band die Korrespondenz (bzw. eine Auswahl der Korrespondenz) Strawinskys mit Maurice Delage (aus den Jahren 1912–23), Wladimir Deršanovskij, dem Herausgeber der Moskauer Zeitschrift *Muzyka* (1912–14), Jean Cocteau (1913–62), Lincoln Kirstein, dem Leiter des „New York City Ballet“ (1946–66), und mit Wystan Hugh Auden, der für Strawinsky das Libretto zu *A Rake's Progress* schuf (1947–65). Daneben stehen als „einseitige“ Korrespondenzfragmente Briefe Strawinskys an Ernest Ansermet aus den Jahren 1914–67 (hier fällt die totale Ausparung der Gegenseite besonders ins Gewicht), an Nadja Boulanger (1938–64) und an Robert Craft (1944–49).

Sieht man einmal davon ab, daß ein erdrückend großer Anteil der Briefe organisatorische und geschäftliche Fragen betrifft (Aufführungen, Termine, Tourneen, Honorare), daß Strawinsky als Briefschreiber sich einer dementsprechenden Sachlichkeit und Trockenheit befleißigt, selten witzig, häufiger schon maliziös wird, und daß die an ihn gerichteten Briefe vielfach weit interessanter sind als seine eigenen, so bietet der Band doch eine Fülle wertvoller Informationen zur Entstehungsgeschichte und Rezeption seiner Werke, zu Fragen der Inszenierung und Dramaturgie bzw. Choreographie, ja sogar zu Fragen des Notentextes und der Tempi seiner Kompositionen. Eine bedauerliche Lücke bleibt hinsichtlich der Korrespondenz mit russischen Freunden (Arthur Lourié, Pierre Suvčinskij). Crafts Begründung, Strawinsky habe von seinen handgeschriebenen russischen Briefen keine Kopien oder Entwürfe angefertigt, läßt die Frage unbeantwortet, warum nicht wenigstens einige Briefe der beiden Genannten aufgenommen wurden. Daß Strawinsky ihnen bedeutsame Anregungen verdankt, steht außer Frage. Ist es bloßer Zufall,

daß er sie auch in seinen Gesprächen übergibt? Lourié war, wie Craft vermerkt, immerhin Strawinskys „closest associate“ (S. XV).

Die Kommentierung der Briefe durch den Herausgeber offenbart einen gewissen Übereifer, der an manchen Stellen (im Zusammenhang mit den an ihn selbst gerichteten Briefen) peinlich wirkt: In Anmerkungen oder Verbindungstexten teilt er dem Leser nahezu sämtliche Programme der von ihm geleiteten Konzerte mit. Auf S. 366 hält er sogar folgendes Ereignis für dokumentationswert: „After the concert, I dined with Auden, then flew to Los Angeles for four days“. Beginnt hier bereits die Auto-Hagiographie Robert Crafts?

Trotz solcher Seltsamkeiten wird man dieses Buch nicht missen können. Es gibt näheren Aufschluß über die Umstände, die zum Zerwürfnis mit Džagilev und, später, mit Ansermet führten: die Briefe Deršanovskijs enthalten unbekanntes Belege für die Rezeption Debussys in Rußland und das Moskauer Musikleben um 1913; die Briefwechsel mit Kirstein und Auden sind in vielerlei Hinsicht fesselnd, ebenso Cocteaus Briefe. Interessantes Material breitet Craft in den Appendices aus (z. T. mit Faksimiliewiedergaben): Revisionen bzw. Umarbeitungen einzelner Stücke, das geheimnisvolle Auftauchen einer anonymen Mäzenin, hinter der sich offenbar Leopold Stokowsky verbarg, sowie Familiendokumente verschiedener Art. Bemerkenswert sind auch seine Darlegungen über die Umarbeitung von *Petruschka*, deren Anfänge, so Craft, bis 1912 zurückreichen. Man darf auf die beiden folgenden Bände umso eher gespannt sein, als dort nahezu ausschließlich unbekanntes Briefe veröffentlicht werden sollen.

An einen breiten Leserkreis wendet sich die Strawinsky-Monographie Wolfgang Burdes. Angesichts dieser Voraussetzung muß das erkennbare Bemühen um Distanz zum fixierten Strawinsky-Bild (und den mit ihm verknüpften Urteilen) um so höher eingeschätzt werden. In der biographischen Darstellung hebt Burde die menschliche Isolierung des jungen Strawinsky innerhalb der Familie hervor, und auch sonst rückt er ohne viel Aufwand manches zurecht. Für eine kritische Biographie ist der Rahmen des Buches allerdings zu eng; mag sein, daß die Zeit dafür auch noch nicht reif ist. Die stilistischen Erörterungen innerhalb des biographischen Teils sind vom Ansatz her wohl gelungen, aber in der Ausführung

nerhalb des biographischen Teils sind vom Ansatz her wohl gelungen, aber in der Ausführung oft zu knapp. Stichwort Burdes sind die „figurativen Setzungen“, die im Werk Strawinskys vielfach eine Thematik üblichen Sinnes vertreten. Dem möchte man zustimmen, doch wenn dann als „eigentliche Schicht, in der kompositorisch gearbeitet wird, die . Klangfarbe“ (S. 41) genannt wird, so erscheint diese Formulierung zumindest mißverständlich, insofern sie ein koloristisches Moment suggeriert, während es doch in Wahrheit um eine oft bis zur Gewaltbarkeit reichende, extrem aktive Klanggestaltung geht. (Die Klangfarbe im herkömmlichen Sinn von Orchestereffekten hat Strawinsky selbst mehrfach als sekundäres Moment bezeichnet, später sogar seinen Abscheu gegen eine Überwucherung mit Klangfarben geäußert.) Handelt es sich hier eher um eine mehr oder weniger glückliche Wortwahl, so möchte man Zweifel grundsätzlicher Art anmelden gegenüber der von Burde – im Zusammenhang eines Vergleichs zwischen Debussy und dem Strawinsky des *Sacre* – aufgestellten These, daß „sich der harmonische Fluß in den Werken Debussys letztlich nach den Gesetzen harmonischer Gravitation, den funktionalen Hierarchien gehorchend, Bahn“ breche (S. 85).

Der Dokumentarteil des Bandes enthält keine neuen Quellen, sondern eine Zusammenstellung von Gesprächen, Briefen und Essays zum Werk, von denen einige sonst schwer zugänglich sind (Curjel, Suvčinskij, Stuckenschmidt und Schrade). Es folgen fünf knappe Studien Burdes zum Musikleben in St. Petersburg, zur Beziehung zwischen *Sacre* und Kubismus, zur Wiederentdeckung des 18. Jahrhunderts bei Strawinsky, zu den beiden Sinfonien von 1940 und 1945 sowie zur *Musikalischen Poetik*. Neben vielen Abbildungen finden sich Ausschnitte aus wenig bekannten Jugendwerken und umsichtig ausgewählte Analysebeispiele. Insgesamt ist der preiswerte Band durchaus geeignet, ein breites, musikinteressiertes Publikum an Strawinsky heranzuführen, aber auch der Kenner wird manche nützliche und bedenkenswerte Erwägung darin finden.

Eine völlig andere Konzeption verfolgt Theo Hirsbrunner, der mit *Igor Strawinsky in Paris* eine Fortsetzung seines analog disponierten Buches über Debussy vorlegt. Hier wie dort eine ausführliche, tabellarische Chronik, der eine

Reihe von Essays folgt, in denen das Umfeld der Pariser Jahre (1910–1939) skizziert wird; schließlich Abbildungen und Diskographie. Hirsbrunners Chronik (S. 9–40) stellt die wichtigsten Ereignisse der Jahre zusammen; neben der Auflistung von Strawinskys Kompositionen (nebst Kommentaren) enthält sie – nach Art eines Kulturfahrplans – Werkdaten zum Schaffen zeitgenössischer Maler und Komponisten. Beim Studium dieser Chronik mag sich der Leser fragen, warum die Literatur ausgespart bleibt, warum unter den Komponisten Fauré und Milhaud über-, die Russen (mit Ausnahme Prokofjews) hingegen unterrepräsentiert sind oder ganz fehlen, warum Richard Strauss mit sechzehn Werken, Busoni dagegen überhaupt nicht genannt wird, von Reger und Pfitzner zu schweigen.

In den neun Kapiteln des Hauptteils („Aspekte“), deren Darstellungsweise zwischen Erzählung, Dokumentation und Argumentation wechselt (annähernd ein Viertel dieses Teils besteht aus Zitaten), geht es zunächst um die Uraufführung des *Sacre* und Cocteauss Bericht darüber, dann um Pariser Affären (Gesellschaftsschilderungen der Amerikanerin Janet Flanner aus den Jahren 1925–1939) und um Erik Satie („Die demolierte Mechanik der Musik“), zwei weitere Kapitel beziehen sich auf Devisen Cocteauss (Reduktion der musikalischen Mittel und „Musik für alle Tage“), deren Relevanz für Strawinsky unbestreitbar ist. Mehr auf die französische Bachrezeption von Saint-Saëns bis zu den „Six“ als auf die Bedeutung Bachs für Strawinsky nimmt das Kapitel „Zurück zu Bach“ Bezug, erstaunlich, daß dabei von Strawinskys Konzerten mit keinem Wort gesprochen wird. Das folgende Kapitel behandelt „Neue Formen des Theaters“ und geht – wiederum anhand von Cocteau-Zitaten – auf *Parade* (Satie) und *Le Boeuf sur le Toit* (Milhaud) ein. Charakteristisch für den lockeren Argumentationszusammenhang ist der anschließende Übergang zu Strawinsky, dessen Bühnenschaffen „mit all den hier erwähnten und beschriebenen Werken durch vieles verbunden und doch in wesentlichen Punkten vollkommen verschieden“ sei. „Vom surrealistisch in Unordnung gebrachten Alltag“ jener Werke „hat sich Strawinsky immer ferngehalten.“ Wer nun eine eingehende Erörterung jener Verbindungen und Unterschiede erwartet, wird enttäuscht. Nicht nur an dieser, für das Verständnis Strawinskys zentralen Stelle wird ein Mangel an

Konzentration der Gedankenführung deutlich. Hirsbrunner versteht es, anregende Aspekte und wesentliche, z. T. unbekannte Materialien zusammenzustellen, doch sein Interesse an einer intensiven Auswertung scheint eigentümlich gering. Mag sein, daß der montagehafte Charakter der Anlage des Buches hier mit im Spiel ist. So kommt es auch mitunter zur Vernachlässigung von Daten; etwa wenn davon die Rede ist, daß Strawinsky aus dem Scheitern der Nijinska an der Regie zu *Mawra* (1922!) Lehren für die *Histoire* (1918!) gezogen habe (S. 158). Einem weiteren Kapitel („Ritual und Spiel“; zu *Oedipus Rex*) folgt als Abschluß eine Betrachtung über Fortwirken und Rezeption Strawinskys bei Messiaen und Boulez („Strawinsky demeure“), in der Rhythmusfragen im Vordergrund stehen.

Was die Beziehung zu Strawinsky angeht, so bleibt manches in diesem Buch einigermaßen vage oder unausgeschöpft. Dieser aphoristische Zug mag nicht jedermanns Sache sein. Als Positivum steht dem die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Darstellung gegenüber, Hirsbrunners Vertrautheit mit französischer Musik und Ästhetik, schließlich auch seine Unbefangenheit gegenüber jenem, sei es sakrosankten, sei es verhaßten Strawinsky-Bild, von dem zu Beginn die Rede war

Ein Novum, dem man mit Skepsis gegenübertritt, bildet die Reihe der im Lübbe Verlag erscheinenden Speziallexika zu einzelnen Komponisten, die termingerecht mit einem Strawinsky-Lexikon von Heinrich Lindlar eröffnet wird. Es sind – anders als die „Companions“ der Engländer – Ein-Mann-Produkte in handlichem Format, zweiseitigem Satz und stabiler Faktur. Einer aufs notwendigste gestrafften Kurzbiographie folgen ca. 75 Artikel zu den einzelnen Werken bzw. Werkgruppen, 21 Personen-Artikel und – nur – sieben Sachartikel. Das Mißtrauen gegenüber der Einführung des Sachbuchs in die Literatur über bedeutende Komponisten ist sicher nicht unbegründet. Andererseits wird man die Nützlichkeit einer solchen Quelle rascher Information schwerlich bestreiten können, sofern sie sich als zuverlässig erweist und mehr bietet als bloße Fakten, wenn sie Zusammenstellungen bringt, die andernorts nur schwer zu finden sind. So dürfte in Lindlars Lexikon etwa der Artikel „Bearbeitungen“ auch den Skeptiker von den positiven Möglichkeiten eines solchen Unternehmens überzeugen. Man möchte sich freilich er-

heblich mehr Artikel dieser Art wünschen, etwa zum Komplex Ballett, der nur einmal („Adagio“, „Pas de deux“) berücksichtigt wird, zum Instrumentarium („Cimbalom“, „Pianola“ sind hier berücksichtigt), aber auch zum russischen Symbolismus und weiteren geistesgeschichtlichen Komplexen. Die Werk-Artikel verzeichnen Entstehungszeit, Besetzung, Neufassungen (ein bei Strawinsky schwer überschaubarer Bereich, an dem der Nutzen des Lexikons evident wird), ferner Uraufführung, Drucklegung, Aufnahmen unter Leitung Strawinskys, aber auch Formanlage, Stilzusammenhänge, rezeptionsgeschichtliche und diskographische Daten. Da die Literatur bis zur jüngsten Zeit ausgewertet wurde, hat man in nuce auch die Ergebnisse der letzten Auflage von Eric W. Whites Strawinsky-Buch (1979) zur Hand. Nach Stichproben erweisen sich die angegebenen Daten und Fakten als zuverlässig; die deutsche Erstaufführung der *Histoire* fand allerdings nicht in Mannheim (S. 82), sondern in Frankfurt statt (am 20. Juni 1923, Paul Hindemith spielte dabei den Violinpart). Ein kritischer Punkt sind Lindlars Einlassungen zur Reihentechnik, deren Ablehnung er überall durchschimmern läßt. Kein Wunder, daß der Artikel „Zwölftontechnik“ zu den schwächsten des Lexikons zählt. Er schafft Unklarheit, wo man Klarheit erwartet.

Als Werkmonographie ist schließlich das von Paul Griffiths besorgte Handbüchlein zu *The Rake's Progress* vorzustellen, der fünfte Band aus der Reihe der *Cambridge Opera Handbooks*. Am Anfang stehen zwei kurze Beiträge Strawinskys, über das Werk (1964) und den Textdichter (1965). Zwei Kapitel beleuchten die Entstehungsgeschichte und die Art der Zusammenarbeit zwischen Strawinsky und Auden, wozu Robert Craft anhand von Skizzen Details beisteuert. Es folgen eine Synopsis des musikalischen und dramatischen Aufbaus der Oper und mit Bildmaterial illustrierte Zeugnisse zur Aufführungsgeschichte. Dem Libretto ist ein vorzüglicher Beitrag von Gabriel Jospovici gewidmet. Eine Szene wird nach englischer Manier, d. h. stark deskriptiv, musikalischer Analyse unterzogen. Daß Griffiths hierfür die Friedhofsszene (III, 2) wählt, spricht für seinen Qualitätssinn. Im Schlußkapitel („Progress and Return“) geht es um die musikalische Charakterisierung der einzelnen Gestalten durch neoklassizistische Stilmit-

tel, an der Deryck Cooke Kritik übte. Wenn auch manches unerörtert bleibt – etwa die Beziehung zu traditionellen Rollencharakteren, die Orchesterbehandlung etc. –, so ist das Büchlein doch eine brauchbare Hilfe, um den Weg zu dieser als spröde verschrienen Oper zu ebnen, dem einzigen unter den großen Werken Strawinskys, das weder als Auftragskomposition noch zu einem bestimmten Anlaß oder Zweck geschrieben wurde.

(Juli 1983)

Peter Cahn

Ernst Krenek. Hrsg. von Otto KOLLERITSCHE. Wien–Graz Universal-Edition 1982. 241 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 15.)

Der vorliegende Band vereinigt Vorträge eines im 80. Geburtsjahr Ernst Kreneks veranstalteten Grazer Symposiums, ergänzt durch ein Interview mit dem Jubilar und eine autobiographische Skizze aus dessen Feder. In den Beiträgen werden die unterschiedlichen Aktivitäten des Komponisten und Schriftstellers Krenek – so seine eigenen Berufsbezeichnungen – getreu widerspiegelt. Angesichts der Fülle schriftlicher Äußerungen Kreneks zu den verschiedenartigsten philosophischen, ästhetischen, kompositorischen, politischen und allgemein kulturgeschichtlichen Themen und in Anbetracht des einer unermüdlischen Produktivität entspringenden umfangreichen musikalischen Œuvres, ist es verständlich, daß sich die Autoren auf die Strukturierung des Materials und die Darstellung übergreifender Aspekte beschränken, zumal eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Werk Kreneks bisher fehlt und es erst in jüngster Zeit in das Blickfeld musikwissenschaftlichen Interesses gerückt ist.

Der Schriftsteller Krenek wird von zwei Seiten betrachtet. Otto Kolleritsch (*Über Ernst Kreneks musikästhetische Vorstellungen*) und Rudolf Klein (*Geschichtsphilosophische Motive im Musikdenken Kreneks*) sichten seine Schriften im Blick auf ästhetische Positionen, J. L. Stewart (*Krenek as an Essayist*) zeigt deren große thematische Bandbreite auf. Krenek als schöpferischer Dichter und Librettist steht im Mittelpunkt der Beiträge von W. Schmidt-Dengler („*Wie schlafende Uhren blicken uns des Lebens Bilder an.*“ *Zu Ernst*

Kreneks ‚Reisebuch aus den österreichischen Alpen‘ und ‚Gesänge des späten Jahres‘) und R. W. Karpf (*Die Rezeption der Antike in Kreneks Operntexten*).

Die Mehrheit der Autoren behandelt Aspekte des kompositorischen Schaffens. Drei Aufsätze kreisen um Kreneks Opernschaffen der zwanziger und dreißiger Jahre. E. Diettrich befindet sich *Auf den Spuren zu Jonnys Erfolg*; bei ihren sozialgeschichtlich unverbindlichen und musikanalytisch zaghaften Andeutungen verlieren sich diese Spuren allerdings für den Leser. Wolfgang Ruf (*Kreneks drei Einakter von 1928*) sieht die drei im thematischen Umkreis der *Jonny*-Oper anzusiedelnden Werke „als ernstzunehmende Produkte einer Auseinandersetzung mit den sich überlagernden Kunsttendenzen der zwanziger Jahre“ (S. 142). Ivanka Stoianova (*Subjekt – Objekt. Erläuterungen zur epischen Dramaturgie in ‚Karl V.‘ von Ernst Krenek*) thematisiert operndramaturgische und -theoretische Fragen. Drei weitere Aufsätze stellen Kreneks Auseinandersetzung mit dem Werk anderer Komponisten dar. K. Marsoner (*Ernst Kreneks Liederzyklus ‚Reisebuch aus den österreichischen Alpen‘*) zeigt dessen Beschäftigung mit Schubert, Wolf Frobenius bespricht in seinem musikanalytisch ausführlichen Beitrag das Verhältnis von *Krenek und Ockeghem* und Claudia Maurer Zenck (*Bruch und Summe*) die Beziehungen zwischen Krenek und Webern. Rudolf Stephan (*Einzelheiten zur Musik des jungen Krenek*) stellt kompositorische Prinzipien der frühen Instrumentalmusik Kreneks dar, R. Wehinger („*es klingt, als wärs ein neuer Anfang*“ *Anmerkungen zu Kreneks frühen elektronischen Kompositionen*) und Gösta Neuwirth (*Bemerkungen zu einigen späten Werken Ernst Kreneks*) sprechen über Kreneks Musik nach 1945. Martin Zenck (*Krenek als Problem der ‚Avantgarde‘*) diskutiert die Unterschiede zwischen dem Fortschrittsbegriff Kreneks und dem der „Avantgarde“ der fünfziger und sechziger Jahre; er zeigt in seinem Aufsatz, wie Kreneks spätere Werke als Kritik am eindimensionalen, rein materialgebundenen Fortschrittsbegriff der „Avantgarde“ verstanden werden können. Zusammengenommen ist der Band reich an Hinweisen, Fragen und Problemstellungen, die ihm in der Literatur über Krenek eine hervorragende Stellung garantieren werden, nicht zuletzt, weil dem Leser die vielfältigen Perspektiven Krenekschen Denkens und Schaffens vermittelt werden.

Eine rezeptionsgeschichtlich interessante Frage, die Carl Dahlhaus in seinem Beitrag (*Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels*) aufwirft, sei zum Schluß hervorgehoben: Welche Gründe lassen sich für das erwachende Interesse an Kreneks Werk ausfindig machen? Kreneks Insistieren auf der Freiheit des Komponisten, die Axiomatik der kompositorischen Regeln selbst zu wählen, schlägt sich in seiner „Neigung zu abrupten, überraschenden Veränderungen der musikalischen Schreibweise“ (S. 36) nieder und erscheint geradezu als „Sprachwechsel“ (ebda.). Dahlhaus erkennt darin eine ästhetische Verhaltensweise, der angesichts von Tendenzen der unmittelbaren Gegenwart, dem Ende der Herrschaft geschichtsphilosophischen Denkens, und damit zusammenhängend, der Betonung des Begriffs des musikalischen Gedankens gegenüber der Kategorie des Materials und der an mathematischen Modellen orientierten Idee einer musikalischen Axiomatik, Aktualität zukommt.

Die Tatsache, daß Krenek als kompositorische Erscheinung aus den musikästhetischen Kategorien fiel, wie Adorno schon 1932 in seinem Briefwechsel mit Krenek bemerkte, war nicht nur Ursache dafür, daß seine Werke innerhalb der musikästhetischen Diskussion lange ignoriert wurden, sondern begründet auch unter sich verändernden Kategorien seine „plötzliche“ Aktualität. Diese Überlegung, ins Grundsätzliche gewendet, könnte man sich zunutze machen, um auch die von musikästhetischen Ausschließungsmechanismen betroffenen Œuvres anderer Komponisten auf deren kritische Impulse gegenüber selbstverständlich erscheinenden Kategorien hin zu untersuchen.

(Juli 1983)

Andreas Ballstaedt

FRIEDRICH SAATHEN Einem Chronik. Dokumentation und Deutung. Wien-Köln-Graz. Hermann Böhlhaus Nachf 1982. 388 S.

Hinter dem Distanz und Nüchternheit suggestierenden Titel *Einem Chronik* verbirgt sich eine überaus konventionelle Komponisten-Biographie, die sich von den vieldiskutierten Problemen dieser literarischen Gattung völlig unbeeindruckt zeigt. Gottfried von Einem ist für Friedrich Saathen (dem Widmungsträger einer von Einemschen Komposition) einer der größten Komponi-

sten nicht nur dieses Jahrhunderts, dessen nur von Ignoranten zu diskutierender Bedeutung er durch eine eher literarisch als wissenschaftlich ambitionierte Darstellung gerecht werden möchte: Diese geradezu demonstrativ wirkenden literarischen Ambitionen Saathens, der nicht einmal das Stilmittel der direkten Rede der Protagonisten verschmäht, verleihen seinem Einem-Portrait präventive Züge, die diejenigen, die Saathens Enthusiasmus nicht teilen, befremden können. Freilich ist von Einems Biographie in jeder Hinsicht ungewöhnlich und singulär, sei es seine Abstammung, die Lebensführung seiner Familie, die Persönlichkeit seiner Mutter, seine musikalische Ausbildung, seine künstlerische Karriere.

Im Mittelpunkt der Darstellung, die sich auf unveröffentlichte authentische Dokumente (z. B. Tagebuchaufzeichnungen, Briefe) und ausführliche Gespräche mit von Einem und mit dessen Freunden stützt, stehen einzelne, oft widrige Lebensstationen, in denen sich der zumeist von den einflußreichsten und mächtigsten Persönlichkeiten des Musiklebens geförderte „Held“ bewährt, z. B. der Aufstieg zu einer der „stärksten schöpferischen Begabungen der jungen deutschen Komponistengeneration“ in den letzten Jahren der Nazizeit (vgl. das Gutachten Alfred Morgenroths vom Oktober 1944, S. 117) oder der Einsatz für Brecht nach 1948 (S. 159 ff.) oder das Wirken für die Salzburger Festspiele. Einems fast zehnjähriges Unterrichten an der Wiener Musikhochschule wird hingegen eben gerade erwähnt. Eine innere Kontinuität scheint dieses Leben in der Darstellung Saathens nicht zu kennen.

In den eingestreuten Werkbetrachtungen werden nur die Opernlibretti ausführlicher interpretiert. Seine rudimentären Hinweise zu Form, Thematik und Tonalität der Instrumentalwerke läßt Saathen zumeist in unfaßbaren Apologien gipfeln: „Die ‚Wiener Symphonie‘ ist ein Stück vom Himmel klassischer Musik, heimgeholt ins irdische Jammertal, damit es sich von Zeit zu Zeit ein wenig erhelle und erwärme. Nur einer, der beides ausgiebig an sich selbst erfahren hat, hat auch das außergewöhnliche Kunststück zuwege bringen können. Der Hörer gewinnt den Eindruck, daß Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler, wenn sie heute lebten, trotz Schönberg, Cage und Neuer Einfachheit genau so komponieren würden, nur eben nicht genau so wie Einem“ (S. 333). Den Problemen der Neuen Musik dieses Jahrhunderts scheint

sich von Einem nie genähert zu haben („Serielle Musik mißfiel ihm, basta, mochte sie von Stravinsky oder von Henze [sic] oder von sonstwem sein“, S. 240). Auf diejenigen Künstler, zu denen von Einem keine Beziehung knüpfen konnte oder deren Bestrebungen ihm fremd blieben, fällt stets ein Seitenhieb, seien es die mitunter hämischen Bemerkungen zu Herbert von Karajan, sei es ein aus dem Zusammenhang gerissenes, „denunziatorisch“ eingesetztes Zitat aus einem Stockhausen-Aufsatz, sei es der als „Modereregisseur“ apostrophierte Patrice Chéreau, der die komplettierte Oper *Lulu* von Berg „zu einem Grand-Guignol der sexuellen Nöte aufgedonert“ habe. „Alban Berg hätte sich angesichts dieser Bescherung der Magen umgedreht“ (S. 337). Freilich stilisiert Saathen von Einem auch nicht zu einem Vorläufer oder Begründer jener „Neuen Einfachheit“, für die solch eine Bezeichnung dann tatsächlich zuträfe.

Ergänzt wird das Buch durch Schriftzeugnisse, Auszüge aus von Einemschen Aufzeichnungen, ein graphologisches Gutachten (selbstverständlich weist von Einems „Handschrift . . . ein überdurchschnittliches Niveau auf“, S. II), ein detailliertes Werkverzeichnis, ein Verzeichnis der Schriften, Vorträge und Reden von Einems, eine Bibliographie sowie mehrere erhellende Bildteile.

(Dezember 1983)

Giselher Schubert

P MEYER-SIAT: Historische Orgeln im Elsaß 1489–1869. Fotos von Kurt GRAMER. München–Zürich. Verlag Schnell & Steiner (1983). (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Band 98.)

Kaum ein Bereich musikgeschichtlicher Forschung ist in den letzten Jahrzehnten so in den Vordergrund getreten wie die Geschichte der Orgel und des Orgelbaus. Dies betrifft einzelne Stätten ebenso wie überregional ganze „Orgellandschaften“. Für bestimmte Teile Europas liegen bereits fundierte Arbeiten vor: Der süddeutsche Raum wird durch Altbayern, Schwaben, Unterfranken und Baden sogar recht beachtlich repräsentiert. „Elsaß, das Land der Orgeln“, wie es der Pariser Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll nennt, schließt sich nunmehr mit einem verlags-technisch hervorragend aufgemachten Buch an. Welch anderer Organologe als P. Meyer-Siat, der

schon mit zahlreichen Aufsätzen einen gewissen Grundstock zu dieser Veröffentlichung gelegt hat, wäre berufener gewesen, die elsässische Orgelgeschichte niederzuschreiben? Abgesehen von der Bouxviller Orgel (1668) und der Münsterorgel in Straßburg, deren Gehäuse auf 1489 datiert wird, beschreibt Meyer-Siat allerdings nur das 18. und 19. Jahrhundert, obwohl eine Darstellung bis in unsere Zeit herauf durchaus wünschenswert, ja notwendig gewesen wäre.

Knappen Ausführungen über den historischen elsässischen Orgelbau bis zur Gegenwart folgen stichwortartig die Daten der Orgelbauten in der Abfolge ihrer Entstehung auf einer Seite, die bildlichen Wiedergaben der Orgelprospekte bzw. -gehäuse auf der dem Text gegenüberliegenden Seite. Die bewunderungswürdige Leistung des Fotografen läßt dem Leser beim Betrachten der Instrumente Details sichtbar werden, die ihm vielleicht am Original in der Kirche entgehen, hat aber auch zur Folge, daß kein einziges veröffentlichtes Bild die Orgel im Kirchenraum, die Integration des Instruments innerhalb des sakralen Raumes, die Wirkung auf die Gesamtarchitektur der Kirche übermittelt. Manche Formulierungen des Autors sind recht unglücklich gewählt, manche Einstufungen und Bewertungen von Orgelbauern und ihrer Leistung nicht treffend, zumindest überzogen, wie sich der Verfasser überhaupt gelegentlich auf eine sprachliche Ebene herabbeißt, die einer solchen Abhandlung nicht angemessen ist. Andererseits verdanken wir seinem immensen Arbeitseifer umfangreiche Werklisten, ausführliche Orts- und Namensweiser. Insgesamt betrachtet darf die Gesellschaft der Orgelfreunde auf das noch rechtzeitig zur Tagung erschienene Buch stolz sein. Ein weiterer Baustein in den noch zu schreibenden Orgelatlas Europas ist gesetzt.

(November 1983)

Raimund W. Sterl

Carl DAHLHAUS / Helga de la MOTTE-HABER (Hrsg.). Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher (1982). IX, 367 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10.)

Das von Ernst Bücken herausgegebene *Handbuch der Musikwissenschaft* erhält nunmehr – nach gut 50 Jahren – einen Nachfolger, eben das

Neue Handbuch der Musikwissenschaft. Ein ehrgeiziges Unterfangen – doch gute Gründe dafür liegen auf der Hand: viel hat sich verändert in den fünf Dezennien. Nicht nur erfordern neue Kenntnisse ein Umschreiben der Musikgeschichte; auch neue musikwissenschaftliche Disziplinen haben sich etabliert, deren Zielsetzungen, Arbeitsmethoden und Forschungsergebnisse einer um- und zusammenfassenden Darstellung harrten. Der vorliegende Band versucht, gerade das in ganz besonderem Maß zu leisten. Im „Bücker-Handbuch“ war Systematische Musikwissenschaft noch nicht vertreten. Teilaspekte wie Musiktheorie und Musikästhetik gehörten nach damaligem Allgemeinverständnis zur historischen Musikwissenschaft; musikpsychologische und musiksoziologische Forschungen befanden sich im Anfangsstadium und bedurften keiner eigenen Beiträge.

Zur Anordnung.

Der Band *Systematische Musikwissenschaft* des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* weiß sich laut Helga de la Motte-Haber dem Begriff der Systematischen Musikwissenschaft, wie ihn Adler prägte, verpflichtet. Gleichwohl dürften die Ausführungen Adlers kaum eine wesentliche Entscheidungshilfe bei der Frage gewesen sein, was in den Band aufgenommen werden sollte und was nicht. Denn Musikethnologie/Vergleichende Musikwissenschaft, bei Adler als „Musicologie“ bezeichnet, ist in dem Band nicht vertreten. Das allerdings mit gutem Grund. Band 8 und 9 des *Neuen Handbuchs* werden dieser mittlerweile eigenständigen Disziplin gewidmet sein. Musikalische Pädagogik und Didaktik im Sinne einer Kompositionslehre fehlen ebenfalls. Statt dessen gibt es jedoch ein „Wissenschaft und Praxis“ überschriebenes Kapitel, in dem Fragen der angewandten Musikpsychologie, vornehmlich ihr Bezug zur Pädagogik, erörtert werden. Ohnehin nimmt Musikpsychologie (auch als Sozialpsychologie) mit drei gewichtigen Kapiteln eine zentrale Stelle ein. Das entspricht dem Stand der Forschung, läßt sich aber Adlers Ausführungen nicht unbedingt entnehmen. Psychologie (den Begriff Musikpsychologie findet man bei Adler noch nicht) wird dort lediglich als Hilfswissenschaft aufgeführt. Desgleichen übrigens Akustik und Physiologie. Leider fehlen im *Neuen Handbuch* Ausführungen zur Gehörphysiologie und, darauf aufbauend, zur Arbeitsweise und Wahrnehmungskapazität des Gehörs (zwei Abbildungen

auf Seite 214 – Aufbau des menschlichen Gehörs / linke Hemisphäre des Kortex – wirken da schon eher wie Hohn). Noch übler indes ergeht es der musikalischen Akustik. Sie wird, wie die Musikethnologie, zu einer eigenen Disziplin erklärt und ist damit weder in diesem noch – nach bisherigem Stand der Planungen – in einem der anderen Bände des *Neuen Handbuchs* vertreten. Bleibt noch zu erwähnen, daß Musiktheorie und Musikästhetik gemäß Adlers Rubrizierung mit je einem Beitrag die Reihe der Sachkapitel eröffnen, gefolgt von „Musiksoziologischen Reflexionen“. Letzteres klingt nach Notlösung, und dieser Eindruck findet seine Bestätigung, verfolgt man die recht kontroversen Gedankengänge von Carl Dahlhaus und Günter Mayer zum ‚Gegenstand Musiksoziologie‘.

Zum Inhalt.

Hauptanliegen der Systematischen Musikwissenschaft – so Helga de la Motte-Haber im Einleitungskapitel – sind Aussagen über „das Verstehen des Musikverstehens“ (S. 12) mit dem Ziel größtmöglicher Vorurteilslosigkeit. An die Stelle einer „eindimensionalen Wertaxiomatik“ soll eine Bewertung nach Maßstäben rücken, die den unterschiedlichen Teilbereichen „unserer zerbrochenen Kultur“ (S. 23) gerecht wird. Ein Anliegen, das Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Beitrag *Funktionale Musik* vor etwa zehn Jahren am Beispiel von U-Musik beredt dargestellt hat. Carl Dahlhaus präzisiert in seinem Beitrag „Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft“ hinsichtlich der Vorgehensweise: „Primärer Gegenstand . . . ist die Beschreibung, Analyse und Interpretation von Funktionszusammenhängen zwischen akustischen Tatsachen, gehörphysiologischen Phänomenen, ästhetischen Prämissen oder Implikationen, theoretischen Überlieferungen und kompositorischen Intentionen“ (S. 29). Hinzuzufügen wäre allerdings, daß auch gesellschaftlich bedingte bzw. vermittelte Faktoren sowie ökonomische Gegebenheiten bei der Aufarbeitung von Funktionszusammenhängen nicht fehlen sollten.

Der theoretischen Grundlegung, dem Versuch einer Umschreibung der Aufgabenbereiche der Systematischen Musikwissenschaft folgen einzelne Sachkapitel. Anliegen von Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche ist es, „die Entwicklung der Musiktheorie als Serie von Paradigmenwechseln“ (S. 49) verständlich zu machen – was durchaus gelingt. Carl Dahlhaus erklärt in scharf-

sinnigen Ausführungen über „Ästhetik und Musikästhetik“ den Werkbegriff zur „systematischen Mitte des kategorialen Zusammenhangs“ (S. 93) der artifiziellen Musik und präzisiert den Werkbegriff vor dem Hintergrund von – so seine Worte – „Antikunst“/„Antimusik“ eines John Cage. Es paßt gut in dieses Konzept, wenn er im nächsten Kapitel den Musiksoziologen anempfiehlt, „Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungszusammenhängen bewußt zu machen, deren variable und geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist“ (S. 119). Günter Mayer dagegen will jede Form von zeitgenössischer Musik, also gerade auch Gebrauchsmusik, Unterhaltungsmusik, Alltagsmusik, Umgangsmusik ohne Werkcharakter in musiksoziologische Untersuchungen mit einbezogen wissen, um die „in und durch Musik sich vollziehenden, vermittelten sozialen Prozesse“ sowie „die Wirklichkeit der musikalischen Praxis“ (S. 128) zu erfassen und – sofern möglich – durch „sachkundige Musikpolitik“ im sozialistischen Sinn zu verändern. Ein Ansinnen, das so zumindest in der westlichen Welt kaum Gegenliebe finden dürfte und dem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis wenig gerecht wird.

Das Kapitel „Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung“ von Helga de la Motte-Haber bildet das Zentrum der Sachkapitel. Es ist eine individuell und unorthodox abgefaßte Einführung in die Musikpsychologie, die nahezu ausschließlich um komplexe Fragen der Musikwahrnehmung – insbesondere auch der zeitgenössischen E-Musik – kreist. Ekkehard Jost analysiert sehr überschaubar in einem weiteren Kapitel die für die Ausprägung von Musikpräferenzen wichtigen Bedingungsvariablen und stellt unterschiedliche Methoden/Testverfahren der musikalischen Präferenzforschung zur Diskussion. Fragen zu den Themenbereichen „Begabung – Lernen – Entwicklung“ schließen sich an. Sie werden von Klaus-Ernst Behne problematisiert, von Eberhard Kötter (musikalische Begabung) und Roland Meißner (musikalische Entwicklung) in der Art rasonierender Literaturberichte vertieft. Dennoch bleibt z. B. unklar, was denn eigentlich musikalische Begabung/Musikalität sei oder welches der angesprochenen Konzepte zur musikalischen Entwicklung die größte Plausibilität für sich beanspruchen darf. Hier scheint die Forschung auch heute noch ziemlich am Anfang zu stehen.

„Wissenschaft und Praxis“ ist das letzte Kapitel überschrieben. Günter Kleinen belegt mit vielen instruktiven Beispielen die (eigentlich triviale) Feststellung, daß „Forschungsmethodik und methodisches Vorgehen im Unterricht offenbar in einem unlösbaren Widerspruch“ (S. 309) stehen. Das Resultat ist ein guter Abriss psychologisch-pädagogisch begründeter bzw. begründbarer Verhaltensweisen. Sehr kursorisch referiert schließlich Helga de la Motte-Haber über Musik am Arbeitsplatz, in der Werbung und in der therapeutischen Praxis, um auch hier zu belegen, daß es in der Praxis „mit der Anwendung wissenschaftlicher Ergebnisse hapere“ (S. 326). – Soviel zum Inhalt. Bleibt anzufügen, daß die Beiträge der einzelnen Autoren in Stil, Informationsdichte und Argumentationsweise erheblich voneinander abweichen, ohne daß damit allerdings gleich ein Qualitätsgefälle verbunden sein muß.

Handbuchanforderungen

Ein Handbuch sollte Anforderungen erfüllen, die seinen Namen rechtfertigen. Es sollte, dem jeweiligen Stand der Forschung gemäß, umfassend, objektiv, zusammenhängend und überschaubar informieren. Überschaubar und schnell auffindbar werden Informationen über ein verlässliches Personen- und ein nicht zu grobmaschiges Sachregister. Ersteres ist gegeben; ein brauchbares Sachregister jedoch fehlt. Böte der Band nicht wesentlich mehr als das dort per Stichwort Verzeichnete, so wäre er wirklich arm. Nahezu Gleiches läßt sich zum „Glossar“ (Begriffserklärungen) sagen. Aber das wiegt weniger schwer; schließlich gibt es gute Nachschlagewerke.

Zusammenhänge lassen sich bisweilen, gerade wenn verschiedene Autoren an einem Kapitel gearbeitet haben, nur auf redaktionellem Weg über die Herausgeber herstellen. Gegen die im Vorwort apostrophierte „Unabhängigkeit einzelner Kapitel“ (S. 20) ist prinzipiell nichts einzuwenden, störend aber wirkt sich die „Unabhängigkeit“ innerhalb einzelner Kapitel aus. Wenn z. B. die von Hugo Riemann postulierte Untertonreihe auf S. 64 als Beispiel eines fehlgeschlagenen Physikalismus, auf der nächsten Seite als „Erfindung in geschickter Manier“ hingestellt wird, wenn einmal das musikalische Kunstwerk und seine Gattungsmerkmale als Hauptgegenstand der Musiksoziologie anempfohlen werden (S. 109f.) und etwas später darauf verwiesen wird, daß neben den verschiedenen Sparten von

Gebrauchs- und Konsummusik „auch das musikalische Kunstwerk . . . in den Bereich musiksoziologischer Forschung“ gehört (S. 155): vor allem die Analyse des aktuellen Musiklebens im Hinblick auf seine „revolutionäre Überwindung“ (S. 150; Vergleichbares wurde auf S. 112 als „Wachtraum“ in Frage gestellt), wenn schließlich die Wissenschaftlerin Marylin Pflederer-Zimmermann im Literaturverzeichnis (S. 307/8) ohne zusätzlichen Verweis unter M. Pflederer und M. P. Zimmermann geführt wird, so sind das Gegebenheiten, die – auf ganz verschiedenen Ebenen – Zusammenhänge eher verschleiern denn offenlegen, also für die Mehrzahl der Benutzer des Handbuchs schlicht verwirrend wirken.

Objektive (es geht hier nicht um die Fragwürdigkeit dieses Begriffs aus wissenschaftstheoretischer Sicht) und umfassende Darstellung meint die Darstellung aller zur Thematik gehörenden Forschungsansätze und -ergebnisse, auch wenn man einigen von ihnen – und das vielleicht mit guten Gründen – kritisch bis ablehnend gegenübersteht. Wenn man sich, wie Helga de la Motte-Haber, mit vielen Teilbereichen musikpsychologischer Forschung nicht identifizieren kann, so ließe sich doch zumindest über diese Teilbereiche referieren. Alle, die diesen Band als Handbuch nutzen wollen, hätten es ihr sicherlich gedankt. Zukunftsträchtige und vielleicht sogar forschungsleitende Hypothesen zur Musikrezeption und zum Musikverstehen könnten dann immer noch formuliert werden. Vergleichbares gilt auch für das Musiksoziologie-Kapitel. In einem Band mit Diskussionsbeiträgen zum ‚Aufgabenbereich Musiksoziologie‘ wären die Ausführungen von Carl Dahlhaus und Günter Mayer richtiger plaziert als in einem Handbuch. Eine besondere ‚Note‘ erhält Günter Mayers Beitrag durch die von Helga de la Motte-Haber ausgewählten und kommentierten Abbildungen. Die (Ein-) Stimmigkeit des Textes wird durch ein Contra-Sujet angereichert. Ansonsten gilt: Die illustrativen Beigaben lockern die eigentlich immer komprimierten Texte angenehm auf; ein Verfahren, das sich schließlich schon beim „alten Handbuch“ bewährt hatte. Eine Vorliebe der Herausgeberin für Bilder des belgischen Surrealisten René Magritte ist dabei unübersehbar. Ob sie gerechtfertigt ist, läßt sich selbst angesichts des Rasonierens über die „Unmöglichkeit surrealistischer musikalischer Vorstellungen“ (S. 234; gibt es denn überhaupt ‚naturalistische‘

musikalische Vorstellungen?) schwerlich entscheiden.

Trotz aller kritischen Anmerkungen: Man wird mit Band 10 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* leben und zurecht kommen können, und zwar durchaus gut. Die Eigendynamik der Systematischen Musikwissenschaft dürfte durch diese Veröffentlichung eher gefördert als gebremst werden. Liest man die Ausführungen von Helga de la Motte-Haber in Heft 2 der *Musikforschung* von 1983 (S. 68–78), so besteht daran eigentlich gar kein Zweifel.

(September 1983)

Helmut Rösing

WOLFRAM STEINBECK: *Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodienanalyse. Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag 1982. 417 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXV.)*

Zu einem Zeitpunkt, da sich die Musikwissenschaft – interpretationsfreudig – zunehmend am Vorbild des Musikjournalismus zu orientieren beginnt, arbeitsintensive Themen zugleich in den Hintergrund geraten, legt ein Autor eine gediegene, wohl abgerundete Untersuchung vor, die eine klar abgegrenzte Aufgabe, nämlich Melodien nach Ähnlichkeit zu klassifizieren, zu lösen versucht, deren stattlicher äußerer Umfang außerdem im Einklang mit dem Aufwand steht. Das Buch von Wolfram Steinbeck besticht durch Seriosität. Es versteht sich als ein methodischer Beitrag zu den seit längerer Zeit im Rahmen des Volkslieds gehegten Überlegungen, die großen Materialmengen dieses Gebietes mit Hilfe der elektronischen Datenverarbeitung in den Griff zu bekommen.

Steinbeck zieht fünf Liedersammlungen mit insgesamt 4500 Beispielen heran. (Im einzelnen: *Volksthümliche Lieder der Deutschen* . . ., hrsg. von Fr. M. Böhme; *Kinderlied und Kinderspiel* . . ., hrsg. von Fr. M. Böhme; *Deutscher Liederhort* . . ., hrsg. von L. Erk; *Musikalischer Hausschatz* . . ., hrsg. von G. W. Fink; *Deutsche Volkslieder* . . ., hrsg. von A. Kretzschmer und W. Zuccalmaglio.) Wie zureichend die Transkriptionen in diesen Sammlungen sind, wird als Problem erörtert, steht jedoch als nur Wissenswertes am Rande seiner Betrachtungen. Für Steinbecks spezielle Absichten ist es wichtiger,

eine weitere Transkription bzw. Umkodierung zu finden, die für den Computer verständlich ist. Die erste Stufe seines in sich sehr logisch wirkenden Vorgehens besteht im Auffinden einer Tonhöhen- und Dauernkodierung. Auch wenn hierbei sehr viel spezielles Wissen über elektronische Datenverarbeitung erforderlich ist, so zeigt sich doch, daß eine solche Aufgabe nicht von einem Programmierer zu leisten wäre, da alle Entscheidungen letztlich von musikalischen Gesichtspunkten bestimmt sind. Es folgt als nächste Stufe die Suche nach optimalen Maßen, die der Bestimmung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Melodien (bzw. Melodieabschnitten) dienen könnten. Sorgfältig werden verschiedene Möglichkeiten abgewogen. Steinbeck bietet keine endgültige Lösung dafür, auf welcher Merkmalsauswahl das Ähnlichkeitsmaß beruhen soll. Denn diese Auswahl wird letztlich von einer Fragestellung bestimmt. Seine methodischen Untersuchungen stellen lediglich, kritisch reflektiert, je verschiedene Mittel bereit. Er hegt allerdings eine leichte Präferenz für ein Ähnlichkeitsmaß, das die Abfolge der Töne in ihrer zeitlichen Reihenfolge unmittelbar berücksichtigt und durch eine Korrelation festgestellt werden kann. Es nutzt dieses Maß optimal die musikalische Information.

Der Vergleich der Lieder im einzelnen fördert eine Fülle von Ergebnissen zutage. Das heißt die vorgeschlagenen Operationen funktionieren. Sie differenzieren zwischen Typen von Liedern, heben z. B. das Kinderlied deutlich ab und sie unterscheiden auch die Sammlungen.

Als ein äußerst kompliziertes Kapitel erweist sich die anschließende Erörterung darüber, wie Volkslieder klassifiziert werden können. Weniger das Spezialwissen, das die Behandlung durch den Computer erfordert, als vielmehr die Grundsätze, nach denen Klassen gebildet werden können, bergen in allen modernen Methodenlehren schwierige Probleme in sich. Bei Steinbeck, einem vorsichtig abwägenden Autor, deutet sich zweierlei als Ergebnis verschiedener Klassifikationsversuche an: Die modernen Hilfsmittel erlauben eine sehr viel detailliertere Merkmalsverarbeitung und damit informationsreichere, weniger etikettierende Klassifikation und sie erlauben außerdem, die Melodien unmittelbar in ihrer zeitlichen Abfolge zu vergleichen. Diese direkt aus den melodischen Verlaufcharakteren gewonnenen Einteilungen sind insofern interessant, als

sie weniger mit der subjektiven Entscheidung der Merkmalsauswahl belastet sind. Sie setzen keine Bestimmung des „Wesens“ der Melodien voraus, sondern bilden unmittelbare Relationen zwischen diesen.

Steinbeck stellt methodisches Wissen bereit, das er an exemplarischen Analysen prüft. Sein Buch ist zur weiteren Nutzung durch den Volksliedforscher gedacht. Es ist mit großem didaktischen Geschick geschrieben. Im Unterschied zum der Kürze halber erzwungenen Abstraktionsniveau dieser Rezension finden sich in Steinbecks Untersuchung neben einer Fülle von Anregungen und neuen Vorschlägen klug einführende Worte, die seine Abhandlung, die auf den ersten Blick für einen mathematisch vorgebildeten Leser geschrieben zu sein scheint, zu einem Einführungswerk machen. Auch ohne Experte in Sachen Volkslied zu sein, kann man sagen, daß hier ein für die zukünftige Forschung wichtiges und sehr nützliches Buch geglückt ist.

(August 1983)

Helga de la Motte-Haber

Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Klaus-Ernst BEHNE. Laaber: Laaber-Verlag 1982. 271 S. (Musikpädagogische Forschung. Band 3.)

Allein schon eine phänomenologisch isolierte Betrachtung von Musik läßt diese in mancherlei Hinsicht als schwer beschreibbar erscheinen. Wer gar nach emotionaler Wirkung oder nach dem Ausdrucksvermögen von Musik fragt, sieht sich bald einem mindestens zweifachen Dilemma gegenüber: (a) dem Mangel an geeigneten theoretischen Modellen und (b) dem Fehlen oder zumindest der Beschränktheit des methodischen Instrumentariums, um einigermaßen zufriedenstellende Antworten auf so komplizierte Fragen überhaupt anstreben zu können. Das war kurzum die Ausgangssituation, in der sich die Referenten der 13. Tagung des AMPF befanden und deren Beiträge in diesem Band gedruckt sind. Der Herausgeber möchte den Titel „als Programm, als zweifelnde Frage oder auch nur als Anregung zum Nachdenken“ verstanden wissen, „keineswegs aber als Aufforderung zur Gefühlsduselei“ (S. 5).

Vielseitig ist der Zugang zur ausgewiesenen Thematik. Pars pro toto: Heiner Gembris konzentriert sich in seiner experimentellen Untersuchung auf das bisher in der Musikpsychologie wenig beachtete Verhältnis zwischen der rationalen Beurteilung von Musik (dem ihr zugeschriebenen Gefühlsausdruck) und dem tatsächlichen, subjektiven Musikerleben des Hörers. Der zwischen diesen beiden Komponenten festgestellte Zusammenhang ist bemerkenswert gering. Für Christian G. Allesch ist Musikerleben ein „personaler Gestaltungsprozeß“ (S. 47). Er will damit sagen, daß Musikerleben viel stärker durch individuelle als durch überindividuelle, an musikspezifische Reize gebundene Reaktionsmuster bestimmt ist. In vier Thesen versucht Klaus-Ernst Behne eine Antwort zu geben auf Fragen nach der Ein- oder Vieldeutigkeit und nach der strukturellen Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Milóš Juzl umreißt methodische Probleme bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks und stellt die psychoakustische Transformationsmethode und die Methode der emotionalen Beiordnung vor, deren Anwendung für Fragen des musikalischen Ausdrucks neu ist. Während Freud selbst seine Theorie für musikalische Fragen nicht für geeignet hielt, nähert sich Friedrich Klausmeier seinem Thema *Musik, eine Ausdrucksart menschlicher Gefühle* (S. 88) anhand des psychoanalytischen Erklärungsmodells.

Allgemeine Feststellungen von der Art: Musik kann bei Menschen Gefühle hervorrufen oder Musik vermag Gefühle auszudrücken sind unbestritten und geradezu trivial. Zur Erklärung der *Verschränkung von Eindruck und Ausdruck* (Helga de la Motte-Haber, S. 11) bedienen sich alle neueren, konzeptionell noch so unterschiedlichen Ansätze eines zweifaktoriellen Designs. Differenziertere Fragen etwa danach, welche Faktoren denn für gleiche, ähnliche oder unterschiedliche Reaktionen auf Musik bestimmend sind oder ob musikalischer Ausdruck schon in Musik per se oder nur durch einen Interpretationsakt im menschlichen Bewußtsein sich konstituiert, machen den Problemkreis sofort ungemünzt kompliziert. Zu seiner hinreichenden Beschreibung und Erklärung reichen – das zeigen manche recht zweifelhafte und auch negative Ergebnisse in diesem Band deutlich – einfache kausale Wirkungsmodelle nicht aus. Zu vielschichtig und zu verquickt miteinander sind die Determinanten des Musikerlebens und des musi-

kalischen Ausdrucks. Ein wissenschaftsanalytischer Seitenblick auf Theorien und Theoriensysteme anderer, renommierter wissenschaftlicher Disziplinen (Beisp. Biologie) läßt auf die Möglichkeit hoffen, das komplexe Netzwerk von direkten und indirekten Variablen vielleicht durch systemtheoretische Modelle mit einigem Erfolg erfassen und darstellen zu können.

Insgesamt muß der in diesem Band angestellte Versuch, methodische und inhaltliche Fragen problembewußt anzureißen, ihre Bandbreite wenigstens fallweise auch auszuleuchten, als gelungen bezeichnet werden. Besonders positiv fällt dem Rezensenten auf, daß die wissenschaftliche Musikpädagogik in der Bundesrepublik Deutschland in überwiegendem Maße mit systematischen, empirisch fundierten Forschungsstrategien arbeitet. Die Tage schöngeistiger Schwätzer scheinen auch in dieser Disziplin gezählt. (September 1983) Alois Mauerhofer

EKKEHARD JOST: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt a. M.: Fischer (1982). 266 S., Abb.

Mit dem Titel *Sozialgeschichte des Jazz in den USA* – ohne jeden einschränkenden Untertitel – wird ein Anspruch proklamiert, der ebenso von Selbstbewußtsein zeugt wie die in eine Verlagsnotiz gekleidete Kennzeichnung des Buches als der „ersten Sozialgeschichte des Jazz“. Tatsächlich ist dies die erste, und ihren Anspruch löst sie auch ein: faktenreich, zuverlässig, konsequent, geschieht.

Wurden bislang zahlreiche Einzeluntersuchungen zu einer solchen Sozialgeschichte angestellt, so sind deren Materialien und Ergebnisse nun erstmals weitgehend ausgeschöpft worden. Schon darin liegt ein Verdienst, zumal der Gegenstand oft genug den Enthusiasten überlassen war, die ihre methodisch anfälligen Arbeiten an nicht immer zugänglichen Orten vorgelegt haben. Zeigt das Buch also über weite Strecken die Züge eines Kompilats, so ist es gleichwohl mehr als das. Jost selbst hat nämlich nicht unerheblich dazu beigetragen, die Sozialgeschichte des Jazz – insbesondere die seit den 60er Jahren – zu erforschen.

(Parallel veröffentlicht er die Auswertung von Befragungen US-amerikanischer Musiker; vgl.

Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik, Frankfurt a. M. etc. 1982. In seine *Sozialgeschichte* eingearbeitet hat er Untersuchungen über die „Fusion Music“, die erstmals als Kongreßbeitrag 1977 vorgestellt wurden; vgl. *Jazzforschung* IX/1977, Graz 1978, S. 9ff. NB: Als „Appetitanreger“ sind 1982 vorab die Einleitung und das Kapitel über den frühen Jazz in Chicago im *Jazz Podium* publiziert worden.)

Der Verfasser folgt in seiner Disposition einem üblichen Raster. Er kennzeichnet dabei die prä-modernen Phasen topographisch-regional und die neueren stilistisch: New Orleans, Chicago, New York, Bebop, Cool Jazz / Westcoast Jazz, Hardbop / Funk / Soul, Free Jazz, Fusion Music / Bebop Revival. Ein deutliches, aber keineswegs verzerrendes Übergewicht haben die letzten vier Jahrzehnte, denn die modernen Strömungen beanspruchen mehr als zwei Drittel im Gesamtkonzept.

(Drapierend, ja ein wenig angestrengt wirkt das einleitende Grundsatzkapitel, das sich mit Marx und Weber, mit der Geschichte als Subjekt und Objekt, mit dem Ineinander von historischer, sozialer und ästhetischer Dimension, mit Konstitutionsbedingungen, Widerspiegelungsverhältnissen und gesellschaftlichen Funktionen des Jazz beschäftigt, und dies auf sieben Seiten .)

Dennoch und ohne Abstriche – die Leistung des Verfassers ist nicht hoch genug zu bewerten: angesichts des Zwielfichts, in das das Phänomen Jazz immer getaucht war (Folklore versus Trivialmusik versus Kunst); angesichts der heiklen Schichtung der amerikanischen Gesellschaft gerade unter ethnischen Vorzeichen; angesichts der traditionellen wissenschaftlichen Verweigerung gegenüber Bastardphänomenen; angesichts des Versuchs, auch die unmittelbare Gegenwart noch einzubeziehen.

Dabei ist vieles nicht eigentlich neu (etwa der Inhalt des Kapitels, das plakativ mit „New Orleans“ überschrieben ist). Doch stellt es Mutmaßungen auf solide Fundamente (so im „Bebop“-Kapitel) oder setzt aufgrund der detaillierten Kenntnis des Faktenmaterials deutlich verändernde Akzente (beispielsweise bei der Musik der Weißen im Kapitel „Chicago“). Überraschende Einblicke liefert es auch in so problematische Themenbereiche wie Drogenkonsum („Bebop“) oder Filmindustrie („Westcoast

Jazz“). Nichts weniger als bravourös aber ist der breite sozialanalytische Aufweis stilistischer Veränderungen (insbesondere für den neueren Jazz).

(Angesichts solcher Aktiva wirkt die Formulierung von peripheren Passiva sicherlich links: von Wünschen nach Klärung der Voraussetzungen des Mainstream, also einer stilistisch konturenlosen, „zeitlosen“ Musik, und nach stärkerer Berücksichtigung der sozialen und musikalischen Konsequenzen, die die Existenz der Schallplatte nach sich gezogen hat.)

Die glänzend geschriebene, Journalismen keineswegs scheuende Darstellung wird dem Buch einen breiten Leserkreis erschließen; er ist ihm im Interesse der Sache zu wünschen. Mit seinen sozialgeschichtlichen Fakten und Analysen liefert Jost die notwendige Ergänzung zu den Grundlagenarbeiten, die Alfons M. Dauer seit den 50er Jahren angestellt hat. Hatten jene eine fundierte Jazzforschung überhaupt erst möglich gemacht, so besitzt diese Arbeit ihrerseits innovativen Charakter, mit einer Vielfalt von Anregungen für die Erforschung auch anderer Gegenstandsbe-

(März 1983)

Jürgen Hunkemöller

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv. Siebenter Teil. Hrsg. von Jürgen DITTMAR und Otto HOLZAPFEL. Freiburg i. Br.. Verlag des Deutschen Volksliedarchivs 1982. 230 S.

Das seit 1935 vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg betriebene Unternehmen, die *Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien* in einem vielbändigen Corpus zu publizieren, ist nunmehr bis zum siebenten Teil der Balladen-Edition gediehen. Der sechste Teil konnte 1976 vorgelegt werden. Angesichts dieser Bilanz ist der im Vorwort in Aussicht gestellte „Wandel in der Editionspraxis“ längst überfällig und sollte beschleunigt der weiteren Planung zugrunde gelegt werden, da offensichtlich das bisherige Verfahren nicht in absehbarer Zeit zielführend sein kann. Wer hat schon bislang für eine Gesamtplanung angegeben, wieviele Liebeslieder, Trinklieder oder zeitgeschichtlich-politische Lieder dieses „Werk“ enthalten soll bzw. müßte, um wenigstens dem Anspruch einer Repräsentativausgabe genügen zu können?

Unter den vielen Gründen, die eine Revision erforderlich machen, ist gewiß auch derjenige anzuführen, daß eine Straffung der kommentierenden Texte nicht nur der Kosten wegen, sondern auch des Inhalts halber geboten erscheint. Die philologisch exakte Zugänglichmachung möglichst vieler Balladenfassungen und dazu gehörender Materialien wird vom Benutzer mehr gesucht als häufig nichtssagende „Melodiekommentare“ beispielsweise, welche die dafür zuständigen Herausgeber ohne ein die Gattung zumindest übergreifendes Konzept zu jeder Nummer sich abzugeben bemühen. Beispielsweise ist die Kommentierung zu Nr. 153 *Verlorene Schlafdecke* gänzlich belanglos. Bemerkungen wie „schlichter Stil“ oder „zerfahrenes Melos“, oder „relativ modern“ sind weder erhellend, noch weiterführend, noch sachlich richtig. Ähnlich dürftig ist der Melodiekommentar zur Nr. 142 *Vater und Tochter*. Wie kann eine Melodie ein „Einzelgänger“ (Nr. 148) sein, wie kann Heinrich Isaac um 1500 „volkstümliche Vorlagen“ (Nr. 149) benutzt haben u. a.? Man sollte sich entscheiden, ob es sinnvoll ist, jede dieser Balladen in der Vereinzelung zu betrachten, ob man Melodiegeschichte oder Variantenbildung in einem systematischen Zusammenhang abhandeln will, wobei stets die unzureichende Quellenlage, das weitgehende Fehlen von protokollgetreuen Notaten all diese Vorhaben beeinträchtigen muß.

Positiv fällt an diesem Teilband auf, daß erstmals auch die Ikonographie einbezogen wird und daß so gewichtige Balladen wie *Winterrosen*, *Graserin und Reiter* oder *Verschlafener Jäger* mit ihren zahlreichen Belegen auch in fremdsprachlicher Überlieferung vorgelegt und klassifiziert werden. Möge es den Herausgebern gelingen, wenigstens den Abdruck des Balladenbestandes beschleunigt und gestrafft zum Abschluß zu bringen, damit für Forschung und Lehre mindestens eine Liedgattung baldigst überschaubar vermittelt wird. Eine umfassende, alle Teilmomente systematisch ausleuchtende Studie über die Melodik zu den Balladen könnte wissenschaftlich brauchbar mehr erbringen, als diese nummernhaft unzusammenhängende Folge von Einzelbeschreibungen.

(Juni 1983)

Walter Salmen

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. VIII, 85 S., 3 Faks.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1980. 130 S., Notenbeisp.

Die Ausgabe bringt im ersten Teil Bachs fünf Übertragungen von Konzerten Vivaldis und des Prinzen Johann Ernst, im zweiten Teil die Triosätze BWV 585–587, für die Bachs Bearbeiterrolle aber in unterschiedlichem Grade ungewiß ist. Die Stücke finden sich (mit Ausnahme des fälschlich Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen Konzerts BWV 596) bereits in alter Bach-Ausgabe wie in den Peters-Bänden VIII und IX, sind von daher weitbekannt und weichen im Notentext nur in solchen Details ab, die das Vorurteil nähren können, belanglos zu sein. Wer angesichts dessen, zumal bei dem Faktum, daß es sich um bloße Bearbeitungen – teilweise vielleicht nicht einmal von Bach selbst – handelt, auf marginalen Rang der Veröffentlichung schließt, muß im Blick auf den wissenschaftlichen Ertrag, den der Kritische Bericht bietet, seine Meinung revidieren. Hier findet sich nicht nur eine äußerst sorgfältige Erörterung von Quellenlage, Forschungsgeschichte und Textkonstitution, sondern in alledem zugleich ein Exemplum dafür, wie unerlässlich musikphilologische Kleinarbeit für den Zuwachs historischer Erkenntnis ist, da auch von vermeintlichen Bagatellresultaten her Licht auf wesentlichere Fragen fallen kann.

Dies geschieht im vorliegenden Fall besonders durch den Abdruck zweier bislang unveröffentlichter Vergleichs- bzw. Vorlagequellen für Bachs Bearbeitungen: der beiden (in Vivaldis Autograph und Druck fehlenden) Kadenzen zu Vivaldis Concerto *Grosso Mogul* (RV 208) aus der Handschrift Schwerin und des Concerto *Gdur* von Prinz Johann Ernst, wodurch ein wesentlich klareres Bild von Umfang und Art der Bachschen Eingriffe im Zuge seiner Transkriptionen BWV 594 und 592 möglich ist als anhand der Notizen in der bisherigen Literatur. Doch auch andere Ergebnisse besitzen durchaus breiteres Interesse: so die zwingende Folgerung (Krit. Ber. S. 17, 27f., 36, 50), daß Bach an seinen Konzertbearbeitungen spätere Korrekturen vor-

nahm, somit kaum weniger feilte als an eigenen Kompositionen, ferner die Hinweise auf eine virtuos-konzertante Zweckbestimmung der Concerti in Weimar (S. 15), nicht zuletzt die Indizien dafür, daß Krebs wohl unabhängig von Bachs BWV 585 das *c*-moll-Trio von Fasch übertrug, was die Vermutung, in Bachs Kreise seien Transkriptionen auch als „Unterrichtsaufgabe“ entstanden, bestärkt (vgl. S. 83–85).

Gewiß vermögen Edition und Kritischer Bericht, so gründlich sie zweifellos erarbeitet wurden, nicht alle Fragen um die acht Übertragungen zu beantworten. Dies schmälert die Leistung des Herausgebers ebenso wenig wie die Erfahrung, daß seinen editorischen Entscheidungen in Einzelfällen andere Lösungen entgegengestellt werden können. Wann z. B. in BWV 587 ein Rückgriff auf Couperins Druck (Quelle D) dem Text der handschriftlichen Transkription (A) vorzuziehen sei, läßt sich kaum definitiv klären, weshalb man auch in T 58 (wie 34, 52, 56, 59) nach D lesen mag (vgl. Edition S. 83, Krit. Ber S. 97). Auch kann man bezweifeln, daß in BWV 594, 2. Satz, T 21 die Konjektur der alten Bach-Ausgabe erforderlich ist, zumal auch Quelle B dagegensteht (Edition S. 43, Krit. Ber S. 56). Das an sich verständliche Verfahren, bei BWV 585 die Varianten aus Krebs-Druck (D) und Fasch-Handschrift (I) nur in Sonderfällen anzugeben, läßt im Dunkeln, wie die (zwangsläufig abweichenden) Oberstimmen der Vorlage in Satz 2, T 49 verliefen (Edition S. 77, Krit. Ber S. 83). Gegenüber den Quellen ergänzte Pausen durch Kleindruck kenntlich zu machen, erscheint überaus korrekt, wird aber durch die (vernünftige) Entscheidung, nur textkritisch belangvolle Abweichungen zu verzeichnen, relativiert; denn einer „Vereinheitlichung“ (Krit. Ber S. 11) dürften, wo mehrere Handschriften für die Edition herangezogen wurden (BWV 594, 592), die Kleindruckpausen ebenso unterliegen wie beispielsweise die in BWV 594, Satz 1, T 26f (Edition S. 31) im Gegensatz zum Faksimile (S. VIII, nach Quelle A) im Normaldruck zweistimmig ausgeführten Pausen der rechten Hand. (Oktober 1984) Klaus-Jürgen Sachs

Zyklische Werke I, hrsg. von Imre SÜLYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1981. XX, 182 S., Band 15 und 16. *Klavier-Versionen eigener Werke I und II*, hrsg. von Imre SÜLYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London. Bärenreiter / Budapest Editio Musica 1982. XVIII, 183 bzw. XVI, 194 S.

Der neunte Band der Serie I der Neuen Liszt-Ausgabe (NLA) beginnt mit einem Jugendwerk Liszts, den *Huit variations* von 1824. Es schließen sich die zehn Jahre später entstandenen *Apparitions* an. Der Unterschied könnte kaum krasser ausfallen. Die *variations* sind noch ganz dem brillanten Stil eines Carl Czerny etwa verpflichtet, die erste Nummer der *Apparitions* hingegen läßt sich mit nichts vergleichen. Formoriginell (was als Formlosigkeit verkannt wurde, R. Schumann: „bis zur Blasiertheit indifferent“, *NZfM* XI, 1839. S. 122), weil einmalig in Bezug auf Zeitvariabilität (es gibt keine Taktschwerpunkte, die Phrasierungen zwischen ‚linker‘ und ‚rechter Hand‘ sind asynchron, Triolen, Quartolen, Quintolen, auch synkopische Bildungen sind häufig, ebenso vorgeschriebene Temposchwankungen, die später so typischen Zweitakt- oder Viertaktgruppenwiederholungen fehlen völlig), bildet die erste *Apparition* ein einzigartiges Dokument einer kompositorisch revolutionären Phase Liszts, die – seit 1830 konsequent entwickelt – um 1834/35 ihren Höhepunkt hat, jedoch unter dem Eindruck einer vernichtenden zeitgenössischen Kritik, sicherlich auch unter dem Eindruck der sich auswirkenden politischen Restauration, rasch zusammenbricht (*Apparition* Nr 2 und 3 zeugen bereits davon).

Leider ist jene Phase Liszts noch allzu unbekannt, und so nimmt es nicht wunder, wenn das wichtigste Stück aus dieser Zeit sich lediglich im Anhang dieses Bandes befindet. Es ist die Komposition *Harmonies poétiques et religieuses* in der Erstfassung, ein Einzelstück, das (vermutlich) schon 1832 konzipiert und 1835 publiziert wurde. Dieses Stück – von Liszt später verworfen und deshalb lange unbeachtet – ist, genau wie *Apparitions* Nr 1, singular in der Zeitgestaltung („senza tempo“, $\frac{10}{4}$ -, $\frac{7}{4}$ -Takte etc.). Darüber hinaus ist es das erste Werk Liszts, in dem von einem kompositorischen Kern, einer Keimzelle, aus gedacht wurde. Und es ist auch die erste (fertige) Komposition nach einer Textvorlage. Selbst der für Liszt später nicht untypische Programmwechsel ist hier

FRANZ LISZT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und Istvan SZELÉNYI. Band 9: Verschiedene*

vorgegeben. Die Herausgeber scheinen allerdings noch nicht zu wissen, daß ursprünglich, statt des Textes von Lamartine, ein Schiller-Text Geburtshilfe geleistet hat. Ein Blick in das im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv befindliche Skizzenbuch Ms. N 6 hätte genügt, doch fehlt ausgerechnet diese wichtige Quelle in den Critical Notes.

Neben diesen beiden so exponierten Stücken, bietet der neunte Band die bekannte und endgültige Fassung der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1852 (eine Sammlung von zehn Stücken, worin das gleichnamige frühe Einzelstück nach einer unglücklichen Umarbeitung als *Pensée des morts* mitaufgenommen wurde), den Zyklus *Consolations* (1850) und die zwei *Balladen* von 1848 bzw. 1853. Auch an Erstveröffentlichungen mangelt es nicht. Als eine Entdeckung erweisen sich dabei zwei bisher unbekannt Kompositionen nach Texten von Lamartine, ausgegraben aus Skizzen des Weimarer Goethe- und Schiller-Archivs. Es ist eine *Hymne de la Nuit*, zauberhaft in der Harmonik und fast von Chopin'scher Leichtigkeit (der Schluß erinnert an dessen op. 10, Nr. 11 Müßte es in T. 101 nicht *eis* heißen?), und eine *Hymne du Matin* von kaum minderer Qualität (gegen Schluß dünnt sich der Satz gelegentlich aus. Sollten die Skizzen doch nicht vollkommen sein?). Beide Stücke wurden von den Herausgebern auf 1847 datiert. Unbekannt bisher blieben auch eine im Anhang mitgeteilte (einfache) Erstfassung der *Invocation* (= das erste Stück der *Harmonies poétiques et religieuses* von 1852) und das Fragment einer *Litanie de Marie*, welches als Faksimile und unkommentiert wiedergegeben ist (auffallend wegen der Symbolik das Spiel mit gekreuzten Händen). Das Datierungsgeheimnis des am Schluß wiedergegebenen *Klavierstück As-dur* Nr. 2, dessen Thema erwiesenermaßen in der ersten *Ballade* vorkommt, läßt sich zumindest ein Stückchen lüften: in vereinfachter Form taucht die Anfangsmelodie bereits in der ersten Nummer der (später von Liszt zurückgezogenen) *Fleurs mélodiques des Alpes* von 1835/36 auf (s. *NLA* I, 6, S. 88, T. 13–20) – und stammt vermutlich gar nicht von Liszt selbst.

In den Bänden 15 und 16 der Serie I der *NLA* finden sich ausschließlich Bearbeitungen eigener Werke. Glücklicherweise kommt dies nun auch im Titel zum Ausdruck, was das Ergebnis konstruktiver Kritik sein dürfte, denn noch im zuletzt

erschienenen Band (10) könnte beispielsweise die Klavierversion von *Via crucis* als eine Originalkomposition für Klavier angesehen werden. Warum aber – wenn schon im Untertitel von *Klavier-Versionen eigener Werke* die Rede ist – erscheinen beide Bände noch in der Serie I und nicht bereits unter II (= *Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen*)? Der Terminus Transkription wurde von Liszt hauptsächlich im Blick auf Liedübertragungen eingeführt. Das Gros der in Band 15 mitgeteilten Werke bilden eben solche Liedübertragungen (z. B. *Il m'aimait tant!*, *Das Buch der Lieder*, *Notturmo* 1–3 u. a.)!

Band 16 beinhaltet hauptsächlich Klavierübertragungen von Orchesterstücken, z. B. Sätze aus der *Ungarischen Krönungsmesse*, der *Legende der heiligen Elisabeth* oder aus *Christus*, verschiedene Märsche u. a. Meistens gehen die Übertragungen nicht über die Bedeutung eines gut gemachten Klavierauszugs hinaus (z. B. der *Gretchen-Satz* aus der *Faust-Symphonie*, wo lediglich in der Schlußpartie 12 Takte fehlen). Von eigenem Reiz allerdings ist die Klavierfassung des *Totentanz*. Sollte sich die Werkstruktur nicht grundlegend ändern (Klavier und Orchester!), so mußte die Transformation vom Orchester- in den Klavierklang vorgenommen werden unter Beibehaltung eines Abstands zum ‚reinen‘ Klavierklang. Liszts Lösung ist überzeugend. Die einzige bedeutende Erstveröffentlichung innerhalb beider Bände ist in Band 15 zu finden. Es ist eine Übertragung des vor 1848 entstandenen Stücks *Arbeiter-Chor* (für Männerchor, Baßsolo und Klavier), mit dem Titel *Marche héroïque pour piano*. Die beabsichtigte Drucklegung des Originals (und wohl auch der Bearbeitung) wurde zurückgehalten aufgrund der politischen Ereignisse von 1848 (von den Herausgebern wird eine diesbezügliche Bemerkung Liszts mitgeteilt).

Wie immer bei der *NLA* ist der Druck übersichtlich und gut lesbar. Der wissenschaftliche Apparat wird von Band zu Band ausführlicher (man vergleiche die ersten Bände mit Band 15 und 16!). Zu den von Anfang an miteinbezogenen Vortragsangaben Liszts nach dem „Liszt-Pädagogium“ Lina Ramanns (*Klavier-Kompositionen Liszt's, nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen, nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert*, von L. Ramann, Leipzig 1901) kamen seit 1978 (mit Band 12 der Serie I) weitere sporadische Angaben nach den

Tagebuchaufzeichnungen August Göllerichs hinzu (Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg 1975).

(Dezember 1983)

Dieter Torkewitz

Diskussion

Albert Schweitzers nachgelassene Manuskripte über die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach. Mit einer Einführung in die geplante Revision seines Buches über Johann Sebastian Bach und mit einem Anhang hrsg. von Erwin R. Jacobi. Ergänzendes Vorwort von Bernhard Billeter Leipzig VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1984. (Bach-Studien 8.)

Wer Erwin R. Jacobis äußerst genaue Arbeitsweise kennt, wird sich über den endlich erschienenen Band wundern. Der Verlagsvertrag dazu wurde 1971 abgeschlossen, Jacobis Vorwort, Einführung und Anhang lag 1974 vor. Leider verhinderten seine Krankheit und sein Tod am 27. Februar 1979 die Redaktion der nachgelassenen Texte Schweitzers. Mittlerweile hatte der Leipziger Verlag unter neuer Leitung das Interesse an der Publikation verloren. Ohne Sicherheit einer Veröffentlichung stellte ich die Arbeit bis März 1980 fertig. Dann bedurfte es jahrelanger Interventionen und eines mir aufgenötigten Honorarverzichts. Endlich im Mai 1984 kam die Schreibmaschinenabschrift (der Band ist als Manuskript ohne Zeilenausgleich gedruckt) mit unglaublich vielen Fehlern und ohne Notenbeispiele. Mein Begehren, eine zweite Korrektur mit den Notenbeispielen zu lesen, blieb unbeantwortet. Resultat: drei falsche Seitenverweise, ein fehlender; 11 falsche Notenbeispiele, zwei stehen auf dem Kopf, tr für Triller zum Teil in Normalbuchstaben, zum Teil in Spezialtype, fehlende Einrückung, falsche Textplatzierung bei Notenbeispielen, 13 fehlende oder falsche Satzzeichen bei Notenbeispielen. Das Faksimile von Bachs Verzierungstabelle im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach fehlt kurzerhand sowie die darauf folgende Überschrift „Die 13 Beispiele . . . in gewöhnlicher Wiedergabe“. Daß die Notenbeispiele zum Teil nicht neu gesetzt, sondern einfach aus Schweitzers Ausgabe der Orgelwerke Bachs im Verlag Schirmer kopiert wurden, stört weniger wegen gelegentlicher „and“ und

„or“ als wegen sinnstörender Unterschiede zwischen Schweitzers deutschsprachigem Entwurf und dem englischen Druck. Nach Jacobis Vorstellung wären alle Briefzitate kursiv gedruckt worden. Durch den Wegfall von Kursivtypen wäre es notwendig geworden, Zitate anderweitig zu kennzeichnen. Das von ihm noch vorbereitete Personenregister wurde ohne Mitteilung an mich gestrichen. Daß der Aussichtspunkt „Drei Ähren“ bei Colmar mit 8000 Meter fast den Mount Everest übertrifft, nimmt man schmunzelnd zur Kenntnis. Im übrigen sprechen die traurigen Fakten für sich.

Bernhard Billeter

Eingegangene Schriften

American Music Studies. A Classified Bibliography of Master's Theses. Hrsg. von James R. HEINTZE. Detroit Information Coordinators, Inc. 1984. 312 S. (Bibliographies in American Music. Number Eight)

Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN und Robert MÜNSTER. Tutzing. Hans Schneider Verlag 1984. VIII, 406 S.

B-A-C-H Fugen der Familie Bach für Orgel und andere Tasteninstrumente. Hrsg. von Traugott FEDTKE. Frankfurt, New York, London C. F. Peters (1984). 28 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Orgelwerke. Band I Sechs Sonaten, Passacaglia, Pastorella. Hrsg. von Klaus SCHUBERT Frankfurt. Edition Peters (1982). 128 S.

Beiträge zur Volksmusik in Oberösterreich II Bearbeitet und hrsg. von Walter DEUTSCH und Rudolf PIETSCH Wien Verlag A. Schendl (1984). 212 S., 127 Notenbeisp., 24 Abb. (Schriften zur Volksmusik. Band 8.)

JOHANNES BRAHMS. Sinfonie Nr. 2 D-Dur, op. 73. Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Constantin FLOROS. Originalausgabe. München Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1984).

CONSTANTIN BRĂILOIU Problems of Ethnomusicology Edited and Translated by A. L. LLOYD. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney Cambridge University Press (1984). 299 S., Notenbeisp.

ANTON BRUCKNER Adagio du Quintet en Fa Majeur (1879). Version pour orchestre à cordes par Antonio de ALMEIDA. Paris. Editions Mario Bois (1982).