

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Bachiana Et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang REHM. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter 1983. 379 S., Notenbeisp., Abb.*

Daß eine Festschrift für Alfred Dürr vor allem „Bachiana“ enthalten würde, ist bei der lebenslangen Konzentration des Jubilars auf das Thema Bach (das ja eine Welt in sich schließt) einigermaßen selbstverständlich, und daß bei der schwerwiegenden Bedeutung seiner Arbeiten viele von denen, die sich ihm dankbar verbunden wissen, zu einem solchen Kollektivopus beitragen würden, kaum weniger verwunderlich. Eine Würdigung sämtlicher Beiträge an dieser Stelle ist darum nicht möglich, nicht einmal eine Aufzählung aller 37 Titel, und so seien hier zuvörderst die – den verschiedensten Bezirken angehörigen – „alia Musicologica“ übergangen bzw. nur einige Titel genannt, die ein allgemeineres Interesse erwecken dürften: Dietrich Berke, *Zur Problematik des Schutzes wissenschaftlicher Ausgaben im deutschen Urheberrechtsgesetz*; Carl Dahlhaus, *Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie* (eine spirituelle Gegenüberstellung von Graupners Text und einer neuzeitlichen Biographie über ihn), Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Von der Urentsprechung zum Symbol. Versuch einer Systematisierung musikalischer Sinnbilder* (mit einer überzeugenden Definition des Symbolbegriffs); Oskar Söhngen, *Brauchen wir heute ein neues Konzept für die Kirchenmusik?*

Die Bach gewidmeten Aufsätze sind naturgemäß von sehr unterschiedlicher Art. Manche sind mehr theologisch als musikwissenschaftlich ausgerichtet, so Ulrich Meyer, *„Brich dem Hungrigen dein Brot“*. *Das Evangelium zum 1. Sonntag nach Trinitatis in Predigten Luthers, Lehre und Auslegung der Orthodoxie, Bachs Kantatentexten und in heutigem Verständnis*; Joachim Stalman, *Bach im Gottesdienst heute*; Lothar und Renate Steiger, *Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in J. S. Bachs „Matthäus-Passion“*. Andere tragen mit neuen Details zur Bachphilo-

logie bei, so unter anderen Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika*; Yoshitake Kobayashi, *Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente*; Dietrich Kilian, *Zu einem Bachschen Tabulaturautograph*; Alfred Mann, *Zur mährischen Bachpflege in Amerika*; Werner Neumann, *Über die mutmaßlichen Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor Bach und dem Leisniger Matthäikantor Stockmar*; Hans-Joachim Schulze, *„Monsieur Shouster“ – ein vergessener Zeitgenosse J. S. Bachs*; Martin Staehelin, *Zu einer umstrittenen Bach-Porträtzeichnung des 18. Jahrhunderts*; Ernest Zavorský, *Ein Besucher aus der Slowakei bei J. S. Bach*.

Am wichtigsten – jedenfalls aus einer etwas weiteren Perspektive – sind jedoch die Beiträge, die sich mit Grundfragen zu Bachs Werk und seiner Deutung beschäftigen. Manche davon sind wohl eher Zusammenfassung als Neudenken; unter solchen seien vor allem Walter Blankenburgs *J. S. Bach und das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit* und Georg von Dadelsens *Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren* genannt. Blankenburg beschäftigt sich vor allem mit Bachs Interesse für das Andachtslied (die „Arie“) und seiner spezifischen Behandlung des eigentlichen Gemeindelieds, das er isometrisch und – durch Auszierung der Melodie und bewegliche Harmonik – affektuos gestaltet; beides läßt erkennen, „wie stark Bach in der empfindungsvollen Frömmigkeit seiner Zeit gelebt hat“. Von Dadelsen hebt u. a. hervor, daß „über dem Interesse an den Wort-Ton-Beziehungen . . . die formalen Merkmale und Besonderheiten barocker Satzkunst lange vernachlässigt worden“ seien. Bachs vokale Parodietechnik, „Teil seiner umfassenden Bearbeitungspraxis insgesamt“, mit ihren häufig rigorosen inhaltlichen Umfunktionierungen ist möglich, obwohl die ursprüngliche musikalische Erfindung meistens wort- und affektgezeugt ist, denn „die so gezeugten Themen und Wendungen können den ursprünglichen Wortsinn abwerfen und bestehen, sofern sie nur genug ‚Substanz‘ haben, als rein musikalische Gebilde für sich

fort“. Figuren sind ohne Text „mehrdeutig oder rein musikalische Geste“, können also mit verschiedenerlei Texten in Verbindung treten.

Hier ist wohl auch William H. Scheides Beitrag *Bach Vs. Bach – Mühlhausen Dismissal Request Vs. Erdmann Letter* einzureihen. Das Problem, ob und inwieweit der im Mühlhausener Abschiedsgesuch postulierte „Endzweck“ eine grundlegende Position Bachs umschreibt, ist ja unzählige Male diskutiert worden. Scheide bemüht sich, seine positive Bedeutung zu erhärten, wozu er u. a. die Zuverlässigkeit der Angaben im Erdmannbrief in Zweifel zieht und die Annahme des Köthener Kapellmeisters amtes vor allem durch die Enttäuschungen der letzten Weimarer Jahre erklärt. So überzeugend dies auch klingt, so ist doch auf der anderen Seite u. a. zu bedenken, daß das Köthener Instrumentalschaffen auf einen schöpferischen Enthusiasmus hindeutet, der ganz anderen Bereichen als dem „Endzweck“ zu entstammen scheint und daß Bachs Angabe, er habe vorgehabt, in Köthen seine „Lebenszeit zu beschließen“, gegen diesen Hintergrund kaum als nachträgliche Zurechtbiegung erscheint.

Besonders bedeutsam erscheinen dem Referenten die Beiträge von Paul Brainard und Christoph Wolff. Brainard (*The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance“ in Bach*) knüpft an Denkansätze von Werner Neumann und Alfred Dürr an, die beide – jener in Chorsätzen, dieser in (vor allem frühen) Kantatenarien – die zentrale Bedeutung der instrumentalthematischen Erfindung hervorheben. „Nonetheless, a systematic investigation of the entire body of Bach's arias from the above point of view is still lacking“. Dieser enormen Aufgabe soll eine kommende Studie Brainards dienen; hier sollen nur einige Beispiele „focus the questions rather than provide definitive answers“. Diese Beispiele zeigen den Wert einer voraussetzungslosen, geduldigen und feinfühligten Analyse des vokalmusikalischen Materials. Die Ergebnisse sind sehr verschiedenartig, und Brainard zieht hieraus den Schluß, daß es gefährlich wäre, auf Grund vor allem von Neumanns bahnbrechenden Erkenntnissen anstelle des älteren Dogmas von der Textgezeugtheit der Vokalthematik das neue, ebenso einseitige der primär instrumentalen Erfindung zu setzen. Überhaupt gilt es, den Blickwinkel zu erweitern. Bachs Verfahrensweisen sind vielfältig, und „an analytical model based

chiefly if not solely upon the interaction of ‚instrumental‘ and ‚vocal‘ components in Bach's music may well be an inadequate tool with which to pursue the action further“.

Wolffs Aufsatz („*Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs*“: *Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*) ist Ausdruck einer Bemühung, an dem – objektiv natürlich unlösbaren, gleichwohl aber immer von neuem anzugehenden – Problem einer zugleich umfassenden und prägnanten Charakterisierung von Bachs Musik weiterzuarbeiten. Wichtig ist hierbei zunächst seine Feststellung, daß Bach als Komponist „in mehrfacher Hinsicht für seine Zeit kaum als repräsentativ gelten kann“, denn sie stellt in einer Zeit, der „der Gedanke des Originalgenies noch durchaus wesensfremd“ war, „das Produkt einer überaus starken und eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit“ dar, die (laut Wolff) eine intensivere individuelle Entwicklung als irgendeiner der Zeitgenossen durchmacht und gleichzeitig ihre Kontinuität in einem „kompromißlos professionellen Zuschnitt“ ausprägt. Diese Sonderstellung war übrigens schon den Zeitgenossen bekannt. Wolff sieht nun „die Andersartigkeit, das Originelle oder das Individuelle“ von Bachs Musik vor allem in seiner Fähigkeit „der Veränderung vorgegebenen Materials im Sinne seiner weiteren Ausschöpfung“ und damit in einer „Arbeitsweise, die sich eher als *elaboratio*, kaum jedoch als *creatio* verstand“. Zählt man (mit Wolff) zur *elaboratio* sowohl die Variation (im weitesten Sinne) wie die Bearbeitung als auch die Parodie, so erscheint Bachs spezifische Fähigkeit in der Tat als einzigartig. Indessen, wie immer, wenn es sich darum handelt, eine universelle Leistung in den Griff zu bekommen, so wirkt jede derartige abgrenzende Feststellung einseitig und damit unbefriedigend. Denn ist nicht Bach ebenso sehr ein Genie der *creatio*? Man braucht sich bloß an den von Heinrich Bessler so eindrucksvoll dargestellten Entwicklungszug vom Bewegungs- zum Charakterthema zu erinnern oder darüber hinaus an die Prägnanz und individuelle Ausdruckskraft seiner Fugen-, Arien-, Konzert- und Sonatenthematik, um einzusehen, daß Bachs Meisterschaft ebenso sehr hier liegt. Ist sie nicht überhaupt am ehesten durch den Begriff der Komplementarität, der Synthese des scheinbar Unvereinbaren zu fassen?

Zufolge des Alphabets und nur deswegen steht

Wolffs Beitrag fast ganz am Ende der Festschrift, bildet aber einen würdigen Abschluß dieses Sammelbands, der hier natürlich nur in Stichproben referiert werden konnte. Daß ein solches Verfahren zu gewissen Ungerechtigkeiten im Sachlichen wie im Persönlichen führt, ist klar, leider aber beim besten Willen kaum vermeidbar.  
(November 1983) Hans Eppstein

*Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 25. Band 1981. Hrsg. von Konrad AMELN, Waldtraut-Ingeborg SAUER-GEPPERT, Alexander VÖLKER. Kassel. Johannes Stauda Verlag 1981. XX, 206 S., Notenbeisp. und Faks.*

Das Jahrbuch hat mit seinem 25. Band auch die Zusammensetzung des Herausgeber-Kollegiums nach und nach verändert, nachdem in den letzten zehn Jahren Karl Ferdinand Müller und Christhard Mahrenholz verstorben sind. Aber es ist nicht nur eine Generationenfrage, die bei einem 25. Band nach Kontinuität und Wandlung eines Periodicums fragen läßt, sondern es ist vor allem eine Frage nach dem Selbstverständnis der wissenschaftlichen Disziplinen, die durch dieses Jahrbuch repräsentiert werden. Das kann und soll mit Blick auf den 25. Band hier nur für die Hymnologie angesprochen werden. Dieses Wissenschaftsgebiet, das an mehreren Einzelwissenschaften teilhat, war jahrzehntelang fast nur auf Quellenerforschung im Sinne historischer Erkenntnisse konzentriert und hat damit auch wesentliche Erkenntnisse für weitere Bereiche z. B. der Musikwissenschaft, Germanistik, Theologie, Druckergeschichte usw. erbracht.

Diese Aufgaben sind auch bis heute noch nicht abgeschlossen, wie etwa Konrad Amelns Aufsatz zum Gesangbuch von Bad Homburg vor der Höhe (1734) zeigt, das mancherlei Beziehungen zu Freylinghausens Gesangbüchern und – in den Melodie-Angaben – zum Choralbuch Telemanns (1730) zu erkennen gibt. Zugleich ist es aber durch die Dichter – meist Adelige oder „Landsleute“ (Vorwort) – ein regionales Gesangbuch geblieben. Solche Erkenntnisse vermitteln etwas von der Wirkungsgeschichte von zunächst für eine Region gedachten Choral- und Gesangbüchern.

Das Abendmahlsresponsorium *Discubuit Jesus* war responsorial oder in motettischen Kompositionen über Jahrhunderte Bestandteil der lu-

therischen Abendmahlsfeier in Deutschland und Dänemark, an Bestrebungen zur Wiedereinsetzung bzw. Wiederbelebung hat es im 19. Jahrhundert nicht gefehlt, wie Frieder Schulz in seinem Hauptbeitrag darlegt. In der Erforschung der Quellen führt der Autor textlich den Fronleichnam-Umkreis an, musikalisch wurden ältere gregorianische Melodien herangezogen und mit dem neuen Text unterlegt. Der Gesang wurde von der katholischen Kirche abgestoßen und, vermittelt durch ein Nürnberger Responsoriale von 1509 und durch Zisterzienser-Klöster, von den Lutheranern aufgegriffen. In den Agenden der 1530er und 1540er Jahre und dann bei Lossius erscheint es als fester Bestandteil der Abendmahlsliturgie, so daß dieser Gesang auch als wesentliches Element im Reformationsgeschehen erscheint.

Eric Werner geht den Quellen des Tedeum nach, das er textlich aus der jüdischen Tradition erklärt. Für den musikalischen Aspekt nennt er altgriechische Trinklieder als wesentliche Einflußsphäre. Die Entstehung um die Wende vom 4. zum 5. nachchristlichen Jahrhundert gilt nach wie vor als wahrscheinlich, so daß Nicetas von Remesiana als Autor denkbar ist, doch ist das angesichts der im Tedeum aufgehobenen Traditionen nach Auffassung Werners nur von sekundärer Bedeutung. Die Mischung lateinischer Gesänge und deutschsprachiger Lieder beim Gottesdienst in der ehemaligen Stiftskirche St. Castor in Karden (Mosel) weist Andreas Heinz für das 18. Jahrhundert nach, *Christ ist erstanden* wurde in Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert zusammen mit der Ostersequenz gesungen (Ilona Ferenczi) – Beispiele für die häufige Verbindung von lateinisch als Kirchensprache und Volkssprache. Bemerkenswerter ist da schon die Beobachtung von Byron Edward Underwood, daß das deutsche Volkslied *Ich hab' mich ergeben* in der Melodie zur Vorlage eines beliebten schwedischen Weihnachtsliedes wurde, weil der Beitrag insgesamt Einsichten zum Wandern von Melodien bietet. Hans-Bernhard Schönborns Aufsatz über *Geistliche Lieder des 19. Jahrhunderts und ihre Bilder* krankt daran, daß der Autor gleichsam chemisch reine Bibel-Lied-Beziehungen erwartet. Das aber widerspricht den dichterischen Intentionen des späten 18. und 19. Jahrhunderts nach Zusammenschau, so daß dies kein ernsthafter Beitrag zur Gesangbuch-Diskussion sein kann. Wesentlicher sind da seit einigen Jahren die regelmäßigen

Beiträge von Waldtraut-Ingeborg Sauer-Gepert, jetzt Mitherausgeberin des Jahrbuchs, zu literaturwissenschaftlichen Fragen – hier zur Verständlichkeit anhand eines einzelnen Liedes. Ein solcher Beitrag bezeichnet auch Probleme, die für die Hymnologie nach und nach freigelegt und nunmehr bearbeitet werden. Zu den historischen Fragen sind zunehmend Sinnfragen gekommen, oft auch im Zusammenhang mit Quellenstudien. Der Band wird wie stets durch umfangreiche und nützliche Literaturberichte ergänzt und ist durch das Register leicht zu erschließen.

(Januar 1984) Gerhard Schuhmacher

*GERTRAUT HABERKAMP: Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Hugo ANGERER. München. G. Henle Verlag 1981. XXXII, 500 S., 2 Taf. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 6.)*

Die Publikation thematischer Sammlungsinventare ist zu einem immer dringlicher zutage getretenen Desideratum der Musikwissenschaft geworden. Dem ist bereits eine Reihe von Veröffentlichungen gerecht geworden, doch sind diese zu einem Gutteil vom Zufall abhängig; wo ein wissenschaftlicher Bearbeiter am Ort zur Verfügung steht, kann auch ein weniger bedeutender Bestand mit einer derartigen Aufarbeitung rechnen, während andere bedeutende Sammlungen einer solchen Veröffentlichung noch harren. Mit einer mustergültigen Systematik erfolgt die Veröffentlichung derartiger thematischer Inventare allerdings in Bayern, wo in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe von *RISM* in München von der Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken seit 1971 Kataloge bayerischer Musiksammlungen veröffentlicht werden.

Die Bedeutung des Musikalienbestandes der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg hauptsächlich für die süddeutsche und (alt-)österreichische Musikgeschichte und ihre Quellenüberlieferung aus der zweiten Hälfte des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts braucht nicht erklärt zu werden: Viel ist von hier schon in die musikalische Forschung eingeflossen. Trotz der seitens der Bibliotheksleitung immer prompt und gerne erteilten Auskünfte ist es nun doch sehr angenehm, die Drucke in *RISM* und die

Handschriften in dem vorliegenden Band verzeichnet und somit jede Information über den Bestand leicht zugänglich zu wissen.

Hugo Angerer steuerte für diesen Band eine kurze instruktive Geschichte des Musikalienbestandes bei. Gertraut Haberkamp sorgte für die Titelaufnahmen, die für die Kartei des *Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM)* so erstellt wurden, daß die Karteikarten in entsprechender Verkleinerung für den zweispaltigen Offsetdruck in diesem Band als Reproduktionsvorlage dienen konnten. Die Incipits lassen – wie in den früheren Bänden dieser Reihe – keinen Wunsch offen; sie sind in Diskant und Baß notiert (lassen also auch Vergleiche mit alten handschriftlichen Katalogen zu, die nur Baßincipits besitzen), bei Vokalwerken ist zusätzlich auch der Beginn der Singstimme bzw. des Diskants der Singstimmen angegeben.

Ferner werden geboten: Titelaufnahme, Tempobezeichnungen, Tonarten und Taktangaben der nachfolgenden Sätze bei Instrumentalwerken (nicht bei Messen und dgl.), Formate, Umfang der Partituren, Anordnung der Systeme in der Partitur, Zahl und Umfang der vorhandenen Stimmen, Wasserzeichen, (ungefähre) Datierung, alte und derzeitige Signatur, Eintragung in alte Kataloge, allenfalls auf den Stimmen zu lesende Namen von Ausführenden, Lebensdaten der Komponisten.

Dazu treten nach Möglichkeit als weitere Information Verweise auf die thematischen Breitenkopf-Kataloge, bei Arien und dgl. die Uraufführungsjahre und -Orte der Opern, Hinweise auf Aufführungen in Regensburg, ja auch auf vorhandene Textbücher dazu. Ob die letzteren Hinweise vollständig oder nur nach Möglichkeit gegeben sind, kann ich nicht überprüfen. Nicht regelmäßig sind die Hinweise auf Doppelzuschreibungen gegeben. Während z. B. zu der in Regensburg unter Nicola Piccinis Namen überlieferten Arie *Pensa che in campo armato* (Piccini 10, S. 186) der Vermerk gegeben wird „Kommt in B als Werk von Anfossi vor (in A-dur)“ und zu Vanhals *Es-dur-Symphonie* (Vanhals 35, S. 351) angemerkt ist „Kommt auch unter Haydn vor (vgl. Hob. I, *Es* 3)“, findet sich z. B. bei Leopold Hofmanns *C-dur Symphonie* (Hofmann 7, S. 115) kein Hinweis auf die auch vorkommende Zuschreibung an Joseph Haydn (Hob. I: C 21) und bei Leopold Hofmanns *Flötenkonzert in D-dur* (Hofmann 18, S. 113) kein Parallelverweis

auf die bis heute nicht gänzlich ausgerottete fälschliche Zuweisung an Haydn (Hob. VIII: D 1). Es ist freilich nicht die Aufgabe eines solchen thematischen Inventars auf derartige Zuschreibungsprobleme im Vergleich mit Quellen anderer Sammlungen konsequent einzugehen. Es scheint vielmehr so, daß das, was präsent war, vielleicht im Sammlungsbestand auch schon vermerkt ist, in die Karteikarten aufgenommen, dazu aber verständlicherweise keine weitergehenden Untersuchungen angestellt wurden.

Der Anhang enthält Anonymi und Sammlungen verzeichnet, die älteren Musikalien aus dem Bestand des Klosters Neresheim, die im 19. Jahrhundert in die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek gelangten, ein Verzeichnis der in den Papieren vorkommenden Windmühlen und Wasserzeichen, ein Kurzverzeichnis der älteren Drucke (nähere Angaben dazu in *RISM*, Reihen A und B), ein Literaturverzeichnis sowie gute Register.

Nicht aufgenommen wurden in das Inventar Sonderbestände, die bereits andernorts eine ausführliche Beschreibung und Würdigung erfahren haben und mit der Musikaliensammlung Thurn und Taxis keinen eigentlichen Zusammenhang haben: Choralhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts, die z. T. aus Neresheim stammen, und Orgeltabulaturen. Eine einleuchtende und konsequente Ausklammerung.

Aus den Hinweisen zur Benützung des Kataloges erfährt man, daß bei gesicherten Neuzuschreibungen und Identifizierungen, das Werk im Inventar unter dem nunmehr festgestellten tatsächlichen Komponisten angeführt ist. Als Beispiel ist die Oper *Dardanus* genannt, die hier unter Paer überliefert war, tatsächlich aber von Sacchini stammt. Eine Stichprobe läßt feststellen, daß die Oper im Inventar nur mehr unter Sacchini aufscheint und bei Paer auch kein Verweis mehr auf die ursprüngliche Fehlzuschreibung hinweist. Das ist zu bedauern, denn eine Fehlzuschreibung ist immerhin auch eine Information, die dieser Quellenbestand bietet, die – auch wenn sie in der Substanz falsch ist – Vergleichsmöglichkeiten, allenfalls auch erste Informationen über mögliche Filiationen bietet. Das ist am Katalog nun nicht mehr festzustellen – allerdings auch nicht die Mühe der Autorin, die sie sich mit solchen stillschweigenden Richtigstellungen gemacht hat. Um noch einen kleinen Wunsch auszusprechen: Als Wiener Benützer dieses Bandes hätte man gern sichere Informatio-

nen über die Provenienz der vielleicht (wahrscheinlich?, offensichtlich?) aus der mit einer Versteigerung aufgelösten Musikaliensammlung des Bernhard Ritter von Kees in Wien stammenden Stimmenmanuskripte (S. 100, 102f., 106); Vergleichsmaterial dazu böten die Stimmen zu Haydn-Symphonien aus Kees' Sammlung, die sich – worauf H. C. Robbins Landon erstmals hingewiesen hat – im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden.

Nun gilt es mit Gertraut Haberkamps informationsträchtiger und als mustergültig anzusehender Publikation zu arbeiten. So wird zum Beispiel die Haydn-Forschung festzustellen haben, daß das Offertorium *Non nobis Domine* (Hob. XXIIIa:1), das zuletzt, weil keine vorhandene Quelle dazu mit Sicherheit vor 1790 zu datieren ist, in die 1790er Jahre bzw. sogar in das Jahr 1797 datiert wurde (H. C. R. Landon: *Haydn. Chronicle and Works. The Years of the Creation 1796–1800*, London 1977, S. 77–80), bereits in dem 1790 angelegten Verzeichnis der Kirchenmusik des Musikintendanten Baron von Schacht enthalten ist (S. XXVI). Die sogenannten Pokorny-Fälschungen, die bereits seit 1959 diskutiert und hier ausführlich am letzten Stand unseres Wissens behandelt sind (S. XVIII–XX), werden weiterhin noch alle jene beschäftigen, die über Albrechtsberger, Bonno, Holzbauer oder andere Klassikerzeitgenossen arbeiten. Daß diese Veröffentlichung aber nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der praktischen Musik dienen soll, sei nachhaltig festgestellt. Die DGG-Archivproduktion bietet mit 410-601-1 (Carl Ditters von Dittersdorf, *Oboenkonzert G-dur*, nach der Regensburger Quelle Dittersdorf 33) bereits ein schönes Beispiel dafür, daß derartige Veröffentlichungen auch von Musikern dankbar angenommen und erfolgreich benützt werden.

(Juni 1984)

Otto Biba

*Die alphabetische Katalogisierung von Tonträgern. Bearbeitet von Simone WALLON, Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt: C. F. Peters 1983. 105 S. (Code International de Catalogage de la Musique, Volume 5.)*

Die Katalogisierung von Schallplatten und Tonträgern ist ein Bereich der Formalerschließung, der die aufnehmende Bibliothek vor nicht einfach zu lösende Probleme stellt. Infolge-

dessen ist ein Hilfsmittel, wie es als Band 5 des 1957 begonnenen *Code International de Catalogage de la Musique* publiziert wurde, nur zu begrüßen.

Seit den ersten Jahren der *AIBM* bemühten sich die zuständigen Gremien um Regeln für die Tonträger, ein Unterfangen, das seine Grenzen durch die außerordentlich verschiedenen Sammlungen – ihre Ziele und ihre Bearbeiter – gefunden hatte. Endlich konnte der vorliegende Band veröffentlicht werden, mehrsprachig (Französisch, Englisch, Deutsch), mit einem Anhang versehen (Faksimile verschiedener Labels) und bearbeitet von Simone Wallon und Kurt Dorf-müller. Die drei sprachlichen Fassungen decken sich inhaltlich, lassen aber den nationalen bzw. sprachlichen Eigenheiten Raum zur Gestaltung; beim Vergleich der Texte werden die Schwierigkeiten deutlich, die die Übersetzer zu bewältigen hatten. Das Nebeneinander der individuellen Texte in der freien Übersetzung zeigt, was der Code nicht sein kann und will: ein festumrissenes, international verbindliches Regelwerk. Vielmehr ist daran gedacht, Grundregeln aufzustellen und Lösungsvorschläge anzubieten, die an Hand von Beispielen erläutert werden. Dies bedeutet, daß sich die anwendenden Bibliotheken die entsprechenden Regelwerke vor Augen halten müssen, dann aber durchaus in der Lage sind, die Katalogisate entsprechend den Vorschlägen in ihr Katalogsystem einzubringen.

Im Zeitalter fortgesetzter Technisierung und verstärkter Anwendung der EDV bleibt die Frage offen, ob der Band 5 des *Code* für die Katalogisierung der Tonträger noch von Bedeutung ist. Es erscheint nicht leicht, darauf eine Antwort zu geben, eine Antwort, die wohl für das gesamte Regelwerk gelten mag. Mit seinen fünf Bänden stellt der *Code* eine hervorragende geistige Leistung dar, bei der zum ersten Mal der Versuch unternommen wurde, alle Aspekte der Katalogisierung im Bereich der Musik zu erfassen und zu verdeutlichen. In dieser Hinsicht sind die für Schallplatten und andere Tonträger in Band 5 des *Code* getroffenen Definitionen und Details sicher auch dann noch von Nutzen, wenn an eine Umsetzung mit Hilfe der Datenverarbeitung gedacht wird. Bibliotheken, die sich dieses technischen Mittels nicht bedienen und dennoch viele Schallplatten zu verzeichnen haben, werden dankbar sein auf die zahlreichen Hinweise und Festlegungen, seien es Sachtitel, Nebeneintra-

gungen, sogenannte „Mit“-Vermerke, Fragen und Anregungen zur Ordnung und Aufbewahrung der Bestände, zurückgreifen zu können.

Für die Katalogisierungspraxis, die sich der EDV bedient, hat das Regelwerk – von seinen grundsätzlichen Definitionen einmal abgesehen – keine konkrete Bedeutung. Hier hat die Entwicklung der Datenverarbeitung und ihre Anwendung im Bereich der Katalogisierung alle 5 Bände des *Code International* schon längst überholt. So bleibt letztlich die Frage einer Neubearbeitung, wie sie auf dem *AIBM-Kongreß* 1981 gestellt wurde. Angesichts des sich immer schneller drehenden Technologie-Karussells und der Tatsache, daß selbst bei Einführung der EDV in einer Bibliothek die Entwicklung neuer Hard- und Software schneller voranschreitet, als man zu reagieren vermag, muß ein solches Ansinnen verneint werden. Es wäre schon zu Beginn der Überarbeitung veraltet.

(Mai 1984)

Jörg Martin

*PETER RUMMENHÖLLER: Die musikalische Vorklassik. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1983). 195 S., Abb., Notenbeisp.*

Rummenhöllers Buch stellt den recht unkonventionellen Versuch der Schilderung einer Epoche dar, die – obwohl durch die Forschung weitgehend aufgearbeitet – in der Musikgeschichtsschreibung ebenso wie im Bewußtsein von Konzertbesuchern oder Musikliebhabern eine nach wie vor eher untergeordnete Rolle spielt. Es geht um den Zeitabschnitt von ca. 1735 bis 1785, um jene auch als „Rokoko“, als „Sturm und Drang“ oder als Zeit des „empfindsamen“ bzw. „galanten“ Stils bezeichnete Übergangsphase zwischen „Barock“ und „Klassik“; politischer Hintergrund ist die Entwicklung vom feudalen Absolutismus zum Bürgertum. Allein der Pluralismus der z. T. nicht unproblematischen Stilbegriffe ist bereits ein Indiz für die Vielschichtigkeit der gesellschaftlichen und kulturellen Tendenzen, die der Epoche der „Vorklassik“ eine äußerst farbige, dabei durchaus nicht widerspruchsfreie Vielfalt verleihen, die einen systematischen Zugang zu ihrem Wesen aber aus denselben Gründen erschweren. Auf der Erkenntnis vom Aufbruchcharakter und von der

Zerrissenheit dieser Epoche basiert die sinnreiche Konzeption des Buches, dessen Kapiteln jeweils andere Betrachtungsweisen zugrundeliegen: So wechselt der Autor von einer Darstellung unter ideen- und stilgeschichtlichem Aspekt hin zu Beschreibungen aus biographischem oder soziologischem Blickwinkel – eine Methode, die dem facettenreichen Bild jener Jahre überzeugend entspricht.

Neben diesem methodischen Ansatz, der auch die sonst oft weniger berücksichtigten Anreger und Berichterstatter in einem eigenen Kapitel zur Darstellung kommen läßt, gefallen mir die Herausarbeitung der unterschwellig Beziehungen, die zwischen „Vorklassik“ und „Romantik“ bestehen – hierzu gehören gleichfalls die bei Gerbert oder van Swieten bereits feststellbaren Anzeichen des späteren Historismus – sowie die Einbindung der die Musik betreffenden Prozesse in den Zusammenhang mit parallelen Zeitercheinungen auf anderen Gebieten. Auch die Interpretationen von Portraits wichtiger Repräsentanten aus dieser Epoche (z. B. von Carl Philipp Emanuel Bach oder Leopold Mozart) runden den positiven Eindruck von einem Buch ab, mit welchem der Verfasser nach eigenen Worten zwar nicht primär das Ziel verfolgt, „dem Gebiet des eventuell Unerforschten neue Erkenntnisse zuzuführen“, sondern mit dem es ihm mehr darauf ankommt, seinen Begriff vom Wesen dieser Epoche „plastisch und farbig zu vermitteln, wobei er sich einen Leser vorstellt, der nicht unbedingt musikfachlich stringent ausgebildet, doch willens und fähig ist, ein Stück hochinteressanten kulturgeschichtlichen Weges mitzugehen“ (S. 8).

Aus solchen Formulierungen ist das Bestreben des Autors abzulesen, einem möglichst großen, nicht nur aus Fachleuten bestehenden Leserkreis einen einigermaßen umfassenden Überblick über die behandelte Stilepoche zu geben. Eine derartige Zielsetzung wird dabei fast immer an das Problem stoßen, daß Allgemeinverständlichkeit und wissenschaftliche Genauigkeit, notwendige Information und ansprechende Präsentation schwer in Einklang zu bringen sind – dazu noch auf relativ begrenztem Raum. Im großen und ganzen darf man Rummenhöllers Lösung für geglückt halten, obwohl mir einige Feststellungen doch etwas zu pauschal erscheinen oder sogar sachlich unzutreffend sind. Hier denke ich zum Beispiel an die Ausführungen im Kapitel

über die Mannheimer Schule, wo ich einen Hinweis auf die nachgewiesenermaßen italienischen Ursprünge fast aller „Manieren“ und Orchestereffekte (einschließlich der spezifischen Verwendung des Horns) vermisste; ob die Mannheimer im übrigen das „zweite Thema“ im Sonatensatz eingeführt und Joseph Haydn deutlich beeinflusst haben (vgl. S. 97 und 103), gilt zumindest als umstritten (Rummenhüller orientiert sich hier offenbar noch stark an Riemann). Ebenso halte ich die Feststellung, vorklassische Kirchenmusik habe „entweder etwas Epigonales [...] oder etwas Anpasserisches“ an sich (S. 104), allein schon wegen unserer bisher vergleichsweise geringen Kenntnis von der Sakralmusik dieser Zeit für verfrüht, und schließlich sei zu der auf den Seiten 36 und 107 erwähnten legendären 52stimmigen Messe angemerkt, daß sie nach neueren Forschungen (u. a. von Ernst Hintermaier) weder von Orazio Benevoli stammt noch zur Einweihung des Salzburger Domes geschrieben worden ist.

Trotzdem: gerade wegen seines engagierten Eintretens für die in vielerlei Hinsicht reizvolle und oft verkannte Musik aus der Epoche der „Vorklassik“ ist das Buch von Peter Rummenhüller eine Empfehlung wert.

(März 1984)

Wolfgang Hochstein

*FRED K. PRIEBERG: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1982. 449 S.*

Priebergs sinnvollerweise als Taschenbuch erschienene Publikation ist in ihren politischen Aspekten, auch ihren heutigen, im Hinblick auf das Jahr 1983, dem des Gedenkens an den offiziellen Beginn des Holocaust, vielfach besprochen worden, vor allem auch in der überregionalen Presse. Es hat seine Wirkung gehabt und zur Aufklärung über finstere Jahre deutscher Geschichte und ihre Nachwirkung bis in unsere Tage beigetragen. Jetzt und an diesem Ort erscheint es angebracht, seine musikwissenschaftlichen und die Musikwissenschaft betreffenden Aspekte knapp zu bedenken.

Prieberg ist als Autor bereits mehrfach dadurch aufgefallen, daß er Desiderata zum rechten Moment behandelt, Bereiche, die (von der Forschung und von der Publizistik) vernachlässigt

wurden – so daß seine Bücher zugleich eine wie immer begründete Aktualität besaßen: *Neue Musik 1956/58*, *Musik und Technik 1956/1960*, *Musik in der Sowjetunion 1965*, *Musik in der DDR 1967* . . . Und alle Bücher zeichnen sich ebenfalls dadurch aus, daß sie zur Basis ein mit großem Sammeleifer zusammengetragenes archivalisches Material haben. Beides trifft auch bei dieser Publikation zu: eine Literatur- und daher Wissenslücke geht es an („dank“ der Abstinenz der Fachwissenschaft), und welch immenses Material verarbeitet wird, darüber belehrt schon ein Blick in den Anmerkungsapparat. Ein notwendiges Buch, vielfältig recherchiert. Beides aber prägt auch den Charakter der Darstellung. Das Buch ist in weiten Teilen Präsentation unbekanntem, oft verschwiegenen, vertuschten Materials, es „entlarvt“, es klagt an – ein Fingerzeig für den Stand der „Aufarbeitung der Vergangenheit“. Damit ist es und ist es nicht jener „Ergänzungsband“, den sich der unbestechliche Joseph Wulf in einem Schreiben an den Autor zu seiner Dokumentensammlung von 1963 gewünscht hatte (S. 8). Es präsentiert Dokumente, doch nur im Kontext der Darstellung und so in Ausschnitten. Und aufgrund der Darstellungsform ist es auch keine „politische Musikgeschichte“ der Jahre 1933–1945 in Deutschland“, wie es selbst präntendiert (S. 4). Es erzählt Geschichten, aber keine Geschichte.

Das ist das gute Recht eines Publizisten. Die Feststellung aber nötigt den Musikwissenschaftler zur Reflexion auf Aufgaben des eigenen Fachs. Die Musikgeschichte der dreißiger und vierziger Jahre in Deutschland samt ihrer Voraussetzungen und ihrer Nachwirkungen ist als wissenschaftliche Darstellung noch zu schreiben. Das ist kein erbaulicher Gegenstand, aber allmählich ein sträflich überfälliger. Gemeint ist die große geschichtliche Darstellung, nicht die Lust an den Histörchen, sondern der Bezug auf generelle Tendenzen der politischen, der Ideen- und Sozialgeschichte. Daß diese musikhistorische Aufarbeitung des Faschismus die entwickelten Methoden der modernen Historiographie zu nutzen habe, ist selbstverständlich. Die historische und sozialwissenschaftliche Antisemitismus- und Faschismus-Forschung bietet vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten.

Einiges immerhin ist getan. Dabei hat die deutsche Musikpädagogik durch die einschlägigen Arbeiten von Günther, Hodek u. a. durchaus

einen gewissen Vorsprung. Ähnliche Monographien sind von musikwissenschaftlicher Seite bisher vor allem durch amerikanische Kollegen vorgelegt worden, wobei die Darstellung der Münchner Institutionengeschichte durch Donald W. Ellis (*Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy*, Diss. University of Kansas 1970) gegenüber der umfanglicheren allgemeinen von Michael Meyer (*Assumptions and Implementations of Nazi Policy Toward Music*, Diss. UCLA 1970) das größere Gewicht hat, sie beruht auf der Auswertung Münchner archivalischer Quellen. (Dasselbe zum Beispiel für die Metropole Berlin zu leisten, wäre eine wichtige Aufgabe.) Eine Reihe von Aufsätzen dieser und anderer Autoren in den USA, zumeist in historischen Fachzeitschriften erschienen, tritt hinzu. Die deutsche Musikwissenschaft, hüben wie drüben, hat das Thema lange gemieden. Die Außenseiter Wulf und Prieborg sprangen in die Bresche. Die westdeutsche Musikwissenschaft hat (nachdem Berliner Pläne für den Kongreß 1974 nicht verwirklicht wurden) den Gegenstand offiziell erstmals innerhalb einer allgemeineren Sektion des Bayreuther Kongresses von 1981 aufgegriffen (vgl. den Symposionsbericht III *Die Musik der 1930er Jahre im Kongreßbericht Bayreuth 1981*, Kassel usw. 1984). Seither hat vor allem Albrecht Riethmüller mit vorzüglichen Beiträgen (*AfMw* 38, 1981; dann neuerlich in: *Orgel und Ideologie*, Murrhardt 1984) die Forschung vorangebracht und ein Beispiel für den Ton gegeben, in dem solche Untersuchungen gehalten sein können. Daß der Gegenstand jüngst in mehreren musikwissenschaftlichen Seminaren behandelt wurde, läßt auf ein wachsendes Interesse der Jüngeren hoffen, das sich vielleicht in Publikationen (sprich: Dissertationen) niederschlägt. Noch bleibt jedenfalls viel zu tun.

Ähnliches gilt für die thematisch verwandte Exilforschung, deren musikwissenschaftlicher Zweig klein ist. Außer der Krenek-Monographie von Claudia Maurer-Zenck als größerer Arbeit und einigen Veröffentlichungen nach dem Muster „X in Amerika“ ist da nicht viel geschehen. Die einschlägigen DDR-Publikationen (z. B. Schebera zu Eisler) sind durch eine einseitige politische Optik gegenüber dem Exil in den USA beeinträchtigt. Die Exilproblematik durch die Schicksale der betroffenen Personen hindurch in ihrer musikhistorischen Dimension für die unter

Zwang verlassen und für die neue Heimat zu sehen, bleibt ein aktuelles Desiderat. (Vgl. zu beiden Komplexen den guten Problemaufriß durch Hermann Danuser im Kapitel „Musik und Politik in Deutschland“ seines Handbuch-Bandes *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984.) Hier wäre auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte aufzuarbeiten.

Das ist zugleich ein weiterer Aspekt, der sich aus der Lektüre des Prieberg'schen Buches ergibt. Er betrifft das Fach Musikwissenschaft und seine Vertreter selbst. Bei Prieberg kommen beide (ungewollt) viel zu gut weg. Die Germanistik (München 1966) und die Kunstgeschichte (Köln 1970) haben auf Jahrestagungen oder Kongressen die Rolle der eigenen Fachwissenschaft im deutschen Faschismus und die Rolle ausgesprochenen und latenten „faschistischen“ Denkens im eigenen Fach thematisiert. Noch rechtzeitig. Die Offenlegung konnte so unter anderem auch befreiend für die beiden Disziplinen wirken. Dagegen mußte die deutsche Musikwissenschaft sich noch 1982 von der *New York Times* die Leviten lesen lassen. Sie ist der Darstellung ihrer analogen Forschungsgeschichte bisher ausgewichen, bis in jüngste Lexikonartikel hinein (Prieberg kann mehrfach darauf hinweisen; entgangen ist ihm, daß die gleiche Tendenz auch international zu beobachten ist, so noch im *New Grove*). Zu eigenem Schaden. Heute sollten und dürfen solche Reserven nicht mehr bestehen; es muß möglich sein, die Darstellung und Diskussion zu beginnen, auch wenn einige Akteure noch leben. Das kann durchaus mit dem nötigen Takt und muß mit differenzierendem Vorgehen geschehen (Prieberg läßt letzteres manchmal vermissen) – Eiferer mögen sich beruhigen: auch dann wird die Sache noch erschreckend genug sein. Sachlichkeit und Nüchternheit bedeutet stets auch Strenge des Urteils.

Für die musikwissenschaftliche Aufarbeitung – auch dazu regt Priebergs anders gewichtende Darstellung an – kommt es dabei vor allem auf die Denkstrukturen an, auf die Partizipation an Ideologemen dort, wo diese nicht direkt thematisiert sind. (Zum Beispiel in der Frage nach den Prämissen von Scherings Beethoven-Deutung auch im politisch-ideologischen Potential ihres Verfassers; zum Beispiel aber auch in der Beurteilung der noch so wissenschaftlichen Rasseforschung gerade in jenen Jahren; zum Beispiel in der Anfälligkeit so unpolitischer, von der

nationalsozialistischen Verfemung leidend betroffener Komponisten wie Anton Webern . . .) Zu Selbstgerechtigkeit – auch das legt die Reflexion auf Priebergs Buch im Zusammenhang mit eigenen Erfahrungen nahe – ist kein Anlaß. (Der Rezensent, der alt genug war, um noch Momente der Juden-Verfolgung und „Jungvolk“-Drill zu erinnern, aber zum Glück zu jung, um selbst der Ideologie überhaupt verfallen zu können, meint nicht, er wäre von vornherein dagegen gefeit gewesen.)

Das Buch von Prieberg, das ein Desiderat betrifft, wurde hier genutzt, um auf fortbestehende Desiderata der Forschung hinzuweisen. In dieser Forschung kann es als Materialsammlung und Diskussionsanregung seinen Platz einnehmen. Wichtiger noch ist, daß das Archiv des Autors geschlossen erhalten bleibt und zur Verfügung steht. Bibliotheken sollten sich dafür interessieren.

(Mai 1984)

Reinhold Brinkmann

*HERBERT ULRICH: Deutsche Rezitation und Psalmodie. Versuch einer Standortbestimmung. Luzern: 1982. (Ausgaben der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern Nr. 20/1982.)*

Die vorliegende Schrift, eine 1982 an der Universität Zürich angenommene Dissertation, ist ein Beitrag zur Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Bewahrung älterer Melodiemodelle im Rahmen einer volkssprachlichen Liturgie von Messe und Offizium. Der Autor beschränkt sich dabei auf die einzigen Formeln des älteren lateinischen Chorals, die für einen deutschen Text noch aufnahmebereit erscheinen: die weitgehend syllabischen Rezitationstöne für Gebete und Lesungen, Passionen, Cantica, Psalmen, Präfationen. Sein historischer Ausgangspunkt sind die Bemühungen der Reformatoren Thomas Müntzer und Martin Luther, ihre historischen, pastoralen und theologischen Motivationen und ihre textlich-musikalischen Lösungen. Die Betrachtung der zehn deutschen Ämter Müntzers führt zu dem kritischen Schluß, daß der Reformator kein Bewußtsein für den Unterschied zwischen lateinischer und deutscher Akzentuierung und ihrer angemessenen musikalischen

schen Darstellung entwickelt habe. Etwas positiver fällt die Beurteilung Luthers aus, der sich auf dem Weg zu einer eigenständigen und besser verständlichen deutschen Rezitation befinde. Als neuer Gesichtspunkt kommt hier das „Zungenreden“ hinzu, die „liturgische Geste“, die ohne Verdeutlichung und Auslegung auskommen kann.

Im zweiten Hauptteil geht es unter der Rubrik „Weiterführung reformatorischer Modelle“ um die Passionen von Johann Walter und Heinrich Schütz, d. h. um die einzigen Gattungen, in denen das ältere Rezitativ noch eine Rolle spielt. Die einleitenden Grundgedanken zur Veränderung des evangelischen Gottesdienstes und zum Funktionswandel der Passion sind aus einschlägigen Werken von Friedrich Blume und Kurt von Fischer übernommen. In der Würdigung von Heinrich Schütz wird vor allem Rudolf Gerber zitiert, mit dem zusätzlichen Verweis auf Figuren der musikalischen Rhetorik. Im letzten größeren Kapitel „Moderne Übertragungen“ berücksichtigt der Autor u. a. das *Orgelbuch zum Gesangbuch des Bistums Basel* (1941/42), das *Regelbuch für die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache* (1969), das *Gotteslob* (1975), das *Antiphonale zum Stundengebet* (1979) und das *Katholische Kirchengesangbuch der Schweiz* (1966).

Die Ergebnisse dieser in allen Fällen mit Notenbeispielen belegten Untersuchungen basieren vor allem auf dem eingeschalteten Kapitel „Die Akzentfrage“, das auch einen guten Ausgangspunkt für die gesamte Darstellung hätte geben können und die philologische Schulung und Orientierung des Autors unterstreicht: Klauseln mit zugehörigen Vorbereitungsnoten, Tenorkantillation und melismatische Wendungen vertragen sich nicht mit der deutschen Sprache. Die deutsche Bibelprosa verlangt entweder „eine individuelle Vertonung, die sprachlichen, inhaltlichen und affektiven Gegebenheiten Rechnung trägt“, oder „eine stropfenartige, wiederkehrende Gestalt“, die an ein melodisches Modell angepaßt ist. Der Satz „Während sich mit lateinischer Sprache objektives musikalisches Dogma realisieren läßt, wird mit deutscher Sprache komponierte Musik immer subjektive Aussage bleiben“ enthält den theologischen Aspekt, der in den letzten Seiten der Arbeit gestreift wird.

Wenn im Untertitel vom „Versuch einer Standortbestimmung“ gesprochen wird, dann wird man dem Verfasser bescheinigen dürfen,

daß er seinen Standpunkt gefunden hat und ihn in der Zusammenfassung seiner Arbeit klar ausspricht.

(Mai 1984)

Karlheinz Schlager

*Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert. In Verbindung mit Wolfgang OSTHOFF, Herbert SCHNEIDER und Hellmuth Christian WOLFF hrsg. von Heinz BECKER. Redaktion: Reinhold QUANDT. Kasel-Basel-London: Bärenreiter 1981. 200 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 27.)*

Diese kommentierte Textedition ist ein hervorragendes Werk, für das die Opernforscher den Herausgebern zu großem Dank verpflichtet sind. Die Opernforscher: in weitere Kreise dürfte das Buch aufgrund seines Zuschnitts (keine Übersetzungshilfen, Knappheit der Kommentare) kaum gelangen. Aber man kann dem wissenschaftlichen Koordinator Heinz Becker bestätigen, daß das Ziel, „wichtige Dokumente der Operngeschichte in zuverlässigen Texten dem Wissenschaftler wieder leicht zugänglich zu machen“ (Vorwort), erreicht worden ist.

Alle gebotenen Texte gehen auf die Originale zurück (Drucke, Briefe, Urkunden usw.). Nichts wurde aus Sekundärquellen (für Italien etwa aus Solertis *Albori del melodramma*, aus der kritischen Ausgabe der *Lettere, dediche e prefazioni* Claudio Monteverdis durch De' Paoli, oder aus den von Giazotto in der *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1967–1969 vorgelegten Dokumenten zur venezianischen Operngeschichte) ungeprüft übernommen. Alle wichtige musikwissenschaftliche Literatur ist in den Kommentaren erwähnt, und es fehlen auch nicht Hinweise auf im weiteren Sinne „Literarisches“, wie z. B. – im von Wolfgang Osthoff betreuten Teil (Dokumente zur italienischen Oper von 1600 bis 1706) – auf Dante, S. 17, oder auf Literaturfehden (Caro/Castelvetto u. a.), S. 62.

Besonders dankbar ist der Leser für ausgesprochen Neues oder nur wenigen Spezialisten Bekanntes. Dies gilt in Ostoffs Beitrag z. B. für Follinos Bericht über die Mantuaner Festlichkeiten 1608 (S. 27/28; hierzu besonders ertragreich der Kommentar), oder denjenigen Buttiglis über Festlichkeiten in Parma 1628 (S. 37), oder den Brief von Ivanovich vom 26. Juni 1673 (S. 63/64). Aus Hellmuth Christian Wolffs Beitrag (*Doku-*

mente zur *Venezianischen Oper von 1657 bis 1695*) seien in diesem Zusammenhang ein Vertrag über die Vermietung der Bänke im Parkett des venezianischen Theaters SS. Giovanni e Paolo von 1666 (S. 77/78) und Briefe Sartorios (S. 80ff.) hervorgehoben. In seinem Kommentar zu einer Verordnung des venezianischen Magistrats (S. 73) räumt Wolff zu Recht mit der zum Gemeinplatz gewordenen Meinung auf, daß Essen, Kartenspielen und dergleichen in den Logen während der Opernvorstellungen gang und gäbe gewesen seien: sie waren wohl wirklich nicht die Regel!

Entsprechend der geringeren Bedeutung der deutschen Oper gegenüber der italienischen und französischen im betrachteten Zeitraum ist die auf sie bezügliche Dokumenten-Wiedergabe (1627–1697, verantwortlich wiederum H. Chr. Wolff) knapp, aber deshalb nicht minder eindrucksvoll. Vorzüglich auch der die französische Oper betreffende Teil, den Herbert Schneider besorgt hat. Ebenso wenig wie in dem der deutschen Oper gewidmeten fehlen die Stimmen von Literaten, die sich in prägnanter Weise zur Oper geäußert haben, wie Perrault (S. 127ff.), La Fontaine (S. 141ff.), Boileau-Despréaux (S. 155f.).

Nochmals: ein wohlgelungener Band, für den auch dem Redaktor Reinhold Quandt und dem Bärenreiter-Verlag zu danken ist. Man kann ihm nur wünschen, daß er Vorreiter entsprechender Bände zur Oper der folgenden Jahrhunderte werden möge.

(Mai 1984)

Friedrich Lippmann

*ERIK FISCHER. Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. V, 194 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XX.)*

Der Autor dieser Druckfassung einer Bochumer Dissertation von 1980 unternimmt ein doppeltes Wagnis. Er stellt sich zum einen mit dem modernen Musiktheater einem Gegenstand, der wegen der Implikation verschiedenster Ausdrucksmedien, der Unabgeschlossenheit der Entwicklung und nicht zuletzt wegen ästhetischer Vorbehalte von der Wissenschaft gemieden wird, obgleich das komplexe Erscheinungsbild und die

unübersehbare kulturelle Bedeutung klärende Ordnung, Vergleich und Wertung dringend erforderlich machen. Zum anderen wagt die Arbeit das, was die Logische Propädeutik den „Neuanfang“ nennt: die Etablierung einer Beschreibungssprache, die den Anspruch erhebt, dem vielschichtigen Gegenstand einzig angemessen zu sein und sich von Metaphorik und rhetorischer Konvention freizuhalten.

Der in den beiden Anfangskapiteln eingehend exemplifizierte Ansatz setzt kritische Distanz zu den bisherigen geisteswissenschaftlichen Deutungsmodellen voraus. Anhand von Hermann Aberts Studie *Grundprobleme der Operngeschichte* von 1924 deckt Fischer vermeintliche Unstimmigkeiten eines solchen Modells auf: erstens die Idee des Primats der Musik über den Text und die konträre Feststellung einer ästhetischen Gleichrangigkeit in den Spitzenwerken der Opernliteratur, zweitens die mit der Symbolkraft und Begriffslosigkeit der Musik begründete Entgegensetzung der Immaterialität und Monumentalität der Opernwirklichkeit auf der einen und der stofflichen Realität des Wortdramas auf der anderen Seite. Die Antithese der Oper als Drama der Affekte gedächtnislos agierender Personen und des Schauspiels als Drama der Reflexion und des Handelns sich bewußter Individuen läßt der Autor, idealtypischen Festlegungen mißtrauend, nicht gelten.

Fischer geht aus von der Gleichheit der dramatisch-fiktionalen Wirklichkeit in der Oper wie im Sprechtheater und vom strukturalistischen Gattungsmodell einer ahierarchischen Verknüpfung der drei autonomen Zeichensysteme Dichtung, Musik und mimetisches Figurenspiel in einem „integrierenden Gesamtsystem“. Aus letzterem leitet er die Existenz einer „generischen Fundamentalstruktur“ ab, die sich in historisch wechselnden Erscheinungsformen realisiert und fortwährend das „artistische Bemühen, der Mannigfaltigkeit musiktheatralischer Ausdrucksmittel möglichst dichte homologe Strukturen abzugewinnen“ (S. 27), bedingt. So interpretiert er Szenen aus *Le Nozze di Figaro*, *Götterdämmerung* und *L'Incoronazione di Poppea* textlich als „dynamische Struktur polyfunktionaler sprachlicher Elemente“ (S. 23), zu der ebenbürtig die visuelle Sprache der schauspielerischen und szenischen Präsentation und das Sinngefüge des musikalischen Satzes treten. Die Untersuchung hebt darauf ab, das Kongruenzverhältnis der

Zeichensysteme, eben ihre „Homologie“, zu beweisen.

Bereits hier ist die Problematik des Ansatzes erkennbar. Seine Stärke ist unbestreitbar die im Prinzip gleichgewichtige Untersuchung der textlichen und der szenischen Komponente im Hinblick auf ihre Funktion im musikdramatischen Gesamtgebilde. (Daß das Szenische auch bei Fischer zu kurz kommt, spricht nicht gegen die Richtigkeit und Notwendigkeit seiner Einbeziehung.) Ferner ist gewiß die strukturalistische Textanalyse ein adäquater Weg zur Aufdeckung der Konstruktion und Qualität derart ausgefeilter Texte wie des *Figaro*- oder des *Götterdämmerung*-Librettos. Erst noch zu beweisen wäre, daß die Anwendung strukturalistischer Kategorien auf Musik weiterführt als bisherige, differenzierte Analyseweisen. Fischers generell treffende Beobachtungen an der Musik erwecken gelegentlich den Eindruck, daß weniger eine neue Methode als vielmehr eine modernistische Terminologie erprobt wird.

Methodisch fragwürdig erscheint das Bemühen, die beteiligten Mittel auf ihre „Eigengesetzlichkeit“ hin zu untersuchen, setzt doch die strukturalistische Argumentation den Systemcharakter und damit die Autonomie der Ausdrucksmedien voraus. Am problematischsten aber ist die Erklärung des Homologieprinzips zur typologischen Invarianten. Was bei Mozart ein Ausnahmefall und bei oder nach Wagner Programm darstellt, ist schwerlich auf die Mehrzahl der Zeitgenossen und bestimmt nicht auf das additiv-plurimediale Prinzip der Barockoper zu übertragen; ebensowenig wäre es an jenen musikalisch-theatralischen Gegenentwürfen zur „Oper“ (etwa des Melodrams oder des Singspiels) aufzuzeigen, die in periodischer Rekurrenz die Musikgeschichte durchziehen und es überhaupt fraglich erscheinen lassen, wo der Anfang und die „eigentliche“ Tradition der Gattung anzusetzen sind.

Gleichwohl bewährt sich der methodische Ansatz bei der vergleichenden Betrachtung maßgeblicher Werke unseres Jahrhunderts, der das zentrale dritte Kapitel der Arbeit gewidmet ist. Der Moderne ist tatsächlich – eine geschichtliche Konsequenz aus der Entwicklung der Spätromantik – das Ineins der verschiedenen Kunstmittel als Idealvorstellung vorgegeben; an ihr entzündet sich die innovatorische Phantasie der Komponisten. Fischer erkennt folgende Möglich-

keiten der Transformation oder Reduktion der generischen Ordnung der Kunstmittel: 1. Die Fundamentalstruktur wird „erprobt“ und damit bekräftigt, indem die avantgardistische Handhabung der Satztechnik in den Dienst der Vertonung traditioneller Textstrukturen gestellt wird (Penderecki, *Die Teufel von Loudun*). 2. Sie wird nicht mehr bruchlos übernommen, sondern zur „Konzentrationsform“ verkürzt, indem eine eng begrenzte Selektion aus dem Repertoire der verfügbaren Kunstmittel vorgenommen wird (Strawinsky, *Oedipus Rex*). 3. Dem traditionellen Integrationsprinzip wird (in Werken des Epischen Theaters) das gattungsfremde Konzept einer dramatisch funktionalen, dienenden Musik entgegengesetzt, die zugleich kraft ihrer Unbegreiflichkeit den Realitätsanspruch des Dramas aufheben soll. Der Autor schließt hier von recht gesehenen Diskrepanzen in den theoretischen Darlegungen Brechts und Weills auf die ästhetische Defizienz der Werke, und es verwundert nicht, daß gerade hier der analytische Nachweis unterblieben ist. 4. Die einzelnen Relationsgefüge werden deformiert (– als eine solche Deformation deutet Fischer das Aufbrechen der einheitlichen Klangsprache durch die Montagetechnik –), sie bleiben jedoch, dem Gattungsgesetz gehorchend, in ihrer Unstimmigkeit aufeinander bezogen und verweisen so mit kritischer Intention auf groteske Antinomien der fiktionalen Wirklichkeit (Schostakowitsch, *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*). 5. Die tradierten Zeichensysteme werden destruiert, die musikdramatischen Konstruktionsmittel in isolierte Elemente zerlegt; der damit einhergehende Verzicht auf die semantische Dimension wird durch ein ausgeklügeltes System der Elementanordnung wettgemacht (Ligeti, *Aventures*). Hier jedoch sieht Fischer nicht nur die generische Ordnung aufgehoben, sondern die Sinnstruktur von Kunstwerken überhaupt negiert – die fatale Folgerung des Autors aus der Gleichsetzung eines Denkmodells mit einem übergeschichtlichen, verbindlichen und allein sinnstiftenden Prinzip.

Akzeptiert man die methodologischen Vorentscheidungen und sieht man von einigen fragwürdigen ästhetischen Wertungen ab, dann ist Fischers scharfsinniger und einen beeindruckend weiten Wissenshorizont verratender Versuch einer Klassifikation des heutigen Musiktheaters durchaus überzeugend. Die Beschränkung auf eine denkbar knappe Zahl an Werken, die durch

Ausblicke auf weitere bekannte Bühnenkompositionen ergänzt wird, und die weiteren Eingrenzungen auf einzelne Szenen oder Szenenausschnitte sind darstellungsmethodisch vorbildlich. Am Einzelfall werden so in perspektivischer Sicht die Entwicklungsstränge offengelegt und sowohl bezüglich der großen Zusammenhänge als auch en détail, etwa im vorzüglichen Abschnitt über Schostakowitsch, überraschende Einsichten vermittelt. Und die Arbeit fordert denjenigen, der sich mit der gebotenen Intensität auf sie einläßt und sich weder von ihrer fremdwortreichen Sprache noch von der Überschärfe einiger Polemiken abweisen läßt, zu grundsätzlicher Auseinandersetzung über den richtigen Zugriff auf eine komplizierte Materie heraus. Das ist weit mehr, als man von einer Dissertation erwarten kann.

(Mai 1984)

Wolfgang Ruf

*JAKOB VON STÄHLIN: Theater, Tanz und Musik in Rußland. Mit Nachwort und Registern hrsg. von Ernst STÖCKL. Wiedergabe im Originalformat. Leipzig: Edition Peters 1982. (Peters Reprints.)*

Als Zar Peter der Große Anfang des 18. Jahrhunderts Rußland gen Westen hin öffnete und zur Förderung der Künste und Wissenschaften zahlreiche Ausländer in das Land holte, begann auch für die russische Musik ein neuer entscheidender Abschnitt ihrer Geschichte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der vielseitig gebildete, in Sprachen, Naturwissenschaften und Poesie bestens ausgewiesene Schwabe Jakob von Stählin (1709–1785) 1735 an die junge Petersburger Akademie der Wissenschaften, die zugleich die Funktion einer Universität ausübte, berufen und dort bereits 1738 zum ordentlichen Professor ernannt. Aus einem anfänglich wohl nur befristet geplanten Aufenthalt in Rußland wurde ein lebenslanger. Stählin errang schnell hohe Positionen im öffentlichen und höfischen Leben, wurde als Pyrotechniker mit seinen grandios inszenierten Feuerwerken bewundert und genoß auch in musikalischen Kreisen als vielseitig interessierter und praktizierender musikalischer Dilettant Ansehen.

Diesen seinen musikalischen Kenntnissen und Einsichten verdanken wir drei in Aufsatzform

1769 und 1770 veröffentlichte Berichte über Musik, Theater und Ballett in Rußland, die ersten authentischen und deshalb von der russischen Musikgeschichtsschreibung sehr häufig zitierten kritischen Nachrichten in deutscher Sprache. Es handelt sich um die hier erstmals im Faksimile vorgelegten Beiträge zu *Johann Joseph Heigolds Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Riga und Mitau 1769 (Kapitel VIII: *Zur Geschichte des Theaters in Rußland*), und Riga und Leipzig 1770 (Kapitel I, II: *Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland; Nachrichten von der Musik in Rußland*). Daß bei dieser einmaligen Gelegenheit der Herausgeber die fünfzehn über Musik handelnden Seiten eines noch unveröffentlichten umfangreichen Manuskriptes Stählins (heute Historisches Museum, Moskau) dieser Ausgabe im Anhang nicht beifügen konnte, weil irgendwann einmal diese Materialien in russischer Übersetzung erscheinen sollen, ist mehr als bedauerlich (S. XXI, Anm. 5).

Stählin schreibt recht flüssig und anschaulich, spart nicht mit Lob, aber auch gelegentlich nicht mit Tadel, den man allerdings mehr zwischen den Zeilen heraushört, wohl, um seine Stellung in Rußland nicht zu gefährden. Am wertvollsten und von dokumentarischem Gewicht sind jene selbsterlebten Mitteilungen aus der Blütezeit der italienischen Oper zwischen 1736–1769, wichtig ferner die Nachrichten über die russische Kirchenmusik und die Zusammensetzung der Hof-sängerkapelle im Jahre 1768 sowie andere Details. Der Wert mancher Mitteilungen über die russische Musik, u. a. auch die ersten Bemerkungen über die Volksmusik, nimmt in dem Maße ab, in dem er sich von seiner Gegenwart entfernt. Daraus ist ihm kein Vorwurf zu machen, zeigt doch die englische und deutsche Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts ähnliche Schwächen.

Ein umfangreiches Nachwort des Herausgebers informiert erschöpfend über Person und Tätigkeit Stählins in Rußland, weist auf die allgemeine Bedeutung dieser Aufsätze sowie ihre Auswertung durch die Forschung mit zahlreichen Belegen hin. Eine Liste mit Berichtigungen und Erläuterungen zu den Teilen I und II und je ein Personen- und Sachregister (dieses auch mit Ortsnamen) machen diese sorgfältig betreute Faksimileausgabe auch für den „schnellen Leser“ zu einer bequem benutzbaren Quelle.

(März 1984)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

HERMANN WETTSTEIN. *Georg Philipp Telemann. Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk 1681–1767. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner (1981). 68 S. (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft. Band 3.)*

Die vorstehende Veröffentlichung verdankt ihr Erscheinen der Wiederkehr des 300. Geburtstages von Telemann. Im Vorwort entwickelt der Herausgeber eine aufschlußreiche Übersicht über die Beschäftigung der Wissenschaft mit diesem zu seiner Zeit über Bach und Händel wertgeschätzten Komponisten, der, nach seinem Tode völlig vernachlässigt, erst nach 1900 eine Wandlung in seiner Beurteilung und eine Wiedererweckung erfuhr

Bedeutende Wissenschaftler wie Max Schneider (1907), Romain Rolland (1919) schufen die Grundlage für eine neue Telemann-Würdigung, die zu einer Reihe von Dissertationen über Teilaspekte seines umfangreichen Werkes führte. Max Seiffert, Fritz Stein und Hellmuth Christian Wolff begannen die Planung der Werkausgabe, die dann endlich 1955 mit dem ersten Band der unter Martin Ruhnke herausgegebenen Auswahl-Ausgabe begann. Sie ist inzwischen bis Band 25 (1981) gediehen.

In der Einteilung der Bibliographie ist sie unter II „Musikalische Werke G. Ph. Telemann (TA)“ aufgeführt. Hier hätte er die im Vorwort genannten Bände der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Band 28, 57 und 61/62 noch mit ihren Inhalten aufführen können. Auch die sonst nirgendwo erwähnten *Orgelwerke*, hrsg. von T. Fedtke im Bärenreiter-Verlag (1964, und später 1970/71) konnten hier einen Platz finden. Wettstein verzichtet auf die Nennung der zahlreichen praktischen Einzelausgaben und verweist auf die Zusammenstellung von Karl Grebe und auf die einschlägigen Lexika.

In der Überordnung „Leben und Werk“ werden die Titel in elf Gruppen aufgeführt, deren erste eine reine, datenmäßig erfaßte „Chronologie zu Leben und Werk Telemanns“ darstellt. Von den unterschiedlich großen und sinnvoll gegliederten Abschnitten sei die Gruppe V „Leben“ mit 107 Titeln hervorgehoben, wobei die Lebensjahre nach ihren Wirkungsstätten besonders verzeichnet sind. Im Abschnitt VI beginnt die Übersicht über „Das Werk“, in Gattungen eingeteilt, mit 223 Titeln. Das Lebenswerk von Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der*

*Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Band I (1982), 234 S., und Band II (1983), 126 S., Frankfurt am Main: Klostermann, konnte von Wettstein noch nicht erfaßt werden und mag bei Gelegenheit dieses Referats eine willkommene Ergänzung sein.

In Abschnitt VIII sind siebzehn Titel zur „Sozial- und musikhistorischen Stellung Telemanns“ genannt und in IX „Beziehungen, Vergleiche“ die weltweiten Begegnungen des Komponisten mit seinen Zeitgenossen und seine Wertschätzung in Frankreich, Holland, der Tschechoslowakei (Bixi), Italien (Corelli), England, Polen mit insgesamt 54 Titeln aufgeführt. Gruppe X vermittelt die „Renaissance, Wirkung und Pflege der Musik Telemanns in Geschichte und Gegenwart“ (65 Titel). Neben den außerdeutschen Ereignissen wird vor allem die engagierte Pflege der Werke Telemanns in den Magdeburger Musik-Festtagen des Telemann-Kammerorchesters und der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein ausgewertet. In Werkaufführungen und Konferenzberichten haben sich diese Institutionen besondere Verdienste erworben.

Wettstein will die vorliegende Bibliographie „als Versuch“ verstanden wissen; sie erhebe keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Indessen weist seine Arbeit mit entlegenem und umfassendem Quellenmaterial eine beachtliche Durchforstung auf. Als Beispiele mögen *La table ronde*, No 208 (1965), die *Chigiana* 24, N. S. 4 (1967), der *American string teacher* 23 (1973) und eine Reihe von Heimatblättern genannt werden. Lexikalischem Gebrauch gemäß schließt der Herausgeber die Erscheinungsorte aus. Manchmal wüßte man sie gern, was aber rein individuell empfunden und keine billige Kritik sein soll.

Aus eigener bibliographischer Arbeit darf der Referent feststellen, daß jede Veröffentlichung dieser Art eine „Kärnerarbeit“ ist, die große Umsicht und Mühe erfordert. Wettstein hat sie mit dieser Telemann-Veröffentlichung gut bewältigt, sie wird zu weiterer Forschung wirkungsvoll anregen. Dank und Anerkennung seitens der wissenschaftlichen Fachwelt sind ihm sicher.

(April 1984)

Georg Karstädt

**SIGLIND BRUHN:** *Die Kunst musikalischer Gestaltung am Klavier. Gestaltungskriterien und Gestaltungsmittel in Bach'scher und klassischer Klaviermusik.* Frankfurt am Main: Verlag Peter D. Lang (1981). 153 S.

Für den Musikwissenschaftler ist es gelegentlich gut zu sehen, was von seinen ausgefeilten Editionstechniken und Analysen bis an die Basis der Musiktreibenden gelangt, bis zum instrumentalen Privat- oder Musikschul-Unterricht. Das ist die Frage, die in einer musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift an diesem Büchlein diskutiert werden kann. Die Verfasserin hat offenbar keinen speziell musikologischen Ehrgeiz und sie hat, wenn man dem Klappentext des Buches folgt, neben dem Klavierstudium nicht Musikwissenschaft sondern Literaturwissenschaft und Philosophie studiert.

Unter Gestaltung wird ganz konkret Artikulation, Phrasierung, Dynamik verstanden. Das herangezogene Repertoire ordnet die Wiener Klassiker vor dem Studium Bachs an. Die Hinweise für den Unterricht und das häusliche Üben sind undogmatisch, vernünftig, verständlich formuliert. Die Verfasserin verschweigt nicht, daß es mehrere Interpretations-Möglichkeiten gibt, und in der Tat kann man stellenweise auch anderer Meinung sein.

Die Anmerkungen und Literatur-Hinweise sind äußerst knapp. Hermann Keller ist mit seinen vielbenutzten Büchern vertreten, Joachim Kaiser mit dem gut lesbaren Buch über Beethovens Sonaten. Zu Bach wird empfohlen Forkel, Schweitzer, Czaczkes. Dazu kommen C. Ph. E. Bachs *Versuch* und ein entlegener Aufsatz über eine Mozart-Phantasie. Noten verschiedener Verlage, in der Regel neuere Urtextausgaben, werden empfohlen. Das ist sehr pragmatisch gehalten; es ist nichts darunter, was die Sache problematisiert und so weiter und über das Gebotene hinaus hilft. Was z. B. eine Invention wirklich ist – abgesehen vom vorliegenden Text eines Klavierstücks – soll offenbar nicht diskutiert werden. Das Buch ist für mich ebenso sympathisch wie ernüchternd.

(Juli 1984)

Bernhard Hansen

**RUDOLF BOCKHOLDT:** *Ludwig van Beethoven, VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale.* München: Wilhelm Fink Verlag (1981). 92 S. (*Meisterwerke der Musik.* Heft 23.)

Die Schallplatte hat auf ihre Art ein enzyklopädisches Zeitalter geschaffen. Die braunfarbenen Kantaten- oder silbrigen Orgel-Bäche, die kornblumenblauen Haydn-Kassetten, die Gesamtboxen, gefüllt mit Beethoven, Bruckner etc. in den häuslichen Regalen sprechen eine beredete Sprache. Was die mehr oder minder umfangreichen Platten- und Kassettexten nicht leisten wollen oder können: die umfassende Analyse dieser Musiken – das wird als Marktlücke kleinerer Einzelschriften erkannt und mehr und mehr genutzt. Warum sollten da nicht die Fachleute ins aufklärende, quasi journalistische Tagesgeschäft einsteigen – sie, die doch die besten professionellen Voraussetzungen dafür mitbringen? Das etwa könnten die verlegerischen Voraussetzungen für die von Ernst Ludwig Waeltners begründeten, jetzt von Stefan Kunze herausgegebenen Kleinbände der *Meisterwerke der Musik* sein. Ob aber nun gerade die zur Rezension vorliegende 23. Werkmonographie von Rudolf Bockholdt zu Beethovens *Pastoralsinfonie* ein geglücktes Beispiel aus dieser Reihe ist?

Das Einführungskapitel über Entstehung, Quellen, Erste Aufführung enthält – natürlich!, ist man versucht hinzuzufügen – in gebotener Kürze das Wichtigste. Nicht anders sind die abschließenden Partien über die Singularität von Beethovens Sechster ausgefallen, ihre historischen Voraussetzungen, die relativ große Sammlung mündlicher oder schriftlicher Äußerungen. Die Akzente gut, also abgesichert zu setzen, ist die Chance des Wissenschaftlers; hier hat er sie auf vorgegebenem engem Raum zu nutzen geußt.

Ferner: Wie akkurat, und das bedeutet letztlich wie umfangreich die Werkanalyse gerade in Anbetracht der thematisch und formal so originell gearbeiteten *F-dur-Sinfonie Nr. 6* ausfällt, ist natürlich Sache des Autors. Vor allem dann, wenn er ein so kluges Leitbild hat wie der Verfasser, wonach (S. 47) „Form bei Beethoven nichts anderes ist als die Kristallisation eines sinnvollen, für Menschen und nicht primär für Formtheoretiker konzipierten Geschehens“. Goldene Worte; wenn er selbst sich daran hielte! Aber der obigen Passage folgen der Hinweis auf den Beginn des dritten Satzes der *Pastorale* mit

seinem sechzehntaktigen quasi-scherzhaften Anfang – und die Feststellung: „Beethoven schreibt die Wiederholung, obwohl sie ganz wörtlich ist, aus. Dadurch wird Räumliches, Choreographisches suggeriert, tatsächlicher Neuansatz im Tanz, statt bloßen Weitertanzens zu derselben Musik.“ Wer außer besagtem Formtheoretiker nimmt dies wahr – und der dazu noch mit dem Wissen, daß die Partitur, „wie damals fast ausnahmslos üblich“ (S. 6), erst viel später, nämlich 1826 erschien? Kurz vorweggenommen: Es ist dieses fahrlässige, weil einäugig auf ein schon fixiertes Ergebnis ausgerichtete Überschreiten der vom Verfasser vorgegebenen Maxime, die das Lesen dieses Bandes zum Ärgernis macht. Mit ihm manche Resultate.

So folgt auf eine solide, umfassende Würdigung der Wahl der „pastoralen“ Grundtonart *F*-dur die Diskussion des Hauptthemas der 6. *Sinfonie* mit seiner für zahlreiche Beethoven-Werke typischen Halbsatzbildung der ersten vier Takte. Als „Kristallisation eines sinnvollen Geschehens“ erschließt sich dem hörenden Menschen der Nachsatzcharakter Takt 5 ff. unmittelbar – der Formtheoretiker Bockholdt jedoch verbeißt sich in die abstrakte „Idee der Einleitung“ (S. 18f.) und verfehlt dabei zwangsläufig das Wesentliche. Es reicht hier nämlich nicht der Hinweis auf die (scheinbaren) Parallelitäten in den Anfängen der *Sinfonien* Nr. 3 und 9 sowie der (einzig echten) in der *Fünften*. Natürlich kehren, beispielsweise, die zwei Akkordschläge der *Eroica* in der Reprise nicht wieder – aber die charakteristischen Akkordfolgen zu Beginn des *Streichquartetts* op. 127 tun es gleich zweimal, just an den richtigen Stellen! Wie lehrreich wäre da eine Behandlung der Verschiedenheiten Beethovenscher Themenbildung gewesen. Die zur Ersatzkonstruktion gewordene Einleitungs-„Idee“ offenbart die Grundschwäche des analytischen Vorgehens in dieser Schrift: nicht die Besonderheit als solche herauszustellen und zu würdigen, sondern sie durch vorschnelle theoretische Ableitung zu verwischen.

Nicht anders etwa bei der „bei aller gebotenen Vorsicht“ doch doktrinären Argumentation hinsichtlich des für *F*-dur als Grundtonart des Werkes unüblichen *f*-moll für den „Gewitter“-Satz. Nach Bockholdt (S. 50) vertritt *f*-moll bei Beethoven „das von außen kommende Bedrohliche, Unheilvolle, das über den Menschen unabwendbar Hereinbrechende, das nicht von ihm Ver-

schuldete. Dieser Bereich ist durch menschliche Anstrengung nicht überwindbar; angesichts seiner ist nur Errettung möglich“. So eindrucksvoll die Formulierung ist, so „beredt die zwei Zeugnisse“ (S. 51) mit der *Egmont-Ouvertüre* und dem *Florestan*-Monolog auch sind – allein die nicht ganz unbekanntere *Appassionata* stellt alles in Frage. Vorsichtiger wäre besser, überzeugender formuliert.

Wieviele Sätze hat die *Pastorale*? fragt Bockholdt sich und seinen Leser (S. 42) am Anfang der Analyse des „Lustigen Zusammenseins der Landleute“. Die (verkürzte) Antwort ist ein Musterbeispiel ungewollter Verwirrung: „Die Antwort ‚fünf‘ erweist sich schnell als unbefriedigend. Denn zwar hat die Symphonie, grob gesehen, fünf Abteilungen. Aber die dritte, vierte und fünfte Abteilung gehen ineinander über, bilden eine Einheit. So besehen hat die Symphonie nicht fünf Sätze, sondern nur drei. (Allerdings wollen wir nicht so puristisch sein, den Tanz, das Gewitter und den Hirtengesang jetzt nie mehr ‚Sätze‘ zu nennen.) Auf der anderen Seite enthält der Tanzsatz, sehr überraschend und ungewöhnlich, einen Abschnitt in schnellem  $\frac{3}{4}$ -Takt (T 165–204) mit einer so ausgeprägten eigenen Physiognomie, daß man versucht ist, in ihm eine weitere, also sechste Abteilung zu sehen. Denn diesen Abschnitt als Repräsentanten des Trios zu betrachten – was meistens geschieht – führt in die Irre.“ Drei, fünf oder gar sechs „Sätze“ stehen damit zur Wahl, und Bockholdt hat sich am Ende seiner Analyse für sechs entschieden: mit den oben herangezogenen Takten 165–204 als verfrühtem *Sinfonie*-Finale. Der gesamte fünfte Satz aber, der „Hirtengesang“, „in dem sich die traditionellen musikalischen Merkmale als ‚Pastorale‘ bezeichneter Sätze am reinsten niederschlagen“ (S. 65), wird zum bloßen „Epilog“. Wie ist er darauf nur gekommen?

Über den vorschnell postulierten, zu wenig im Blick auf das Gesamtwerk abgestützten bloßen Gegensatz von *Scherzo* als aus dem *Menuett* entwickelten und dem in der *Pastorale* verwendeten „Deutschen“ Tanz. Auf der Suche nach Parallelbeispielen stößt er auf vermeintlich formstiftende Besonderheiten in der kleinen *Klaviersonate* op. 79 und dem *Streichquartett* op. 130. Da dem Kopfsatz der *Sonate* („Presto alla tedesca“) bzw. dem vierten Satz des *Quartetts* („Alla danza tedesca“) jeweils ein quasi tänzerisches Finale beigegeben ist (bei op. 130 ist es überdies

noch ein nachkomponiertes, anstelle der *Großen Fuge*), ergibt sich für Bockholdt die „unabweisbare Einsicht“ (S. 44), daß die „Finale-Idee in der *Pastorale* nicht erst im ‚Hirtengesang‘, sondern bereits im Tanzsatz, und zwar in dessen zweiter, im  $\frac{3}{4}$ -Takt stehender Hälfte, verwirklicht ist“.

Spätestens hier, oder bei der Entwicklung eines „Naturgedankens“, der aus dem Sinfonie-Anfang destilliert wird, fragt man sich: An wen wendet sich ein solcher Musik-„Führer“ – wenn nicht an einen mit allen kabbalistischen Wassern gewaschenen Formtheoretiker?

(April 1984)

Carl-Heinz Mann

ROBERT SCHUMANN *Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 „Rheinische“ Einführung und Analyse von Reinhard KAPP Originalausgabe. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 235 S.*

Die Erläuterungen des Autors gelten der Quellenüberlieferung, der Entstehungsgeschichte, der Rezeption und schließlich der Analyse und Interpretation des Werkes. Der hier im Taschenformat vorgelegte Notentext fußt auf der Philharmonia-Partitur, wurde jedoch, und dies ist ein Verdienst des Autors, durch einen Vergleich mit Autograph, Erstdruck der Partitur und Erstdruck der Stimmen ergänzt bzw. korrigiert. Allerdings macht sich auch in dieser Ausgabe ein Mangel bemerkbar, der die gesamte blaue Goldmann-Reihe betrifft: Der extrem kleine Druck erschwert die Übersicht und Lesbarkeit des Notentextes.

Zur Werkentstehung und Rezeption hat der Autor reiches Quellenmaterial gesammelt, wobei der etwas weitschweifige Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinem Verleger Simrock ohne wesentlichen Verlust für das Werkverständnis eine Kürzung erlauben würde. Des weiteren finden wir die außerordentlich lebendige und farbige Besprechung der Sinfonie aus der *Rheinischen Musik-Zeitung* zitiert. Hierzu folgt der Kommentar: „Diese offensichtlich aus dem engeren Schumann-Kreis stammende Rezension dürfte der Sinfonie zu ihrem Beinamen verholfen haben“ (S. 190).

Mit großem Gewinn folgt man der Werkanalyse, angefangen von der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Metrum und Rhythmus zu

Beginn des Kopfsatzes, welches deutlich macht, aus welchen Kräften die unnachahmlich stolze Großräumigkeit des Themas gespeist wird, bis hin zur Andeutung von Schumanns kompositorischer Verfahrensweise: „Ein in den Skizzen erhaltener Versuch, im Sinne mancher Sätze Beethovens motivisch-thematisch zu ‚arbeiten‘, wurde verworfen. Schumanns Vorgang mit den Themen ist ein anderer. Bereits die nur scheinbar rondoartige Wiederkehr des Hauptsatzthemas ist ein Teil der Formvorstellung, welche anordnend (parataktisch) und Verhältnisse schaffend, nicht dynamisch und quasi konsequenzlogisch verfährt“ (S. 209).

(Juli 1984)

August Gerstmeier

R. LARRY TODD: *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XII, 260 S.*

Der vorliegende Band ist die Edition (in Buchform) von Mendelssohns Studien in Choralatz und Kontrapunkt bei Zelter zwischen 1819 und wahrscheinlich Januar 1821, sofern sie sich in dem Autograph Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43 befinden. Diese Einschränkung ist notwendig, weil Mendelssohn spätestens ab Dezember 1820 ein zweites Studienbuch führte (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 2), das vom Rezensenten gegenwärtig für die Leipziger Mendelssohn-Ausgabe vorbereitet wird. Da das Berliner Autograph inhaltlich und zeitlich an die Ausgabe von Todd anschließt, kann es für die Würdigung der Ausgabe unberücksichtigt bleiben. Mendelssohns Studien bei Zelter führen auch in die Berliner Bach-Tradition ein, die im Hinblick auf die Musiktheorie sich vor allem in der Orientierung Zelters an Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* sowie an den Chorälen Kirnbergers dokumentiert.

Im einfachen Choralatz wie in den „verzerrten Chorälen“ zeigen die Studien den älteren, Bachschen Choralatz; das theoretische Gedankengut Rameaus wirkt sich ebensowenig aus wie die populären Choralätze des späten 18. Jahrhunderts. Die Gellert-Lieder (Choräle) hat Mendelssohn als Aufgaben komponiert und sich da-

bei nicht an den zahlreichen populären Vertonungen dieser Texte im späten 18. Jahrhundert, sondern am Typus des älteren Kirchenlieds orientiert. Diese Choralstudien wirken nach bis zu den reifen Werken (Finale des Klaviertrios op. 66, *Präludium und Fuge* für Klavier op. 35 Nr. 1 u. a.). In den doppelten Kontrapunkt führte Zelter anhand der Lehrwerke von Kirnberger, Marpurg, Fux und anderen älteren Autoren ein, wie Todd in seiner ausführlichen Einleitung darlegt. Bach wurde, wie die Themen für die Aufgaben zeigen, immer wieder als Muster hingestellt. Kanons sowie zwei- und dreistimmige Fugen sind der weitere Inhalt der Studien, zu denen Zelters Anmerkungen und Korrekturen in der Ausgabe deutlich sichtbar wiedergegeben sind. Auffällig sind die konservativen Aufgaben Zelters gemessen an denen bei Marpurg, der Vergleich mit Orgelwerken Bachs drängt sich mehr als einmal auf.

Den Abschluß des edierten Autographs bilden Stücke für Violine und Klavier, die man als Studien betrachten oder – wie Todd – auch etwas höher einstufen mag. Gemessen an den bald einsetzenden Kompositionen wie der *Klaviersonate* op. 105 (1820/21) oder den *Streichersinfonien* (ab 1821) hat doch der Charakter der Studien mit motivischem Material, Kontrapunkt und einem Mindestmaß an Instrumentation die größere Bedeutung.

Bemerkenswert an dem Studienbuch ist die Sicherheit, mit der Mendelssohn seine Aufgaben erledigte. Es gibt, gemessen an den Autographen der reifen Werke, verhältnismäßig wenig Korrekturen und Durchstreichungen, und auch die Bemerkungen Zelters halten sich in Grenzen. Hand in Hand mit diesen Studien gingen unter Anleitung Zelters Literaturstudien zu Bach, später im Jahr 1820 auch zu Haydn und Mozart. Diese Exkurse und Erläuterungen hat Todd zielstrebig in seine Einleitung, die fast den Rahmen einer Monographie zu dem Band füllt, eingearbeitet, wengleich manches sich eher aus heutiger Sicht in Beziehung setzen läßt als daß zu belegen wäre, daß Mendelssohn nun bestimmte Werke von Haydn vor allem wirklich schon zu dieser Zeit gekannt hätte. Die Edition und der Druck der Ausgabe sind mustergültig, so daß der Band insgesamt eine wichtige Information zur Entwicklung des jungen Mendelssohn allgemein zugänglich macht.

(Januar 1984)

Gerhard Schuhmacher

*Brahms. Biographical, documentary and analytical studies.* Ed. by Robert PASCALL. Cambridge u. a.: Cambridge University Press (1983). VIII, 212 S.

Auf die Erfahrung, daß ein Musikstück vielfältige Bedeutung haben kann, daß folglich auch jeder Note in ihrer Beziehungsvielfalt nachgespürt und das definitive Strukturbild ebenso in die Untersuchungen einbezogen werden muß wie der vorausgegangene Entstehungsprozeß, daß schließlich auch die stil- und kompositionstechnisch geprägte Vergangenheit in ihrer Transformierbarkeit einen wichtigen Gesichtspunkt für die Gewinnung eines Gesamtbilds darstellt, stützt Robert Pascall die Auswahl seiner Brahms-Studien. Die Beiträge sind deshalb entweder gewissen Einzelaspekten gewidmet oder zeigen erhellende Durchdringungen verschiedener Sichtweisen.

Michael Musgrave beleuchtet das kulturelle Umfeld von Brahms, die Beziehungen zu Künstlern und Wissenschaftlern, und er versucht, aus den hinterlassenen umfangreichen Bibliotheksbeständen genauere Aufschlüsse über die Bildungsinteressen des Komponisten zu gewinnen. Robert Pascall selbst macht auf vielfach außer acht gelassene textkritische Probleme mit Blick auf eine mögliche neue Gesamtausgabe aufmerksam. Sehr instruktiv sind George S. Bozarth's philologisch fundierte, auch Entstehungsskizzen(!) einbeziehende Darlegungen über das Text-Musik-Verhältnis in der Vertonung von Hebbels *Vorüber* (op. 58,7). Ausführlich geht Virginia L. Hancock im biographischen Kontext auf die oft erörterte Frage nach Brahms' Studien historischer Chormusik und ihre Auswirkungen auf seine eigenen Werke ein. Von Imogen Fellinger erfährt man mit einiger Überraschung, daß Brahms' hohe Wertschätzung Mozarts (mit dessen Werken er sich auch im Hinblick auf Köchels Registrierung textkritisch auseinandersetzt) diejenige Beethovens in mancher Hinsicht noch übertrifft. Vor dem entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund Beethovens, Schuberts und Schumanns erläutert Siegfried Kross überzeugend die problembehaftete Schaffenssituation des Symphonikers Brahms. Die *Vierte Symphonie* als denkbarer statischer Endpunkt einer von Beethovens dynamischer Gestaltungsweise wegführenden Entwicklung wird von David Osmond-Smith eingehend analytisch durchleuchtet. Mit den *Vier ernsten Gesängen* op. 121, deren dur-

moll-tonaler Gestaltung er minuziös folgt, greift Arnold Whittall jenes andere Werk heraus, das bereits Arnold Schönberg ins Rampenlicht der Analyse gerückt hatte. Wohl eher als interessante Versuche zu werten sind zwei weitere Werkanalysen: die nichtprogrammatische Begründung der *Tragischen Ouvertüre* allein aus der psychologisch interpretierbaren Struktur durch James Webster sowie die über den Status zyklischer Form hinausstrebende, mit Hilfe manch spekulativer Erwägungen den Begriff „multi-piece“ konstituierende Analyse der *Klavierfantasien* op. 116 von Jonathan Dunsby.

(August 1983)

Günter Weiß-Aigner

*EGON und EMMY WELLESZ: Egon Wellesz, Leben und Werk. Hrsg. von Franz ENDLER. Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag (1981). 294 S.*

Zwar schließt der Titel des Buches über Egon Wellesz, der sich bekanntermaßen als Komponist wie als Musikwissenschaftler einen Namen gemacht hat, an den Biographietypus „l'homme et l'oeuvre“ an; tatsächlich jedoch sind in ihm drei durchaus unterschiedlich geartete Texte versammelt, die keine Einheitlichkeit des Genres erkennen lassen und daher auch keinen gleichbleibenden Beurteilungsmaßstab erlauben. Der erste Text, der mehr als die Hälfte des Bandes einnimmt, stellt eine fragmentarische Autobiographie dar; der zweite ist eine Würdigung, die die Ehefrau des Komponisten, Emmy Wellesz, nach dessen Tode – also selbst bereits in hohem Alter – verfaßt hat; im dritten Text schließlich verbindet der Herausgeber Franz Endler wissenschaftliche Fragestellungen mit feuilletonistischen Anmerkungen, deren Polemik sich vorab gegen die Rezeption von Wellesz' Lebenswerk in Österreich wendet. Der Anhang umfaßt ein Werkverzeichnis, das sowohl Wellesz' Kompositionen als auch seine wissenschaftlichen Arbeiten auflistet, sowie ein Personenregister.

Wellesz brach die Arbeit an seinen Lebenserinnerungen, die er erst „nach langem Zögern“ auf „Wunsch seiner Freunde“ zu schreiben begonnen hatte und die inhaltlich bis zur Mitte der dreißiger Jahre reichen, zu dem Zeitpunkt ab, als er nach längerer Schaffenspause am Anfang der vierziger Jahre wieder den Weg zur kompositori-

schen Produktion fand. Der vorliegende Text ist mithin ein Torso. Überdies aber scheint er auch im Detail nicht die letzte Stufe der Überarbeitung erreicht zu haben. Wie anders wären etliche faktische Unrichtigkeiten zu erklären, die ein Wissenschaftler vom Rang Wellesz' – ungeachtet der am Anfang betonten Unzulänglichkeiten des menschlichen Gedächtnisses – bei der sorgfältigen Überprüfung vor einer Veröffentlichung wohl kaum unkorrigiert gelassen hätte. So fanden – um nur wenige Beispiele zu nennen – die berühmten zehn (nicht zwanzig) öffentlichen Proben von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 nicht erst 1921, sondern schon im Juni 1918 statt (S. 121); *Die Glückliche Hand* von Schönberg ist kein Orchesterwerk, wie es die Formulierung derselben Seite dem unbefangenen Leser nahelegt; die *Symphonie* Weberns trägt die Opusnummer 21, nicht 20 (S. 153); der tschechische Komponist Hába schließlich, der durch seine Vierteltonmusik bekannt wurde, hieß Alois und nicht Michael mit Vornamen (S. 157, auch das Personenregister S. 289). In all diesen Fällen wäre es Aufgabe des Herausgebers gewesen, korrigierend einzugreifen. Auf der anderen Seite erfährt der Leser nichts darüber, an welchen Stellen der Herausgeber tatsächlich als „behutsamer Korrektor“ (S. 7) den Text verändert hat. So zielt dieser Abdruck weniger auf eine wissenschaftlich angemessene Dokumentation als vielmehr auf eine belletristische Präsentation.

Freilich verfehlt diese Darbietungsform den Charakter von Wellesz' Text keineswegs, der in überaus angenehmem Stil eher Gegenstand einer entspannten Lektüre als der von wissenschaftlicher Konzentration sein will. Locker aneinandergereihte persönliche Eindrücke und Auffassungen des Autors über die musikhistorische Situation, Begegnungen mit wichtigen Zeitgenossen wie vorab Mahler und Schönberg, Berichte von internationalen Treffen wie z. B. den Musikfesten der IGNM, Anekdoten aus dem näheren und fernerem Bekanntenkreis bilden – der Gattung Autobiographie entsprechend – in höherem Maß die Grundlage der Ausführungen als systematisch aufgearbeitete Informationen. Besonders eindrucksvoll gelingt dabei die Beschreibung der persönlichen und sachlichen Beziehungen zu Jakob Wassermann und Hugo von Hofmannsthal in Altaussee, die sich in Wellesz' Bühnenwerken *Die Prinzessin Gurnara* bzw. *Achilles auf Skyros* und *Alkestis* niedergeschlagen haben.

Auch der Text von Emmy Wellesz, der weitere persönliche Erinnerungen anfügt und etliche Aufführungsrezensionen zitiert, reicht nur bis ins Jahr 1938, läßt somit die letzten sechsunddreißig Lebensjahre des Komponisten, seine Zeit in England, weitgehend unberührt. Dies nahm Franz Endler zum Anlaß zu einer zweiten Fortsetzung, die sich mehr dem kompositorischen Schaffen zuwendet. Im Vordergrund steht dabei allerdings weniger das kompositorische Produkt als der Produktionsprozeß, der durch Briefe von Wellesz an seinen Wiener Verleger Doblinger belegt wird; besonders bemerkenswert ist die Faksimiliewiedergabe von vier Briefen. Freilich muß angesichts dieser Dokumentation von Quellenmaterial die auf S. 250 geäußerte Vermutung des Herausgebers, daß der Verlag „wohl auch diese Korrespondenz nie preisgeben“ wird, befremdlich erscheinen.

Das Buch, dessen äußere Ausstattung besonders hervorgehoben zu werden verdient, hinterläßt nicht den Eindruck, daß eine Lücke geschlossen wäre, sondern unterstreicht vielmehr die Tatsache, wieviel Arbeit für die Erschließung der musikalischen Entwicklung unseres Jahrhunderts noch zu tun bleibt.

(Juni 1984)

Christian Martin Schmidt

*SHEILA EASTMAN / TIMOTHY J McGEE: Barbara Pentland. Toronto–Buffalo–London. University of Toronto Press (1983). 133 S., Abb., Notenbeisp. (Canadian Composers 3.)*

Die 1912 geborene kanadische Komponistin Barbara Pentland dürfte, ebenso wie ihr Werk, in Europa wenig bekannt sein. Die vorliegende, vom Canadian Music Centre initiierte Publikation ist auch in ihrem Heimatland der erste monographische Versuch, ihr musikalisches Oeuvre aufzuarbeiten, obwohl sie dort schon seit Jahrzehnten zu den führenden Musikschaffenden und -pädagogen zählt.

Der Studie des Autorenteam liegt das Darstellungsprinzip „Leben und Werk“ zugrunde. Beide Autoren vermeiden jedoch auf wohlthuende Weise eine allzu ausufernde und in Anekdoten abschweifende Nacherzählung der Biographie und beschränken sich auf die wichtigsten privaten, beruflichen oder für die Entstehungsbedingungen von Kompositionen relevanten Informa-

tionen; mit einer Ausnahme allerdings: ausführlich werden Hürden und Hindernisse dargestellt, denen sich Barbara Pentland nach ihrem Entschluß zum Studium der Musik gegenüber sah. Da gab es nicht nur massive familiäre Vorbehalte – der Wunsch, Musikerin, gar Komponistin zu werden, fügte sich so gar nicht in das von den Eltern verfolgte Erziehungskonzept einer „höheren Tochter“ –, sondern auch später begegnete die Komponistin manchen Ressentiments und mancher Ignoranz seitens ihrer männlichen Kollegen. So mußte sie ihre ersten Beiträge zu Kompositionswettbewerben unter männlichem Pseudonym einreichen, um von den Jurys überhaupt ernst genommen zu werden (vgl. S. 32). Solche Ausnahmen von der umsichtigen Selbstbeschränkung bei der Darstellung der Lebensgeschichte wurden zu Recht gemacht; handelt es sich doch bei den verschiedenen gesellschaftlichen Mechanismen zur Ausgrenzung und Ausschließung von Frauen aus dem Musikleben durchaus nicht um spezifisch kanadische oder gar historisch überwundene Probleme.

Im Mittelpunkt der Werkeinführung steht die kompositorisch-stilistische Entwicklung Barbara Pentlands, die vor allem kammermusikalische Instrumentalgattungen pflegt(e). Nach Kompositionsstudien während der 30er und 40er Jahre in Paris und New York, u. a. bei Cécile Gauthiez und Aaron Copland, komponierte sie zunächst im Fahrwasser des Neoklassizismus. Ende der 40er Jahre begann sie sich jedoch mit dem Werk Arnold Schönbergs auseinanderzusetzen. Eine zweite stilistische Periode führte ab Mitte der 50er Jahre im Zusammenhang mit einem Europaufenthalt (u. a. durch den Besuch der Darmstädter Ferienkurse) zur Übernahme serieller Kompositionsprinzipien. Ihre eigenen Schönberg-Studien und die damalige Webern-Begeisterung spielten dabei ebenso eine Rolle, wie der unmittelbare Eindruck neuer Werke von Stockhausen, Nono und Boulez. In den späten 60er Jahren begann sie, wenn auch nur zaghaft und für kurze Zeit, aleatorische Momente in ihre Werke zu integrieren.

Es könnte der Eindruck entstehen, Barbara Pentland laufe permanent in ihrer kompositorischen Arbeit den jeweils jüngsten Strömungen und Tendenzen in der Neuen Musik der letzten 50 Jahre hinterher; man könnte sogar den Verdacht purer Epigonalität hegen. Doch ihre offene, eigenständige, im kanadischen Kulturleben

und dessen Traditionen verwurzelte Haltung führte zu einer kritischen und distanzierten, nie eine Kompositionstechnik dogmatisch verwendenden Annäherungs- und Adaptionweise.

Die Autoren beschränken sich in den die Musik behandelnden Abschnitten auf wenige, für die einzelnen stilistischen Perioden wesentliche Werke und gewinnen so Raum für ausführliche analytische Bemerkungen, die der Leser dank der üppigen Ausstattung mit Notenbeispielen ausgezeichnet nachvollziehen kann.

(Juni 1984)

Andreas Ballstaedt

WERNER KLÜPPELHOLZ: *Mauricio Kagel 1970–1980. Köln. DuMont Buchverlag (1981). 301 S., Abb., Notenbeisp. (DuMont Dokumente: Musik.)*

Es ist in den letzten Jahren zu einem Topos des – wohlmeinenden – Schreibens über Neue Musik geworden, eine lamentatio über deren unzureichende Rezeption anzustimmen. Auch Werner Klüppelholz nimmt am Anfang seines umfassenden Buches diesen Topos auf. Da man das Ausbleiben einer „Sozialisierung“ der Kompositionen, das man zu Recht beklagen kann, nicht dem Publikum anlasten mag, richtet sich die Kritik allzu schnell an etablierte Institutionen und Disziplinen, vorab die Musikwissenschaft (als ob es deren Hauptaufgabe wäre, für die Verbreitung noch so wichtiger Kompositionen zu sorgen). Offenkundig aber verführt die Gängigkeit des Topos zu einer unangemessenen Verschiebung der Maßstäbe, zu einem allzu hohen Anspruch. Der Umfang des Literaturverzeichnisses (S. 288–297), das als Auswahl gekennzeichnet ist, wie die Tatsache, daß der DuMont Buchverlag nach Dieter Schnebels Monographie von 1970 dem Komponisten nun schon das zweite umfängliche Buch zu widmen bereit ist, dokumentieren, daß es um die wissenschaftliche Rezeption von Kagels Musik so schlecht nicht bestellt sein kann (die Vermutung, daß sich wohl mehrere Autoren des Literaturverzeichnisses nicht als Musikwissenschaftler verstehen, ändert nichts an der Tatsache, daß sie sich in diesem Bereich bewegen). Ein – bei aller Fragwürdigkeit von Vergleichen wohl erlaubtes – Gedankenspiel macht die Verschiebung der Maßstäbe deutlich: Man stelle sich vor, 1931 wäre ein vergleichbares Buch mit dem Titel „Schönberg 1920–1930“ erschienen, es wä-

re die zweite umfängliche Schönbergmonographie gewesen und hätte ein ähnlich ausführliches Literaturverzeichnis geboten – wohl niemand stieße heute oder wäre damals mit dem Vorwurf auf Verständnis gestoßen, das Musikschritfttum vernachlässige den Komponisten.

Klüppelholz schließt nahezu lückenlos an Schnebels Monographie an; nur *Unter Strom* von 1969 wird von beiden nicht eingehend behandelt. Damit steht nunmehr ein nahezu vollständiger, in der Sache tiefgreifender Überblick über Kagels Kompositionen bis ins Jahr 1980 zur Verfügung. Das vorliegende Buch, gewissermaßen also der zweite Teil des eingehend beschreibenden „Werkverzeichnisses“, stellt eine Sammlung längerer oder kürzerer Einzelmonographien der Kompositionen dar; ein abschließender Essay, „Kagels Essenz“ überschrieben, versucht die Grundzüge und Charakteristika der vielfältigen kompositorischen Ansätze zusammenfassend herauszuarbeiten. Eine Liste der Werke (sollte es nicht besser Kompositionen heißen?), der Schallplatten, der Filme, der Texte und weiterer Veröffentlichungen Kagels, ein Literaturverzeichnis und Register von weiteren Kageliana (Filme über ihn, Ausstellungen, Kölner Kurse für Neue Musik, Preise) bilden den wissenschaftlichen Apparat am Ende des Bandes.

Klüppelholz ordnet die Einzelbeschreibungen gemäß der Chronologie der Uraufführungen an und verzichtet – dies im Gegensatz zu Schnebel – auf Angaben zur Entstehungsgeschichte. Als Begründung führt er – aufs erste plausibel genug – die mannigfache Verschränkung von Einzelheiten und Konzeptionen im Produktionsprozeß bei Kagel an, die die säuberliche Trennung der einzelnen Entstehungsgeschichten nicht zuließe. Besonders jedoch ist vor allem die Art des Zugangs zu den Kompositionen, von der die Texte selbst charakterisiert sind. Da Klüppelholz – in wohl allzu engherziger Kritik – davon ausgeht, daß die Gebilde Kagels „mit den Kategorien der Musikwissenschaft nicht angemessen zu beschreiben“ seien (S. 9), vermeidet er – außer bei *Variationen ohne Fuge* – einen analytischen Ansatz. Vielmehr versucht er mit seinen Ausführungen, die durch ausführliche Zitate und zahlreiche Notenbeispiele gleichwohl reiches Informationsmaterial bieten, die Kompositionen gleichsam kongenial abzubilden. Der Grad des Gelingens bei diesem Vorgehen, der dem Rezenten Schwankungen zu unterliegen scheint, ist

dem objektivierenden Urteil kaum zugänglich, weil seine Bemessung nicht zuletzt von der Prädisposition des Lesers abhängt, seine Eindrücke von Kagels Stücken mit den Texten von Klüppelholz in Einklang zu bringen. Dieser Abbildung in anderem Medium sollte nicht angelastet werden, daß sie dem schier unerschöpflichen Phantasie-reichtum Kagels – vor allem hinsichtlich der Kategorien Spiel und Witz – nicht gleichkommen kann (und wohl auch nicht will); und ihre Qualität wird auch nicht dadurch gemindert, daß die gedankliche und sprachliche Führung unverkennbar von Theodor W. Adorno (dessen Gedächtnis das Buch gewidmet ist) beeinflusst ist. Bedenklich dagegen macht die Beobachtung, daß bei dem gewählten Verfahren der abbildenden Deskription die affirmative Haltung zum Gegenstand (die weder im Sinne Kagels noch Adornos sein dürfte) dominiert und auf kritische Distanz weitgehend verzichtet wird; allzu oft drängt sich daher bei der Lektüre der Satz aus Kagels *Sur scène* auf: „Die Verfechter haben nun das Wort.“

Trotz dieser Einwände darf man das Buch, dessen Ausstattung – und die auffällig geringe Zahl von Satzfehlern – das im DuMont Verlag gewohnte hohe Niveau aufrecht erhält, als nützliche und gelungene Arbeit bezeichnen. Wem an Neuer Musik und insbesondere an der von Mauricio Kagel gelegen ist, wird bei seiner Beschäftigung mit diesem Gegenstand kaum an ihr vorbeigehen können.

(Juni 1984) Christian Martin Schmidt

*NORBERT DRESSEN: Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 279 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 124.)*

Der Verfasser untersucht einige wichtige Werke Berios unter mehreren Gesichtspunkten des Verhältnisses von Sprache und Musik wie z. B. unter dem des Klangkontinuums oder unter dem theatraler Regie. Dabei nimmt Berios Begriff der „Geste“ eine nahezu zentrale Stellung ein (Berio: „Music is never pure: it is attitude: it is theatre. It is indivisible from its gestures . . .“). Nun reicht Berios Verständnis dieses Begriffs von der direkten Geste z. B. eines Instrumentalisten über die Geste als kompositorisches Material bis hin zum gewissermaßen kulturhistorischen Phä-

nomen, dessen Deutung auch soziologische Fragestellungen wie die gesellschaftliche Funktion der Geste und ihre ökonomischen Bedingungen umfaßt, und dadurch wird das Unterfangen des Verfassers ungemein anspruchsvoll. Ist Analyse eines Werkes, schon als musikimmanente, darauf angewiesen, den ganzen musikalischen Umkreis des betreffenden Werkes mitzusehen, so ist hier das gesamte Denken der Entstehungszeit der Werke von Berio darzulegen. Tatsächlich ist das dem Verfasser gelungen. Er zieht Boulez, Stockhausen und andere Komponisten heran, aber weit mehr – und das ist berechtigt – philosophische Schriften. Es kommt dem Buch zugute, daß Roland Barthes weitgehend Fundament und Instrumentarium geliefert hat, aber auch Brecht, Eisler, Adorno, Eco und viele, viele andere kommen zu Wort.

Nicht, daß der Rezensent überall derselben Meinung ist wie der Autor des Buches. (Z. B. wird das Wesen von Schönbergs Zwölftontechnik sicherlich nicht dadurch „zerstört“, daß man die bekannten Verfahren mit einer 13-Tonreihe, also einer „Verdoppelung“ eines Tones betreibt. Oder: Kann man den Raumklang elektronischer Musik, also deren Bewegung im Raum, als eine Art Ersatz für die sichtbare Bewegung des Instrumentalisten verstehen? Und kann man die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers so in vokaler Musik finden, daß diese drei Begriffe von Bewegung noch konkret funktionieren können?) Aber Dessen bringt so viel Wichtiges des Denkens der sechziger und siebziger Jahre zur Sprache, er analysiert sowohl Worttext und Musik und deren Ineinander so detailliert und kompetent, daß sein Buch über die Darstellung der Werke Berios hinaus zur Dokumentation ihrer Zeit und sogar zum Muster angemessenen Analysierens wird.

(April 1984) Erhard Karkoschka

*WOLFGANG THIES: Grundlagen einer Typologie der Klänge. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1982. 232 S., Tab. (Schriftenreihe zur Musik. Band 20.)*

Der unbestreitbaren Tatsache, daß die Klangfarbe, als einer der drei klassischen Parameter, seit mindestens einem Jahrhundert zunehmend an kompositionstechnischer und damit auch hörpsychologischer Bedeutung gewonnen hat,

steht vor allem auf musikwissenschaftlicher Seite die offenkundige Unfähigkeit gegenüber, die heutige Klangvielfalt systematisch und differenziert zu beschreiben. Zwar gibt es in den letzten Jahrzehnten verschiedene Klassifikationsansätze und kennt man aus der experimentellen Musikpsychologie eine Reihe von Klangdimensionen (Volumen, Dichte, Helligkeit, Rauigkeit), die im Wahrnehmungsprozeß offensichtlich eine besondere Bedeutung haben, von einer Musikforscher wie Komponisten gleichermaßen befriedigenden „Typologie der Klänge“ sind wir jedoch weit entfernt.

Wolfgang Thies hat nun ein System vorgelegt, das ernsthafte Diskussion verdient. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist der Einbezug aller möglichen Erscheinungsformen elementarer Klänge (unter Ausklammerung bestimmter komplexer Gebilde), der Bezug auf die Hörwahrnehmung (als dimensionsstiftende Instanz) und die Umgangssprache als Mittel der Klangbeschreibung. Ausgehend von etwa 1600 Klangeigenschaftsbeziehungen entwickelt der Autor in einer Reihe von logisch aufeinander aufbauenden Hör- und Klassifikationsexperimenten eine Klangtypologie, die in zwei Stufen zu gliedern ist: einer groben Einteilung („allgemeine“ Begriffe) aufgrund übergeordneter Merkmale folgt eine Feingliederung („spezielle“ Begriffe), die allerdings in dieser Arbeit nicht ausgeführt wird. Die grobe Einteilung selbst muß in zwei Schritten erfolgen, zunächst anhand solcher Eigenschaften, die sich clusteranalytisch als die „allgemeinsten“ erwiesen, in einem zweiten Schritt werden die verbliebenen „allgemeinen“ Begriffe zur weiteren Gliederung benutzt. Zwar ist diese „grobe Einteilung“ so grob, daß Geige und Trompete nicht unterschieden werden, es kann aber gezeigt werden, daß eine Fülle von heute auch musikalisch relevanten Klangphänomenen (z. B. rumpelnd, tutend u. a.) schon auf dieser Stufe z. T. sehr gut differenziert werden.

Das System erlaubt zweifellos „eine einfache und prägnante Kurzbeschreibung aller denkbaren elementaren Klangerscheinungen“ und ist, wie im letzten Experiment gezeigt wird, auch von Studenten ohne größere Einarbeitung anwendbar. Trotzdem wird sich dieses Instrument erst in der Praxis bewähren müssen, sei es mit anderen Hörergruppen, sei es bei der Zuordnung von physikalischen und „subjektiven“ Klangeigenschaften, sei es für den experimentierenden

Komponisten als terminologisches Hilfsmittel. Gerade unter diesem letzten Aspekt erscheint das System als zu grob, muß die nicht mitgelieferte Feingliederung besonders vermißt werden. Auch stellt sich die Frage, ob eine solche Typologie mit einer differenzierten Feingliederung noch praktikabel und handhabbar wäre. Das soll jedoch nicht den Wert dieser insgesamt sehr gediegenen Arbeit schmälern, die der Klangforschung zweifellos wichtige Impulse gegeben hat.

(Januar 1984)

Klaus-Ernst Behne

*ULRICO KOPKA: Psychologische Hintergründe des Musikhörens. Wandlungen des Musikbewußtseins. Merzhausen: Selbstverlag 1982. VIII, 97 S.*

Der Autor – Komponist und Dozent für angewandte Musikpsychologie in Freiburg/Merzhausen – sieht seine im Selbstverlag herausgegebene Arbeit als einen „Abriß angewandter psychologischer Gedankengänge“ an. Nach dem programmatischen Vorwort stehen im Zentrum des Interesses Fragen der Rezeption von musikalisch komplexen Qualitäten unter Mitberücksichtigung der akustischen Grundlagen und der Bewegungsformen – vorgetragen allein unter der Perspektive einer „psychobiologischen Betrachtung“. Diese Betrachtungsweise schließt für den Autor ohne Angabe von Gründen eine kritische Analyse der herkömmlichen „Hörkonventionen, der Sinnstruktur und Ästhetik der abendländischen Musik“ aus.

Ein Gutteil des Inhalts ist als Literaturbericht mit ziemlich dürftigem Niveau anzusehen: In der z. T. antiquierten Literatur vertretene Meinungen werden oft ohne kritische Anmerkungen aneinandergereiht, wichtige deutschsprachige Arbeiten jüngsten Datums nicht berücksichtigt, von den Ergebnissen der im Bereich empirisch-experimenteller Forschung zweifelsohne führenden anglo-amerikanischen Kollegen wird überhaupt keine Notiz genommen. So folgt der Autor beispielsweise in der Frage nach psychologischen Effekten von Melodien getreu und unkritisch den Ausführungen Hermann Pfrogners (*Lebendige Tonkunst*, München 1976, S. 244 ff.). Den Intervallfolgen werden bestimmende Erlebnisqualitäten anhand von Fallbeispielen zugeschrieben. Diese sollen zeigen, „wie der musikalische Ausdruck bestimmter Intervallfolgen inneren psychi-

schen Regungen entspricht“ (S. 36). Von einem Prim-, Quint-, Quart- etc.-Erlebnis ist die Rede. Durch ausgedehnte Literaturzitate erspart sich der Autor die sprachliche Transformationsleistung (als ein Kriterium für Reflexionskapazität) bei der Wiedergabe seiner Literaturstudien. Das Literaturverzeichnis ist sehr lückenhaft: Einmal fehlen Angaben zum Erscheinungsort, ein anderes Mal zum Erscheinungsjahr, zuweilen vermißt man beides.

In der inhaltlichen Auseinandersetzung überwiegen vage Spekulationen, deren empirische Grundlage sich auf eigene oder der Literatur entnommene, unsystematische Einzelbeobachtungen beschränkt; vergeblich wartet man auf wissenschaftlich erhärtete Theorien und Hypothesen. Für die eigenständig durchgeführten Höranalysen wurden, soweit dem Text zu entnehmen ist, den Probanden Musikbeispiele vorgespielt. Auf ein standardisiertes methodisches Verfahren gibt es keine Hinweise. Der theoretische Ansatz der Höranalysen spiegelt sich wider in der Darstellung der Ergebnisse. Musikanalytische und -ästhetische Begriffe werden einfach der erlebnismäßig gegensätzlichen Dichotomie von Spannung und Entspannung zugeordnet.

Vielleicht kann diese Arbeit den an metaphysischen und subjektiv-psychologischen Spekulationen interessierten Leser befriedigen, für den an der Empirie sich orientierenden Wissenschaftler ist sie eine arge Enttäuschung. Von einer Psychobiologie im modernen naturwissenschaftlichen Sinn, die, wie das Vorwort erwarten läßt, auf Rezeptionsfragen zur Musik Anwendung finden sollte, kann keine Rede sein.

(September 1983)

Alois Mauerhofer

*MICHAEL HURTE: Musik, Bild, Bewegung – Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen. Bonn-Bad Godesberg. Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1982. 301 S. (Band 32 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik.)*

Verglichen mit dem Ausmaß, in dem Musik und Bild(er) uns alltäglich gemeinsam begegnen, gibt es erschreckend wenig musikpsychologische Forschungsarbeiten, die das simultane ästhetische Erleben in diesen beiden Sinnessphären zum Thema haben. Es ist deshalb nur zu begrüßen, wenn Michael Hurte in seiner Dissertation eine

„Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen“ vorlegen will. Er beginnt mit einer notwendigen Schilderung der physiologisch gegebenen Möglichkeiten intersensorieller Beeinflussung durch unspezifische Erregungsbahnen und knüpft hieran eine sehr kritische Betrachtung der älteren Synästhesieforschung, wobei vor allem die Ursachen für das Scheitern früherer Forschungsansätze deutlich herausgearbeitet werden. Die Darstellung historischer Erscheinungsweisen und Auffassungen der Synästhesie ist sicherlich notwendig, geriet vielleicht aber doch etwas weitschweifig (zumal der Ansatz Hurtes ja kein synästhetischer im engeren Sinne ist), während umgekehrt in dem Kapitel über die derzeitige Forschungssituation einige wichtige Literatur unberücksichtigt bleibt.

Hurtes eigentliche Motivation für diese Studie wird erst in der Mitte der Schrift deutlich, wenn er eine der (für ihn) wichtigsten Voraussetzungen formuliert, die Bild und Musik erfüllen müßten, wenn sie gesamt-künstlerisch befriedigen sollen: „... muß . . . beachtet werden, daß Darbietungen . . . die verschiedenen Sinnesmodalitäten in dem gleichen Code z. B. aufgrund ausdrucksmäßiger Analogien ansprechen, da es sonst zu unüberwindlichen Divergenzen und Hemmnissen bei der Informationsverarbeitung kommt“ (S. 110). Mit ist nicht klar, wie nach gut fünfzig Jahren Filmmusikgeschichte und zahlreichen Beispielen aus der Oper und ihrer Dramaturgie (z. B. der Schluß des *Wozzeck*), in denen Bild, Musik und Sprache durchaus kontrastierend eingesetzt werden, ein solches Prinzip gegen den Vorwurf künstlerischer Langeweile verteidigt werden soll. Dessenungeachtet kann es natürlich musikpsychologisch interessant sein festzustellen, unter welchen Bedingungen entsprechende Bild-Musik-Korrespondenzen tatsächlich erlebt werden.

Im Hauptteil der Arbeit wird eine sehr umfangreiche Versuchsserie beschrieben, in der Schülergruppen jeweils ein Musikbeispiel ohne oder mit einer Reihe von in der Regel abstrakten Musterfolgen auf einem standardisierten Polaritätsprofil beurteilen sollten. Wenngleich nicht versucht wird, die Vergleichbarkeit der Kontrollgruppen mit den zahlreichen Experimentalgruppen (die sich z. T. deutlich im Alter unterscheiden!) zu belegen, so wird man doch davon ausgehen können, daß die projizierten Musterfolgen das Musikerleben in einigen Fällen beein-

flußt haben, wobei sich u. a. ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Redundanz der Muster und der Valenz des Musikstücks ergab. Angesichts des eingangs beklagten Forschungsdefizits ist die Untersuchung zweifellos zu begrüßen; sie macht aber auch auf ein besonderes Defizit aufmerksam, nämlich das vollkommene Fehlen einer Theorie der audio-visuellen Wahrnehmung, um die sich die Musikpsychologie nicht mehr länger herumdrücken kann.

(März 1984)

Klaus-Ernst Behne

HARTMUT KRONES, ROBERT SCHOLLUM · *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien-Köln: Böhlau 1983. 292 S.

Daß sich auf dem weiten Feld der Sekundärliteratur zum Thema Aufführungspraxis eine Veröffentlichung einmal besonders an die Sänger wendet, verdient Anerkennung: Früher war es die Vokalpraxis, an der sich die Instrumentalisten orientieren sollten, und hinsichtlich Klang, Artikulation und Ausdruck wurde den Spielern die menschliche Stimme zur Imitation empfohlen. In unserem Jahrhundert verhält es sich umgekehrt: An der Forschungsarbeit zur Wiederentdeckung „verlorengangener Selbstverständlichkeiten“ bei der Aufführung alter Musik waren von Anfang an in erster Linie Instrumentalisten beteiligt, und noch heute spricht man in starker Verkürzung der Perspektive vom Musizieren „mit alten Instrumenten“, als ob die Singstimme keiner Erwähnung bedürfe. In der Tat hat die vokale Seite in der historischen Musikpraxis einen beträchtlichen Rückstand aufzuholen, und das bringt es mit sich, daß der instrumentale Bereich heute oft zum Vorbild für den vokalen wird. Von daher gesehen rechtfertigt sich sowohl der Titel *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* als auch die Idee des Buches: Die Schicht gebildeter Sänger ist relativ schmal, und den Kreis der „lehrbegierigen“ unter den Vokalisten wünscht man sich ebenfalls größer.

Auf der anderen Seite sind gebildete Musiker im lebendigen persönlichen Unterricht für ihre Studenten in der Regel weit anregender als in Form eines Buches. Denn es ist selbstverständlich, daß ein Werk wie dieses bei so weit gestecktem Horizont und Ziel („Studien über Oper, Oratorium und Lied sowie viele Übersichten sind

bis in unser Jahrhundert geführt“, „umfassend gespannter Bogen“, „Nutzung des Bandes als Handbuch sowohl für den Praktiker als auch für den Wissenschaftler“) vieles im Allgemeinen und Vagen lassen muß. So sind denn die mehr musikgeschichtlichen Kapitel wie z. B. „Stilelemente der Oper“ oder „Stilfragen des Oratoriums“ zu unbefriedigend, weil oberflächlich, die Hinweise auf die Artikel in *MGG*, im *Riemann-Lexikon* oder gar im *dtv-Lexikon* zu wenig notwendig, und so bleiben speziellere Abschnitte, etwa über „Tempo und Proportionen in der Alten Musik“, „Improvisation“, „Artikulation“ oder „Diminution in der Renaissance“ zu weit hinter erfahreneren Spezialstudien zu diesen Themen zurück. Dagegen stehen beim Lied Schuberts oder Hugo Wolfs Krones/Schollums Argumentationen auf sicherem Boden, und es gibt sehr gelungene Kapitel z. B. über „Vorschläge, Vorhalte und Appogaturen“ oder „Rezitativ und rezitativische Elemente“, in denen es auf Seiten der Autoren zu einer echten Synthese zwischen dem aufgearbeiteten historischen Material und einer eigenen erlebten Praxis kommt; jeder weiß, wie schwer diese Synthese zu erreichen ist, und sie ist in diesem Buch auch keineswegs überall erreicht.

Generell sieht sich die Aufführungspraxis von zwei gegensätzlichen Gefahren umstellt: Entweder eine gewisse Pedanterie (. . . 1710 sagt dieser jenes, 1715 sagt jener dieses . . .) wird praxisfern, oder ein zu ‚breiter Pinsel‘ verdeckt historische und nationale Stildifferenzierungen. Zitate wie die zwei folgenden zeigen, daß diese Publikation der letzteren Gefahr weit leichter verfällt: „Viele der Beethovenschen Original-Metronomisierungen beweisen die Quantzsche (Tempotypen-)Tabelle voll und ganz“ (S. 122) und „Da aber theoretische Werke meist einen in der Praxis schon bekannten Brauch beschreiben, ist die Projizierung der Aussagen der Zeit um und nach 1750 nach vorne sicher nicht falsch. Die Grundprinzipien werden wohl auch schon früher weitgehend dieselben gewesen sein“ (S. 179). Da ist die Praxisnähe mit zu viel Verzicht auf historisches Feingefühl zu teuer erkaufte. Und wenn auch einige Lücken (warum fehlen z. B. beim Thema Tonartencharakteristik die so zentralen Ausführungen Matthesons von 1713 oder Schubarts von 1784?) und anzweifelbare Interpretationen (etwa über den *Contrappunto alla mente*) unübersehbar sind, so stellt dieses Buch doch den ernsthaften Versuch dar, „praktische“ und histo-

rische Aufführungspraxis in einer speziell auf den Sänger ausgerichteten Form miteinander in Einklang zu bringen.  
(Februar 1984) Peter Reidemeister

*PETER TENHAEF: Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1983. 312 S., Notenbeisp.*

In dieser Münsteraner Dissertation geht es darum, die Bezeichnung des Vortrages als „eine wertvolle ‚Erkenntnisbrücke‘ zwischen der in der Partitur zeichenhaft verschlüsselten Musik und dem sprachlich bestimmten Denken“ zu erhehlen. Die Arbeit versteht sich als Weiterführung von Irmgard Herrmann-Bengens Münchner Dissertation von 1959 über die Tempobezeichnungen im 17. und 18. Jahrhundert, erweitert deren Thematik jedoch auf sämtliche Bereiche des Vortrages.

Das Buch gliedert sich in fünf große Abschnitte. Der erste – „Entfaltungen“ – referiert die Vorgeschichte bis zur Wiener Klassik, wobei auffällt, daß überkommene stilgeschichtliche Kriterien relativ unbekümmert verwendet werden. Das zweite Kapitel – „Problematisierungen“ – ist Beethoven gewidmet und erklärt dessen Verhältnis zum neu erfundenden Metronom aus dem Verlust des Gespürs für die „tempi ordinari“, deren „archetypische Objektivität“ gleichwohl „unterschwellig“ überlebe. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit der Differenzierung der Ausdrucksbezeichnungen in Beethovens Spätwerk, insbesondere auch mit der Verwendung deutscher Wörter und Formulierungen. Das dritte und das vierte Kapitel beziehen sich auf die „Romantik“ und sind unter den Überschriften „Steigerung“ und „Mäßigung“ aufeinander bezogen. Der „Steigerung“ im Sinne einer „poetischen Anreicherung der absoluten Musik“ werden vor allem das Vokalwerk Schuberts sowie Schumann und Liszt insgesamt, der „Mäßigung“ hingegen Weber, Mendelssohn, Chopin, Bruckner und Brahms zugeordnet. Das fünfte Kapitel stellt die Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts, vertreten durch Wagner, Mahler, Strauss, Reger und Skrjabin, unter die Begriffe „Verabsolutierung und Auflösung“. Ein Schlußabschnitt beleuchtet ausblicksweise die Reduktionsmaßnahmen Strawinskys und charakterisiert pauschal

einige wichtige kompositorische Richtungen des 20. Jahrhunderts.

Aus diesem Überblick geht bereits die Problematik der Arbeit hervor, die mit ihrer Methode zusammenhängt. Der Marsch durch die Musikgeschichte läuft im wesentlichen auf charakterisierende Bemerkungen und Feststellungen zur Praxis der Vortragsbezeichnung bei einzelnen Komponisten hinaus, in keinem Fall aber werden Vortragsbezeichnungen konkret auf ihre Funktion im musikalischen Kontext hin untersucht. Gerade die Überfülle des Stoffes hätte ein paradigmatisches, auf Analyse basierendes Verfahren nahegelegt. Abgesehen davon bleibt die Auswahl und die Zuordnung „großer“ Komponisten weitgehend unklar, die Wertungskriterien – eklatant im Falle der angeblichen sprachlichen „Hilflosigkeit“ Bruckners – werden nicht hinterfragt.

Doch sind dies nur Symptome, die auf tiefer liegende Schwierigkeiten des Unternehmens hindeuten. Es wird eigentlich nie ganz klar, was Thema der Arbeit ist. Einerseits geht die Fragestellung über die reinen „Bezeichnungen“ (wie sie Herrmann-Bengen für den von ihr thematisierten Zeitraum untersuchen konnte) weit hinaus in Richtung auf eine Theorie des musikalischen Vortrags, die aber nun wieder nur in rudimentären Ansätzen dargestellt werden konnte; sie ist vertreten vor allem durch die Untersuchung einiger – wenig systematisch ausgewählter – zeitgenössischer Theoretikertexte und Enzyklopädien. Andererseits wird das System der Vortragsbezeichnungen im Hinblick auf seine neue Funktion im Zeitalter der „absoluten“ Instrumentalmusik als eine vermittelnde Instanz zwischen Musik und Sprache angesehen, und daraus werden Konsequenzen für Erkenntnisziel und Darstellungsweise gezogen. Die ganze Untersuchung durchzieht wie ein roter Faden die Frage, ob die Vortragsbezeichnungen im Einzelfall „programmatische Elemente“ erkennen lassen, d.h. ob in ihnen Tendenzen zur sprachlichen Verdeutlichung außermusikalischer Inhalte aufscheinen.

Damit aber verlagert sich die Thematik der Arbeit noch weiter vom Ausgangspunkt fort bis hin zu einer Untersuchung zur Einstellung der einzelnen Komponisten zur Programmmusik. Zwar soll keineswegs gelehnet werden, daß solche Beziehungen in bestimmten Fällen bestehen und es lohnend und wichtig ist, ihnen nachzugehen. Als Leitgedanke jedoch greift diese Fragestellung

entschieden zu kurz und führt überdies zu einer prinzipiellen Unklarheit von wissenschaftlicher Methode und Intention, über die bezeichnenderweise nicht mehr gesagt wird, als daß sie „hermeneutisch“ sei und „– sowohl auf deduktivem wie auf induktivem Wege – spezifisch musikalische und allgemein kulturelle Aspekte der Vortragsbezeichnungen in einen gemeinsamen Verstehenszusammenhang zu integrieren versuch(e)“.

Statt innerhalb der einzelnen Schichten des Bezeichnungssystems – vom bloßen graphischen Zeichen bis zur individualisierten sprachlichen Formulierung – zu differenzieren und hier zumindest zu einer idealtypischen Bestimmung der Funktionen vorzustoßen, werden die Abgrenzungen zwischen Überschriften und Vortragsbezeichnungen einerseits, zwischen reinen Ausführungsanweisungen und Ausdrucksbezeichnungen, die als substantieller Teil des musikalischen Textes zu gelten haben, andererseits ständig verwischt. Weiterhin wäre bei einem Zeichensystem eigener Qualität, als das man die Vortragsbezeichnungen innerhalb der Musik ohne Zweifel betrachten kann, nach dem Verhältnis von denotierten „ersten“ und konnotierten „zweiten Funktionen“ (Eco) zu fragen, was aber wiederum nur in Detailstudien auf der Grundlage von analytischer Einsicht erfolgen könnte. Auf solcher Grundlage könnte man dann auch Vortragsbezeichnungen eines Differenzierungsgrades wie „senza passione, ma espresso“ (Schumann op. 11) oder den oft belächelten scheinhypertrophischen Tempovorschriften in Schumanns Sonaten (leider wird beides nicht behandelt) näherkommen. Auch die Frage der Gegenläufigkeit von Vortragsbezeichnungen kommt nicht eigentlich ins Blickfeld: Lange vor Strauss' „heuchlerisch schmachtend“ etwa fordert Liszt (*Hamlet*) mit der Bezeichnung „ironico“ das Uneigentlichwerden des musikalischen Ausdruckes, was wohl als eine Art Bruch in der funktionalen Tradition der Vortragsbezeichnungen zu verstehen ist. Was in dieser Hinsicht vor allem in Frankreich (und nicht nur bei Erik Satie!) sich abspielte, wird nicht einmal erwähnt, geschweige in seiner Bedeutung interpretiert (statt dessen wird der Leser auf Wilhelm Buschs „Virtuosen“-Karikaturen verwiesen).

Angesichts des aufgezeigten Defizits an methodischem Bewußtsein kann die Arbeit dem Anspruch ihres Themas kaum gerecht werden; sie kommt über eine fleißig zusammengestellte Auflistung der Bezeichnungen und eine umfang-

reiche Dokumentation von ausgewählten Komponistenmeinungen zur Tragweite sprachlicher Ausdrücke im musikalischen Text nicht wesentlich hinaus.

(April 1984)

Arnfried Edler

*Musik des Ostens 9. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1983. 239 S., 31 Bildtaf.*

Der vorliegende Band dieser Publikationsreihe bringt alle zwölf Vorträge zum Abdruck, die beim Symposium *Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa* (27. bis 29. September 1979 in Marburg/Lahn) gehalten worden sind. Nach einem Geleitwort des Herausgebers skizziert Rudolf Reuter (†) *Die Ausprägung der Regionalstile im europäischen Orgelbau und ihre Auswirkungen auf das östliche Mitteleuropa*, wobei er dem spanischen Orgelbau überhaupt keinen, dem italienischen auf dem Umweg über Süddeutschland sehr wohl einen spürbaren Einfluß auf das behandelte Gebiet attestiert. Den *Wechselbeziehungen zwischen Orgelbau und Orgelmusik in den österreichisch-habsburgischen Kernländern vom 17. bis 19. Jahrhundert* widmet sich Otto Biba, der sich auf die Orgelschule von Franz Paul Rigler (um 1748–1796) sowie auf das etwa 1825/1830 in St. Pölten erschienene Lehrbuch von Anton Scherer beruft und umfassend die altösterreichische bzw. habsburgische Orgel von Barock und Klassizismus (Peter Williams) nur nach der überlieferten Literatur für das Instrument und den ihr gestellten musikalischen Aufgaben verstanden und interpretiert wissen will.

Jiří Sehnal führt anschaulich *Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis zum Jahr 1900* vor, die weder von Wien noch von Böhmen unmittelbar abhängig ist. Einflüsse schlesischen Orgelbaus führt der Autor eher auf die Einwanderung schlesischer Meister nach Mähren als auf die Imitation ihrer Arbeit zurück. Besonderes Interesse beansprucht die Abhandlung *Böhmische Einflüsse auf den Orgelbau links des Rheins. Die Verwendung der Streicherstimmen im barocken und romantischen Orgelbau Südwestdeutschlands* von Bernhard B. Bonkhoff. Diese Ausführungen zeigen auf, welche Charakteristika von Osten über die Mainlande und Bayern bis

an die westeuropäisch-französische Grenze gedrungen sind, nämlich die Streicherstimmen, die Böhmen und Mähren zum gesamteuropäischen Orgelwesen beigesteuert haben. Dispositionen verdeutlichen die stetige Verwendung der Streicher und das völlige Zurücktreten der Zungenstimmen. Die Orgelbauerfamilien Stumm, Geib und Baumann können als Hauptrepräsentanten dieses Stils genannt werden. Werner Schwarz berichtet über *Orgelbau und Orgelbauer in Pommern*, wo einheimische wie auswärtige (sächsische, Berliner) Kräfte wirkten. Jan Janca und Werner Renkewitz (†) versuchen erstmals, das Werk eines bedeutenden Meisters nordosteuropäischer Orgelbaugeschichte (*Andreas Hildebrandt, ein Danziger Orgelbauer des 18. Jahrhunderts*) zusammenfassend darzustellen, vorwiegend durch Auswertung von gerettetem Bildmaterial und von Unterlagen, die der verstorbene Mitverfasser 1928/1932 anlässlich von Besichtigungsreisen zu historischen Instrumenten im seinerzeitigen Ost- und Westpreußen gefertigt hat. Hildebrandt, der innerhalb einer Schaffenszeit von 45 Jahren einen deutlichen Stilwandel in Planung, Aufbau und Gestaltung der Orgelfassaden wie kaum ein anderer Orgelbauer aufweist, ist durch den sogenannten „Danziger Prospekt“, das Einbeziehen des Pedalwerks in die Fassade durch Unterbringung in zwei mächtigen Rückpositiven in der geraden Emporenbrüstung – die Abbildungen 8 bis 18 vermitteln einen guten Eindruck davon – bekannt geworden. Rudolf Walter würdigt *Gottlieb Missigs Sammlung von Orgeldispositionen*. Das Manuskript des Organisten und Auditors der Gnadenkirche zu Freystadt, datiert vom 12. Februar 1792, wurde bereits von Ludwig Burgemeister für seine schlesische Orgelbaugeschichte (vgl. *Mf* 30, 1977, S. 250f.) benützt. Walter setzt die Missigsche Sammlung ihrer Bedeutung nach der berühmten Dresdner Handschrift gleich.

Der Vollständigkeit halber seien noch die restlichen Aufsätze des Bandes angesprochen, auf die aus Raumgründen nicht näher eingegangen werden kann. Ein Überblick über den westslowakischen Orgelbau von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stammt von Otmar Gergelyi, der Benediktiner Kilián Szegeti (†) untersucht die Beziehungen des ungarischen Orgelbaus zur mitteleuropäischen und schlesischen Orgellandschaft. Auf die Tätigkeit der Familie Casparini und ihren Beitrag zum

Orgelbau in Schlesien weist Julian Gembalski hin, die Orgel des Schlesiens Franz Joseph Eberhardt in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel beschreibt Gero Kaleschke. Ulrich Dähnert schließlich nimmt zu Problemen der Konservierung und der Restaurierung (*Orgelbaudenkmäler im obersächsischen Raum*) Stellung.

Die ansehnliche Aufsatzsammlung darf als wertvolle Bereicherung des Schrifttums über die historischen Orgeln gelten, nicht nur weil sie den Inhalt und Zweck des Marburger Symposiums übermittelt, sondern auch wegen ihrer vielen Details, insbesondere von Orgelstimmplänen längst nicht mehr vorhandener Instrumente in zum Teil ehemaligen deutschen bzw. deutschsprachigen Gebieten.

(März 1984)

Raimund W. Sterl

*FRIEDHELM HUFEN Die Freiheit der Kunst in staatlichen Institutionen. Dargestellt am Beispiel der Kunst- und Musikhochschulen. Baden-Baden. Nomos Verlagsgesellschaft (1982). 592 S.*

Es war höchste Zeit, daß das Verhältnis „Freiheit der Kunst“ und „künstlerische Institutionen“ einmal juristisch durchleuchtet und aufgearbeitet wurde. So wird es den betroffenen Künstlern und Wissenschaftlern, alle in der Regel juristische Laien, möglich gemacht, sich im zunehmenden Wust von Gesetzen und Verwaltungsverordnungen, die sich mit dem Etikett Reformen versehen, vielfach aber diese Bezeichnung nicht verdienen, besser zurechtzufinden. Hilfreich ist an Hufens Abhandlung vor allem, daß sie – gemäß einer Habilitationsschrift – enzyklopädisch genannt werden darf, alle Positionen referiert, diese möglichen Gegenpositionen gegenüberstellt und schließlich ausdiskutiert. Hilfreich ist weiter eine klare, auch für den Laien verständliche Sprache und Terminologie, klar und eingängig auch die Gliederung: Beginnend mit einer knappen Darstellung aktueller Gegenwartsprobleme (Teil 1) referiert Hufen anschließend die auch für die Musiksoziologie höchst interessante Frage nach der Geschichte des Verhältnisses zwischen Kunst und staatlicher Obrigkeit (Teil 2). In den folgenden zentralen Kapiteln erörtert Hufen den terminologisch schwierigen Kunstbegriff, Fragen nach der Funktion von Kunst, historische und aktuelle ästhetische Ansätze und deren juristische Bewertung (Teil 3A),

das Verhältnis Kunst und Öffentlichkeit (sog. Wirkbereich; Teil 3B) und die „erzwungene Vernachlässigung eigener künstlerischer Arbeit durch zu starke Einbeziehung in den Lehrbetrieb der Hochschule“ (S. 139), den damit verbundenen fehlenden Schutz der eigenen Arbeit (sog. Werkbereich). Die personelle Dimension der Kunstfreiheit (Teil 4) und deren strukturelle Dimension (Teil 5), wohl die juristisch kompliziertesten Felder, nehmen den breitesten Raum ein.

Zentraler Begriff Hufens zur Begründung der Freiheit der Kunst ist deren Eigengesetzlichkeit, was bedeutet: Freiheit des künstlerischen Denkens und Handelns, Toleranzgebot gegenüber anderen Kunstrichtungen (S. 215 ff.), Verbot von Einseitigkeit (S. 235), Sicherung individueller künstlerischer Freiheit (S. 236), insbesondere Minderheitenschutz, vor allem ein grundgesetzlich gesichertes Verbot eines Kunstrichteramtes durch den Staat (u. a. S. 113). Wird die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Problematik ihrer Verwirklichung in den staatlichen Institutionen umfassend erörtert, so muß jedesmal deren Schrankenproblematik bedacht werden: Die „Freiheit der Kunst ist nicht durch Gesetz, sondern nur durch gleichfalls verfassungsrechtlich geschützte Rechtsgüter beschränkt“. Diese sind insbesondere: die Ehre Dritter, die verletzt sein kann (S. 131) oder im anderen Problemfeld: die Interdependenz der Kunstfreiheit des studierenden Künstlers (dessen Anspruch auf regelmäßige Unterweisung), also Lehrtätigkeit im Konflikt mit der Freiheit künstlerischer Betätigung des Dozenten (S. 166/67); oder: ein Diskriminierungsverbot anderer Ästhetiken durch die Genieästhetik (S. 206 ff. u. S. 324); Hufen geht sogar so weit, festzustellen, daß es für den Künstler völlig „der Rücksicht auf die Pflichten des Amtes (entspricht), wenn der beamtete Künstler seinem sich aus Eigengesetzlichkeit der Kunst ergebenden Auftrag folgt und sich in seiner Aussage keine politische Zurückhaltung auferlegt“ (S. 289). Auch die Interdependenz überindividueller Zwecksetzung zu individuellen Zielen ist Teil der Schrankenproblematik.

Doch in vieler Hinsicht ist die Eigengesetzlichkeit ausgehöhlt, etwa durch den möglichen Entzug staatlicher Förderung für einen Künstler, oder etwa an den Hochschulen durch Regelstudienzeiten (S. 492). Laut Hufen ist Kunst kein planbarer Gegenstand durch Normenkomplexe, wobei sich die Tendenz der Überbürokratisierung

und die „stabilisierende Wirkung von [in Verordnungen gegossenen] Konventionen und Institutionen gegen die vorwärtsdrängende Entfaltung des künstlerisch-individuellen“ (S. 396) richtet und auch der „Kern künstlerischer Restauration in einzelnen Epochen“ war (ebenda).

An der kursorischen Referierung inhaltlicher Positionen läßt sich aufzeigen, wie sehr es Hufen um die Sicherstellung der Freiheit der Kunst geht. Er weist an vielen, unmöglich hier zu benennenden Einzelfragen die Tendenz zunehmender bürokratischer Bevormundung der Hochschulen und wachsender Eingriffe in deren Autonomie durch den Staat nach und unterbreitet zugleich Vorschläge, sich aus dieser Umklammerung zu befreien. Es sind dies Eingriffe in die Finanzhoheit, solche inhaltlicher Art in die Lehrtätigkeit und Ministeriumsverordnungen über die Höhe der Lehrdeputate (S. 297). Hufen bemängelt, daß das Hochschul-Rahmengesetz lediglich auf die Bedürfnisse der wissenschaftlichen Hochschulen zugeschnitten sei und daher Forderungen nach Planbarkeit des Studiums, Regelstudienzeit, Schematisierung der Studieninhalte auch in den Bereich der Kunsthochschulen Eingang fänden.

Methodisch sind die einzelnen Abschnitte (Abhandlungspunkte) übersichtlich gegliedert in: Problemstellung, inhaltliche (kulturästhetische) Darstellung der Sachverhalte, deren juristische Bewertung, die Beschreibung des gegenwärtigen Istzustandes und schließlich daraus zu ziehende Schlußfolgerungen. Dabei kommt Hufen seine intime Detailkenntnis der Besonderheiten künstlerischen Arbeitens, ästhetischen Denkens, dies auch von musikwissenschaftlichem Interesse, zugute. Nachhaltige Einflüsse von musikpädagogischer Seite werden deutlich und da sind Einwände angebracht: Über Planungsdenken sichert sich der Staat Eingriffsmöglichkeiten in die Hochschulautonomie. Mag die Musikpädagogik subjektiv auch noch so engagiert sein, für die Emanzipation des Individuellen im Menschen als Lernziel eintreten, so bezieht sie ihre wesentlichen Erkenntnisse doch auf empirische Forschungen und leitet daraus ab, Studieninhalte und -abläufe planen zu können, curriculare Einheiten auch für den Hochschulbereich zu erarbeiten. Sie arbeitet damit ungewollt staatlichen Interessen in die Hände. Und so sind Hufens Forderungen nach einer Einbeziehung des Unterhaltungssektors als Studieninhalt (S. 142) im

Sinne einer mehr an der Berufspraxis orientierten Ausbildung etwa für Komponisten und Instrumentalisten (S. 479f.) zu verstehen.

Doch solche Vorstellungen kann man – ohne irrationaler Genieästhetik geziehen zu werden – als der Kunst wesensfremd und praxisfern abtun. Ein Komponist, der U-Musik gezwungenermaßen schreibt, verdirbt sich unwiederbringlich seine „Schreibe“, ein Pianist, der U-Musik spielt, unwiederbringlich seinen Anschlag. . . . Aus rechtsdogmatischer Sicht erleidet die U-Musik an den Hochschulen eine Benachteiligung, wenn sie im Ausbildungssektor nicht vertreten ist. Normativ wird damit der Kunstbegriff auf „E-Kunst“ eingeschränkt und dies widerspricht im Grundsatz dem demokratisch rechtsstaatlichen Dogma der Pluralität. Hier sollte jedoch nach dem Prinzip der Güterabwägung die Tatsache Berücksichtigung finden, daß die U-Musik, ihre soziologische Verbreitung, auf weit weniger Hindernisse in der Öffentlichkeit stößt und diese ihren Nachwuchs außerhalb staatlich organisierter Bereiche rekrutiert, womit dieser Nachteil mehr als aufgewogen ist.

Ein anderer Widerspruch gegen die postulierte Eigengesetzlichkeit der Kunst ist Hufens Forderung nach einheitlichen Zulassungspunktzahlen bei Aufnahmeprüfungen an den Kunsthochschulen (S. 357), die Nichtmeßbares quantifizierbar machen sollen.

Diese geringfügigen Mängel mindern jedoch keinesfalls Wert und Bedeutung dieses Buches, das im Arbeitsapparat eines jeden Hochschulrektors, in jeder Hochschulbibliothek zugänglich sein sollte. Seine übersichtliche Gliederung und Aufmachung, insbesondere das Stichwortverzeichnis im Anhang trägt zu seiner Eignung als handliches Nachschlagewerk bei. Man kann hoffen, daß das Buch einen nachhaltigen, auch mäßigenden Einfluß auf die Kunsthochschulgesetzgebung ausüben wird. Es ermöglicht Bildungs- und Kulturpolitikern, oft fehlende Kenntnisse über die sensiblen Binnenverhältnisse eines Kunstbetriebes relativ mühelos zu erwerben. Hufens langjährige Tätigkeit und damit praktische Erfahrung als Rechtsberater des ehemaligen Freiburger Hochschulrektors Lars Ulrich Abraham, der einer der konsequentesten und profiliertesten Gegner staatlicher Bevormundung der Kunsthochschulen war, findet in diesem Buch ihren Niederschlag.

(März 1984)

Ernst Helmuth Flammer

*Stock-Taking of Musical Life. Music Sociography and its Relevance to Music Education. Report on a Seminar, Innsbruck 1980. Editor: Desmond MARK. Wien, München: Ludwig Doblinger (1981). 156 S.*

1980 veranstaltete eine Kommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME) in Zusammenarbeit mit dem Wiener Internationalen Institut für Audio-Visuelle Kommunikation und Kulturentwicklung (MEDIA-CULT) in Innsbruck ein Seminar, das sich das Thema „Stock-Taking of Musical Life“ („Bestandsaufnahme des Musiklebens“) unter dem Aspekt „Musiksoziographie und ihre Relevanz für die Musikerziehung“ zur Aufgabe stellte. Die Erträge dieser Veranstaltung liegen nun im Druck vor.

Angegangen wurde das Thema von Musiksoziologen und Musikpädagogen aus verschiedenen Ländern. Als mehr oder weniger verbindlich galt die Prämisse, daß die Musiksoziologie und im speziellen Fall die Musiksoziographie der Musikerziehung Entscheidungs- bzw. Handlungshilfen liefern können und müssen. Kurt Blaukopf eröffnete das Seminar mit einem Vortrag über *Die Mutation der Musikkultur*. Er ging dabei zum einen auf Probleme der technischen Produktion und Kommunikation ein, zum anderen stellte er fest, daß unter Berücksichtigung der populären Musizierpraxis ein Ansteigen der kreativen musikalischen Eigentätigkeit zu verzeichnen sei.

Irmgard Bontinck, Wil Greckel, Elena Ostleitner und Iván Vitányi referierten in der Sektion „Neue Trends im Musikleben und die sich daraus ergebenden methodologischen Probleme“. Nicht eben sehr neu ist die Forderung von Wil Greckel, die Populärmusik in die Hochschulausbildung der Musikstudenten und in den schulischen Musikunterricht einzubeziehen. Zumindest (wenn gleich fragwürdigen) Originalitätswert haben indessen Argumente wie: „the popular secular music for dance and entertainment in the Medieval and Renaissance periods was not significantly different in style than the formal music for church and courtly ceremony“ (S. 26), oder: „Looking at Biblical operas as one example, one could maintain that *J. C. Superstar* has as much musical, dramatic, and intellectual integrity as *Salome*“ (S. 28).

Zum Themenkreis „Forschungsprojekte und Fallstudien“ lieferten Doris Axelsen, Günter Batel, Martin Elste, Elżbieta Illasiewicz, Ekke-

hard Jost und Desmond Mark Beiträge von unterschiedlichem Gewicht und Anspruchsniveau. Um zwei Beispiele deutscher Provenienz herauszugreifen: Günter Batel wartete mit soziologischem Zahlenmaterial zu dem von Sendern der ARD 1977/78 ausgestrahlten „Funkkolleg Musik“ auf, und Ekkehard Jost stellte das soziomusikalische Forschungsprojekt „Musikalische Subkulturen in hessischen Landgemeinden“ vor, eine Untersuchung, die die Wichtigkeit der Förderung jugendspezifischer musikalischer Aktivitäten betont. In einer anderen Sektion kamen Berichte musiksoziologischen oder musikerzieherischen Inhalts aus verschiedenen Ländern zum Vortrag, so aus den USA (K. Peter Etkorn), aus den Niederlanden (Pim Fenger), aus Ungarn (Mária Sági), Schweden (Henrik Karlsson; Karl-Herman Tapper) und Großbritannien (Dorothy Taylor).

Ein letzter Arbeitskreis beschäftigte sich mit „Internationalen Projekten der Bestandsaufnahme des Musiklebens und Kulturstatistiken“ (Gedeon Dienes: *The Relevance of Stock-Taking and Bibliographical Work to the UNESCO Projects*, „*Framework of Cultural Statistics*“ and „*European Cultural Data Bank*“; Ingeborg Pint: *Stock-taking of Musical Life – Publications Related to the Project*). In seinem Schlußwort sprach Luigi Del Grosso Destrieri Gegenwartsprobleme und Zukunftsaufgaben an, wobei er mit der Aufforderung, die Vielfalt des heutigen Musiklebens in der Musikerziehung zu berücksichtigen, längst offene Türen einrennt. Alles in allem tragen die Ergebnisse dieses Seminars eher den Charakter von Absichtserklärungen, als daß sie bereits wissenschaftlichen Ansprüchen genügen könnten.

(August 1984)

Manfred Schuler

*ROLANDO O. BENENZON: Einführung in die Musiktherapie. Mit einem Vorwort von Gertrud ORFF übersetzt und überarbeitet von Hannelore SEEBASS und Monika LAERMANN. München: Kösel-Verlag 1983. 172 S.*

Musiktherapie ist eine paramedizinische Disziplin, die Klang, Musik und Bewegung dazu benützt, regressive Wirkungen zu erzielen und Kommunikationskanäle zu eröffnen. Mit dieser Definition beginnt Rolando O. Benenzon sein neues Buch. Auf 170 Seiten beschreibt er die Musiktherapie mit ihren allgemeinen Grundla-

gen und mit den speziellen Anwendungen, wie sie in der Kinder- und Jugendpsychiatrie vorkommen, als eine „Helferin der Medizin, die auf der gleichen Ebene wie Krankengymnastik, Beschäftigungstherapie etc.“ steht.

Der theoretische Grundlagenteil ist etwas unsystematisch; das kann auch mit Ungenauigkeiten der Übersetzung zu tun haben. So wird beispielsweise von Instinkten gesprochen, wenn Triebe gemeint sind, oder die Theorie der „Prägung“ des deutschsprachigen Konrad Lorenz heißt auch in der Rückübersetzung „Imprinting“.

Gern folgt man aber dem Autor, wenn er seine eigenen Beobachtungen und Theorien darlegt. „Musik ermöglicht Verteidigung gegenüber paranoiden und melancholischen Situationen“ heißt der musikpsychologische Kernsatz bei Benenzon. In unsere psychotherapeutische Fachsprache übersetzt heißt das, was wir übereinstimmend nachweisen konnten: Musik ist ein Abwehrmechanismus gegen paranoide und depressive Ängste. Das Ich entwickelt solche musikalische Abwehrmöglichkeiten bei Vorhandensein entsprechender depressiver oder paranoider Positionen, also bei Notwendigkeit, und wenn ihm die Lernmöglichkeit bei der Sozialisation angeboten wird. So erklärt sich auch der von dem argentinischen Psychoanalytiker Racker beschriebene Widerstand der Musikliebhaber gegen eine Analyse der Musik. Wer gibt schon gern auf, was er so tief benötigt. In einem Bericht von einer musiktherapeutischen Gruppe weist Benenzon allerdings auch nach, daß die Musik oft mehr der Minderung von Ängsten der Therapeuten, hier Musiktherapeuten dient, als dem Patienten.

Die aus den theoretischen Überlegungen abgeleiteten musiktherapeutischen Grundprinzipien heißen: Das „Prinzip des Iso“ und das „intermediäre Objekt“. Das Iso, ein Begriff, der von Altshuler stammt, ist sozusagen der offene Kommunikationskanal des die Kommunikation abwehrenden oder zur Kommunikation unfähigen Patienten. Es steht für die Musik, auf die der Patient anspricht und die seiner musikalischen Erfahrung und derzeitigen Stimmung entspricht. Wir können beim Erwachsenen sagen, es ist die Form der musikalischen Abwehr, die der Patient in seinem Leben entwickelt hat. Diese Art der Musik, die sich also jeweils nach dem Patienten richtet und nicht nach musikalischen Analysen oder Bewertungen, ist in der Musiktherapie zu

benutzen. Das intermediäre Objekt – der Begriff wurde von Rojas Bermudez bei der Beschreibung von therapeutischen Möglichkeiten des Puppenspiels eingeführt – ist etwas, das die angstfreie Annäherung an autistische Patienten ermöglicht. Nicht der angstmachende Mensch nähert sich unmittelbar, sondern es steht ein weniger angstbesetztes Objekt zwischen Therapeut und Patient. Es dürfte wohl verwandt sein mit dem Übergangsobjekt nach Winnicott.

Schließlich führt Benenzon noch den Begriff „Integrierende Objekte“ ein. Er meint damit Leitinstrumente wie z. B. Pauken, was allerdings wohl mehr „Dominanzinstrumente“ sein dürften. Eine genaue Beschreibung der Bedingungen der Musiktherapie, was Raum und Instrumentarium anbetrifft, leitet die Einführung in die Praxis ein. Jede Therapie beginnt nach der Diagnose der Erkrankung mit einem speziellen musiktherapeutisch-diagnostischen Teil, der Ermittlung des Iso. Dazu hat Benenzon einen musiktherapeutischen Fragebogen entwickelt, der Aufschluß geben soll über die musikalische Vorgeschichte des Patienten. Die Wahl, die der Patient bei den Musikinstrumenten für seinen musikalischen Ausdruck selbst vornimmt, bestimmt das intermediäre Objekt. Schließlich wird noch ein Text des nonverbalen Bereichs durchgeführt mittels Angebot verschiedener Instrumente und mit Musikbeispielen vom Tonband, wie Herzschlag, Melodiestück, harmonisches Musikbeispiel und elektronischer Musik. Der Musiktherapeut soll sich vorher genau orientieren, wie der Patient musikalisch reagiert und auf was er reagiert.

Die musiktherapeutische Sitzung selbst beginnt mit „warming up“. Dieser Teil hat kathartische Bedeutung. Wahrnehmen und Beobachten des nonverbalen Bereiches ist Inhalt des zweiten Teiles. Das eigene Iso des Therapeuten ist hier von Bedeutung. Das heißt: hier kommen Übertragungsmomente mit ins Spiel, auf die der Therapeut sich einlassen können muß und für die der Musiktherapeut Anleitung und Supervision durch einen Analytiker benötigt. Daraus entwickelt sich drittens der „Klangdialog“.

Dieser Therapieaufbau für eine Einzeltherapie gilt im Prinzip auch für die Gruppe. Die Gruppe soll etwa sechs Patienten umfassen. Benenzon empfiehlt einen Co-Therapeuten als Hilfs-Ich für die Patienten. Ansonsten wird die musiktherapeutische Gruppe als eine Erlebnistherapie beschrieben mit gruppenspezifischen Eigenheiten

der Entwicklung wie auch bei anderen Gruppen.

Wichtig sind natürlich die fachspezifischen Anweisungen für den Musiktherapeuten. So sagt Benenzon z. B. deutlich genug, daß der Musiktherapeut nicht auf verbale Interpretationen zurückgreifen soll, weil er dann den Kommunikationskanal zu seinen Patienten verliert. Der Dialog muß musikalisch bleiben!

Dieser Fehler – die verbale Interpretation während der Musiktherapie – hat wohl hierzulande dazu geführt, daß Musiktherapie nur noch sehr wenig mit solchen Patienten durchgeführt wird, die sie benötigen, weil sie auf nonverbale Kommunikation angewiesen sind, wie kindliche und erwachsene Autisten, sondern mehr mit solchen, die sie nicht unbedingt brauchen, weil sie intakte verbale Kommunikationsmöglichkeiten besitzen, wie die „normalen“ Neurotiker, und für die die Musiktherapie dann nichts weiter ist als ein Alibi und die Abwehr einer wirksamen Therapie. Diese Patienten machen Musiktherapie dann sehr gerne, auch wenn der Therapeut nichts von der nonverbalen Kommunikationsebene versteht. Bei der Musiktherapie, innerhalb derer interpretiert wird, handelt es sich um einen durch einen „Therapeuten“ stabilisierten und gerechtfertigten Widerstand. Diese Therapie ist dann weder Musiktherapie – eine nonverbale Therapie, bei der sich ein nonverbaler, ein musikalischer Dialog entwickeln muß, welcher sich nur auf dieser Ebene entwickeln kann – noch eine „analytische“ Therapie. Denn analytische Therapie soll dem Patienten ermöglichen, Unbewußtes bewußt zu machen. Unser Bewußtsein ist aber ein verbales Bewußtsein, der Prozeß des Bewußtwerdens ist verbal. Drückt der Patient etwas nonverbal aus, versucht er im Sinne des Widerstandes die Bewußtwerdung abzuwehren, zu verhindern.

Man kann einen solchen Prozeß als Therapeut nicht gleichzeitig fördern und deuten. Auch das Überrumpeln des Patienten, nachdem er sich musikalisch für den Musiktherapeuten „verraten“ hat, geht nicht: Die analytische Arbeit bemüht sich um den Patienten, sie versucht, dem Patienten mehr Flexibilität im Umgang mit seiner Abwehr zu vermitteln, damit er selbst mit Abwehr und unbewußten Inhalten umgehen kann. Die analytische Arbeit versucht auf keinen Fall, die Abwehr einfach niederzureißen. Nach einem solchen Wegnehmen der Abwehr wäre der Patient hinterher hilfloser als vorher, und der

„Therapeut“ hätte sich als mächtiger Magier dargestellt. Der Scheinerfolg, der einen interpretierenden Therapeuten dann vielleicht mit Stolz erfüllt, wäre etwas, womit der Patient gar nichts anfangen kann, weil er für die Zukunft mit dem Unbewußten nicht besser umgehen kann. Aber dies sind sowieso unwahrscheinliche Fälle; in den meisten Fällen erhält der Therapeut doch nur „Deckerinnerungen“ des Patienten, wenn er meint, Unbewußtes entdeckt zu haben, d. h. eine besonders schwierig anzugehende Form der Verschleierung dessen worum es geht. Die musiktherapeutische Literatur ist voll davon, wie Musiktherapeuten auf solche Abwehrstrategien der Patienten hereinfliegen.

Nein, Benenzon macht deutlich, daß all dieses nicht in die Musiktherapie gehört. Er kennt die Unterschiede zwischen analytisch orientierter Psychotherapie und Musiktherapie und kennt die spezifische Bedeutung der Musiktherapie als Kommunikationstherapie. Bei der Musiktherapie soll sich ein musikalischer Dialog entwickeln, um bei Patienten, die dieses nötig haben, einen vorhandenen Kommunikationskanal zu benutzen, um überhaupt Kommunikation herzustellen. Die Verbalisierung soll nur eingesetzt werden, um musiktherapeutische Behandlung zu beenden. Denn durch Verbalisierung wird die Symbiose der nonverbalen Kommunikationsebene aufgehoben.

Benenzon kennt auch die andere Seite der Medaille. Die Abwehrfunktion der Musik ist es auch, die bewirken kann, daß Musik entgegen allen gegensätzlichen Vorstellungen und Behauptungen den Autismus, die Abkapselung verstärken und stabilisieren kann. Eigentlich ist das ja die Art und Weise, wie Musik am häufigsten gebraucht wird. Auf solche Gefahren geht er in einem eigenen Kapitel ein. Musik ist also nur dazu geeignet, Angst in der Beziehung zum therapeutischen Team zu binden, das heißt eine angstfreie therapeutische Atmosphäre für die Therapie des Autisten zu schaffen, durch maßvollen Einsatz eine positive Übertragung zu schaffen. Dies ist wohl zunächst immer eine symbiotische Übertragung.

Spezielle Anwendungen, auf die Benenzon eingeht, sind die Musiktherapie bei geistig Behinderten, Musiktherapie bei motorischen Störungen, Musiktherapie bei Hörgeschädigten und Musiktherapie beim kindlichen Autismus. Er beschreibt dabei besondere Ausgestaltungen der

oben ausgeführten Grundmethodik.

Schließlich geht Benenzon auf die Arbeit mit der ganzen Familie, auf die musiktherapeutische Familientherapie ein. Die Familientherapie ist eine notwendige Fortführung der Musiktherapie, damit das Kind in der Familie, seiner täglichen eigentlichen Beziehungsgruppe, weiter so kommunizieren kann wie in der Therapie.

Eine Stellungnahme zur Ausbildung ergänzt die eingangs gegebene Definition der Musiktherapie. Der Autor weiß, wovon er spricht, er ist Leiter der auf der Welt wohl einzigen musiktherapeutischen Ausbildungsstätte innerhalb einer medizinischen Fakultät. An der Universität *El Salvador* in Buenos Aires/Argentinien gibt es ein eigenes Institut für paramedizinische Berufe. Der Musiktherapeut soll nicht Musiker im Sinne des Konzertkünstlers sein. Solche Musiker können nach Benenzon die oft „unästhetische“ Musik nicht akzeptieren und sind hinterher enttäuscht und machen dann doch etwas anderes – obwohl m. E. Beispiele wie der Komponist Paul Nordoff und andere auch das Gegenteil beweisen können.

Der Musiktherapeut ist aber auch kein Psychotherapeut. Er soll aber in jedem Fall in ein medizinisches Team integriert sein und unter Supervision eines Arztes und Psychotherapeuten arbeiten. Zur Ausbildung eines solchen Musiktherapeuten, der mit unbewußten, regressiven „Kernen“ des Patienten umgehen soll, gehört nach Benenzon eine eigene psychotherapeutische Behandlung, die auf das Erkennen und Bewußtmachen der unbewußten Aspekte der Person des späteren Therapeuten gerichtet ist – das leistet die klassische Psychoanalyse – und außerdem eine musiktherapeutische Behandlung didaktischer Art. Diese wichtigen Teile der Vorbildung des Musiktherapeuten sollen ihn instand setzen, mit den regressiven Übertragungsangeboten des Patienten umzugehen, d. h. sie zu ertragen. Es ist aber nicht die Aufgabe des Musiktherapeuten zu interpretieren. Dies ist die Aufgabe des Psychotherapeuten, wozu Benenzon einige eindrucksvolle psychoanalytische Beispiele, allerdings mit Liedern, also mit an Text gebundener Musik bringt.

Insgesamt müssen wir sagen, daß es sich um einen sehr wertvollen Beitrag zur Entwicklung der Musiktherapie handelt. Ein Buch, das von einem Mediziner und Psychotherapeuten geschrieben ist, der den Stellenwert der Musiktherapie beurteilen kann, der weiß, welche Indika-

tion die Musiktherapie hat und was psychodynamisch beim Patienten abläuft. Es ist ein Buch, das sich wohlthuend abhebt von manchem, was bisher hierzu geschrieben wurde und dürfte sicherlich zur Zeit einer der wichtigsten Beiträge zur wissenschaftlichen Fundierung der Musiktherapie sein. Jedem Musiktherapeuten und jedem Arzt, der sich mit dieser Materie befassen will, sei die Lektüre dieses Buches empfohlen.  
(Februar 1984) Harm Willms

WOLFGANG SANDNER. *Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 152 S., Notenbeisp.*

Das Buch beruht auf den Textheften zum Jazzbeitrag der Schallplattenreihe *Opus musicum*. Das merkt man ihm gelegentlich an, wenn beispielsweise Hinweise stehenblieben, die im Buch keine Entsprechung finden, aber auch, wenn Schallplattenbeispiele ganz abstrakt analysiert werden. Den Anspruch der lapidaren Hauptüberschrift erfüllt das Buch sicher nicht, wohl aber bringt es lesenswerte Zusammenfassungen und Stellungnahmen zu Teilaspekten. Dabei ist ein gewisses Gefälle unübersehbar vom weitausholenden, zitatreichen Beginn bis zu den mit viel subjektivem Engagement breit ausgeführten Betrachtungen über den Jazz der Gegenwart (oder zumindest der Zeit knapp davor).

Das Versprechen des Untertitels, der viele auf diese Publikation neugierig machen könnte, wurde nur zum Teil eingelöst. Die wesentlichen Erkenntnisse dazu stammen nicht vom Verfasser, werden aber anschaulich präsentiert: so z. B. Alfons Dauers wichtige Forschungsergebnisse, die gleichwohl – weil streng theoretisch, gelegentlich auch hypothetisch – nicht allen Phänomenen des Jazz gerecht werden können; oder Ernest Bornemans (doch wohl überspitzte) Bewertung der kreolischen Einflüsse; später dann Manfred Millers Feststellung einer „zweiten Akkulturation“ (zu der sich wiederum anwenden ließe, daß „real Jazz“ und jazzbezogene Tanzmusik auch während der Swing-Zeit sehr wohl zu unterscheiden waren) oder Gunther Schullers interessante These, der Achtelnoten-Beat des Bebop sei ein neuerlicher Einbruch ursprünglich schwarzafrikanischer Elemente.

Die Abschnitte „Vorgeschichte“ und „Die Quellen“ bringen insgesamt viel leicht lesbare

und knapp formulierte Information, wobei auch Randgebiete geschickt mit einbezogen werden: Louis Moreau Gottschalk, Cake Walk und Ragtime (fast zu ausführlich), Blues und Worksong. Den Hauptteil bildet dann wiederum, komprimiert auf achtzig Seiten, eine „Geschichte des Jazz“. Als reine Einführung ist sie etwas schwierig zu handhaben, man wird ohne Ergänzungen nicht auskommen. Erklärungen von Begriffen wie Off-Beat oder Hot-Intonation gelingen nicht eindeutig und präzise genug; über das Auftauchen des Saxophons (als doch angeblich typischen Jazzinstruments) im Chicago-Stil wird kein Wort verloren; über die revolutionäre Wirkung der Einbeziehung nicht zweischlägiger Taktarten in Bebop und Cool-Jazz erfährt man nichts; das Globe Unity Orchestra wird den Bigbands kommentarlos angefügt. Dagegen sind allgemeine Stileigentümlichkeiten und -unterschiede instruktiv beschrieben, werden Persönlichkeiten wie Armstrong oder Ellington umfassend gewürdigt.

Manche Ansichten erscheinen anfechtbar: etwa die Zuordnung des berühmten „Body-and-soul“-Solos von Coleman Hawkins zum Neuen Jazz oder die festgestellte Annäherung von Stan Kentons „progressive Jazz“ „an die zeitgenössische europäische Kunstmusik“. Unklar bleibt, warum in diesem Rahmen dem „third stream“ ein eigenes, zudem viel zu pauschales Kapitel eingeräumt wird; wichtig dagegen, wenn auch fast ganz auf Ekkehard Jost fußend, das Free-Jazz-Kapitel. Mehr als nur Schönheitsfehler sind das Fehlen der Komponisten-Namen bei den Notenbeispielen und die Beschränkung der „Auswahldiskographie“ auf nur 41 Titel.

Der Abschluß ist abrupt und wird manchen ratlos zurücklassen. Er wirft die im Zusammenhang mit dem Inhalt mehrfach zu stellende Frage wieder auf, für welchen Benutzer- oder Interessentenkreis die Veröffentlichung eigentlich gedacht ist.

(November 1983)

Karl Robert Brachtel

ALFONS MICHAEL DAUER: *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen. Texte und Noten mit Begleit-Akkorden. Frankfurt a. M.: Fischer 1983. 222 S. (Fischer Taschenbuch 2952.)*

Anzuzeigen ist eine unauffällige Taschenbuch-Veröffentlichung, die jedoch innovativen Charakter hat und für Afro-Amerikanistik und Jazz-

forschung so konsequenzenreich sein dürfte wie seit Jahren keine einschlägige Publikation: eine Synthese aus Blues-Anthologie und Blues-Porträt. Das ursprüngliche Manuskript war bereits 1978 druckfertig, mußte aber aus Lizenzgründen (wegen der Quellentranskriptionen) fünf Jahre auf seinen Druck warten. In der definitiven Fassung ist nur noch ein gutes Drittel der ursprünglich mehr als 120 Beispiele übriggeblieben. Zugleich erfuhr das Manuskript während dieser Jahre in seinen forschungsintensiven Teilen immer wieder Umarbeitungen, deren Gewinn die drastischen Kürzungen teilweise verschmerzen läßt.

Eine „Einführung“ dient dem Verfasser dazu, verhältnismäßig detailliert die Blues-Geschichte nachzuzeichnen und beiläufig – wie auch in andern Teilen des Buches – die unübersichtlichen „Wege der Forschung“ zu referieren. Erstmals erfährt so ein breiteres Publikum (trotz etlicher neuer Blues-Monographien in den letzten Jahren), daß diese Geschichte weitgehend umgeschrieben werden mußte und daß deren Darstellung nunmehr ein solides Fundament hat. Daneben erwähnenswert ist ein kleines, essayartiges Kapitel, das skizzenhaft und hypothetisch Überlegungen „Zur Vorgeschichte des Blues“ anstellt, dabei dankenswerterweise auf die sudanesischen (!) Ethnien Afrikas verweist und auf Parallelphänomene in den schwarzen Musikkulturen beider Amerikas (einschließlich der Karibik) aufmerksam macht.

Von größerer Bedeutung ist allerdings ein Kapitel „Zur Bestimmung der Bluesmerkmale“. Hier werden nicht eigentlich musikalische Sachverhalte analysiert; statt dessen setzt sich der Verfasser mit den Eigentümlichkeiten und Eigengesetzlichkeiten des Black American English auseinander. So verankert er die Essenz des Blues in dessen sprachlicher Komponente (sozialgeschichtlich, stofflich-thematisch, gedanklich-logisch, formal, grammatikalisch). Der Reichtum dieser auch genetisch primären, jedoch weithin unerforschten Komponente – im Unterschied zu der eher bescheidenen Vielfalt der Musik – legitimiert ein solches Vorgehen und macht die Erforschung der Sprachschicht selbst für die musikalische Komponente zu einem zukunftsweisenden Programm: angesichts eines Erbes, das sich aus afrikanischen Ton-Sprachen herleitet und von deren Eigenarten verblüffend viel im Akkulturationsprozeß aufbewahrt hat.

Die entscheidenden Verdienste dieser Veröffentlichung liegen in der Anthologie und im Versuch einer umfassenden Blues-Typologie. Die Typologie war in einer ersten Version zwar schon 1979 in *Jazzforschung* XI separat und in englischer Übersetzung zur Diskussion gestellt worden (als Notlösung, weil sich die Schwierigkeiten mit der Drucklegung des Buch-Manuskripts abzeichneten), doch handelt es sich hier um eine gegenüber der englischen Version weitergedachte und korrigierte Fassung, die zudem mit der Anthologie korrespondiert.

Unbeschadet möglicher Deszendenzen im Blues-Spektrum, d. h. unter Vernachlässigung historischer und regionaler Abhängigkeiten sowie der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Prototypen, Standardprägungen und Derivaten – kurz: auf der Grundlage einer methodischen Reduktion des Fragens wird der Versuch unternommen, die Gesamtsumme des bis heute sichtbar gewordenen Blues-Phänomens unter strukturellen Gesichtspunkten zu ordnen. Indem „mit Hilfe eines Parameters von poetischen, melodischen, harmonischen und funktionalen Merkmalen“ das Repertoire untersucht wurde, sind „bis zum jetzigen Zeitpunkt einhundertachtzig . . . verschiedene Bluesformen gefunden worden“ (S. 174). Ausgangspunkt war die um 1960 von Dauer gemeinsam mit J. Jahn entdeckte „Blueslogik“, also der Strophenzweischritt von Statement und Response und sein sprachlich-musikalischer Parallelismus. Dieser Ansatz hat sich als ebenso zwingend wie ergebnisfördernd erwiesen (wenngleich die amerikanische Literatur nur zögernd folgt; vgl. W. Ferris jr., J. T. Titon, D. Evans). Er macht nun erstmals die Gestaltungsfülle der zentralen Gattung afro-amerikanischer Musik sichtbar.

Die Anthologie, die mit ihren 43 Beispielen die Facetten des Phänomens Blues leider nicht mehr voll, aber immer noch zufriedenstellend ausleuchten kann (vgl. *Jazzforschung* XI, S. 73ff.), kennt in der Konzeption keine auch nur annähernd vergleichbaren Vorbilder. So ist jedes Beispiel (a) eigens transkribiert, es präsentiert (b) seinen amerikanischen Text und eine deutsche Übersetzung, wird (c) sprachlich und musikalisch analysiert, (d) mit einem Kommentar versehen (Sänger, Spezifika, Stellenwert) und (e) quellenmäßig exakt ausgewiesen. (Dauer hat vier der Beispiele schon einmal vorgestellt; vgl. *Der Jazz*, 1958.) Wird der Auswahl eine historisch

orientierte Typologie zugrundegelegt, dann konzentriert sie sich zwar auf den Downhome (oder Country) Blues, gibt aber auch dem Vaudeville (oder City) Blues, dem Urban Blues und dem Blues aus dem Rockmusik-Umkreis Raum, ja sogar dem Worksong-Komplex.

Die tabellarisch gefaßte (verkürzte) Blues-Typologie, 23 hervorragend zusammengestellte, teils bekannte Photos als Illustrationen zu allen Aspekten des Blues-Phänomens (leider ohne Herkunftsvermerke), die Rechenschaft über Transkriptions- und Übersetzungsprinzipien, eine informative und zuverlässige Auswahlbibliographie und ein (pflichtübliches) Quellenverzeichnis der auch gedruckt überlieferten Blues der Anthologie runden die Publikation ab. Pedantische Versuche, Flüchtigkeiten aufzulisten – etwa Jahreszahlen (S. 16: 1938 und nicht 1939 Aufnahmen Jelly Roll Mortons für die Library of Congress) und notationstechnische Einzelheiten (S. 49: Takt 6 fehlendes Versetzungszeichen) –, seien bei dieser langerwarteten, brillanten Neuerscheinung unterdrückt.

(April 1984)

Jürgen Hunkemöller

*GERT-MATTHIAS WEGNER. Die Tablā im Gharānā des Ustād Munir Khān (Laliyānā). Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1982. II, 152 S., 4 Abb. (Beiträge zur Ethnomusikologie 11.)*

Die von Joseph Kuckertz betreute Dissertation von Gert-Matthias Wegner erläutert die Grundlagen und Verfahrensweisen der tablā-Trommelkunst Nordindiens auf der Basis praktischer Beschäftigung und über zehnjähriger Unterweisung durch Pandit Nikhil Ghosh, einen hervorragenden Repräsentanten des Stils von Ustād Munir Khān. Das klar geschriebene und als Einführung in die zeitliche Gestaltung indischer Musik hervorragend geeignete Buch beschreibt also eine bestimmte, allerdings eine sehr bedeutende Tradition des nordindischen Trommelspiels. Um auch dem Musikhistoriker ohne wesentliche Kenntnisse außereuropäischer Musik in Kürze zu sagen, worum es bei dieser ausgezeichneten Publikation geht, seien vorerst die im Buchtitel enthaltenen Begriffe erläutert. Der tablā (obgleich das Substantiv im Sanskrit männlich ist, hat sich bei uns das weibliche Genus

durchgesetzt) ist ein Trommelpaar, das in der nordindischen Kunstmusik die ältere Doppelkonus-Trommel pakhvāj (nur noch bei der Kompositionsgattung dhrupad in Funktion) an Bedeutung überflügelt hat. Unter gharāna (Wegner verwendet nicht immer korrekte Sanskrit-Umschriften), wörtlich „Sippe“, „Familie“, ist (S. 17) der zur Institution erhobene Personalstil eines besonders schöpferischen Musikers und seiner Nachfolger zu verstehen. Die gharāna werden je nach dem Geburts- oder Wohnort ihrer Urheber spezifiziert. So stammte Ustād Munir Khān (gestorben 1938) aus dem Dorfe Laliyānā im Distrikt Meerut, wird sein Stil also Laliyānā-gharāna genannt.

Wegner spricht erst von den Lebensbedingungen und Traditionen der tablā-Spieler (S. 4–31), wobei vom besonderen Lehrer-Schüler-Verhältnis, den Instrumentalschulen (eben den gharāna) Nordindiens und dann vom gharāna des Ustād Munir Khān sowie seiner Nachfolger Ustād Amīr Hussain Khān, Ustād Ahmad Jān Thirakwā und Nikhil Ghosh die Rede ist. Im kurzen Kapitel „tāla und Trommelspiel“ (S. 32–36) erklärt der Verfasser die mit der metrischen Periode (tāla) zusammenhängenden Begriffe (die Zählzeit mātrā, die Art der Schläge und so fort). Das dritte Kapitel (S. 37–53) befaßt sich mit den Anschlagstechniken auf den beiden Trommeln bāyām (das tiefere Instrument) und tablā (das höhere) sowie den sieben Grundklängen (ghe, ka oder kath auf dem bāyām; nā, tā, dhī, te und the auf dem tablā) sowie der üblichen Notation mithilfe dieser mnemotechnischen Silben. Allerdings reicht diese Silbennotation nicht aus, nordindische tāla exakt aufzuzeichnen. Es sind in jüngster Zeit mehrere Methoden entwickelt worden, das tablā-Spiel (für nicht-indische Musikologen) exakt zu transkribieren (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 8 [Laaber 1984], S. 274–275), die imstande sind, das Wesentliche der immensen rhythmischen Kreativität indischer Musiker aufzuzeigen. Das Hauptkapitel (S. 54–128) bietet eine sehr nützliche und glänzend dargebotene Übersicht über die Formen, nach denen sich das riesige Repertoire nordindischer „Kompositionen“ (nicht musikalische res factae in westlichem Sinne, aber relativ fixe, oral tradierte Schöpfungen) einteilen läßt: thekā (standardisierte Schlagfolgen zu den verschiedenen tālā), tihāī (komplex gebaute Schlußphrase), mukhrā (den thekā ersetzend, auf den Haupt-Iktus sam hinleitend), moh-

rā, tukrā, cakradār, qāydā (diese streng gebaute Form nach dem Prinzip Thema mit improvisierten „Variationen“ oder besser Varianten ist sehr anschaulich und informativ vorgestellt), peškār, relā und gāt. Schließlich äußert sich Wegner noch zum tablā in der Spiel-Praxis (S. 129–149), wobei das tablā-Solo (tablā-laharā), die Begleitung durch den tablā und das tägliche Üben (riyāz) zur Sprache kommen.

Alles in allem eine sehr verdienstvolle Arbeit, die problemlos und kompetent an die ungemein komplizierte, hohe Kunst des indischen Trommelspiels heranführt, die gleichzeitig aber auch dem Spezialisten eine der bedeutendsten neueren Ausprägungen traditioneller nordindischer tablā-Traditionen näherbringt. Ein wichtiger Mosaikstein zum grandiosen Bild der nordindischen Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts!

(März 1984)

Hans Oesch

*Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XVIII–XIX. French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564.* Hrsg. von Gordon K. GREENE. Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre (1981, 1982). XV, 164 S. und XII, 199 S.

In zwei Bänden legt Gordon K. Greene eine Edition der einhundert Liedsätze vor, die die Handschrift Chantilly 564 – eine der zentralen Quellen für die französische Musik des späten 14. Jahrhunderts – enthält. Siebzig davon sind Unica. Aus dem Kritischen Bericht erfährt man, daß nur ein einziges Stück (Nr. 10 bei Greene) bisher nicht in einer der einschlägigen modernen Ausgaben (vor allem Gilbert Reaney, *Early Fifteenth-Century Music*, 3 Bände, und Willi Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 Bände; beide Editionen in der Reihe *CMM*) greifbar war. Mithin ist der Neuheitswert der vorliegenden Ausgabe so gut wie Null. Daß zwischen den Editionsunternehmen offenbar keine Absprachen getroffen wurden, ist bedauerlich (Konkurrenzdenken ist, zumindest auf diesem Gebiet der Musikwissenschaft, grotesk); ärgerlich ist es für die Subskribenten – die Bibliotheken –, die aus ihrem in der Regel schmalen Budget Duplikate bezahlen müssen.

Sinnvoll wäre die Edition gewesen, brächte sie notwendige Korrekturen der bisherigen Ausgaben, also vor allem der repräsentativen Antholo-

gie Apels bei *CMM*. Doch auch davon kann praktisch nicht die Rede sein. In Greenes Kommentar wird in sieben Fällen Apels *CMM*-Edition kritisiert. Bei vier Stücken (Nr. 33, 43, 48, 55 bei Greene) habe Apel in seiner Übertragung nicht berücksichtigt, daß es sich – nach Greenes Ansicht – um *tempus diminutum* handle (Greene überträgt in diesen Fällen die Brevis mit einem Viertel statt, wie sonst, mit einer Halben). (Daß in Nr. 55 [Apel Nr. 17], *Se Galaas et le puissant Artus*, T. 57–59, die langen Notenwerte, die auf das Motto „Febus avant!“ gesetzt sind, nach Greene zu diminuieren seien, leuchtet wenig ein; denn dann ginge die Hervorhebung, die Noema-Figur, gerade verloren.) In drei weiteren Fällen moniert Greene Übertragungsfehler. Hierzu eine Stichprobe: zu Nr. 75 vermerkt Greene, „neither of these transcriptions“ – nämlich Apels in *CMM* und Reaneys in *MD 8* (1954) – „recognizes fully the meaning of mensuration signs and hollow- or full-red notes“; der Vergleich der genannten Edition aber fördert tatsächlich nur ganz geringfügige Abweichungen zutage.

Greenes Grundsatz, die Stücke (sofern mehrfach überliefert) nach der Fassung *Ch* zu edieren, ergibt bei Nr. 18, T. 38–45, ein schlechteres Resultat als in Apels Edition (Nr. 27) nach der Überlieferung in *PR*: der Contratenor ist in *Ch* offensichtlich verderbt. Andererseits aber sah Greene sich, entgegen seinem Grundsatz, veranlaßt, mit Nr. 87a, 87b, 89a, 100a abweichende Fassungen von Stücken aus anderen Quellen – u. a. als Instrumentalversion in *Faenza* oder als Wolkenstein-Kontrafaktur – wiederzugeben; auch diese Versionen freilich sind längst bekannt.

Die Anlage des Kritischen Berichts ist denkbar benutzerunfreundlich: Abweichende Lesarten werden nach Quellen und dann nach Stimmen aufgelistet. Apels Verfahren, die Varianten in Kleinstich in den Notentext zu integrieren (das ist bei der relativ geringen Anzahl der Varianten möglich), finde ich weitaus sinnvoller.

(Januar 1984)

Wolfgang Dömling

*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester, Band 5. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. XXII und 166 S. Dazu Kritischer Bericht, ebenda 1981. 28 S.*

Von den bisherigen fünf Bänden, die Walter Senn in der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegt hat, zeichnen sich alle durch außerordentliche Gründlichkeit und nicht zuletzt auch durch termingerechte Kritische Berichte aus. Die gleiche Zuverlässigkeit darf man auch dem sechsten und letzten Band nachrühmen, den Senn betreuen konnte, bevor ihn der Tod am 15. Juli 1981 abberufen hat. Mit einem Beitrag „Walter Senn in memoriam“ zu Eingang des Kritischen Berichts ist die Editionsleitung einer tiefen Verpflichtung gegenüber einem ihrer verdienstvollsten Mitarbeiter seit den ersten Jahren der Ausgabe nachgekommen.

Der Notenband enthält die *Posthornserenade* KV 320 mit zugehörigen Märschen und im Anhang das fragmentische *Notturmo* für vier Orchester KV 286. Im Vorwort informiert Senn knapp über die spärlichen Quellen und Dokumente zum *Notturmo*, ausführlich dann aber über die Geschichte der *Serenade*. Daß es sich um eine Finalmusik handelt, belegt Senn durch den Hinweis auf das autographe Aufführungsmaterial zu den beiden Solosätzen 3 und 4 mit der Überschrift „Concertante“, womit die Identifizierung der in Mozarts Brief vom 29. März 1783 genannten „kleinen Concertant-Symphonie“ gesichert ist, von der Mozart selbst sagt, sie stamme aus seiner „letzten final Musique“

Bei den zugehörigen beiden *Märschen* KV 320a hat sich gegenüber der früheren Edition durch Plath (*NMA* IV/13) nichts Neues ergeben, höchstens im Kritischen Bericht, für den Senn die Korrekturen nicht mehr gelesen hat und der in der Quellenbeschreibung unglückliche Auslassungen und Vertauschungen aufweist, was Instrumentenangaben und originale Partituranordnungen angeht (Bratschen und Bässe fehlen, aus den „flauti“ von *Marsch 2* sind „oboe“ geworden). Mißverständnisse wird es deshalb nicht geben müssen. Die Faksimiles schaffen Klarheit.

Die Edition des Notentextes entspricht vorbildlich dem bei den großen Gesamtausgaben erwarteten Standard. Da das Autograph zur Verfügung stand, waren schwierige Lesarten-Entscheidungen durch aufwendigen Quellenvergleich nicht zu treffen. Einzelheiten bei Ergänzungen in der Artikulation lassen immer verschiedene Lösungen zu. Senn wechselt unter Umständen sogar bei der gleichen Stelle die Methode. Für T. 56–58 im dritten Satz ist der Bogen im letzten Takt gestrichelt ergänzt, bei

T. 109 mit „simile“. Das gleiche „simile“ wiederholt sich T. 114, vielleicht hier etwas ungünstig, da man durch den Auftakt zu der nicht gemeinten Zusammenfassung von je drei Achtern verführt werden könnte.

Ein eigenes Problem, nicht für den Notentext der Edition, aber für den Kommentar, bieten in der *Serenade* KV 320 die beiden Sonderinstrumente „flautino“ und „corno da posta“. Senn hat dazu im Vorwort S. XII f. ausführliches Material zusammengetragen und auch auf spezielle Literatur verwiesen (so auf die wichtige Arbeit von Meierott), sich aber nichtsdestotrotz zu falschen Schlüssen verleiten lassen.

Die Posthorn-Stimme läßt sich auf zweifache Art lesen. In der herkömmlichen Notierung bezeichnet  $c^2$  den achten Partialton, der beim Horn in *A* als  $a^1$  klingt. Andererseits ist an die oktavierende „Kornett-Notierung“ des 19. Jahrhunderts zu denken, wo  $c^2$  das gleiche klingende  $a^1$  meint, aber als vierten Partialton eines halb so langen Instruments. Senn interpretiert Mozarts Notierung richtig in der zweiten Weise, ohne allerdings Gründe zu nennen (nämlich das Fehlen des Dreiklangstons  $e^1$  wie Dreiklangs-fremder Skalentöne zwischen  $c^2$  und  $c^3$ ) und ohne das gemeinte Instrument exakt zu kennzeichnen. Seine Angabe „der Part konnte nur von einem vierwindigen Instrument ausgeführt werden“ ist dahingehend zu präzisieren, daß es sich um ein Instrument mit erstem Partialton *A* (und nicht  $A_1$  wie beim Orchesterhorn) handeln muß. Ob solche Instrumente nur vierwindig gebaut wurden, entzieht sich meiner Kenntnis. Den höchsten Ton  $c^3$  (=  $a^2$ ) hält Senn für kritisch. Möglicherweise ist hier aber schon mit dem später generell üblichen Quarttranspositionsloch zu rechnen, so daß  $c^3$  von  $g^2$  aus möglich wäre. Bei Mozart erscheint  $c^3$  jedenfalls mit  $g^2-c^3-g^2$  dafür günstig eingebettet. (Das älteste Instrument mit Transpositionsloch datiert von 1786, in Berichten ist aber schon seit 1760 von ihm die Rede, siehe dazu Herbert Heyde, *Zur Geschichte der kleinen Hörner*, in: *Bericht über das 4. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Blechblasinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts*, Michaelstein 1983, S. 45 f.)

Im Falle des flautino entsteht eine erste Schwierigkeit aus der fehlenden Notierung. Mozart hat das System im Autograph einfach freigelassen (vgl. Faksimile S. XXII). Senn nimmt an, der flautino habe eine Oktav höher zu klingen als

die notierte Violinpartie (S. XIII). Als Instrument denkt er an eine „Sopranblockflöte“ (S. XII). Beide Angaben stellen einen Widerspruch in sich dar. Für eine Partie im Umfang von klingend  $a^1-h^2$  (für die sogar eine Tenorblockflöte ausreichen würde) kommt das Instrument mit der modernen Bezeichnung Sopranblockflöte nicht in Frage; seine Untergrenze ist  $c^2$ . Die eigentliche „Discantflöte“ des 18. Jahrhunderts mit Untergrenze  $f^1$  wiederum hätte zwar keine Probleme mit dem Umfang  $a^1-h^2$ , heißt aber nie und nirgends flautino. Das Diminutiv bezieht sich eben darauf, daß es sich um eine kleinere Form als das normale  $f^1$ -Instrument handelt. Damit liegt bereits fest, daß Mozarts flautino-Partie zumindest zwei Oktaven über der Geigenstimme klingt, womit sich die Bedenken Senns erübrigen, der Ton wäre wohl zu schwach und würde sich schlecht vom Orchester abheben.

In der Gruppe der denkbaren Instrumente sind zwei verschiedene Typen zu unterscheiden, einerseits die „klassische“ Blockflöte mit sieben Vorderlöchern und Daumenloch, andererseits das von Senn gar nicht genannte Flageolet mit vier Vorder- und zwei Daumenlöchern. Für die diskutablen Stimmgrößen ergibt sich eine dreifach gliederbare Liste

I	Blockflöten	$c^2$
		$f^2$
II	Große Flageolets (zweiteilig)	$g^2$
		↓
		$c^3$
III	Kleine Flageolets (einteilig)	$d^3$
		↓
		$a^3$

Bei der Gruppe III und den kleineren Formen der Gruppe II klingt die Partie sogar drei Oktaven höher als die Geigenstimme. Alle genannten Instrumente kommen wegen des geringen von Mozart verlangten Umfangs prinzipiell in Frage und wären von Mozart als Effektinstrumente wohl auch samt und sonders akzeptiert worden. Die statistische Wahrscheinlichkeit spricht allerdings am ehesten für die Gruppe II (Instrumente mit einer Länge von ca. 16–22 cm), da die Instrumente der Gruppe I und III im späteren

18. Jahrhundert selten werden. (Für die noch größeren Flageolets mit  $d^2$ -Stimmung ist 1779 wiederum zu früh.) Die fehlende Notierung im Autograph könnte darauf schließen lassen (wie Senn selbst mit Verweis auf den bekannten Passus im Autograph zu KV 509 meint), daß Mozart abwarten wollte, was der betreffende Spieler für ein Instrument mitbrachte.

Wieder andere Fragen ergeben sich aus dem Aufführungsmaterial, das im Gegensatz zu demjenigen für die „Concertante“ jedoch keinen Hinweis auf Verwendung durch Mozart selbst trägt. Hier ist der Part ohne Nennung von flautino eine Oktav über den Geigen in Oboe 1 und Flöte 2 eingetragen. Senn vermutet, daß wegen klanglich unbefriedigenden Ergebnisses der flautino durch zwei Instrumente ersetzt wurde, wobei rätselhaft bleibt, weshalb nach der Umbesetzung eine Querflöte allein (bzw. eine Oboe allein) in gutklingender Lage gegenüber tiefen Streichern im piano nicht ausreichen sollte.

Senn nimmt hier als gegeben an, daß ein Part, der in der Stimme von Oboe oder Querflöte steht, auch von Oboe oder Querflöte zu spielen ist. Man darf aber als sicher voraussetzen, daß die originale flautino-Stimme nicht in einem separaten Stimmheft gestanden hat, sondern in einer der anderen Bläserstimmen, da sie wohl auch von einem dieser vier Spieler ausgeführt wurde: ob von einem Oboisten oder Flötisten, bleibt offen. So könnte das Vorkommen in beiden Stimmheften zu erklären sein. Unerklärt ist noch, warum die Angabe „flautino“ entfiel. Möglicherweise stand kein Instrument zur Verfügung, oder wurde nicht gewünscht, was heißen könnte, daß dessen Griff-notierter Part umgeschrieben werden mußte. Dann war auf die Angabe flautino zu verzichten. Das sind, wie gesagt, Fragen, die nicht die Textedition betreffen. Wohl aber das Textverständnis.

(Mai 1984)

Manfred Hermann Schmid

*Music from the Tang Court 1. Transcribed from the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources (both Chinese and Japanese), and with editorial comments by Laurence PICKEN. London: Oxford University Press (1981). 82 S.*

Eine hochbedeutende Publikation des emeritierten englischen Musikologen Laurence E. R. Picken (und seiner Schüler), dem wir eine Reihe

wesentlichster Arbeiten zur orientalischen, insbesondere zur chinesischen Musik verdanken! Womit man sich beim Studium seiner Veröffentlichungen abzufinden (und abzuquälen) hat, ist die Tatsache, daß er bei der Umschrift des Chinesischen nicht das heute zumeist gebräuchliche System von Wade-Giles verwendet. So bezeichnet er etwa die chinesische Laute mit piba und nicht mit p'i-p'a, die Musik der T'ang-Zeit (618–906) mit tang-yue und nicht mit t'ang-yüeh; den Titel der von Picken im vorliegenden Band edierten Suite (japanisch: *Ō-dai hajin-raku*) schreibt er chinesisch *Huang-di pozhen-yue* und nicht *Huang Ti p'o-chen-yüeh*, was soviel heißt wie „Musik von der Zerschlagung der feindlichen Schlachtreihen durch den Erhabenen Herrscher“. Als Huang Ti wurde bereits der dritte der legendären Kaiser vor der 2438 v. Chr. beginnenden Hsia-Dynastie bezeichnet; in geschichtlicher Zeit ist dieser Titel, wie Picken (S. 16) vermerkt, zuerst mit dem großen Shih Huang Ti (221–209) in Verbindung gebracht worden, der als zweitletzter Kaiser der Ch'in-Dynastie, vor Erh Shih Huang Ti (209–206), das Reich erstmals einigte und für die Vereinheitlichung von Sprache, Schrift, Maßen, Gewichten und Wegbreiten sorgte.

Die vorliegende Publikation im Rahmen einer geplanten Reihe bringt endlich mehr Licht in den Fragenkreis der japanischen China-Rezeption zur Zeit der chinesischen Dynastien der Sui (589–618) und der T'ang (618–906). Gemeinhin wird die Übernahme musikalischen Kulturgutes aus dem Reich der Mitte durch Japan in landläufigen historischen Darstellungen gewaltig überschätzt (Japan sei geworden aus China plus Korea!). Tatsächlich kann von einer direkten Abhängigkeit Japans von China nur im Zusammenhang mit dem professionell-höfischen gagaku gesprochen werden, das dem durchschnittlichen Japaner so gut wie unbekannt war und ist. Auf chinesische Vorbilder gehen nicht nur pantomimische, gauklerische und akrobatische Spiele, sondern auch Gruppentänze und -gesänge des 8. Jahrhunderts zurück; als letztes gelangte eine Geheimlehre des biwa-Spiels aus dem T'ang (japanisch: Tō)-Reich nach Japan. Nicht nur am japanischen Hofe, sondern auch in privatem Rahmen adeliger Kreise der Heian-Zeit ist gagaku gepflegt worden, die aber keineswegs gänzlich chinesisch ausgerichtet war: Etliche gagaku-Gesänge und -Tänze weisen ins prähistorische Japan

zurück, und beispielsweise die sechssaitige Zither wagon ist in Japan durch Ausgrabungen bereits im 3. Jahrhundert bezeugt. Ein Teil der vom japanischen Kaiserhof vor 841 von den chinesischen T'ang importierten Musik, die sogenannte tō-gaku, ist uns in der Bibliothek des japanischen Kaiserhofes und in anderen japanischen Bibliotheken in Manuskripten des 8. bis 13. Jahrhunderts erhalten. Es gilt als Tatsache, daß Japan bald nach der Übernahme von tō-gaku diese in erheblichem Maße zu japanisieren begann; in den rund 1200 Jahren seit ihrer Existenz hat sie sich so sehr verändert, daß von der ursprünglichen Musizierpraxis in Japan kaum mehr viel übrig blieb.

Durch die Veröffentlichung einer ganzen Suite, eben *Ō-dai hajin-raku*, nach japanischen Manuskripten der späten T'ang-Zeit wird es endlich möglich, sich eine konkrete Vorstellung von dieser frühesten chinesischen Musik in Japan zu machen. Das sich in drei Teile gliedernde „Militär-Ballett“, das in kritischer Ausgabe nun transkribiert und sowohl mit originalem sino-japanischem Text als auch mit englischer Übersetzung versehen vorliegt, dürfte in dieser Weise wohl im Jahre 713 vor dem T'ang-Kaiser Hsüan Tsung (713–756, besser bekannt unter dem Namen Ming Huang), von 120 Tänzern vorgetragen und dann eben von Japan übernommen worden sein.

Die Veröffentlichung gliedert sich in zwei Teile: (a) in eine „Introduction“, in welcher hauptsächlich der historische Hintergrund und das vertrackte Problem der Transkription meisterhaft behandelt werden (S. 5–39); (b) in die Edition mit kritischen Anmerkungen (S. 40–82). Die Einleitung nachzuvollziehen, setzt etliche Kenntnisse in chinesischer Musik voraus oder verlangt eine nicht eben leichte Einarbeitung in diese. Der Versuch, in dieser kurzen Rezension auch nur das Wesentlichste zu rekapitulieren, erscheint sinnlos. Am ehesten wird man noch den „Preliminary comments on the structure of the suite“ zu folgen vermögen, während die Ausführungen zu Modalität, Mensural-Notation oder den (auch im Faksimile gebotenen) Tabulaturen durchwegs Spezialkenntnisse voraussetzen. Das übertragene Stück beginnt (ausnahmsweise; es gibt im ganzen tō-gaku-Repertoire nur zwei solche Fälle) mit einem „Processional“ (yusei), einer Prozessionsmusik, zu welcher die Tänzer von ihrem Zelt zur Bühne schritten. Der zweite Teil der Suite ist ein „Prelude“ (jo) für zwei

Mundorgeln, Zither und Laute (mit obligatem Schlagzeug selbstverständlich), zu dem Varianten ohne Mundorgeln mitüberliefert sind. Den Titel hat der dritte Teil, der in sechs Sektionen (jō; zu je zwanzig Trommel-Schlägen) zerfällt, übersetzt Picken mit „Broaching“, was etwa mit „Aufbruch“ im Sinne eines Anfangsstückes zu übersetzen wäre.

Mit dieser bedeutungsvollen Transkription einer tō-gaku-Suite und dem profunden Begleittext ist eine weiterführende Auseinandersetzung mit gagaku und seinen chinesischen Quellen gebieterisch herausgefordert. Noch sind etliche Fragen (zu Choreographie, Aufführungspraxis und so fort) kaum angegangen, obgleich hierzu in Bibliotheken wie derjenigen der Geijutsu-Universität in Tōkyō viele Quellen vorhanden sind. Für einen weiteren Band plant Laurence E. R. Picken die Herausgabe zweier weiterer Suiten, nämlich *Toraden* („The Whirl-Around“, wohl frühes 8. Jahrhundert) und *Shunnō-den* („The Singing of Spring Orioles“, wohl auf einer Vorlage des späten 7. Jahrhunderts basierend). (März 1984) Hans Oesch

## Eingegangene Schriften

JULIETTE ALVIN: Musiktherapie. Ihre Geschichte und ihre moderne Anwendung in der Heilbehandlung. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 158 S.

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/83). Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. 370 S.

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing: Hans Schneider (1984). 132 S.

ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1984). 257 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Denket doch, ihr Menschenkinder. Vierstimmiges geistliches Lied. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfgang WIEMER. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). 7 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Leben und Werk in Dokumenten. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 205 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke Band 4: Drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo BWV 1027–1029. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. 52 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelwerke. Band 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke. Hrsg. von Dietrich KILIAN. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). 159 S.

WALTER B. BAILEY: Programmatic Elements in the Works of Schoenberg. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). 188 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology No. 74.)

CHRISTOPHER BALLANTINE: Music and its social meanings. New York-London-Paris-Montreux-Tokyo: Gordon and Breach Science Publishers (1984). 202 S. (Musicology Series. Volume 2.)

MICHAEL BEICHE: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1984. 169 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 15.)

PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI: Contrapunctus. A new critical text and translation on facing pages with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan HERLINGER. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 109 S. (Greek and Latin Music Theory.)

Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981 der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Sigrid WIESMANN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1984). XVI, 642 S.

The Berkeley Manuscript. University of California Music Library, MS. 744 (olim Philipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. ELLSWORTH. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1984). 317 S. (Greek and Latin Music Theory.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 7: Konzertante Werke. Hrsg. von Nils CASTEGREN und Friedrich SCHNAPP (†). Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1984). 380 S.