
BESPRECHUNGEN

Ferienkurse '80. Mainz: Schott-Verlag 1980. 102 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVIII.)

Mit der Edition dieses Bandes beendet Ernst Thomas seine sich über neunzehn Jahre erstreckende Arbeit für das Darmstädter Internationale Musikinstitut in einer Zeit, in der die von Darmstadt ausgegangene Entwicklung der Neuen Musik zu verblässen beginnt und historische Züge annimmt. Selbstverständlich kann dieser Sachverhalt nicht gegen die fruchtbare Arbeit von Thomas ausgespielt werden; vielmehr hat er es verstanden, die Institution „Darmstadt“ dieser Entwicklung zu öffnen, ohne auch nur den Anschein einer eifertigen Anpassung zu erwecken.

Der vorliegende Band trägt doppelten Dokumentationscharakter. Zum einen werden die 30. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik von 1980 minutiös dokumentiert. Publiziert werden der genaue Kursplan, die Programme aller Konzerte mit den Einführungstexten der Komponisten, Photographien der Dozenten und Interpreten, eine Teilnehmerstatistik sowie vier Beiträge von Komponisten. Wolfgang Rihm (*Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?*) nennt „Verständlichkeit“ das „Ziel“ für den Komponisten schlechthin und differenziert so gleich: „Verständlichkeit als Ziel künstlerischer Arbeit allein genügt selbstverständlich nicht. Wichtiger ist allemal das, was verstanden werden soll. Aber bei dem musikalischen Kunstwerk fällt das zusammen mit dem Vorgang, wie verstanden wird“ (S. 62). Wolfgang von Schweinitz (*Vom Komponieren*) arbeitet der „Diffamierung rationaler Reflexion als Kontrollinstanz“ (S. 66) entgegen und rühmt Beethovens Skizzentchnik als nachstrebenswertes Ideal. Salvatore Sciarrino (*Prima Sonata per pianoforte*) teilt grundsätzliche Überlegungen anlässlich seiner *1. Klaviersonate* mit, und Tristan Murail (*La Révolution des Sons Complexes*) beschreibt neue elektro-akustische Erweiterungen des Klangreiches. Der Techniker Ludwig Klapproth (*Warum Technik bei den Ferienkursen?*) berichtet schließlich über neue Erfahrungen bei der Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von vor allem Neuer Musik. Dieser

Teil des Bandes macht schmerzlich bewußt, daß ähnlich zuverlässige Dokumentationen etwa aus den frühen fünfziger Jahren fehlen.

Zum ändern wartet eine Dozenten- und Auführungsstatistik 1962–1980 mit beeindruckenden Zahlen auf, die die Existenzberechtigung des Darmstädter Instituts überzeugend nachweisen: In jenem Zeitraum wirkten nicht weniger als 96 Dozenten in Darmstadt; 713 Werke wurden aufgeführt, davon 228 als Uraufführungen. Thomas ist es gelungen, die beiden Grundprinzipien seiner Arbeit zum Wohle aller Neuen Musik durchzuhalten: „Auf dem Gebiet der Interpretation Neuer Musik Kontinuität zu wahren, die schulebildend wirken kann; auf dem Gebiet der Komposition der jungen Begabung zum Durchbruch zu verhelfen.“

(August 1983)

Giselher Schubert

Black Music Research Journal. 1980. Editor Samuel A. FLOYD jr. Nashville/Tennessee: Fisk University (1981). 119 S.

Der Band enthält acht in Thematik und Niveau unterschiedliche Beiträge. Gemeinsamer Nenner ist die Beschäftigung mit Fragen zur Musik der schwarzen Bevölkerung in Amerika. Der Titel des Journals gibt also Anlaß zu Mißverständnis: Unter „schwarzer Musik“ wird nicht die Musik Schwarzafrikas verstanden.

Von der Schwierigkeit, zu definieren, was „schwarze amerikanische Musik“ sei, handelt der Beitrag von Samuel A. Floyd. Schwarze Musik spiegele die Grundgegebenheiten der afro-amerikanischen Erfahrung in den Staaten wieder (S. 4), heißt es dort recht pauschal. Über die Grundgegebenheiten erfährt man nämlich kaum Näheres. Und im Zusammenhang mit einer Analyse der *Songs of Separation* von W.G. Still spricht Orin Moe einfach von der „weißen klassischen Musik“ (S. 35), der nun eine „schwarze klassische Musik“ gegenübergestellt werden soll. Hier gebe es noch viel zu erforschen, meint Lucius R. Wyatt, und er belegt dies mit einer acht

Seiten umfassenden „ausgewählten Bibliographie“. Gleichwohl, der Beigeschmack von Schwarz-Weiß-Malerei bleibt.

Wesentlich weniger problematisch, weil weniger ideologisch präokkupiert, sind die weiteren Beiträge des Bandes: eine interessante Studie über eine nicht-kommerzielle Gospel-Gruppe von Burt Feintuch unter besonderer Berücksichtigung des sozialen Umfeldes. „Sie leben das Leben, das sie besingen“ (S. 48), lautet sein Fazit. Mellonee Burnim gibt einen fundierten Überblick über neuere wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Gospel, James Standifer untersucht musikbezogene Verhaltensweisen Schwarzer und fordert seine Kollegen zu vorurteilsloser, wertfreier Betrachtungsweise auf. Einen instruktiven Artikel über „Rhythm and Blues“ und dessen Bedeutung etwa für den „weißen“ Rock'n Roll hat Arnold Shaw vorgelegt, und eine auführliche Besprechung der Smithsonian Collection of Classic Jazz (Kassette mit 6 Langspielplatten und Begleitheft von Martin Williams) von John C. Nelson rundet den Inhalt des Journals ab. Nelson empfiehlt die Kassette als „ein Muß“; etwas, das man von dieser Nummer des Black Music Research Journal nicht gerade behaupten kann.

(Mai 1982)

Helmut Rösing

Musik-Index zur „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 1816–1848, zusammengestellt von Clemens HÖSLINGER. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1980. 186 S. (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4.)

Die zunächst als *Wiener Moden-Zeitung*, dann seit 1817 als *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* von Johann Schickh und nach dessen Tode (1835) von Friedrich Witthauer redigierte Zeitschrift spiegelt eine wesentliche Epoche des Wiener kulturellen Lebens im allgemeinen und des Wiener Musiklebens im besonderen wider. Sie hat als ein führendes Organ österreichischer Kulturgeschichte neben Bäuerles *Wiener Theater-Zeitung* (1806–1848) zu gelten und erhält für die Musik besonderes Gewicht in den Jahren, in denen in Wien keine Musikzeitschrift im eigentlichen Sinne erschien, so 1816 vor der Begründung und in den Jahren 1825 bis

1828 nach dem Erlöschen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (1817–1824) und vor dem Erscheinen von J. F. Castellis *Allgemeinem musikalischem Anzeiger* (1829–1840) und der diesem folgenden *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* (1841–1848).

Clemens Höslinger, der im Vorwort das typische Wiener Gepräge dieser Zeitschrift im Vergleich zu ähnlich gearteten Publikationen der Zeit, gerade auch in der Verbindung von Mode und Kunst, betont und die hohe literarische Qualität der Beiträge hervorhebt, hat sich der äußerst dankenswerten Aufgabe unterzogen, die Zeitschrift nach ihrem die Musik angehenden Inhalt aufzuschlüsseln. Das hier vorgelegte Stichwort-Register ist als Ergebnis einer minuziösen Durchsicht aller 33 erschienenen Jahrgänge und gleichzeitig als „eine Art Orientierungsplan“ für die Musikgeschichte Wiens sowie anderer europäischer Städte, auch unabhängig von der Einsichtnahme der Zeitschrift, zu verstehen. Es ist in vier Hauptteile gegliedert, wobei in den ersten drei Teilen jeweils auf den Jahrgang der Zeitschrift und die betreffende(n) Nummer(n) verwiesen wird, während der vierte Teil das „Namensverzeichnis“ zu den drei vorangegangenen Hauptteilen umfaßt.

Ein Blick auf die drei Haupt-Register mit ihren zum Teil zahlreichen Unterteilungen vergegenwärtigt aufs Neue die Reichhaltigkeit und Vielschichtigkeit musikalischen Lebens in Wien und anderen europäischen Zentren in jenen Jahrzehnten. Im ersten Hauptteil ist das Material „Aus dem Wiener Musik- und Bühnenleben“ zusammengetragen. An erster Stelle folgt die „Oper“, nach Komponisten und hier wiederum nach den Titeln der in Wien erfolgten Aufführungen angeordnet, wobei Auber, Bellini, Boieldieu, Donizetti, Conradin Kreutzer, Meyerbeer, Mozart, Rossini und Weber dominieren, dann das „Konzert“, bei dem Konzertgeber wie Heinrich Bärmann, Leopoldine Blahetka, Karl Maria von Bocklet, Leopold Jansa und Johann Sedlacek vorherrschen, sowie „Bühnenmusik zu Singspielen, Melodramen, Theaterstücken“, bei denen Werke von Karl Binder, Joseph Drechsler, Franz Gläser, Wilhelm Hebenstreit, Adolf Müller, Wenzel Müller, Heinrich Proch und Ignaz von Seyfried im Vordergrund stehen, und das „Ballett“.

Der zweite Teil ist den „Korrespondenzen“ gewidmet. Hier liegt der Schwerpunkt der

Berichterstattung auf Musik-Zentren wie Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, London, Mailand, München, Neapel, Paris, Pest, Prag und Venedig. Im dritten Teil schließlich sind „Beiträge vermischten Inhalts“ zusammengefaßt. Es handelt sich um „Allgemeines Notizenblatt 1830-1839“, um „Anzeigen und Rezensionen von Notendrukken und musikalischer Literatur“ – hier sind hauptsächlich Komponisten wie Auber, Beethoven, Karl Czerny, Dotzauer, Mauro Giuliani, Grosheim, J.N. Hummel, Moscheles und Schubert vertreten –, um „Biographische Aufsätze und Notizen“, wobei Beiträge zu Beethoven, Mozart, Rossini, Schubert und Weber überwiegen, ferner um „Essays und belletristische Beiträge zu verschiedenen Themen“, um „Gedichte und Epigramme auf Persönlichkeiten des Musiklebens und musikalische Institutionen“, die vornehmlich Mozart und Beethoven, in zweiter Linie Paganini und Schubert gelten, und schließlich ein „Verzeichnis der Musikbeilagen“, unter denen vor allem Kompositionen Beethovens (6), Franz Lachners (9), Randhartingers (12), Schuberts (15) und Simon Sechters (6) enthalten sind.

Eine solche Fülle des Materials, die hier in Form von Registern aufgeschlüsselt dargeboten wird, stellt einen beachtenswerten Beitrag zu weiterer Erhellung des Musiklebens und seiner Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.

(Juli 1983)

Imogen Fellingner

ris, W. Logan, C. Moore, J. Price, N. Ryder, F. Tillis) – die meisten sind in den 1930er und 1940er Jahren geboren – ließ sich die Herausgeberin von zwei Gesichtspunkten leiten. Von den fünfzehn genannten Komponisten lagen bisher keine umfassenden Werkverzeichnisse vor, obwohl sich schon verschiedene amerikanische Publikationen mit dem Werk schwarzer Komponisten beschäftigt haben. Außerdem ist allen gemeinsam, daß sie sich hauptsächlich im Bereich der sogenannten Kunstmusik engagiert haben, was nicht heißt, daß der eine oder andere nicht auch auf dem Gebiet des Jazz oder der Rockmusik aktiv war. Ein Überblick über die Werkverzeichnisse bestätigt die von Alice Tischler betonte große Bandbreite der kompositorischen Betätigung, die von Spiritual-Bearbeitungen über Werke für Jazzensemble bis zu rein elektronischen Kompositionen reicht; vokalmusikalische Formen herrschen dabei vor.

Jeweils ein kurzer biographischer Abriss und ein Portrait ergänzen die Werkverzeichnisse, die alle Kompositionen und Arrangements des betreffenden Komponisten aufnehmen, gleichgültig welcher musikalischen „Sparte“ man sie zuordnen wollte. Leider hat man dabei einer wenig sinnvollen alphabetischen Auflistung den Vorzug gegenüber einer chronologischen gegeben; ein ausführliches Titel- und Besetzungsverzeichnis beschließt den informativen Band.

(März 1982)

Andreas Ballstaedt

ALICE TISCHLER: Fifteen Black American Composers. A Bibliography of Their Works. Detroit: Information Coordinators 1981. 328 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. 45.)

„Black composers constitute a significant segment of art music in America; yet little of their large output is generally known“ (S. 7). Diesem Mangel an allgemeiner öffentlicher Bekanntheit, der in Europa noch weitaus größer sein dürfte als in den USA – lediglich die neueste Ausgabe von *Grove's Dictionary* verzeichnet zwei der insgesamt fünfzehn Komponisten –, möchte Alice Tischler mit ihrer Veröffentlichung zumindest für eine kleine Gruppe von Komponisten abhelfen.

Bei der Auswahl von schwarzen Komponistinnen (M. Bonds, D. Moore) und Komponisten (E. Boatner, E. Clark, A. Cunningham, W. Dawson, R. Dickerson, J. Furman, A. Hailstork, R. Har-

CARL DAHLHAUS: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Mit 75 Notenbeisp., 91 Abb. und 2 Farbtafeln. Wiesbaden und Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verlag (1980). VI und 360 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6.)

Bedenkt man, daß die Wissenschaft sich in stetem Fluß befindet und daß jede Zeit die Kunst der Vergangenheit mit eigenen Augen betrachtet, wobei die jeweils gültigen „Erkenntnisinteressen“ den Ausschlag geben, so braucht man nicht zu begründen, warum nach den fünfzig Jahren, die uns von dem Erscheinen von Ernst Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft* trennen, ein neues Handbuch „fällig“ war. Der Versuch, die großen Epochen der europäischen Musikgeschichte sowie die außereuropäischen Musikkulturen in neuen Darstellungen zu be-

leuchten, ist ebenso zu begrüßen wie die Energie, mit der Carl Dahlhaus, der Herausgeber des neuen Handbuchs, und seine Mitarbeiter das Projekt vorantreiben: binnen weniger Jahre sollen alle geplanten zehn Bände vorliegen.

In dem hier zu besprechenden (zuerst erschienenen) sechsten Band des Handbuchs bekennt Dahlhaus, den „Zeitgeist“ (einen überaus wichtigen Begriff, den das 19. Jahrhundert prägte) eher für eine „Oberflächen-“ als für eine „Tiefenstruktur“ zu halten (S. 21). Wie wichtig dennoch der (zugegebenermaßen oft strapazierte) Begriff ist, wird spätestens deutlich, wenn man die Konzeption des neuen Handbuchs mit der des „alten“ vergleicht. In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, als Ernst Bücken das („alte“) Handbuch entwarf, stand die „geistesgeschichtliche“ Methode hoch im Kurs. Sie beherrschte im deutschsprachigen Raum praktisch alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen: die Philosophie, die Sprachwissenschaften und auch die Kunstgeschichte. Daß Bücken mit seiner Zeit gehen würde, war zu erwarten. Bückens Handbuch huldigt jedoch nicht nur der geistesgeschichtlichen, sondern auch der stilgeschichtlichen Methode. Als ideal für die Musikwissenschaft bezeichnete er (*Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1932, S. 186) eine Methode, „die bei Verwertung möglichst alles Außer-musikalischen zum eigenstrukturellen Ergebnis gelangt“.

Wesentliche Impulse für die moderne Geschichtswissenschaft gingen in den fünfziger Jahren von der französischen Historik aus, insbesondere von einer Gruppe von Forschern, die in der Zeitschrift *Annales* publizierten und für die verstärkte Einbeziehung sozialwissenschaftlicher Gesichtspunkte plädierten. Sie waren es, die die sogenannte „Strukturgeschichte“ begründeten – eine Richtung, die Theodor Schieder (*Geschichte als Wissenschaft*, 2. Aufl. München/Wien 1968, S. 222) nicht zu Unrecht als „eine Art soziologischer Metamorphose der Kulturgeschichte“ bezeichnete.

Das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* bekennt sich zu diesem strukturgeschichtlichen Ansatz und versucht – wie der Verlagsprospekt erläutert – „Einsichten zur Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte“ [hinzu kommt noch die Rezeptionsgeschichte] „aufeinander zu beziehen“. Es folgt somit Tendenzen, die sich in der Musikwissenschaft schon vor langem angekündigt haben: die Wende zur Rezeptions- und

Sozialgeschichte vollzog sich bereits vor längerer Zeit.

Will man die Besonderheiten des neuen Handbuchs herausarbeiten, so sollte man den Band Dahlhaus' mit dem entsprechenden Band Bückens (*Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Potsdam 1929) vergleichen. Bei Bücken kommen die Unterhaltungs- und die Trivialmusik gar nicht zu Wort, Dahlhaus widmet ihnen dagegen längere Abschnitte (S. 187–197 und S. 261–269), die zu den lesenswertesten des Bandes gehören. Gleichfalls im Unterschied zu Bücken geht Dahlhaus oft sozialgeschichtlichen (z. B. in dem Abschnitt „Chormusik als Bildungskunst“) und rezeptionsgeschichtlichen (so im Abschnitt „Beethoven-Mythos“) Fragen nach. Im großen und ganzen kann man jedoch feststellen, daß auch bei Dahlhaus die meisten Abschnitte – schlicht formuliert – gattungs- und stilgeschichtlich gehalten sind. So enthält der Band (versteckt in mehreren Abschnitten) eine Art kurzgefaßter Operngeschichte des 19. Jahrhunderts, in der auch dramaturgische Kategorien zur Geltung kommen. Und was Dahlhaus „Kompositionsgeschichte“ nennt, unterscheidet sich eigentlich nur wenig von der älteren „Stilgeschichte“. So muß man dem Verfasser denn auch in der an anderer Stelle (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 208) vertretenen Meinung beipflichten, daß in der Musikgeschichtsschreibung immer schon ein Stück Strukturgeschichte enthalten gewesen sei: „sowohl in der Schilderung von Institutionen und sozialer Rollen als auch in der Bestimmung stilistisch-satztechnischer Normen und herrschender ästhetischer Ideen“. A propos Institutionengeschichte: Dahlhaus' Band umfaßt ein interessantes Kapitel über Musikkritik, kaum Ausführungen jedoch über die Geschichte der Konservatorien und Musikschulen im 19. Jahrhundert, die wie Karl Gustav Fellerer gezeigt hat, Hochburgen des Akademismus gewesen sind.

Ein Leser, der den Band in der Hoffnung in die Hand nimmt, über den aktuellen Stand der Forschung informiert zu werden (diese Erwartung an ein „Handbuch“ zu knüpfen, wäre nicht unbillig), wird eher enttäuscht sein. Dahlhaus' Anliegen ist es weniger, eine Fülle gesicherter Forschungsergebnisse mitzuteilen als über Gegenstände – zumal über methodologische Fragen – zu reflektieren. Seine Stärke liegt im Problematisieren, im dialektischen Abwägen, in der Essayistik, in der Freude an Parenthesen und Ana-

phern. Fast auf jeder Seite stößt man auf Paradoxa und auf Adornismen. Für solche hält der Rezensent etwa die Meinungen, daß Rossini wie der späte Beethoven „Musik über Musik“ schreiben (S. 47f.), daß ein Stil weniger von sich aus ein Nationalstil sei, als daß er durch Akklamation dazu gemacht werde (S. 56), daß Oratorium, Kantate und Lied den hohen, mittleren und niederen Stil repräsentierten (S. 134), daß Brahms' Symphonien wahrgenommen würden, „als wären sie Kammermusik“ (S. 223), daß Bruckners symphonischer Stil primär rhythmisch und nicht diastematisch geprägt sei (S. 225) usf.

Das Buch gliedert sich in eine Einleitung und fünf Kapitel. Als Anhaltspunkte für die Gliederung des Stoffes dienten Dahlhaus bestimmte weltpolitische Ereignisse (die Restauration 1814, die Revolutionsjahre 1830 und 1848, die französische „Katastrophe“ 1870/71, der Sturz Bismarcks 1889 und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914), in denen er auch musikgeschichtliche Zäsuren sehen will. So notwendig solche Einschnitte aus Gründen der Darstellung zweifelsohne auch sind, es haftet ihnen doch stets etwas Willkürliches an. Das mag einleuchten, wenn man bedenkt, daß gerade im 19. Jahrhundert die konträrsten künstlerischen Bestrebungen nebeneinander bestanden. Ihre Vielfalt legt es nahe, nicht bloß vom „Stildualismus“ zu sprechen, wie es Dahlhaus (S. 7) vorschlägt, sondern geradezu von einem Stilpluralismus. Wie problematisch übrigens der Versuch ist, die „Epoche“ des 19. Jahrhunderts genau zu begrenzen (nach Arnold Hauser [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 752] beginnt das „19. Jahrhundert“ eigentlich erst um 1830), zeigt sich nicht nur an ihrem „Anfang“, sondern auch an ihrem „Ende“. Dahlhaus rechnet zwar den Schönberg der atonalen Periode noch zum 19. Jahrhundert, läßt aber den Impressionismus außer Betracht, obwohl die früh- und hochimpressionistischen Werke Debussys und Ravels alle bis 1914 geschrieben worden waren. Gehört der musikalische Impressionismus nicht zum „19. Jahrhundert“?

Vom Historismus (einer Bewegung, die untergegangen ist) haben wir immerhin gelernt, daß man bestrebt sein müsse, eine Kulturepoche aus ihren eigenen Voraussetzungen zu begreifen. Die Musik stand gerade im 19. Jahrhundert in einer engen Beziehung zur Literatur, zur Dichtung, zur Philosophie, zu den politischen, sozialen und religiösen Strömungen der Zeit. Das 19. Jahr-

hundert ist das Zeitalter der „Literarisierung“ und „Poetisierung“ der Instrumentalmusik, das Zeitalter des Gesamtkunstwerks und der Programmmusik. Schumanns Ideal der „poetischen“ Musik verdankt bekanntlich der romantischen Ästhetik Jean Pauls entscheidende Anregungen; Wagners Sozialutopien und Philosopheme lassen sich von seiner Kunst nicht immer trennen; Liszts symphonischen Dichtungen und seiner Kirchenmusik haften bestimmte ideologische Momente an. Sieht man von der Sozialgeschichte ab, so kommt dieser ganze Komplex in Dahlhaus' Darstellung zu kurz. Dahlhaus, der Verfasser eines Büchleins über die *Idee der absoluten Musik*, macht keinen Hehl daraus, daß seine Sympathie eben dieser Art von Musik gilt. Unverdrossen redet er der Autonomieästhetik das Wort. Zu den zentralen Begriffen seines Bandes gehören die Termini „musikalische Logik“, „Formdenken“, „Formhören“. Auch die Programmmusik mißt er mit Maßstäben, die an der „absoluten Musik“ entwickelt wurden. So gelangt er oft zu Urteilen und Schlußfolgerungen, die nicht überzeugen. Nur zwei Beispiele: Dahlhaus' vernichtende Kritik der *Vierten Symphonie* von Peter Tschaikowsky (S. 220f.), eines Komponisten, den er offensichtlich nicht schätzt, ist maßlos ungerecht, weil sie das verschwiegene Programm des Werkes – Tschaikowsky gab es in einem Brief an Frau von Meck preis – und somit auch die Intentionen des Komponisten ignoriert. Ebenso unangemessen ist die rein formalistische Besprechung der Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss (S. 305). Zwar ist das Gedicht Alexander Ritters, das Strauss der Partitur beigab, nachträglich verfaßt worden. Aus Strauss' Skizzen und Briefen geht jedoch eindeutig hervor, daß das Programm bereits bei der Konzeption des Werkes feststand. Es ist daher bei jeder Interpretation heranzuziehen.

Ungeachtet dieser Einwände ist der schön ausgestattete Band ein Buch, von dem sicherlich manche neuen Impulse für die Forschung ausgehen werden.

(Dezember 1983)

Constantin Floros

DIETZ-RÜDIGER MOSER: Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation. Berlin: Erich Schmidt 1981, 688 S.

Wer sich mit der Geschichte des Jesuitenordens und der Marianischen Kongregationen und Sodalitäten befaßte, dem war es längst bewußt, welch großen Wert die Gesellschaft Jesu darauf legte, daß ihre Schüler und Schützlinge durch „helles“ Singen „auferbaulicher“ Lieder beispielgebend auf ihre Umwelt einwirkten. Sieht man aber von den wenigen Liedern in Voglers Katechismus (Würzburg 1638) und jenem halben Dutzend Gesängen ab, die sich aus Spees *Trutznachtigall* in die Gesangbücher unserer Tage hinübergerettet haben, so war bislang unbekannt, was die Sodalen und Jesuitenschüler gesungen haben mochten. Es ist das Verdienst des Verfassers, diese Lücke unseres Wissens ausgefüllt zu haben. Doch er hat sie nicht etwa entdeckt, sondern vielmehr identifiziert: bekannt waren diese Lieder längst, nicht aber in ihrer Bedeutung erkannt. Sie finden sich, und zwar nicht einmal immer unter der Rubrik „Geistliche Lieder“ in unseren Volksliedersammlungen, „nicht nur, weil man ihre Verfasser nicht namhaft machen konnte, was schon als Qualitätsmerkmal galt, sondern weil man ihnen auch aus stilistischen Gründen jene ‚Echtheit‘ zuschrieb, die davon ausging, daß diese Lieder dem religiösen Gefühl ‚unmittelbar entsprungen‘ seien, d. h. dem Volksliedideal entsprachen“ (S. 60).

Beide Merkmale, von den Volksliedsammlern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als Indizien des Volkslieds angesehen, weiß der Autor zu begründen, was die speziellen Fälle anbetrifft, die Gegenstand seiner Untersuchungen sind. Sie seien bewußt anonym unters Volk gebracht worden, weil es „gerade die Protestanten (waren), die im Bewußtsein neu gewonnener Individualität ihre literarischen Erzeugnisse mit Namen, Ort und Datum der Niederschrift zu versehen pflegten und damit dem alten Wirgefühl ein neues Ichgefühl entgegensetzten“ (S. 48). Ihren volkstümlichen Stil aber erklärt er damit, daß es von jeher eine der wichtigsten Methoden der Katechese gewesen sei, die „Sprache“ derer zu verwenden, an die sie sich wendet. „Für die katechetischen Volkslieder heißt das, daß sich in ihnen das Weltbild ihrer Träger spiegelt, weil die Missionare darum bemüht waren, die Liedinhalte diesem Weltbild anzupassen“ (S. 52). Nachdem sich der Verfasser in anderem Zusammenhang

näher mit Spiritualität und Theologie der franziskanischen Orden und schließlich auch der Jesuiten befaßt hatte, entdeckte er in einer Fülle von Liedern, welche die „Volksliedforschung . . . gesammelt und in ihren Archiven gespeichert (hat), ohne sich dabei immer ihrer spezifischen christlichen Bedingtheit und Funktion bewußt zu werden“ (S. 11), diese Geistigkeit wieder. Ein Indizienbeweis gewissermaßen, der davon ausgeht, daß die Täter stets die gleiche Handschrift haben! Es konnte sich nicht um Lieder „aus dem Volke“ handeln, sie mußten „fürs Volk“ geschrieben worden sein. „Unübersehbar ist . . . die kunstvolle Verschränkung theologischer Gedankengänge, die oftmals weit überdurchschnittliche Sachkenntnisse ihrer Verfasser voraussetzt. Außerdem wird man im Hinblick auf die Aufgabenzuweisung innerhalb der hierarchischen Kirche sagen dürfen, daß es niemals Sache der Gläubigen war, sich in Fragen des Glaubens in der verbindlichen Weise zu äußern, wie es in den Liedern geschieht“ (S. 34).

So wurden für ihn Lieder erkennbar, die, für das Volk bestimmt, bewußt volkstümlich abgefaßt, normative tridentinische Theologie zu Missionszwecken in eine gemischt-konfessionelle Bevölkerung tragen sollten. „Als Untersuchungsmaterial wurden sämtliche erreichbaren Lieder herangezogen, die der Definition entsprachen, unabhängig davon, ob sie in Gesangbüchern, auf Flugschriften, in Handschriften, in Liedersammlungen oder in Aufzeichnungen aus der Singpraxis überliefert waren. Um es in Grenzen zu halten, wurde es auf Belege aus dem deutschen Sprachraum beschränkt“ (S. 55). Die Darstellung allerdings beschränkt sich auf die Liedproduktion der Gesellschaft Jesu und der franziskanischen Orden – und zwar im Hinblick auf deren vorrangigen Anteil! –, gibt charakteristische Proben und behandelt einige sich aus den Liedern ergebende Probleme.

Was dabei herauskam, imponiert nicht nur dem Umfange nach! Viele gängige Volksliedhypothesen müssen nunmehr korrigiert werden, auch wenn man vielleicht dem Autor nicht in allen Punkten vorbehaltlos folgt. So möchte ich doch gewisse Vorbehalte gegen die generelle Zuschreibung anmelden. „Wie die entsprechenden Maßnahmen der anderen Orden ausgesehen und sich ausgewirkt haben, muß einer gesonderten Erörterung vorbehalten bleiben“, schreibt Moser (S. 41). Dabei muß aber bedacht werden, daß die Jesuiten in den katholischen Ländern von

ca. 1600 bis zur Aufhebung der Sozietät das gesamte Schul- und Hochschulwesen nahezu ausschließlich beherrschten, d. h., daß im Grunde damals jeder Theologe Sodale der von Jesuiten geleiteten Marianischen Kongregationen war. Dies bedeutet, daß die nachtridentinische katholische Kirche überall primär von jesuitischem Geist durchdrungen war. Man wird also diese Geistigkeit auch in anderen Orden und an Orten antreffen, wo man sie zunächst nicht vermutet!

Über die Wirkung der jesuitischen Liedkatechese, fast möchte man sagen: Breiten- und Langzeit-Wirkung, schreibt Moser: „Es ist kein Zufall, daß die volkscundliche Feldforschung bedeutend mehr katholische Volkslieder in protestantischen Landschaften als umgekehrt protestantische in katholischen gefunden hat. Die oftmals unauffällige Konfessionalität der katholischen Volkslieder und der in ihnen dargelegten Lösungen allgemein menschlicher Konflikte erweckte auch bei den Gläubigen der anderen Konfession Anteilnahme und Verständnis. So erlangten sie tatsächlich ‚eine an keine Konfessionalität gebundene Volksgeltung‘“ (S. 19). Wenn er allerdings dem evangelischen Kirchenlied der Vergangenheit den Sitz im Leben gewissermaßen abspricht mit der Begründung, es habe „mit der Einbindung . . . in die Liturgie . . . seine Verfügbarkeit“ verloren (S. 17), so möchte mir scheinen, daß dies mehr mit der Art des Volksliedsammelns zusammenhängt: diese Lieder waren dem Sammler als Volkslieder nicht verfügbar, weil er wußte, von wem sie stammten und daß sie im Gesangbuch standen!

Der Musikwissenschaftler wird bedauern, daß auf den Abdruck der Melodien verzichtet werden mußte, „wie es sachlich allenfalls dadurch zu rechtfertigen war, daß die Melodien selbst nur als Vehikel zur Aneignung des katechetischen Gedankengutes dienten und im Rahmen der Katechese keine eigenständige Funktion besaßen. Davon abgesehen, daß bevorzugte Melodien protestantischer Lieder dazu benutzt wurden, normkonformes katholisches Liedgut zu verbreiten“ (S. 54). Man wird ihm nicht verübeln können, daß er sich diese Beschränkung auferlegte; doch liegt in dieser letzten Bemerkung nicht gerade ein Anreiz, der musikalischen Seite mehr Aufmerksamkeit zu widmen? Welches waren diese bevorzugten Melodien protestantischer Lieder? Sicher doch gerade solche, die auch im protestantischen Raum außerhalb der Kirche gesungen wurden!

Hans Dünninger

NIKOLAUS DE PALÉZIEUX: Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981, 253 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)

Vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen; sie geht auf eine Anregung des Herausgebers der *Hamburger Beiträge*, Constantin Floros, zurück. Ihr Hauptanliegen ist eine ausführliche historisch-philosophische Würdigung der seit Mitte des 18. Jahrhunderts aus England, genauer gesagt: aus Schottland, stark auch auf den europäischen Kontinent und sein musikästhetisches Denken wirkenden Ausdrucks-Lehre. Was Charles Avison, Alexander Gerard, James Beattie, Henry Home und Adam Smith – letztlich auf Shaftesbury fußend – zum Begriff des Ausdrucks und zu seiner Anwendung auf die Allgemeinästhetik sowie speziell zum musikalischen Ausdruck und seiner musikästhetischen Bedeutung für das späte 18. Jahrhundert beitrugen, wird gründlich dargestellt, untersucht und erläutert.

Dabei hebt der Autor vor allem auf die Abgrenzung zur Affektenlehre und Nachahmungsästhetik des Barock einerseits und zur frühromantischen Gefühlslehre andererseits ab: „Die Lehre vom musikalischen Ausdruck (brachte) die Innovation, daß nicht ein typisierter, unwandelbarer Affekt, sondern die Leidenschaften, wie sie von der Subjektivität des Komponisten erfaßt werden, Gegenstand von Musik seien . . . Andererseits muß auf den Gegensatz der Ausdrucksästhetik zur ‚romantischen‘ Musikan-schauung hingewiesen werden . . . Die Romantik zielte in einem anderen Sinne als die Ausdruckslehre auf die eigene Gefühlswelt des Künstlers ab . . . Musik war tendenziell nach ‚innen‘ gerichtet . . . Propagierte also die Romantik Weltflüchtigkeit, so implizierte die Ausdruckslehre den ‚umgekehrten‘ Weg, das Heimisch-Werden in der Welt, die ‚Identität von Seele und Welt‘“ (S. 9f.).

Diese Trennung ist begrifflich-systematisch leichter zu vollziehen als historisch, denn natürlich überlappen sich Nachahmungs-, Ausdrucks- und Gefühlsästhetik vor und nach 1800 – in philosophisch-ästhetischer Parallele zur zeitlichen Überlappung der musikalischen Stile von spätbarocker Empfindsamkeit, Früh- und Hochklassik sowie der frühen Romantik. Dieser Aspekt der Entsprechung von Musikästhetik und real komponierter Musik hätte möglicherweise

genauer dargestellt werden können.

Palézieux konzentriert sich hingegen voll auf die Ideengeschichte und die Herausstellung der Bedeutung von Ausdruckslehre ganz allgemein. Er verabsolutiert dadurch seinen Gegenstand und geht in verständlichem Eifer sogar so weit, ihn auf Stile und Epochen anzuwenden, denen er genuin nicht zuzuordnen ist, wie der Klassik und Romantik. In seinem Vergleich der Ausdrucksästhetik mit Christian Gottfried (nicht Friedrich, wie Palézieux fortwährend irrtümlich zitiert!) Körners auf die klassische Sonatenform zugeschnittenem Versuch über „Charakterdarstellung“ in der Musik oder gar mit Eduard Hanslicks romantisch-klassizistischer Musikästhetik der „tönend bewegten Form“ wird dies zumindest tendenziell sehr deutlich.

Nun ist überhaupt nicht zu leugnen, daß in späteren musikästhetischen Systemen und Anschauungen, vor allem soweit sie sich auf die reine, die „absolute“ Instrumentalmusik beziehen, viele Grundideen der frühen Ausdrucksästhetiker – speziell Shaftesbury's und Smith's – wieder auftauchen. Die für den Rezensenten offene Frage ist jedoch, wie weit solche festgestellten Übereinstimmungen bewußte Bezüge auf die englisch-schottischen Philosophen sind, wie vieles davon zu einem bestimmten historischen Schnittpunkt gewissermaßen „in der Luft lag“, also ästhetisches Allgemeingut war, und – last but not least – wie vieles von dem, was uns in der Nachreflexion einer bestimmten Phase der Musikästhetik als Konkordanz erscheinen mag, bei aller vordergründigen begrifflichen Übereinstimmung dennoch auf zutiefst verschiedene Grundhaltungen zurückgeht.

Der Wert dieser Arbeit liegt nicht nur in der Genauigkeit der inhaltlichen Darstellung und geistesgeschichtlichen Einordnung der Ausdruckslehre mitsamt ihren Vor- und Rückbezügen, sondern auch in der Herausstellung politischer und soziologischer Bezüge. Die untersuchte Musikästhetik der englisch-schottischen Schule erscheint als typisch bürgerlich; sie vertritt in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts ganz klar die aufklärerische, konstitutionelle, anti-absolutistische, auf die (im Wirtschaftlichen begründete) freie Entfaltung der Persönlichkeit abzielende Linie, kurzum: das historisch „Progressive“. „Nur in freien Nationen“, so Shaftesbury schon 1711, „in denen nicht Terror und Schrecken absolutistischer Potentaten herrschten . . ., könne eine freie, expressive, den Sinnen schmei-

chelnde Musik entstehen“ (S. 242). Palézieux zieht die Nutzanwendung auf die von Adam Smith formulierte Instrumentalmusik, die mit dem Ausdruck des Unendlichen und Wahren verbunden ist, und leitet daraus, „herausfordernd genug“, das an den Schluß seiner Überlegungen gestellte Paradoxon ab, „daß erst die Hinwendung zum musikalischen ‚Ausdruck‘ die eigentlich ‚ausdrucks‘-lose Musik ermöglichte – ‚they (i. e. Melodie und Harmonie) signify and suggest nothing““ (S. 242).

(Februar 1982)

Wolfgang Seifert

HARRY OLT: Estonian Music. Tallinn: Periodika 1980. 160 S. Vertrieb in Stockholm.

Auch Bücher haben ihr Schicksal. Dieses ist als erfreulich anzusehen, da ein Nachschlagewerk zwar im Westen geschrieben, aber in der Sowjetunion gedruckt wurde und nicht nur in die westlichen Vertriebskanäle zu einem erschwinglichen Preis gelangte, sondern dem Schicksal des ewigen „Vergriffen-Seins“ des sowjetischen Buchmarktes entrann.

Der in Stockholm lebende Verfasser – Komponist und Musikgelehrter – Harry Olt hatte direkten Zugang zu den Quellen in Estland, und somit haben wir eine wirklich frische und umfassende Information über eine Musiklandschaft, die für uns immer noch eine „terra incognita“ ist. Sehr oft beschränkt sich unsere Kenntnis über Musik aus der Sowjetunion auf emigrierte Komponisten wie Arvo Pärt (geb. 1935), der aber nur einen Strang der estnischen Musikgeschichte verkörpert, die eng mit der protestantischen Kirchenmusiktradition in Estland zusammenhängt. Die andere, mehr folkloristische Seite tritt eher bei Velijo Tormis (geb. 1930) zutage, der auf eigenwillige Weise estnische Volksmusik verarbeitet; sie gehört mit fast 30.000 Melodien und 270.000 Texten zu einer der reichsten Europas.

Die Älteren von uns mögen sich an Estland durch die Ausstrahlung erinnern, die von der berühmten Dorpater bzw. Tartuer Universität vor dem Ersten Weltkrieg ausging, und an eine große romantische Chormusik dieses sangesfreudigen Volkes. Auch das kürzlich erschienene *New Grove's Dictionary* stellt im Artikel über „Estland“ die Musik mehr als eine ethnographische Rarität dar. Es fehlt der Nachdruck auf der

Tatsache, daß inzwischen eine Generation herangewachsen ist, die innerhalb der Sowjetunion auf dem Gebiet der Musik ihrer Nationalschule modernistisch-farbige Züge verliehen hat. Es waren drei Generationen, die diese Entwicklung trugen und denen in den einzelnen lexikalischen Artikeln Rechnung getragen worden ist. In der Einführung gibt Harry Olt ein Bild vom historischen Hintergrund dieses Geschehens, von den Anfängen des nationalen Erwachens im Zeitalter der Romantik mit den riesigen Chorfesten, die heute noch in ähnlicher Form stattfinden. Außerdem gibt er einen Überblick über die Musik um 1900, die in ihrer Verbindung von Weltläufigkeit und verinnerlichter Poesie ganz eigene Töne anschlägt, wie die Musik von Rudolf Tobias, Mart Saar, Heino Eller, um nur einige zu nennen. In der Darstellung der zeitgenössischen Musik sind auch Komponisten erfaßt, die außerhalb Estlands leben oder lebten, wie der kürzlich verstorbene Komponist Eduard Tubin, der großes sinfonisches Format aufweist.

Es gibt sicher viele Gründe, daß über die Nationalschulen der Sowjetunion so wenig bekannt ist, wie Sprachbarrieren, schmale Auflagen, komplizierter Vertrieb über Moskau, Rechtsunsicherheit im Verlegen, da erst vor einigen Jahren die Sowjetunion der Berner Konvention beigetreten ist; aber ein wenig ist es auch Ignoranz von seiten der westlichen Institutionen. Das Fotomaterial, nach dem man oft so vergeblich sucht, leidet in dieser Publikation unter technischen Mängeln, aber es ist hier greifbar; das Schriftbild ist klar und das Layout vorzüglich, die Artikel über die fast neunzig Musikerpersönlichkeiten sind alphabetisch geordnet, was ein schnelles Nachschlagen ermöglicht.

Hier schließt sich eine der Lücken über eine der interessantesten Nationalschulen der UdSSR. Das ist hoffentlich als ein Beginn anzusehen. Die Vertriebsrechte liegen beim Baltiska Institut, Box 16 273, S-103 25 Stockholm 16. Als Ergänzung ist der Publikation eine 28 Seiten lange Liste derjenigen Titel beigefügt, die in der Phonotheek des Stockholmer Baltischen Instituts auf Platten und Kassetten greifbar sind, eine sicher nützliche Information bei dieser schwer greifbaren Musik.

(Oktober 1983)

Dorothee Eberlein

WALTER RÖLL: *Oswald von Wolkenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, XII, 140 S. (Erträge der Forschung. Band 160.)*

Der Südtiroler Ritter und Sänger Oswald von Wolkenstein, noch vor zehn Jahren nur relativ wenigen Spezialisten näher vertraut, ist inzwischen, vor allem durch das Jubiläumsjahr 1977 (1377 ist als Geburtsjahr allerdings keineswegs gesichert!) mit vielfältigen publizistischen Aktivitäten – sie gingen in erster Linie von der Biographie *Ich Wolkenstein* des Schriftstellers Dieter Kühn aus –, auch breiteren Kreisen verhältnismäßig bekannt geworden. Dementsprechend wuchs auch im akademischen Bereich das Interesse weiter, was sich nicht zuletzt in steter Zunahme des wissenschaftlichen Schrifttums ausdrückt – Röll zählt für die zwanzig Jahre von 1961 bis 1981 mit rund 140 ebensovielen Publikationen wie für die 160 Jahre seit 1801 zuvor. Die Fachliteratur ist damit noch nicht ins Unübersehbare angewachsen (wenngleich die Vermehrung ja immer weiter geht), es fällt dem, der beabsichtigt, sich mit Oswald auseinanderzusetzen, aber doch immer schwerer, sich in der – bibliographisch übrigens recht gut aufgearbeiteten – Flut zurechtzufinden.

Angesichts dieses Sachverhalts kann man das Bändchen Rölls, das als eine Art Cicerone das ineffektive Herumtaumeln im Irrgarten der Oswald-Forschung weitgehend zu verhindern vermag, begrüßen. Der Verfasser, der die Oswald-Forschung seit etwa anderthalb Jahrzehnten durch eine Reihe wichtiger germanistischer Arbeiten angeregt und bereichert hat, bespricht in den einzelnen Kapiteln die Grundlagen (Ausgaben, Übersetzungen, Schallplatten, Biographien, Forschungsgeschichte, weitere grundlegende Literatur), die Überlieferung der Dichtungen und der Urkunden, die „formale Seite“ der Lieder (Strophenformen, Versgestaltung, Sprachstil, Aspekte von Oswalds Eigensprache), den Inhalt der Lieder (Liebe, Reisen, Reflexion und Lehre, Gefangenschaften, Kalenderdichtung), das Problem ihrer Entstehungszeit, die Melodien und in einem kurzen Ausblick Aspekte heutiger Wirkung Oswalds. Aufgeschlüsselt wird das schön und sorgfältig gedruckte Büchlein dankenswerterweise durch mehrere Register.

Bei der Beurteilung solcher in erster Linie didaktisch ausgerichteter Arbeiten hat man zu bedenken, daß sie dem Verfasser vielfachen Verzicht auf denkbare weitergehende Möglich-

keiten der Ausgestaltung, vor allem auch auf die Einbringung eigener weiterführender Forschungen abverlangen. Ich beschränke meine Liste möglicher Verbesserungen daher auf einige meines Erachtens didaktisch relevante Punkte; die Berücksichtigung ist vielleicht bei der hoffentlich bald nötigen 2. Auflage möglich.

Meiner Meinung nach sollten die Abschnitte, in denen die Strophenformen und die Melodien behandelt werden, nicht weit getrennt, sondern in einem einzigen Kapitel vereinigt sein; was Oswald, Gebrauch und Tradition zusammengesehen haben, sollte der moderne Betrachter – Röhl ist in dieser Hinsicht ja leider kein Einzelfall – nicht separieren. Nicht fehlen sollten vollständige Listen 1. sämtlicher Strophenformen, die Oswald im Bereich seiner einstimmigen Lieder nach vorgegebenen Mustern gestaltet hat (Röhl gibt hier S. 56f. nur Hinweise, übrigens halte ich es für falsche Bescheidenheit, daß er sein in diesem Zusammenhang relevantes Buch *Vom Hof zur Singschule*, Heidelberg 1976, verschweigt); 2. der mehrstimmigen Musiksätze, die Oswald kontrafiziert hat (ihre Anzahl, die ständig im Steigen begriffen ist, beträgt derzeit dreizehn, vgl. zuletzt *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 1, 1981, S. 202, ferner einen in Kürze in der Zeitschrift *Chloe*, Band 1, erscheinenden Aufsatz von H.-D. Mück und H. Ganser über Kl 131); 3. der Entstehungsdaten sämtlicher Lieder nach dem neuesten Stand der Diskussion (diese Liste könnte auf Röhl's Verzeichnis in seinem eigenen ungedruckten und daher nur wenigen greifbaren Kommentar zu den Liedern Kl 1–20, Hamburg 1968, basieren). Die Übersicht über die Lieder Oswalds könnte meines Erachtens sinnvoll systematisiert werden, wenn Röhl sich entschließen würde, nicht von einigen ausgewählten, wenngleich im Vordergrund stehenden Inhalten (Liebe, Gefangenschaft, Reisen usw.) auszugehen, sondern von den um 1400 etablierten, von Oswald mithin in der Tradition vorgefundenen Liedtypen. Oswalds Werk stellt eine Art Enzyklopädie dieser Liedtypen dar, wobei er sich häufig mit den Vorgaben der Tradition in sehr persönlicher, fesselnder Weise auseinandersetzt. Freilich hat die Forschung hier noch relativ wenig vorgearbeitet – sie hat das Problem vielfach noch kaum als Aufgabe begriffen.

(Juni 1982)

Horst Brunner

Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 214 S.

Man kann den Eindruck haben, daß mit den Beiträgen dieses Bach-Symposiums alle möglichen Vorurteile herkömmlicher Bach-Schulweisheit sowie alle möglichen Denkgewohnheiten und Betriebsblindheiten herkömmlicher Bach-Forschung listig und beharrlich auf die Hörer genommen wurden. Z. B. die Versenkung in Bachs Biographica in Form von Zollrechnungen, Eingaben und Beschwerden, die ein Lebensbild ersetzen sollen, aber nicht tun. Wir wissen eigentlich gar nichts oder doch wenigstens sehr wenig, findet Hans-Joachim Schulze, und zwar aus dem einfachen Grund, weil Bach nie etwas aufgezeichnet hat, gegen Lebensbeichten sozusagen einen inneren Widerstand hatte und Anfragen zeitgenössischer Biografen unbeantwortet ließ (*Über die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung*, S. 32ff.).

Oder die Angewohnheit, jedes Werk, mit dem die Bach-Forschung momentan nichts anzufangen weiß, gleich als unecht und Fälschung zu erklären (eine wohl noch aus der Antike rührende Denkgewohnheit, die ein kaum mehr nachvollziehbares Bestreben voraussetzt, einem anerkannten Großen eigene Machwerke in dessen Namen zu unterschieben, die jedoch in der neuzeitlichen Quellenkritik nie ganz reflektiert und suspendiert wurde). Robert Marshall zieht in seinem Beitrag *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten . . .* (S. 48–71) die Authentizität einiger solcher bisher als unecht angesehener Stücke mit Gründen in Betracht.

Dann das Denkschema: Bach als der evangelische Kirchenkomponist, dem Wort und seiner Verkündigung verbunden und in seinem Komponieren natürlich vom Wort ausgehend, das Wort in den Mittelpunkt stellend. Werner Neumann – und wer wäre dazu berufener als er als Leiter des Leipziger Bach-Archives – meldet an dieser Vorstellung massive Zweifel an (*Das Problem „vokal – instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis*, S. 72–85): Bach komponierte primär instrumental und textierte vieles nachträglich, manchmal sehr unterschiedlich: dieselbe Melodie trägt verschiedene Texte oder Textverteilungen. (Für die Beurteilung des ganzen Parodieverfahrens könnte diese Erkennt-

nis Konsequenzen haben: Hat Bach wirklich nur passende Textvertonungen aus verschiedenen Werkkomplexen zu neuen Zwecken zusammengesucht? Oder hat er vielleicht doch instrumentale Gestaltkomplexe neu zu verwerten gesucht, etwa Instrumentalkonzerte textiert, wovon die Bach-Forschung in „kritischer Reserviertheit“ [S. 83] bisher wenig wissen wollte?) Auch Friedhelm Krummacher (*Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, S. 97–126) entdeckt schon Spittas Zweifel an der „Dominanz des Wortes“ (S. 100) und versucht bei der Analyse der Choralbearbeitung *O Jesu Christ meins Lebens Licht* (BWV 118) neue, individuelle Wege im Sinne einer „emblematischen“ Interpretation.

Analyse war zweifellos ein Schwachpunkt bisheriger Bach-Forschung, die sie neben der Quellen-Philologie auf den zweiten Platz verwies, und wirklich kommt man mit Kategorien wie „Exposition“ und „Reprise“ nicht weiter, stellt Werner Breig fest (*Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, S. 127–136) und erwägt stattdessen eine Ausweitung und Modifizierung des Ritornell-Begriffs. Gerade bezüglich der Ritornelle ist Reinhard Szeskus der Meinung, daß in ihnen Wort-, genauer: Choraleinflüsse ihre Geltung behaupten (*Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen*, S. 153–160), und Ulrich Siegele (*Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik*, S. 137–145) entdeckt hierbei eine Art seriellen Denkens im Goldenen Schnitt beim Verhältnis thematischer und nichtthematischer Teile und eine Priorität der Taktzahlen-Bauplanung in Bachs Werken; mehr noch: diese Zahlenverhältnisse spiegeln nach seiner Meinung theologische Gleichnisse. Solche Überlegungen konnten in der Bach-Forschung bisher kaum geäußert werden, und man kann Hans Grüß (*Analytische Beobachtungen an Kantatensätzen Johann Sebastian Bachs und ihre Konsequenzen für deren Aufführungspraxis*, S. 161–164) in seiner „Erleichterung“ darüber beistimmen, „daß nunmehr Themen vorrangig behandelt werden, die zuvor nur am Rande des Faches angesiedelt waren“.

Ebensowenig wie die Vorurteile der Bach-Forschung bleiben die der Aufführungspraxis ungeschoren. Unter dem Stichwort *Aufgehoben oder ausgehalten?* behandelt Emil Platen das Problem der Generalbaß-Begleitung in Bach-Werken und kommt zu dem differenzierenden Schluß, ein Aushalten der Baßlinie und ein kurzes Anschlagen der darüberliegenden Akkor-

de sei wohl das Richtige (S. 167–177). *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs* untersucht Laurence Dreyfus S. 178–184 bisher mißachtete Quellen und Zeugnisse und konstatiert eine ständige simultane Mitwirkung von Orgel und Cembalo in Bachs Aufführungspraxis. Eine Podiumsdiskussion mit Helmuth Rilling und Nikolaus Harnoncourt (S. 185 ff.) rückt schließlich dem Dogma von der werkgetreuen, historischen Interpretation zu Leibe.

(Mai 1982)

Detlef Gojowy

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1981). 279 S., zahlreiche Abb., Faks., Notenbeisp.

Dieses Buch des schriftstellerisch bereits mehrfach tätig gewordenen Sängers zählt zu den zahlreichen publikatorischen Früchten des Schumann-Jahres 1981. Dem hochgesteckten Anspruch, Schumanns gesamtes Vokalwerk darzustellen, versucht Fischer-Dieskau gerecht zu werden, indem er sich weitgehend von der Biographie Schumanns leiten läßt: Von hier aus ergibt sich sowohl die Chronologie der Darstellung als auch mancher Aspekt der Deutung. Die interpretatorische Erfahrung und die reichen Repertoirekenntnisse des Autors fließen als dritte Größe in die Abhandlung ein. Dies macht sich vor allem in den zahlreichen Verweisen auf Parallelvertonungen anderer Komponisten, aber auch in den praxisbezogenen Interpretationskommentaren (z. B. S. 47, 52, 82, 156) gewinnbringend bemerkbar. Durch die an der Biographie orientierte Darstellungsweise wird einmal mehr deutlich, daß Schumann sich zeitlebens mit Vokalmusik befaßt hat, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität und künstlerischer Effizienz. Angesichts des landläufigen Konzertrepertoires, das nicht einmal ein Drittel von Schumanns Vokalschaffen erfaßt, wertet Fischer-Dieskaus Abhandlung nicht nur den Blick für die Totale, sondern setzt sich auch engagiert für manches wieder zu belebende Opus ein. Vor allem hinsichtlich des verkannten und geschmähten Spätwerks ist der Verfasser bemüht, Vorurteile abzubauen (z. B. S. 168), ohne jedoch die kritische Distanz zu verlieren (S. 197f.), wie er denn

überhaupt seine Kritik an problematischen Werken unverhohlen zum Ausdruck bringt (z. B. S. 42, 96, 106f., 139).

Störend am biographischen Teil ist das gelegentliche Abgleiten in Nebensächliches und Anekdotisches (S. 40, 105), peinlich aber der Refrain auf Schumanns Neigung zum Alkohol (S. 23, 40, 89, 108, 127: hier gleich dreimal!, 130, 146, 154, 161, 169, 176, 199, 212). Befremdlich wirkt auch die Wiederholung abgegriffener psychologischer Vorurteile. Im Zusammenhang mit Schumanns angeblich fehlendem Sinn für dramatische Gestaltung heißt es etwa: „Sein feminin gefärbtes Naturell ließ Schumann sich dem Gefühlsleben der Frau zuwenden. . . . Der weibliche Zug hatte den dramatischen Impetus in den Werken nicht gefördert, sondern der Musik eher das Element der Kraft entzogen“ (S. 121). Bedauerlicherweise stützt der Autor seine biographischen Ausführungen vor allem auf die Erstauflage des Schumann-Lebensbildes (1858) aus der Feder Wilhelm-Joseph von Wasielewskis, anstatt die im Neudruck (1972) leicht zugängliche und beträchtlich vermehrte 4. Auflage (1906) Waldemar von Wasielewskis heranzuziehen.

Trotz der 91 Notenbeispiele bleibt vieles im Vagen, und gelegentlich tritt die bekannte Diktion der Liedführer hervor (z. B. S. 111). Der mit diesem Buch angesprochene Laie wird ohne vollständigen Notentext schwerlich alle kompositionstechnischen Details verstehen. Dem kleinen Kreis der Sänger mögen vor allem die interpretatorischen Hinweise des großen Sängers hilfreich sein. Freilich ist sachlich manches korrekturbedürftig. So etwa die Interpretation des Notenbeispiels 9 (S. 47): Die „Abwärts-None“ ist ein schlichter Quintfall und der „waghalsige Trugschluß“ eine oktaversetzte Auflösung eines Dominantseptnonakkords in die erhöhte VI. Stufe. Bei den durchweg unbelegten Zitaten haben sich manche Fehler eingeschlichen. Im S. 121 abgedruckten Schumann-Zitat heißt es sinnentstellend „kontrapunktische Funktionen“ statt „kontrapunktische Kombinationen“. Das auf S. 160 korrumpierte Schumann-Wort, das in seiner entstellten Form sogar eine der poetischen Kapitelüberschriften abgibt (S. 151), müßte grammatisch korrekt und authentisch lauten: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht . . .“ Sachlich falsch ist die Rede vom „Berliner Redakteur Fink“ (S. 30), denn dieser wirkte in Leipzig. Der „physische Schluß“ (S. 109) ist in

einen „phrygischen“ abzumildern. Bei den Namen hat sich der Druckfehlerteufel ausgetobt: S. 30 und 278 muß es heißen „Hofmeister“ (statt: Hoffmeister); S. 33 und 278: „Johann Peter Lyser“ (statt: Jens Peter Lyser); S. 41: „Wasielewski“ (statt: Waseliewski); S. 41, 43–45, 271, 273: „Belsazar“ (statt: Belsatzar); S. 100: „Miecksch“ (statt Niecksch); S. 193: „Klitzsch“ (statt: Pnitzsch).

Daß dem Haupttext Abbildungen und Kurzbiographien zu den von Schumann beanspruchten Textdichtern beigeordnet sind, wird jeder Leser zu schätzen wissen, auch wenn der gelegentlich plakative und anekdotische Stil (z. B. S. 53, 57, 170) kaum sachlicher Information dienlich ist. Bei den im Anhang (S. 219–271) abgedruckten Lied- und Chortexten (oratorische Werke und die Oper fehlen), welche alphabetisch nach den Dichternamen angeordnet sind, hätten zusätzlich angegebene Opuszahlen Schumanns die Suche nach dem Ort der Vertonungen erleichtert.

(Januar 1982)

Bernhard R. Appel

BERNHARD APPEL: R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems. Phil. Diss. Saarbrücken 1981, 373 S.

In seiner anregenden Dissertation setzt sich Bernhard Appel grundlegend mit dem musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auseinander. Er verdeutlicht, daß musikalischer Humor zeitgebunden und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „Symptom der nachklassischen Kompositionskrise“ eine spezifische Umgangsform mit tradierten Normen ist. „Das Dilemma zwischen dem mit dem Vorwurf des Epigonalen behafteten Normendruck und der mit dem Verdikt der Formlosigkeit belegten schöpferisch ‚willkürlichen‘ Phantasie ist im Humor gelöst.“ Kehrseite ist jedoch ein Innovationszwang, der eine Beschleunigung der kompositorischen Entwicklung zur Folge hat, die dann wieder einer Verfestigung zu Normen entgegensteht. Appel geht von der Annahme aus, daß Humor ein wesentliches Stilprinzip von Schumanns Frühschaffen ist. Er glaubt, daß gerade die Untersuchung der *Humoreske* aufgrund des Titels, der Entstehungszeit und der allgemeinen

Wertschätzung, die das Werk genießt, geeignet ist, diese These zu untermauern. Die Arbeit gliedert sich sinnvoll in drei Teile.

Der erste Teil beleuchtet die kompositionsgeschichtliche Situation des jungen Schumann. Untersucht wird u. a. sein Verhältnis zur Tradition und ihren sich in der zeitgenössischen Kompositionslehre zum Lehrbuch verfestigenden Normen, ferner sein Verhältnis zur Form, die bei ihm immer auf den Komplementärbegriff Inhalt bezogen ist. In Anbetracht der zusammengetragenen Äußerungen Schumanns scheint Appels These gewagt, es sei bei Schumann „sinnlos“, ein Primat des Inhalts vor der Form zu postulieren. Die Ausführungen zu Schumanns Verhältnis zur Sonatenform münden in die These, Schumann habe die von ihm abgelehnte konventionelle Durchführung durch eine spezifische „Mottotechnik“ ersetzt. Sie wird verstanden als „Prinzip der variativen Umbildung“ eines Mottos als einer „abstrakten praethematischen Substanz“, die an der Spitze eines Satzes bzw. Werkes steht und ihm substantielle Einheit verleiht. Unterschieden werden drei Mottotypen: Zitat, Soggetto cavato und Intervallmodell.

Das angesprochene Verfahren ist zweifellos für das Frühschaffen Schumanns charakteristisch. Jedoch ist das Prinzip der Durchführung primär auf Sätze in Sonatenform bezogen, die von Appel überhaupt nicht untersucht werden. Wohlweislich entzieht Schumann sich dem Normendruck, indem er sein op. 20 eben nicht als *Sonate* bezeichnet. Doch verweisen die entwickelnden, freieren Phasen, die paradoxerweise streng konstruiert sind, auf Schumanns spätere Durchführungstechniken. Der Mottobegriff Appels fordert in vielem zum Widerspruch heraus. Soviel sei angedeutet: Es sind auch musikalische Mottos denkbar, die den Satz nur ideell und nicht substantiell prägen. Ein Motto ohne verbale Kennzeichnung müßte strukturell vom folgenden getrennt sein, soll es nicht zu einer Begriffsverwirrung kommen (die theoretische Abgrenzung zum Thema hält Appel selbst nicht ein). Weiterhin ist zweifelhaft, ob ein den Satz tragendes Soggetto cavato immer auch ein Motto ist. Die Übersicht über „doppelte Quintfälle“ faßt unterschiedliche Modelle in einer Rubrik zusammen. Ihre Einordnung als Motto überzeugt schon deshalb nicht, da sie thematisch eingesetzt sind. Die Folge „CF, GC“ ist nicht *Romanesca*-Baß, sondern eröffnet des *Ruggiero*-Modell, das Schumann kaum kennen konnte. Das Motto „Vanitas

vanitatum“ steht vor op. 102, 1 und nicht, wie Appel schreibt, vor op. 102, 3. Ein semantischer Bezug zum Schlußchor der *Faustszenen* ist deshalb in Appels Form nicht möglich.

Der zweite Teil geht von der Bedeutung des Humorbegriffs für die Ästhetik der literarischen Romantik aus und stellt überzeugend seine Übernahme durch die Musikästhetik dar. Herausgearbeitet wird ferner anhand Äußerungen Schumanns dessen Auffassung von Humor und weiteren Spielarten des Komischen.

Der dritte Teil ist eine exemplarische, weitgehend überzeugende Analyse von Schumanns *Humoreske*. Die Ergebnisse können hier nicht in Kürze diskutiert werden. Doch sollen einige Anmerkungen die Richtung einer detaillierten Auseinandersetzung andeuten. Wenig überzeugend ist die Bezeichnung der Takte 1–4 als Motto, da sie zum einen vom folgenden nicht abgehoben sind und zum anderen als Grundlage einer dreiteiligen Liedform nicht weniger Thema bzw. Themenbestandteil sind als die von Appel später als Themen bezeichneten Gedanken. Beides beeinträchtigt selbstverständlich nicht die von Appel aufgewiesenen Bezüge zu anderen Werkteilen. Unverständlich bleibt die weitgehende Vernachlässigung der Harmonik (wo harmonische Aspekte einbezogen werden, schleichen sich nicht selten Fehler ein). Gerade ihr – und nicht, wie Appel deutlich zu machen sucht, der Melodik – sprach Schumann, nicht anders als Liszt, die Hauptbedeutung bei der Ausbildung der modernen Tonsprache zu. Schon innerhalb des „Mottos“ ist die Harmonik nicht bloß, wie Appel glaubt, sekundär. Auf die schlichte Kadenzwendung von Takt 2–4 und ihre Baßformel kommt Schumann immer wieder deutlich zurück und mehrere von Appel angesprochene melodische Korrespondenzen werden durch diese beiden Merkmale gestützt und erst durch sie einsichtig. Auch zeigt sich im harmonischen Bereich Humor, so u. a. in der ungewöhnlichen harmonischen Disposition von Themen. Der von Appel als Polonaise „mit hohem Pathos“ charakterisierte Abschnitt „Mit einigem Pomp“ ist enger mit dem Vorangehenden verbunden, als Appel wahrhaben will. Erstens ist die trennende Pause nicht die längste des Werkes. Die Pausen zwischen den Polonaisen-Segmenten, die mit ihr zu korrespondieren scheinen, sind länger. Zweitens verweisen auch die Harmoniefolgen der Takte 789 ff. auf die Polonaise. Drittens zitiert Schumann Takt 854 ff. erneut das *BACH*-Anagramm, und zwar

in der Fassung der von Appel ebenfalls übersehenen Takte 717ff. und 733ff. Diese Beobachtungen scheinen Appels Ausführungen hinsichtlich des vierten Teilsatzes zumindest zu relativieren. Insgesamt gesehen eine wertvolle Arbeit, die kommenden Untersuchungen von Schumanns frühem Klavierschaffen wichtige Impulse geben dürfte.

(März 1982)

Hans Kohlhasse

STEPHEN HELLER: *Lettres d'un musicien romantique à Paris. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Flammarion 1981. 338 S.*

Man nannte ihn zu seiner Zeit einen „unpraktischen Märtyrer“, der, seinen hohen Kunstidealen folgend, sich nicht lauer Routine hingeben wollte. Stephen Heller wurde von hohem Kunstwillen getrieben, ohne dieses künstlerisch bestmöglichen zu können. Jedes Anpassertum schmähend, blieb er stets um Individualität bemüht. Dennoch: die Einseitigkeit seines ästhetischen Urteils, die Unfähigkeit, sich der Vielfalt von Kunstrichtungen zu öffnen, mögen die Ursachen gewesen sein, die sein eigenes schöpferisches Feld zu eng begrenzten. Robert Schumann, der mehrfach für diesen „jungen geist- und phantasievollen Künstler“ eintrat und ihm 1837 im Hinblick auf dessen *Impromptus* „Zukunft“ prophezeite, bedauerte schon an den *Etüden* op. 16 (1841), unter denen er Ausgezeichnetes bemerkte, daß Heller mit seinem Können nicht haushälterisch umgehe und es vorziehe, „nur anzudeuten und flüchtig anzuregen“.

Heller war ein Experimentator mit der vagen Vorstellung einer Zukunftsmusik, die er dennoch niemals erreichte, geschweige denn bewältigte. In langjähriger Freundschaft fühlte er sich zu Hector Berlioz hingezogen, der diesem Anspruch am ehesten künstlerischen Ausdruck zu geben schien. So bleibt Heller, selbst in Paris, wo man ihm Anerkennung nicht versagt, im Grunde ein Außenseiter, den man heute als bloßen Salonkomponisten einstuft, was er mit Sicherheit nicht war.

Die Ausgabe seiner gut ausgewählten Briefe bringt uns dieses Talent in seinem Denken und Fühlen näher und entschlüsselt Heller letztlich als einen ästhetischen Nihilisten, der die Klassi-

ker verehrt, aber keinen Zugang zum Schaffen seiner eigenen Zeit findet, der Schumanns *Genoveva* ebenso ablehnt wie Meyerbeers Große Opern, der an Liszts Kompositionen nichts weiter als „Lärm“ (*bruit*) entdeckt, dem Wagner unverständlich bleibt, obwohl dieser seiner ästhetischen Auffassung eigentlich entsprochen haben müßte, der Brahms ignoriert, Verdi, Bellini und Donizetti nicht für ernst nimmt, der nirgends ein Gespür für die Belange der dramatischen Bühne erkennen läßt, aber Paraphrasen über die *Jüdin* komponiert. Heller fordert für die Musik „Einfachheit, Aufrichtigkeit und Wahrheit“, weiß aber nicht zu verdeutlichen, was Wahrheit und Aufrichtigkeit in der Musik sei. Obwohl Stephen Heller nicht unbeachtet bleibt, vermag er der späteren Zeit nichts Bleibendes zu sagen. So entsteht das Bild eines begabten Klavierkomponisten, der Chopin nahesteht, auch Schumanns Schaffen in sich aufnimmt, der sich über fast alles moquiert, aber als unfähig erweist, das Gespräch um sich selber bei seinen Zeitgenossen dauerhaft in Gang zu setzen.

Die Kollektion seiner Briefe gewährt Einsicht in eine zwiespältige Persönlichkeit, die mit sich selber nicht immer im Lot steht. Die Briefe bündeln oft distanzierte, gelegentlich sarkastische, selten begeisterte Kommentare eines Zeitzeugen.

Jean-Jacques Eigeldinger hat die Dokumente sorgfältig ediert und kommentiert, die Auswahl durch eine kenntnisreiche und umfassende Würdigung (38 S.) eingeleitet und Materialien für eine spätere Biographie beigefügt. Der Band enthält 97 Briefe an sechzehn Adressaten in modernisierter Orthographie, wobei alle fremdsprachigen Texte ins Französische übersetzt wurden. Dadurch wird der Wirkungsgrad der Edition im französischen Sprachbereich zweifellos erweitert. Eine umfassende Bibliographie und sorgfältig gearbeitete Register erschließen die Sammlung. Der Verlag hat das Buch mit achtzehn vorzüglichen Reproduktionen ausgestattet.

Die Unsicherheit in Hellers ästhetischem Standpunkt wirft ein helles Licht auf die divergierenden Linien, von denen die Musiklandschaft des 19. Jahrhunderts durchzogen ist. So bereichern die Briefe Stephen Hellers unser Einschätzungsvermögen der damaligen Zeitströmungen und zeichnen einen informativen Hintergrund, um das ästhetische Spektrum der prägenden Musikergestalten im 19. Jahrhundert besser verstehen zu können.

„Ich tue nichts als – warten“ äußerte Stephen Heller einmal. Vielleicht helfen die Briefe, das Interesse an Hellers Kompositionen wieder zu wecken. Sie könnten somit beitragen, zu entschlüsseln, worauf Heller zeit seines Lebens gewartet hat.

(Januar 1982)

Heinz Becker

MICHAEL EWANS: *Janáčeks Opern. Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian VOGT. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1981). 222 S., 51 Notenbeisp.*

Ewans behandelt die Opern des reifen Janáček von *Jenufa* bis zu *Aus einem Totenhaus* und fügt, obwohl eher ein Fan des Tragischen – das englische Original spricht nur von „Tragic Operas“ –, für die deutschsprachige Ausgabe „Bemerkungen“ zu *Die Ausflüge des Herrn Broutschek* an, die er für nicht „besonders wirkungsvoll“ hält. Den Ausführungen zu den Einzelwerken folgen dann nochmals „Inhaltsangaben“ (S. 187–214), die an sich entbehrlich erscheinen, freilich das als Einführung ins Werk charakterisierbare Buch, verlagsgemäß, zum „Opernführer“ erweitern mögen. (Dieser aus demselben Verlag in der mir vorliegenden 19. Auflage von 1958 enthält immerhin *Jenufa*, *Katja Kabanowa* und *Das schlaue Füchlein*.) Kurze Anmerkungen zu den Partiturausgaben runden das Buch ab; dem Mangel an authentischem und zuverlässigem Notenmaterial, den Ewans zu Recht beklagt, dürfte durch die in Gang gekommene Gesamtausgabe allmählich abgeholfen werden.

Mit der Verarbeitung vorhandener Janáček-Literatur ging Ewans überaus haushälterisch um – nicht nur Tibor Kneif fehlt –, und sein Selbstbewußtsein (s. S. 219) ist wohl etwas übertrieben. Den Kennern – zu denen der Rezensent nicht zählt – dürfte er so nicht allzuviel Neues bringen. Immerhin aber einen aspektenreichen, wohl-durchdachten und -formulierten Überblick, der durch die übersichtlichen und einleuchtend (um-)notierten (vgl. S. 8) Notenbeispiele noch an Evidenz gewinnt. Ewans' Stärke ist die Verzahnung von dramaturgischer und musikalischer Analyse, die immer wieder aufschlußreiche Einzelbeobachtungen ergibt. Diese wie jene stoßen freilich auf Schranken. Musikalisch führt die Akzentuierung des Einzelwerks dazu, daß, außer in der Einleitung, übergreifende Stilzüge und

Charakteristika von Janáčeks Musiksprache zwar mitbedacht werden, aber etwas zu kurz kommen. So vor allem das Vokabular. Einerseits, weil Ewans anscheinend weder mit Volkssprache noch -musik Mährens hinreichend vertraut ist. Andererseits, weil sich dabei diese stoffliche Beschränkung und methodische Beschränktheit wechselseitig ergänzen. Wenn Ewans meint: „doch bedeutet Musik, abstrakt gesehen, nichts“ (S. 20), so ist das wenig hilfreich gerade für die Analyse eines Komponisten wie Janáček. Und, „abstrakt gesehen“, bedeutet nichts etwas: auch das sprachliche Zeichen ist, abstrakt, eine bloße Folge phonetisch-akustischen Materials. Allerdings notiert Ewans zu Recht, daß die mährischen Volkslieder als zugleich Volkstänze umfassende Mimesis meinen und daher auch in der Oper nicht bloß als „Musik“ schlechthin erscheinen (S. 14 ff.)

Befangenheiten und Vorurteile auch bei der dramaturgischen Analyse. So die Abwehr sozialer Gehalte selbst dort, wo sie augen- und ohrenfällig sind. Bei *Jenufa* beruft sich denn Ewans auch auf die Libretto-Autorin: „Politik lag für sie außerhalb der Sphäre des Dramas“ (S. 25). Für Janáček dagegen denn doch wohl kaum; schon die ganze Konzeption seiner Musiksprache ist in ihrer Verschränkung von Nationalem und Universalem, von Heimatlichem und Weltbürgerlichem politisch mitmotiviert. Und auch die zentrale Rolle der Frauen (S. 16) hat ebenso wie die Thematik von „sexueller Not“ und „Tod“ (S. 17) einen sozialen Grund, der im „entweder . . . bürgerlichen oder . . . proletarischen Milieu“ der Handlung offenkundig wird.

Dürftig Ewans' Auffassung von „Realismus“ (den er natürlich mit „Naturalismus“ in einen Topf wirft), wenn ihm die Präsenz von Klangsymbolen bereits genügt, die Rede davon als „Geschwätz“ abzutun (S. 23). Ebenso dünn wie wenig förderlich schließlich das verabsolutierte Modell der griechischen Tragödie. Zwar kommt Ewans zu einleuchtenden Abgrenzungen gegen Wagner dergestalt, daß Janáčeks Handlungen „nicht dem Mythos, sondern den Realitäten zeitgenössischen Lebens“ entstammen (S. 10) und als musikalisch-dramatische Konsequenz: „Die Wagnersche Querverbindungstechnik widerstrebt dem wesentlichsten Prinzip der Janáčekschen Musik, in der alles direkt ist und eine Phrase die gewünschte Wirkung hat, ohne daß der Hörer sich bewußt ihr Auftreten ins Gedächtnis rufen und sich an die früher mit ihr

verbundenen Assoziationen erinnern muß“ (S. 21). Janáčeks „Pantheismus“ (mit welcher Bezeichnung mir „Natur“ eine für Janáček doch etwas zu religiöse Färbung erhält) erscheint jedoch für Ewans fast als Mangel, wenn er meint: „Das Fehlen einer systematischen Mythologie oder eines religiösen Wertsystems in den Opern wird von der Musik wettgemacht“ (S. 23). Janáčeks humanistischer Realismus bedarf keiner religiös-mythischen Legitimation: „In jeder Kreatur ein Funken Gottes“ – die des Fortgangs über vorgegebene Schranken hinaus fähige menschliche Natur genügt. (März 1982) Hanns-Werner Heister

DIETRICH MAST: Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin. München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber 1981. V, 315 S. (Beiträge zur Musikwissenschaft. Band I.)

Der Titel der Dissertation von Dietrich Mast verrät nicht, auf welche Werke und auf welche Elemente der Musik sich seine Untersuchungen erstrecken. Der Leser sieht sich schließlich von Problemen aller Art umgeben: thematischen Zusammenhängen, Harmonieverläufen, Proportionen von Werkabschnitten, dem Symbolgehalt der Themen, der Zuordnung von Philosophie und Musik bei Skrjabin u. a. Der Verfasser ist von einer legitimen Begeisterung für die Materie erfüllt, die die Repräsentanten des frühen Schrifttums über Skrjabin (A. E. Hull, G. H. Clutsam, R. Newmarch) kennzeichnete. Es ist allerdings ein irreales Ziel, alle Ebenen dieser Musik gleichzeitig beleuchten zu wollen, wie es hier durchweg angestrebt wird: „Die thematische Zusammensetzung von Thema 2 (*Dritte Sonate*, letzter Satz) entspricht dem ‚ekstatischen Zustand der Vermischung‘, der stets zur Einfachheit zurückführt. Von jenem Zustand führt die abgewandelte Abspaltung der letzten zwei Takte (T. 53f.) das Thema 2 zur Halbschlußkadenz T. 55–58 in der parallelen Molltonart . . .“ (S. 66). Mast geht von den beiden letzten Sätzen der *Dritten Klaviersonate* op. 23 aus und sieht in ihrem Zusammenschluß eine für die formale Entwicklung in den späteren Sonaten maßgebende Einheit. In den Untersuchungen, die sich besonders auf die *Fünfte*, *Siebte* und *Zehnte Sonate* erstrecken, versucht der Verfasser nach-

zuweisen, daß in den Werken ab op. 62 neuartige, dem traditionellen Sonatenumriß entfremdete Gebilde vorliegen: „Dagegen lassen sich keine Prinzipien des klassischen Sonatensatzes mehr finden, soweit nicht elementare musikalische Mittel wie Wiederholung und Sequenz zu diesen gerechnet werden“ (S. 173). Werkteile, die der Entfaltung thematischer Substanzen dienen und deren vielfältigen Bezügen zu anderen Abschnitten, die in der Tradition zum Begriff „Reprise“ zusammengefaßt waren, werden hier überspielt und vor allem durch die ständige Heranziehung Skrjabinischer dilettantischer Philosophie mißinterpretiert: „Z. B. ist der Seitensatz (der *Fünften Sonate*) in der exponierenden Entwicklung zugleich höchste Synthese und beginnende Rückkehr“ (S. 130).

In der Definition thematischer Materialien kommt Mast z. T. zu recht sonderbaren Ergebnissen. Es ist sachlich unrichtig, in der *Siebten* und *Zehnten Sonate* jeweils nur ein Thema anzunehmen, aus dem sich alles übrige ableiten läßt: „Das Thema T. 29ff. ist . . . das einzige Thema der ganzen (siebten) Sonate . . .“ (S. 187). „In den ersten 28 Takten (der *Siebten Sonate*) kommt es nirgends zu einer Themenbildung . . .“ (S. 179). Namhafte Analytiker wie V. Dernowa, V. Delson, C. Dahlhaus u. a. haben das Gegenteil aufgezeigt. Die thematischen und harmonischen Strukturen der *Zehnten Sonate* leitet der Verfasser alle aus dem in Takt 1 exponierten Dreiklang ab (S. 281). Wie würde er wohl derartig eigenständige und profilierte Gebilde wie in T. 39f. oder T. 73f. deuten? Man vermißt in diesem Buch, das global die Entfaltung der „Struktur“ zeigen will, vor allem die Besprechung rhythmischer Phänomene, die in Überfülle vorhanden sind. Die Darlegung der angeblich so wesentlichen Zahlensymbolik ist unwissenschaftlich – „ . . . verhält sich taktzahlmäßig . . . wie 224:99 oder ungefähr wie 2:1 . . .“ (S. 116) – und erscheint an manchen Stellen sogar manipuliert (S. 276).

Der Dissertation ist ein Zitat O. Fr. Bollnows vorangestellt, in dem „die Forderung der empirischen Forschung, erst einmal genau zu beschreiben, was ist“, betont wird und das sich gegen „alle willkürlichen Begriffe“ wendet. Diesen Vorsatz vergißt der Verfasser leider ziemlich schnell. Freilich sind die Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks für die komplizierten Vorgänge in der Musik relativ begrenzt. Das aber berechtigt wiederum nicht zur Synthese sprachlicher

Monstren. Durchaus noch akzeptable Termini sind im Zusammenhang mit der richtigen Beobachtung, daß die thematischen Gebilde in den Sonaten Skrjabin schon nach der ersten Darlegung in stärkstem Maße verarbeitet werden, etwa Begriffe wie „Exponierende Entwicklung“ und „Verarbeitende Entwicklung“ als Ersatz für die begrifflich nicht mehr ausreichende „Exposition“ bzw. „Durchführung“ der klassisch-romantischen Sonatentradition (S. 10f.). Problematischer sind dann Bezeichnungen wie „Aufbauende Entwicklung“, „Vorbereitungsentwicklung“, „Reduktionsentwicklung“, „Vermittelnde Entwicklung“ (S. 60). Nicht akzeptabel erscheinen „Rückkehrentwicklung“, „Vorbereitende Aufbauentwicklung“ (S. 55), „Zwischen-Ziel Entwicklung“, „Synthese-Ziel Entwicklung“ (S. 113) u. a. Der Leser hat es schwer, sich in dem Dickicht gekünstelter Begriffe und schwülstiger Ausdrucksweise zurechtzufinden: „Nachdem die exponierende Themenentwicklung mit Th. 1 III die volle Achttaktigkeit erreicht hat, bedeutet die in Gestalt von Reduktion und Fortspinnungsreihe klar erkennbare Auflösung der Achttaktigkeit in Th. 1 IV, die schon in ähnlicher Art und Weise mit dem Entwicklungsteil des Th. 1 III-Epilogs einsetzt, daß der Rückkehrprozeß im Gesamtverlauf bereits im Gang ist“ (S. 61). Die Untersuchungen sind größtenteils ungeordnet, das Inhaltsverzeichnis verwirrend.

Das Buch von Mast bietet dem an Skrjabin Interessierten keine Hilfestellung für die Aufschlüsselung musikalischer Gehalte, für den Eingeweihten bringt es Verzerrungen statt Erkenntnisse.

(März 1982)

Hanns Steger

DIETER MÖLLER: *Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu „Oedipus Rex“*. Teile 1/2/3. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 507 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 24.)

Ausgangspunkt der verdienstvollen Untersuchungen Möllers ist die Feststellung „beträchtlicher Defizite“ in der Strawinsky- und Cocteau-Forschung im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte des *Oedipus Rex*. Die dreiteilige Gliederung dieser Hamburger Dissertation ergibt sich aus den gewählten Forschungsschwerpunkten:

1) Dokumentation biographischer Daten der Begabung Cocteau-Strawinsky, 2) Vergleich der musikästhetischen Positionen, 3) Analyse der künstlerischen Zusammenarbeit am *Oedipus*. Der biographische Teil I fördert interessante, bisher wenig bekannte Details der Zusammenarbeit zutage, z. B. den Plan zu einem gemeinsamen *David*-Ballett. Auch der angebliche „Bruch“ in den freundschaftlichen Beziehungen nach Veröffentlichung von Cocteaus Schrift *Le Coq et l'Arlequin* erscheint aufgrund unbekannter oder wenig beachteter Dokumente in neuem Licht.

Teil II stellt die musikästhetischen Auffassungen Cocteaus und Strawinskys einander gegenüber. Ermüdend wirkt hier, daß die Zitate aus den Schriften Cocteaus, wenn auch aus unterschiedlichem Blickwinkel betrachtet, in den jeweils folgenden Kapiteln ungekürzt wiederholt werden (besonders auffallend die Überschneidungen zwischen III/1 und IV). Doch muß anerkannt werden, daß durch den detaillierten Vergleich der musikästhetischen Positionen die geistigen Wurzeln Strawinskys in den Jahren um und nach dem ersten Weltkrieg deutlicher und klarer als bisher hervortreten. Die Einbeziehung von Cocteaus literarischen Arbeiten, aber auch die vergleichende Betrachtung von Picassos malarischem Werk erlauben es dem Musikhistoriker, Strawinskys Neoklassizismus in größere Zusammenhänge zu stellen. Vor allem das Kapitel über das Schaffensideal läßt Cocteau als den eigentlichen Wegbereiter der neoklassischen Bewegung in Frankreich erscheinen. Seine Formel *rappel à l'ordre* (= Titel einer größeren Schriftensammlung) hat in den romanischen Ländern großen Widerhall gefunden und insbesondere in Strawinskys Musikauffassung dem Begriff „Ordnung“ zentrale Bedeutung gegeben. Wenig bekannt war bisher auch, daß Strawinskys langjähriges Experimentieren mit reinen Bläserensembles (*Symphonies, Mavra, Octuor, Concerto*) unmittelbar durch einen Passus aus Cocteaus *Coq et Arlequin* angeregt war: „On peut espérer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie“.

Teil III, der die schöpferische Zusammenarbeit am *Oedipus* behandelt und damit den eigentlichen Schwerpunkt der Dissertation Möllers bildet, erörtert zunächst die lange Tradition philhellenischer Tendenzen in der französischen Kultur des 19./20. Jahrhunderts. Im unmittelbaren zeitlichen Umkreis des *Oedipus* sind hier bestimmte Schaffensperioden Picassos zu nennen, in der

Musik das Werk Saties (*Socrate*) und Milhauds (*Les Euménides*). Entscheidend ist Cocteau's eigene „gräzisierung“ Haltung, die etwa in der Rückbesinnung auf die „ligne ingresque“, auf die Zeichenkunst von Ingres mit ihren zahlreichen antik-griechischen Sujets ihren Ausdruck findet. Zu Recht wird Cocteau *Antigone*, die für Strawinskys *Oedipus* nachweislich „auslösende“ Funktion hatte, näherer Betrachtung unterzogen. Schon hier findet sich Cocteau's Methode der „Kontraktion“ sophokleischer Dramen: Simplifizierung, Entfettung, Skelettierung – Griechenland aus dem Flugzeug fotografiert. Cocteau's Inszenierungsanweisungen, die auf statuarische Monumentalität und Einfachheit hinauslaufen, kamen Strawinsky offenbar entgegen und wurden zur Grundlage der gemeinsamen *Oedipus*-Arbeit.

Mit einer gewissen Verwunderung stellt Möller fest, daß in der Korrespondenz zwischen Cocteau und Strawinsky über den *Oedipus* oft von einer „Oper“ die Rede ist. Eine Erörterung der Gattungsproblematik, die hier nahegelegen hätte, findet jedoch kaum statt. (Eine Analyse der Jokaste-Arie *Nonn' erubescite* hätte leicht den Charakter einer Anti-Oper darlegen und die Unhaltbarkeit der Bezeichnung „szenisches Oratorium“ erweisen können.) Besondere Aufmerksamkeit widmet Möller der Text-Musik-Beziehung. Strawinskys Bemerkung, der Text habe ihn in erster Linie als „phonetisches Material“ interessiert, wird kritisch überprüft und zu Recht in Zweifel gezogen. Zahlreiche Beispiele illustrativer Textausdeutung durch die Musik beweisen das Gegenteil. (Daß auch die Dreistimmigkeit auf das Wort „trivium“, T. 114, ein Madrigalismus ist, bleibt leider unerwähnt.) Überzeugend durch Beispiele untermauert wird die Feststellung, daß ein statuarischer Gestus für fast alle musikalischen Parameter konstitutive Bedeutung hat und damit die Musik in die Gesamtkonzeption des *Oedipus* voll einbezogen wird. (April 1982) Dietrich Kämper

HANNS EISLER. Eine Bildbiographie von Jürgen SCHEBERA. Berlin: Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft 1981. 192 S., 191 Abb.

Die – im besten Sinne – populäre Eisler-Literatur, die seit den Arbeiten von Alfred Brockhaus und Eberhard Klemm in der DDR erschienen ist, wird nun durch eine Bild-Biogra-

phie ergänzt, deren Verfasser Jürgen Schebera sich zuvor durch eine Arbeit über Eislers Exiljahre ausgewiesen hat. Ohne Zweifel sind die zahlreichen, oft aus entlegenen Archiven oder aus Privatbesitz beschafften und – wie eine Fußnote zeigt – trotz schlechten Zustandes durchweg sorgfältig wiedergegebenen Bildquellen die wichtigsten Belege und Dokumente eines Bandes, der sich in seinem Textteil notwendig auf eine eher summarische Lebensbeschreibung des Komponisten konzentriert. Bemerkenswert ist aber auch hier die sehr detaillierte Darstellung der Exiljahre, für deren Erhellung man ansonsten Spezialstudien heranziehen müßte, und die durchaus kritische Darstellung von Eislers Jahren in der DDR – auf der einen Seite offizielle Ehrungen des Komponisten der Nationalhymne, auf der anderen Anfeindungen des *Faustus*-Opernplanes und kaum Aufführungen der schwierigen Orchesterwerke. Neben diesen unbestreitbaren Vorzügen des flüssig und informativ geschriebenen Bandes fallen Fehleinschätzungen im Detail (die gravierendste: Schönberg lehrte seine Schüler niemals „atonales“ oder „zwölftöniges“ Komponieren, und seine *Harmonielehre* ist ein Dokument der Spätphase einer hochentwickelten Dur-Moll-Tonalität, vgl. dazu S. 18) kaum ins Gewicht.

(Februar 1982)

Wulf Konold

WERNER EGK: Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 583 S., Abb.

Der 80. Geburtstag Werner Egks war offenbar der Anlaß, dessen Autobiographie in einer Neuausgabe zu veröffentlichen, die gegenüber der Erstausgabe von 1973 um fünf Textseiten und einen Anhang (Werkverzeichnis, Diskographie, Zeittafel, Register) erweitert und mit einer Bilderung versehen wurde.

Egk präsentiert seine Lebensgeschichte in einer lockeren bis losen Aneinanderreihung kurzer Episoden, eine Darstellungsweise, die sich in ihrer Sprunghaftigkeit bis hinein in einzelne Abschnitte verfolgen läßt: „In dieser Zeit schrieb ich zur Erholung eine Musik für Geige und Bratsche. Wir badeten auch oft in der Bucht unterhalb der Villa Carlevaro. Hier begegnete

uns die olympische Erscheinung Gerhart Hauptmanns, der sich gerne über Musik unterhielt“ (S. 117). Durch die Betonung künstlerischer, privater oder zeitgeschichtlicher Ereignisse schreibt Egk jedoch weniger eine Lebensgeschichte als eine Chronik, die den Leser mit einer Flut von Namen und Fakten überschwemmt und ihm beim Lesen einige Geduld abverlangt.

In auffälliger Weise ist die Lebenschronik Egks durchzogen von Klischees, die sich bei der Vorstellung „Komponisten-Leben“ einzustellen pflegen und die man gewöhnlich nur in Schulbüchern und populärwissenschaftlichen Schriften zu finden glaubte. Egk belehrt uns eines „Besseren“: Das friedliche Dorf, in dem Arm und Reich noch harmonisch zusammenleben und in dem die obligatorische arme, aber gute und kluge Frau den Kindern so schöne Geschichten erzählt, gibt den idyllischen Rahmen ab, in den der zukünftige Komponist hineingeboren wird. Egk rückblickend: „Mir schien als Kind alles Musik zu sein, was vom Leben selbst gepfiffen, gesungen oder gedonnert war“ (S. 9). Und wie kommt ein Komponist zu seinen „Eingebungen“? „Auf langen Spaziergängen stieg in mir wie aus einem stetig fließenden Brunnen aus der Tiefe einer jungen, durch Technik noch wenig belasteten Imagination viel herrliche Musik auf und erfüllte mein halbwachses Bewußtsein mit wundervollen Klängen“ (S. 53). Bei Egk fehlen weder die üblichen Musikeranekdoten (z. B. S. 200f.) noch die ergriffene Bewunderin: „eine weißhaarige, uralte, kleine schwarzgekleidete französische Dame“ (S. 459), die „unter Tränen, glücklich lächelnd“ (S. 460) ihm händehaltend Dank sagt.

Bei dem Lebenslauf von Egk ist es unmöglich, die Zeit des Nationalsozialismus zu übergehen, denn damals hatte er nicht nur seine ersten großen künstlerischen Erfolge, sondern war auch im Kulturleben in einflußreichen Positionen (Kapellmeister an der Staatsoper Berlin, Leiter der „Fachschaft Komponisten“ in der Reichsmusikkammer) aktiv. Wer nun aber eine nachdenkliche, aus der historischen Distanz heraus problematisierende, gar selbstkritisch analysierende und bewertende Darstellung erwartet hätte, findet sich herb enttäuscht. Egks Verhalten während der Zeit des deutschen Faschismus erscheint problemlos und gibt ihm keinen Anlaß zu grundsätzlichen Fragen. Man ist erstaunt, in welchem neutralen, unscheinbaren Gewand der Nationalsozialismus Einzug hält: „Menschen und Verhältnisse hatten sich verändert“ (S. 200). Aber

nicht nur die Selbstverständlichkeit, sondern auch die Unstimmigkeiten der Darstellung sind bedrückend.

Drei Beispiele seien genannt: Egk zitiert anläßlich der Uraufführung seiner Oper *Peer Gynt* (1938) einige sehr vernichtende Kritiken – z. B. aus der Zeitschrift *Völkische Kultur*, in der er selbst ab 1933 rege publizierte, was der Leser jedoch nicht erfährt –, um die Unbrauchbarkeit seines Werkes für die faschistische Kulturpolitik zu untermauern (vgl. S. 309ff.). Wie erklärt sich dann aber dessen anhaltender Erfolg? Egk schreibt zwar: „*Peer Gynt* . . . blieb praktisch bis nach dem Krieg liegen“ (S. 329). Dagegen sprechen jedoch (laut Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982) folgende Aufführungen: 1939 auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf, 1939/40 wieder in Berlin und Düsseldorf, dann in Darmstadt, Dresden und Osnabrück, 1941 in Prag und in Frankfurt am Main, 1942 wieder in Dresden, 1943 im besetzten Paris. Egks Beitrag zur Olympiade 1936, die *Olympische Festmusik*, war sein „erstes größeres Orchesterwerk“ (S. 257), dem er ebensowenig politische Bedeutung beimißt, wie offensichtlich der gesamten Olympiade (vgl. S. 257f.). Man fragt sich, ob das Engagement bei einer der größten Selbstdarstellungsveranstaltungen jener Zeit wirklich als so selbstverständlich dargestellt werden kann. Anfang 1941 schrieb Egk eine Musik für den Film *Jungens*. Wenn er dieses UFA-Produkt als einen „unpolitischen und weltanschaulich unwirksamen Film“ (S. 334) ansieht, kann man das nur für politische Blauäugigkeit halten. Seine Musik jedoch, die er bei solcher Einschätzung wohl mitmeint, war offensichtlich sehr wirksam, denn das HJ-Lied am Schluß des Filmes avancierte zum *Marsch der deutschen Jugend*, als Klavierauszug verbreitet und auf Schallplatte gepreßt, was dem Leser jedoch vorenthalten wird. Um sich ein zuverlässigeres und kritisches Bild machen zu können, ist man also auf andere, wie den genannten Prieberg, angewiesen, die in dem von Egk so titulierten „Archivdreck“ (S. 334) gewählt haben.

Da das ganze Buch im Stil der Selbstverständlichkeit und Fraglosigkeit geschrieben scheint, wäre Egks Fazit: „Mein Bericht zeigt Durchblicke, vermittelt Anschauungen und Bilder“ (S. 540) zu modifizieren. Egks Chronik zeigt keine Durchblicke, sie vermittelt fragwürdige Anschauungen und dürftige Bilder.

(Januar 1982)

Andreas Ballstaedt

MARTIN S. WEBER: *Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 300 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 105.)*

Einer Würdigung des in seinem Umfange bereits respektablen Werkes des 1931 geborenen Rudolf Kelterborn kommt die Tatsache entgegen, daß in den letzten Jahren die starren dogmatischen Fronten zeitgenössischer Musikbetrachtung sich beträchtlich gelockert haben. Die Musik selbst der jüngeren und jüngsten Zeit bietet hierfür oft irritierende Beispiele. Jedenfalls scheint heute der Blick freier auf Musik, die nicht in die Schablonen gängiger Kritik paßt. Und so ist es auch aus dieser Sicht sicherlich kein Zufall, daß ein ehemaliger Schüler des Komponisten es unternimmt, in einer Dissertation (?) das bis dahin vorliegende Orchesterwerk Kelterborns analysierend vorzustellen und zu würdigen. Martin S. Weber gelang dabei eine Arbeit, die große Vertrautheit sowohl mit dem Gegenstand der Untersuchung wie mit den Problemen zeitgenössischen Komponierens verrät.

Die Musik Kelterborns ist trotz ihrer vielschichtigen und rational gefestigten Anlage eine unmittelbar zugängliche. Faßlichkeit sowohl im Detail wie in der formalen Anlage ist ihr ein zentrales Bedürfnis. „Musik vermag zu bewegen, zu erschüttern: Bewegung, Erschütterung sind das Gegenteil von Erstarrung und falscher Verfestigung . . .“ (Kelterborn). Hier äußert sich eine künstlerische Haltung, die das Risiko auf sich nimmt, sich dem Vorwurf der Simplizität oder Naivität auszusetzen, ein Vorwurf freilich, der durch eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Werk auch sogleich widerlegt wird. Denn Faßlichkeit schließt Komplexität nicht aus, sofern man überhaupt die fragwürdige Prämisse glaubt verteidigen zu müssen, daß Qualität und Komplexität sich gegenseitig bedingen. Jedenfalls verraten die Werke Kelterborns eine große schöpferische Fantasie, die sich in abwechslungsreichster expressiver Sprache und in einer virtuoson Handhabung des Orchesterapparates niederschlägt. Sogenannte traditionelle Parameter wie kantable Melodik und Reste tonaler Harmonik verbinden sich vorab im späteren Werk bruchlos mit seriellen Ansätzen, mit aleatorischen Einschüben und Miteinbezug von elektronischen Mitteln. „Unser Suchen kann uns in Neuland führen, was immer unbequem ist, wenn es wirklich Neuland ist. Gelegentlich wird es aber auch Mut brauchen, in Kategorien und Begriffen zu

denken, die als nicht modern gelten“ (Kelterborn). So verstandener Mut und Ehrlichkeit sind denn auch auf der moralischen Ebene Konstituenten seiner Musik, was sich zwar nicht unbedingt in ästhetische Qualität umzusetzen braucht, immerhin aber Respekt und Achtung verlangt.

Weber geht chronologisch vor und unterteilt seine Arbeit nach bewährtem Schema in drei zeitliche Abschnitte: In die Zeitspanne der Entwicklung des Komponisten (1950–1959), in jene der „wachsenden Reifung“ (1960–1966) und jene der „Unabhängigkeit“ (1966–1975). Inwieweit diese scharfen Grenzen in der künstlerischen Entwicklung Kelterborns wie auch in der Anlage des vorliegenden Buches ihre Berechtigung haben, sei hier nicht diskutiert. Folge davon ist, daß die einzelnen Werke säuberlich der Reihe nach vorgestellt und analysiert werden. Hier allerdings stellt sich dem Leser, der den Band nicht zu „punktuellem“ Konsultation öffnet, sondern ihn durchliest, die Frage, ob die monotone Wiederkehr des immer gleichen (oder zumindest ähnlichen) Aufbaus der einzelnen Werkbetrachtungen nötig und dem Buch bekömmlich sei. Wäre es nicht u. U. sinnvoller und im guten Sinne abwechslungsreicher, bei den einzelnen Werken ihnen entsprechende Schwerpunkte zu setzen und sie damit auch durch die Art der Darstellung voneinander abzuheben? So begegnet man mit zunehmender Irritation dem immer wiederkehrenden Abschnitt c) *Die Zwölfertonreihe und ihre Anwendung*, irritierend um so mehr, als wir mit dem Autor (S. 159) einig gehen, daß der Beschäftigung mit Dodekaphonie im Werke Kelterborns nicht durchgehend die gleiche Bedeutung zukommt.

Diesem (offenbar bewußt gewählten) monotonen Aufbau steht allerdings die Fähigkeit des Autors gegenüber, das überaus diffizile Handwerk der Umsetzung analytischer Beobachtungen in eine anschauliche Sprache zu fassen. Hier verrät sich ein enges Verhältnis zum kompositorischen Metier, was dankbar vermerkt wird. Und hier liegt auch eine der Stärken des Buches. Um so mehr erstaunen einige wenige Banalitäten: „Denn Kelterborn bezieht die Instrumentation immer von Anfang an in die Konzeption für ein Werk ein“ (S. 29). Welcher zeitgenössische Komponist täte dies nicht?

Analysen neuer Musik leiden mehr noch als solche älterer unter der Krux, Beobachtungen struktureller Natur in solche ästhetischer Urteile umzusetzen, was so dringend notwendig scheint

und doch so schwierig ist. Auch hierbei geht Weber sehr sauber vor, legt das Schwergewicht auf die Beschreibung des Materials und dessen Anwendung und bringt Qualitätsurteile in durchaus legitimer persönlicher Färbung. Daß er dabei auch vor Kritik nicht zurückschreckt (wie z. B. in Hinblick auf die *Scènes fugitives* für Blockflöte und Orchester, S. 177) verrät wohlthuende Distanz zum Objekt. Webers Arbeit stellt einen begrüßenswerten und instruktiven Beitrag zur Musik der letzten 30 Jahre dar.
(April 1982) Victor Ravizza

JEAN FERRARD: Orgues du Brabant Wallon. Inventaire critique. Bruxelles: Sauvegarde des Instruments de musique à Clavier [SIC] 1981. XXV, 418 S.

Dieses Buch läßt an allen Ecken und Enden das geradezu missionarische Engagement des Verfassers spürbar werden. Der Untertitel signalisiert eine Zielsetzung, die bei der Lektüre noch deutlicher wird: Nicht nur die Instrumente werden „kritisch“ bewertet, sondern fast mehr noch die Verhältnisse im Lande – dem wallonischen (südlichen) Teil von Brabant –, die offensichtlich vielerorts durch Gleichgültigkeit gegenüber den Orgeln gekennzeichnet sind. Es ist deshalb ein erklärtes Ziel dieser Arbeit, die Öffentlichkeit aus ihrem Desinteresse aufzurütteln und zum Schutz aller alten Instrumente („sans distinction de valeur technique ou artistique“) aufzurufen. In der Einleitung erinnert der Verfasser wehmütig an Orgelbauer von europäischem Rang, die dieser Landstrich einst hervorgebracht hat (Langhedul, Brebos, Niehoff, Goldfuss), von deren Wirken in Brabant selbst jedoch kaum eine Spur übriggeblieben ist. Einer „Description de la situation actuelle“ werden „Propositions pour une politique de sauvegarde des instruments“ gegenübergestellt, also ein Programm für die Zukunft entwickelt, das den Schutz der historischen Instrumente gewährleisten und die Durchführung sachgemäßer Restaurierungen sichern soll, wobei an Experten und Restauratoren gleich hohe Anforderungen gestellt werden.

Den Hauptteil des Bandes machen die Beschreibungen von 117 Instrumenten aus. Der Verfasser beschränkt sich bei seinen Aufnahmen auf Orgeln in Pfarrkirchen; Kollegien und Klöster finden keine Berücksichtigung. Statt der auf

den Seiten XXIV und XXV gekünstelt in eine Umrißzeichnung des Gebiets gepreßten Ortsnamen samt Seitenzahlen hätte man sich eine Übersichtskarte herkömmlicher Art gewünscht, zumal eine alphabetische Ortsliste unmittelbar folgt. Einige Orgeln, mit denen man in den letzten Jahren besonders übel umgesprungen ist (Verwahrlosung, Vernichtung, Verkauf), figurieren – doch wohl etwas zu pathetisch – als „L'Enfer des orgues du Brabant Wallon“; sie werden deshalb – durch Negativdruck auf schwarzem Grund – gleichsam „im Trauerflor“ vorgestellt. Derlei emotionale Entladungen berühren etwas seltsam; sie lassen sich zur Not mit der „Pionierrolle“, in der sich der Verfasser sieht, entschuldigen.

Die Angaben zu den einzelnen Orgeln folgen einem gut durchdachten Schema, dem ein ebenso übersichtliches Druckbild entspricht. Im Normalfall finden sich auf der linken von zwei einander gegenüberliegenden Seiten kurze Angaben über die geographische Lage, die Kirche, den Orgelbauer und das Baudatum, dazu eine knappe Würdigung des Instruments und ein „commentaire subjectif“, der über den aktuellen Zustand und allenfalls nötige Maßnahmen informiert, wobei Feststellungen wie „zahlreiche Pfeifen sprechen schlecht an“ oder „Reinigung wünschenswert“ im Zusammenhang eines gedruckten Inventars überflüssig erscheinen. Die rechte Seite bringt eine detailliertere Beschreibung des Instruments mit den Unterabteilungen „Gehäuse“, „Spieltisch“, „Disposition“, „Pfeifenwerk“, „Windlade“, „Mechanik“ und „Windversorgung“, dazu einen Abriß der Geschichte der Orgel sowie Nachweise hinsichtlich Archivmaterial, Bibliographie, Ikonographie und Klangdokumentation. Zuweilen werden auf weiteren Seiten mehr oder weniger umfangreiche Archivalien mitgeteilt. Von jeder Orgel ist ein Prospektfoto beigegeben; hinzu kommen zahlreiche Detailfotos, Trakturschemata und Faksimiles. Die näheren Angaben zu den einzelnen Registern, im allgemeinen unter „Pfeifenwerk“ zu suchen, lassen an Deutlichkeit leider oft zu wünschen übrig. „Holzpfeifen in Eiche“ sagt weder über die gemeinten Register noch über die Zahl der Holzpfeifen etwas aus; „Gambe in Zink“ läßt vermuten, das betreffende Register sei bis in den höchsten Diskant mit Zinkpfeifen bestückt, was – wenn dem wirklich so wäre – wegen seiner Ungewöhnlichkeit eigens vermerkt werden müßte. Sollten in der Orgel von Corroy-

le-Grand (S. 92) u. a. die Register Fourniture und Cornet tatsächlich zur Gänze aus Zinkpfeifen bestehen? Hier wird der Leser unnötigerweise verunsichert. Die nötigen Erhebungen zur Klärung dieser Fragen lassen sich - wenn man von ganz wenigen Extremfällen absieht - auch bei schlechter Zugänglichkeit des Instruments durch bloßen Augenschein machen, ohne daß deswegen ein Ausbau der Pfeifen nötig wäre. Desgleichen vermißt man Repetitionsschemata der Mixturen, von denen in den Dispositionen ohnehin nur die Chorzahl mitgeteilt wird.

Wertvoll sind die knappen, aber informativen Anhänge, die den Orgelbau im wallonischen Brabant unter den Gesichtspunkten, die für jede einzelne Orgel gelten, noch einmal als Ganzes systematisch aufschlüsseln. Die Orgelbauerliste - wir greifen nur einige Namen aus dem 19. Jahrhundert heraus: Pierre Hubert Anneessens (Ninove), Louis und Florian Gheude (Nivelles) und Hippolyte Loret (Laeken) - bietet eine willkommene Übersicht über das Wirken von etwa 80 Orgelbauern im behandelten Gebiet.

Insgesamt: Eine sehr inhaltsreiche, dabei gut gegliederte und übersichtliche Publikation, die - trotz einiger Einschränkungen - in mancher Hinsicht als vorbildhaft bezeichnet werden kann. (März 1982)

Alfred Reichling

HUGO WOHNFURTER: Die Orgelbauerfamilie Bader 1600-1742. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1981. XIV, 315 S., 34 Abb. (Veröffentlichungen der orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle Münster. Nr. 11.)

Die vorliegende Dissertation entstand 1977 an der Universität Münster, angeregt und betreut von Rudolf Reuter, dem die Orgelforschung mehrere verdienstvolle Arbeiten zum westfälischen Orgelbau verdankt. Wohnfurters Studie greift auf diese Arbeiten Reuters zurück, basiert aber in der Hauptsache auf archivalischen Quellen. Sie beschäftigt sich mit der Orgelbauerfamilie Bader, die über vier Generationen zwischen 1600 und 1740 im westeuropäischen Raum führende Positionen eingenommen hat (S. 105). Der Bader-Familie werden Orgeln in Hamburg (Dom), Münster (Dom, Petrikirche, Minoriten, ehemalige Stiftskirche Überwasser), Herford (Münster), Hildesheim (St. Andreas), Wesel (Stadtkirche St. Willibrordi und Mathenakirche),

Xanten (Stiftskirche St. Viktor), Paderborn (Dom), Coesfeld (St. Lamberti), in weiteren Orten Westfalens sowie in Belgien (unter anderem St. Jacob in Antwerpen, Finisterekerk in Brüssel, in Asse, St. Amands und Halle) und in den Niederlanden zugeschrieben.

Bereits der um 1570 geborene Daniel Bader, der Begründer dieser westfälischen Dynastie, nimmt nach seinem Umzug von Köln nach Antwerpen Einfluß auf den Brabanter Raum. Seine Kenntnisse vermittelt er an die Söhne weiter, von denen besonders Hans Heinrich eine über den regionalen Bereich hinausragende Bedeutung erlangt. Bis in die nördlichen Provinzen der Niederlande führen die Spuren der Orgelbauer Bader. Die wichtigsten Werkstätten Westfalens im 17. und 18. Jahrhundert sind in ihrer Hand. Zeitgenössische Urteile über die Orgelbauweise der Bader fallen durchwegs positiv aus. Bereits Nicolaas Arnoldi Knock bringt in seiner 1788 erschienenen Dispositionssammlung neben Dispositionen auch Bewertungen über drei Orgelbauten der Bader. Kirchenbucheintragen weisen sie zum Teil schon als berühmte Leute aus. So wird Tobias (II) Bader als „honoratissimus dominus“ bezeichnet.

An dieser Stelle muß auf eine Ungereimtheit im Text S. 6 aufmerksam gemacht werden, wonach „Tobias (I) Bader neben Orgeln noch andere Musikinstrumente gebaut hat“, die dazugehörige Anmerkung aber feststellt, daß von demselben Orgelbauer „außer Orgeln keine anderen Instrumente nachgewiesen“ sind.

Auf fast fünf Druckseiten sind die Arbeiten der einzelnen Mitglieder in chronologischer Reihenfolge für den bereits genannten Zeitraum wiedergegeben. Was vom Werk der Bader-Familie auf uns gekommen ist, scheint minimal zu sein. Nur eine einzige Orgel (Dronrijp) blieb fast vollständig erhalten. Sonst existieren lediglich einige Gehäuse (Hallenberg, Herdecke-Kirchende, Steinfurt-Burgsteinfurt, Ternaard) oder verschiedentlich Registerreihen (Frödenberg, Hildesheim-Hl. Kreuz, Ijlst, Leeuwarden-Oosterkerk, Stiens und Zutphen). Ein wahrscheinlich von Daniel Bader um 1600 gebautes Virginal besitzt das Instrumentenmuseum Brüssel.

Der Verfasser hat in kommunalen, staatlichen und insbesondere kirchlichen Archiven viele Quellen aufgespürt, die wesentlich zur Erhellung von Biographie und Werk der Bader beitragen. Daß solches Suchen immer zeitraubend und

mühevoll bleibt, letztlich aber doch gewinnbringend sein kann, wird im gegebenen Beitrag deutlich. Wenn dann noch die fördernde Großzügigkeit eines Mäzens – hier ist der Landschaftsverband Westfalen-Lippe gemeint – den umfangreichen Quellentext auf Hochglanzpapier drucken läßt, müßte eigentlich das Herz eines jeden Autors und Orgelfreundes höher schlagen, wären nicht die *Richtlinien für die äußere Textgestaltung* (nachzulesen in den *Blättern für deutsche Landesgeschichte* 98, 1962, S. 1–11) völlig außer Acht gelassen worden. Genau gearbeitete Orts- und Personenregister, letztere unterteilt in die Sparten Orgelbauer, Gutachter, Schreiner, Bildhauer, Maler und Organisten, schlüsseln den bebilderten Band gut auf.

(März 1982)

Raimund W. Sterl

MANFRED BARTUSCH: Die linke Hand des Gitarristen – eine physiologische Studie. Brame: Kyrwalda Verlag (1981). 64 S., Abb.

„Wäre ein Gitarristenwettbewerb olympische Disziplin, wäre diese sportphysiologische Studie über den Bewegungsablauf der linken Hand 1981 viel zu spät erschienen“ (S. 7).

So gewagt diese Hypothese als Einleitungssatz auch klingen mag, sie spiegelt doch am deutlichsten die Absicht des Autors wider, den Gitarristen, den „Schwerstarbeitern unter den Musikanten“ (S. 7) mit Methoden der modernen Sportmedizin Hilfestellung zu geben. Manfred Bartusch, ein offensichtlich gitarrebegeisterter Mediziner – die Wahl seiner Interviewpartner läßt auf seine Herkunft aus der DDR schließen, wo Sportphysiologie mehr als anderswo Triumphe feierte –, folgt im Aufbau seiner Untersuchung dem einer sportphysiologischen Studie: Beobachtung, Analyse des Beobachteten, Betrachtung der Gegebenheiten unter anatomischen, physiologischen und mechanischen Gesichtspunkten, daraus entwickelte gymnastische Übungen und zusammenfassende Schlußbetrachtung. Das Ganze ist knapp im Text gehalten, mit vielen fotografischen Abbildungen, klaren schematischen Darstellungen und übersichtlichen Tabellen versehen.

Das Beobachtungskapitel *Blick auf die linke Hand des Gitarrevirtuosen* bringt zehn kurz kommentierte Abbildungen von Zupfinstrumentalisten von der Antike bis in die Gegenwart.

Freilich ist dieses Bildmaterial im Vergleich zu einer echten sportphysiologischen Untersuchung vom Umfang her beschränkt. Es verdeutlicht auch keine Bewegungsabläufe, sondern es hält ausgewählte Handstellungen fest, deren Auswahl von der Absicht des Verfassers bestimmt ist. Um die Notwendigkeit eines nicht gebeugten Handgelenks bei überstreckten Fingergrundgelenken zu zeigen – zwei wichtige günstige Voraussetzungen, wie in den folgenden Kapiteln physiologisch belegt wird – sind Abbildungen wiedergegeben, die überwiegend das Greifen auf den oberen Saiten zeigen, eine Situation, bei der sich diese Position zumindest bei halbwegs geübten Spielern zwangsläufig einstellt. Die Neugier, einem Virtuosen beim Spiel auf der 6. Saite auf die linke Hand zu schauen oder gar einen Bewegungsablauf in einer Bilderserie in Zeitlupe mitzuverfolgen, wird nicht gestillt.

Im folgenden Kapitel *Grifftechnik der linken Hand* wird in zehn Punkten „die offensichtlich bewährteste Grundaussgangsstellung der linken Hand“ (S. 20) in Wort und Bild am Griffbrett vorgestellt. Die einzelnen Forderungen wird jeder solide ausgebildete Gitarrist bestätigen, zumal alles darauf abzielt, eine möglichst gelockerte Spielweise unter Ausnutzung der Schwerkraft des linken Armes zu erreichen. Die Schwierigkeit, leicht verständlich in Worte zu fassen, was eindeutig nur am Objekt vorführbar ist, mag folgende Textprobe veranschaulichen: „Der Unterarm ist durch einen nur leicht verstärkten Muskeltonus im Bizeps so gebeugt, daß die Ellenbogenspitze fast im Lot des Gitarrenhalses steht“ (S. 22). Auffälliger sind die Mängel der bildlichen Darstellung: bei Abb. 14 ist das Handgelenk verdeckt, dessen „diskretes Nachbeugen“ eigentlich gezeigt werden soll; die Abb. 15–19 lassen eine allgemein verpönte Haltung des Instruments erkennen, die durch Verkanten dem Spieler die Draufsicht auf die Decke ermöglicht. Spätestens hier wird der Leser danach fragen, wieweit überhaupt die linke Hand isoliert von der Gesamthaltung, letzten Endes auch abgelöst von der Anschlagstechnik der rechten Hand betrachtet werden kann.

Die folgenden Kapitel – für Nichtmediziner nicht gerade leichte Kost – bringen die Untermauerung der vorher aufgestellten Forderungen. Zusammenhänge von Muskeln und Sehnen werden dargestellt, besondere Beachtung wird den Fingerseitenbändern gewidmet, so daß vor allem die Vorteile für das Spreizen der Finger bei

gestreckten Grundgelenken deutlich werden. Die physiologische Betrachtung bietet Belege für die Möglichkeit bewußten Entspannens und für günstige Abfolgen von Arbeitszeiten und Pausen. Überraschend wirkt auf den medizinischen Laien der Satz: „Wird eine Tätigkeit ca. 8mal bewußt wiederholt, entsteht im Hirn (Formatio reticularis) ein Merkmuster (Engramm). Die Tätigkeit ist jetzt automatisiert, vermag unbewußt abzu-
laufen . . .“ (S. 42). Wie weit ist hier der Begriff „Tätigkeit“ zu fassen?

Bei dem Kapitel *Physikalisch-mechanische Gesichtspunkte*, in dem der notwendige Kraftaufwand beim Niederdrücken einer Saite vorgestellt wird, scheint die unterschiedliche Hebelwirkung des Arms beim Spiel in verschiedenen Lagen nicht berücksichtigt worden zu sein. Jeder Gitarrist weiß, daß ein Barrégriff in der 1. Lage oder oberhalb der 12. Lage mehr Krafteinsatz erfordert als beispielsweise in der 5. Lage.

Die vier anschließend empfohlenen Fingerübungen sind schlüssig aus dem Vorhergegangenen abgeleitet und begründet, wenn auch nicht überraschend neu. So wurde die „Übung zur isolierten Fingerstreckung“ (S. 53) schon 1975 von Gustav Scheck in seinem Buch *Die Flöte* beschrieben. Zahlreiche Ähnlichkeiten in der medizinischen Betrachtungsweise findet man auch – um nur ein älteres Beispiel zu nennen – in dem Buch *Die Grundlagen der Technik des Violinspiels* von Amadeo von der Hoya aus dem Jahr 1898. Interessant wäre es gewesen, von dem Mediziner Bartusch zu erfahren, wie weit eine ausgewachsene Hand überhaupt noch trainierbar ist. Seine ausgesprochen materialistische Betrachtungsweise läßt auch Fragen zu unterschiedlicher Begabung oder günstiger bzw. ungünstiger Disposition unbeantwortet.

Wem kann also dieses Buch empfohlen werden? Sicher jedem gitarrespielenden Mediziner; ebenso allen Gitarristen, die ihre Hand von innen kennenlernen wollen und denen die Prinzipien einer ökonomischen Griffweise fremd sind. Im Rückblick wirkt der zitierte Einleitungssatz vielleicht doch etwas übertrieben. Obwohl – es gab immerhin schon jemand, der mit dem Prädikat „Weltmeister im Gitarrespiel“ reiste. Gerade sein Name ist durch einen Druckfehler (S. 8) nicht korrekt wiedergegeben. Zwei weitere Ungenauigkeiten – die undifferenzierte Saitenbezeichnung (S. 48) und die kritiklose Übernahme einer falschen Jahreszahl aus Ragossnigs *Handbuch* (Ochsenkuhns Tabulaturbuch ist 1558 er-

schienen!) – fallen zwar auf, aber im Vergleich zu dem oben Angemerkteten nicht ins Gewicht.

(April 1982)

Dieter Kirsch

BERND WIETUSCH: Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 245 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 7.)

Daß Nachruhm in extremem Maße schwankt, gehört zur geistigen – oder ungeistigen – Signatur der letzten Jahrzehnte. Theodor W. Adorno ist von den Philosophen und Soziologen – sogar von denen, die sich einmal zu seinen Schülern zählten – fast vergessen (man kann auch sagen: verdrängt) worden; und in der Literaturwissenschaft war – zu Unrecht – seine Wirkung immer gering. Um so erstaunlicher ist es, daß sich gerade die Musikpädagogik, die von Adorno mit kaum verhohlener Geringschätzung behandelt wurde, mit einem Eifer, wie ihn keine andere Disziplin mehr aufbringt, um eine Rezeption seiner Ideen bemüht. (Vielleicht gehört es bei den Pädagogen, wie bei den Theologen, zum spezifischen Berufsethos, auch Herausforderungen, die an den Lebensnerv rühren, ernst zu nehmen und aufzugreifen, statt sie zu ignorieren – kein Physiker läßt sich durch Paul Feyerabends wissenschaftstheoretischen Anarchismus in seiner täglichen Arbeit beirren.)

Das Buch von Bernd Wietusch, *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno*, eine Kölner erziehungswissenschaftliche Dissertation, ist zu einem großen Teil eine Auseinandersetzung mit der Kritik an Adorno, wie sie seit dessen Angriff, der die Musikpädagogen tief verstörte, von Kamlah und Warner bis zu Doflein und Antholz geübt worden ist. Im Rückblick erscheint, wie Wietusch meint, die Kontroverse als schiefer Dialog, in dem keiner der Streitenden bemüht war, sich auf die Prämissen des anderen im Ernst einzulassen.

Wietusch selbst geht – unter den Stichworten *Erziehung zur Mündigkeit – Herstellung des richtigen Bewußtseins* und *Musikästhetische Aspekte der Sozialphilosophie Adornos* – von einer ausführlichen, im ganzen verständnisvollen Darstel-

lung des philosophisch-soziologischen Kontextes aus, ohne den Adornos Thesen zur Musikpädagogik nicht restlos begrifflich sind. Das Resultat, zu dem er gelangt, ist allerdings frappierend: Die von Adorno postulierte Subjektivität ästhetischer Erfahrung soll als Zeichen der „Unverbindlichkeit der musikpädagogischen Zielsetzung Adornos aufgrund der Kommunikationslosigkeit seines handlungsorientierenden Wissens“ gelten (S. 188). „Praxis ist nur als kritische, die Unwahrheit des herrschenden Begriffs demonstrierende möglich. Die Wahrheit des emphatischen Ausgangspunktes der pädagogischen Folgerungen Adornos ist aber allein gebunden an die spontane subjektive Erfahrung und Reaktion voraussetzende Methode der bestimmten Negation. Eine allein auf ‚Privatheit und nicht Allgemeinheit der Erfahrung‘, die ja die Möglichkeit eines begrifflichen Konsens bedingt, beruhende Interpretation von gesellschaftlicher Wirklichkeit als Voraussetzung allgemeinpädagogischen wie musikpädagogischen Handelns, kann aber ihre Wahrheit nicht vermitteln und deshalb auch keine Verbindlichkeit beanspruchen“ (S. 188).

Adornos These, daß autonome Kunst gerade dadurch, daß sie ihr eigenes Formgesetz erfüllt, die Wahrheit über die bestehende Gesellschaft ausspricht und zugleich eine Ausdrucksform des Widerstands gegen den Zugriff der „verwalteten Welt“ darstellt, besagt musikpädagogisch nichts anderes, als daß es das Ziel vernünftiger Didaktik sein müsse, den Schüler oder Studenten bis an die Grenze zu führen, an der er durch eigene Anstrengung zur ästhetischen Erfahrung großer Kunst gelangen kann. Daß musikalische Erfahrung im emphatischen Sinne des Wortes pädagogisch nicht bewirkt, sondern lediglich angeregt werden kann, ist jedoch keineswegs, wie Wietuschs Adorno-Kritik ausgeht: die Voraussetzung, daß Musikpädagogik erst dann „verbindlich“ sei, wenn sie zu der in Musik enthaltenen „begriffslosen Erkenntnis“ nicht nur hinführt, sondern auch deren Substanz begrifflich zu erfassen vermag, beruht, pointiert gesagt, auf

einer Anmaßung, die aus einem forcierten Wissenschaftsanspruch der Musikpädagogik stammt. (Mai 1982) Carl Dahlhaus

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Status und Funktion des Hofkapellmeisters in Wien (1848–1918). Innsbruck: Musikverlag Helbling (1981). 397 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band V.)

Geht man davon aus, daß Erkenntnisfortschritte oft gerade durch Erforschung von zunächst unwichtig erscheinenden Phänomenen zu erzielen sind, so ist die Themenstellung der vorliegenden Arbeit, der gekürzten Fassung einer Innsbrucker Dissertation von 1978, im Hinblick auf ein differenzierteres Verständnis der Musikkultur des 19. Jahrhunderts durchaus zu begrüßen. Hildegard Herrmann-Schneider versteht ihre Untersuchung, für die sie ein umfangreiches Quellenmaterial des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien auswertete, einerseits als Vorarbeit, um später „an Hand mehrerer Modelle den Typus des Hofkapellmeisters im 19. Jahrhundert soziologisch zu erfassen“ (S. 11), andererseits als Versuch, das Bild der Musikmetropole Wien im 19. Jahrhundert um einen bisher nicht beachteten Aspekt zu vervollständigen.

Die zentrale Frage, was aus dem Hofkapellmeister im 19. Jahrhundert, d. h. unter den Bedingungen einer bürgerlich-öffentlichen Musikkultur, geworden ist, wird von ihr dahingehend beantwortet, daß dieses Amt, das in Wien seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Leitung der Hofoper nicht mehr umfaßte, sondern sich im wesentlichen auf die Kirchenmusik beschränkte, zu einer zweitrangigen Erscheinung ohne öffentliches Interesse herabgesunken war (Einleitung und S. 299). Diese Einschätzung ist allerdings insofern zu modifizieren, als aus einem längeren Hanslick-Zitat (S. 283) hervorgeht, daß an einer Reform der kaiserlichen Kirchenmusik „in echt künstlerischem Geist“ durchaus ein öffentliches Interesse bestand. Symptomatisch hierfür ist die von Hanslick wiedergegebene Polemik gegen die sogenannten „Eisenbahnmessen“, Kapellmeistermusik im pejorativen Sinne, nämlich Messen, die der Hofkapellmeister Randhartinger – wie böse Zungen behaupteten – auf seinen Bahnfahrten zwischen Baden und Wien komponierte. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, daß der

Funktionsverlust des Kapellmeisteramtes im 19. Jahrhundert dadurch kompensiert wurde, daß es – wie den Ausführungen der Verfasserin zu entnehmen ist – durch Personalunion mit führenden Positionen an der Hofoper und im öffentlichen Konzertwesen verbunden werden konnte (so u. a. bei Johann Herbeck, Joseph Hellmesberger jun. und Hans Richter).

Der Status des Wiener Hofkapellmeisters, d. h. seine Position in der Ämterhierarchie des Hofes, wird in drei kurzen Abschnitten über Vorgesetzte, Beginn und Beendigung des Dienstverhältnisses sowie in einem längeren Teil über die Sozialleistungen des Hofes herausgearbeitet. Unklar bleibt, warum demgegenüber in der Einleitung (S. 15) der Status als Stellung des Wiener Hofkapellmeisters innerhalb der Gruppe der Kapellmeister anderer Höfe definiert wird.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung der Funktionen des Hofkapellmeisters. Auf ca. 50 Seiten werden die administrativen Aufgaben wie Verwaltung und Betreuung des aus zehn Sängerknaben, acht Sängern und den Mitgliedern des Orchesters bestehenden Personals der Hofmusikkapelle dargestellt, auf ca. 25 Seiten die künstlerischen Aufgaben: im wesentlichen die Leitung der Kirchenmusik beim sonntäglichen Hochamt in der Hofburgkapelle und bei besonderen Gelegenheiten, daneben die sporadische Durchführung von höfischen Theater-, Konzert- und Unterhaltungsveranstaltungen mit dem Orchester der Hofmusikkapelle (drei Seiten) und die bis in die 1860er Jahre übliche kompositorische Tätigkeit für die Kirchenmusik (eine Seite). Das Verhältnis der angegebenen Seitenzahlen veranschaulicht ein Problem der Untersuchungsmethode. Die Autorin hat sich im Abschnitt über den verwaltungstechnischen Funktionsbereich (ähnlich wie im Abschnitt über die Sozialleistungen des Hofes) vom umfangreichen Archivmaterial zu einer Faktenhäufung verleiten lassen, die beim Leser häufig die Frage nach der Relevanz der mitgeteilten Details aufkommen läßt. Unübersehbar ist das Mißverhältnis zwischen dem großen Aufwand, mit dem die archivalischen Untersuchungen betrieben und im Anmerkungsapparat dokumentiert wurden, und dem relativ bescheidenen Ergebnis. Die Verfasserin, die eine rigorosere Selektion des Quellenmaterials offensichtlich scheute, muß das selbst bemerkt haben, denn sie betont im Schlußkapitel, die detaillierte Darstellung des verwaltungstechnischen Funktionsbereichs sei not-

wendig gewesen, um zu zeigen, „mit welchen Nichtigkeiten sich der Hofkapellmeister“ habe abgeben müssen (S. 306).

Hildegard Herrmann-Schneiders Arbeit scheint demnach die These zu bestätigen, Untersuchungen zur musikalischen Sozialgeschichte hätten eine „Kärnerarbeit“ zu leisten, die erst später in eine – tiefere historische und soziologische Einsichten vermittelnde – Synthese eingebracht werden könne. Aus wissenschaftspraktischen Erwägungen wäre es allerdings an der Zeit, diese zur Begründung historisch-positivistischer Detailforschung immer wieder herangezogene These zu relativieren. Denn so richtig es ist, daß die sich auf konkrete Details einlassende historische Methode im Bereich der musikalischen Sozialgeschichte nicht übersprungen werden kann, so unbestreitbar dürfte sein, daß unsere Kenntnis der musikalischen Sozialgeschichte so lange lediglich quantitative Erweiterungen erfährt, als nicht auch bei einem begrenzten Untersuchungsgegenstand versucht wird, dessen Strukturveränderungen zu beschreiben und gleichzeitig historisch-soziologisch zu interpretieren.

Daß sich hierfür das Amt des Hofkapellmeisters in der Schlußphase der k. u. k. Donaunarchie als Studienobjekt eignet, läßt die vorliegende Arbeit erkennen. So hätten sich die ange deuteten Mängel vermeiden lassen, wenn die Amtsfunktionen nicht nur positivistisch nach den Quellentexten dargestellt, sondern auch historisch-soziologisch interpretiert worden wären. Der Versuch hierzu wird im Schlußkapitel zwar unternommen, bleibt jedoch im Ansatz stecken, da erstens als Vergleichsmaterial nur Quellen zur Funktion des Kapellmeisters im 16. bis 18. Jahrhundert herangezogen werden, die für den Strukturwandel des Amtes entscheidende Phase zwischen 1750 und 1850 aber ausgespart bleibt, und zweitens es dem Leser überlassen bleibt, herauszufinden, worin der Funktionswandel des Amtes bestand. So wird im Hinblick auf die detaillierte Beschreibung der administrativen Funktionen lediglich festgestellt, daß diese „sicherlich etliche Novitäten“ gebracht habe (S. 306), ohne diese konkret zu benennen.

In der Darstellung stören mehrmals nicht korrekt gewählte Wörter: wenn es z. B. heißt, Primärquellen seien erneut „hinterfragt“ worden (S. 296), ist lediglich gemeint, daß sie befragt oder ausgewertet wurden; wenn der Musik am Burgtheater eine „hintergründige“ Rolle zugesprochen wird (S. 297), ist eine untergeordnete

oder zweitrangige Rolle gemeint; und wenn davon die Rede ist, daß sich Hermann Zumpe zum Wagner-Interpreten „prädestinierte“ (S. 300), ist offenbar gemeint, daß er sich profilierte. Ein sachliches Versehen: der 1548 urkundlich genannte Dresdener Hofkapellmeister ist nicht Johann Jakob Walther (S. 306), sondern Johann Walter.

(Januar 1982)

Erich Reimer

ANSGAR JERRENTROP: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 378 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 113.)

Was eigentlich ein Plädoyer für den behandelten Gegenstand hätte werden sollen, zeigt in Wahrheit nur den großen Abstand, durch den Musikwissenschaft und Populärmusik noch immer getrennt sind. Zwei grundsätzliche Fehler scheinen bewirkt zu haben, daß Jerrentrop Untersuchungen von vornherein in ihrem Wert geschmälert wurden: zum einen die zeitliche Einengung, insbesondere die Begrenzung der Vorgeschichte durch das Jahr 1950, zum anderen das unentschuld bare Vertrauen, das in die Aussagekraft der „charts“, also der Hit-Listen gesetzt wurde. Nur schwer wird für den mit der Materie wenig Vertrauten verständlich, daß die Hauptquellen der geschilderten Entwicklung so gut wie ausschließlich in zwei amerikanischen Musikrichtungen liegen, der (weißen) Country- und Western-Musik (C&W) und der (schwarzen) Rhythm-and-Blues-Musik (R&B). Deren Verwurzelung in vorangegangenen Strömungen der amerikanischen und von den Vereinigten Staaten aus verbreiteten Populärmusik hätte einer viel großräumigeren Betrachtungsweise bedurft. Die kommentarlose Nennung von Interpreten, die nach 1950 keine schöpferische oder stilbildende Rolle mehr gespielt haben, verzerrt das Bild, denn Sinatra und Crosby waren eben nicht nur „Schlagersänger mit bürgerlichem Anhang“ und gehören mit den auslaufenden und am Standard festhaltenden, zum Teil auch für ihr Repertoire untypischen späten Interpretationen nicht in eine Reihe mit Mario Lanza, dem Gitarristen Les Paul oder dem Jazzmusiker Nat King Cole, nur, weil alle zur gleichen Zeit „Hits“ hatten.

Die Aufzählung von fünfzehn Stilarten für die Jahre 1958–1963 kann als Beispiel für die Komplizierung und Verundeutlichung von Jerrentrop Methoden gelten; eine wirkliche Veränderung – das Aufkommen des Folksongs – wird mit Modereichtungen gleichgesetzt. Kein Wort über historische Fakten der Zwischenkriegszeit, aus der ja auch noch eine weitere, unbeachtet gelassene Verbindung herüberreicht: der unmittelbare Einfluß des Boogie-Woogie und der ebenfalls auf dem Blues-Schema basierenden Titel aus dem Tanzorchester-Repertoire (wie das von Glenn Miller gespielte *In the Mood*) auf den Rock'n' Roll, der im übrigen zur Zeit seines Aufkommens keineswegs als Protest gemeint war; zumindest nicht in dem Sinn, in dem später mit den Mitteln der Folk- und Rockmusik protestiert wurde.

Irreführend ist die Beschränkung auf amerikanisches Informationsmaterial (aus erster oder zweiter Hand), weil die Popmusik dort stets einen ganz anderen Stellenwert besaß, und nicht zuletzt deshalb, weil sich zu dieser Zeit die Loslösung von den jahrzehntelangen amerikanischen Vorbildern und ihre Verlagerung nach England vollzog; abgesehen davon, daß (auch) Jerrentrop dabei einigen publizistischen Wichtigtuern auf den Leim gegangen ist. Wichtige politische und soziologische Fakten bleiben dabei unberücksichtigt, beispielsweise die Bedeutung der C&W-Musik für das Rassenbewußtsein in den Südstaaten, während die R&B-Musik als reine Tanzmusik der Farbigen (noch) keine Nebenbedeutung hatte, oder die Aufhebung der Rassentrennung in der Army, die mindestens ebenso stark auf die Vorgeschichte der Rockmusik einwirkte wie die (technisch-kommerziell bedingte) Umstellung auf die Langspielplatte.

An Fehlern und Verallgemeinerungen wäre vieles richtigzustellen. Eine *ballad* ist keine „Schnulze“; der Twist war eine Tanzart, kein Musikstil; die Einordnung von Sarah Vaughan als Schlagersängerin oder Johnny Cash als Rockabilly-Musiker geht an deren Wesen vorbei; eine „cover version“ ist nicht „geklauter Musik“, sondern die nachgezogene Aufnahme eines Titels durch einen anderen Interpreten (und – meist – in anderer Sprache).

Genau hier ließe sich anknüpfen, um auf besondere Mängel im Erfassen des Themas hinzuweisen, liegen doch in dem gewählten Zeitraum musikalisch wirklich relevante und für die Wissenschaft interessante Entwicklungen vor: allen voran die Umstellung auf den Interpreten-

Autor, die Wandlungen des Arrangement-Begriffs, die Einbeziehung des Playbacks als Kunstmittel, das Herauslösen tatsächlicher Innovationen aus dem Bereich der Gebrauchstanzmusik und des Tagesschlagers. Das aber läßt sich nicht durch noch so fleißige Sammlung und Aufstellung der Notenbeispiele, Graphiken und Tabellen des (den Text quantitativ übertreffenden) Anhangs bewerkstelligen. Gerade hier aber hätte notabene diese Wandlung an einem äußerlich erscheinenden Umstand klargemacht werden können; den mühevoll von Schallplatten erstellten Partiturauszügen und Incipits fehlen die Autorenangaben, für die im Anfang der dargestellten Entwicklung eben noch die Komponisten- und Textdichternamen, an ihrem Ende aber diejenigen der Interpreten selbst gestanden hätten. Das hätte eine Evolution aufgezeigt: von der nachgespielten zur autonomen Pop-Musik, oder auch: von der Trivialmusik zur eigenständigen musikalischen Gattung.

(April 1982)

Karl Robert Brachtel

Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken. Hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 198 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 9.)

Band 9 der *Beiträge zur Ethnomusikologie* beginnt mit einem Nachruf auf Kurt Reinhard (1914–1979), der die Schriftenreihe begründete. Was dann folgt und insgesamt als *Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken* bezeichnet wird, erweckt Ansprüche, die es nicht befriedigt. Es handelt sich nicht um eine umgreifende Darstellung des Themas, sondern bloß um einzelne Beiträge, die sich in lockerer Verbindung um das Thema gruppieren.

Acht Beiträge zur „Musikologischen Feldforschung“ (S. 12–140) befassen sich mit ausgewählten Problemkreisen und sollen nach dem Vorwort von Max Peter Baumann zu weiterführenden Diskussionen Anlaß geben. Im zweiten Teil des Bandes sind elf Feldforschungs- und Exkursionsberichte zusammengestellt (S. 141 bis 195), deren Informationsgehalt recht unterschiedlich ist. Während man von Martha Brech / Beatrix Schulz-Raanan in *Feldforschung einer Studentengruppe der Freien Universität Berlin in der Schweiz* (S. 150–154) nicht viel mehr erfährt,

als daß auf dem Urnerboden achtzehn Betrufe aufgenommen wurden, die „im kommenden Semester ausgewertet werden sollen“, bietet Rüdiger Schumacher zum Schattentheater Mitteljavas (S. 180–183) oder Max Peter Baumann zur Feldforschung im bolivianischen Departement Cochabamba (S. 190–195) bei aller Kürze der Berichte Informationen in gedrängter Fülle.

Erwartungen, die der Buchtitel erweckt, erfüllt am ehesten Max Peter Baumann mit der einleitenden Arbeit *Aspekte zum Problem der musikalischen Ethnographie* (S. 12–36). Es ist wohl nötig, ethnomusikologische Feldforschung immer wieder neu zu definieren und ihre Methoden zu überdenken. Es ist nützlich, sich mit Baumann klar zu werden, daß ein Kulturbild auf die notative oder die intentionale Beobachtungsebene bezogen werden kann, sich auch klar zu werden, was beim Beobachten, Befragen und Protokollieren eigentlich geschieht. Man kann davon nicht genug im Kopfe haben, um es dann beim Kontakt mit einer fremden Kultur möglichst bald zu vergessen. Mit Definitionen und Theoremen ist im Ernstfall nicht viel anzufangen, um so mehr indes mit Phantasie und Intuition. Daß man sich mit Wolf Dietrich über *Psychologische Einflußfaktoren bei der Feldaufnahme* (S. 55–65) Gedanken macht, ist notwendig: allein schon die Art, wie man das Tonaufnahmegerät auspackt, bestimmt die Musik, die dem Feldforscher geboten werden wird. Auch die Gedanken Ivo Streckers *Über das Herstellen einer ethnographischen Schallplatte* (S. 76–92) sind verdienstvoll und lobenswert; nur ist das akustische Umfeld musikalischer Äußerungen in praxi meist nicht auf die Platte zu bringen, ohne daß durch diese doppelte Realität die primäre beeinträchtigt wird.

Weitere grundsätzliche Beiträge behandeln die Methodologie volksmusikalischer Feldforschung in Österreich (Gerlinde Haid), Zusammenarbeit als Lernprozeß (Josef Kuckertz), Feldforschung bei Medienproduzenten und -konsumenten (Ernst Klusen), „Oral tradition“ und Folklorismusprobleme in Irland (Albrecht Schneider), während Ellen Hickmann über ein Schallarchiv in La Paz berichtet.

(Februar 1982)

Hans Oesch

Der Bordun in der europäischen Volksmusik. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1973. Bearbeitet von Walter DEUTSCH. Wien: Verlag A. Schendl (1981). 215 S., 71 Abb., 91 Notenbeisp. (Schriften zur Volksmusik. Band 5.)

Nicht alles, was – in einer gemeiniglich kaum zu vermutenden, erstaunlichen Vielfalt! – an bordunierender Musikerscheinung in den Volksmusiken Europas anzutreffen ist, war Gesprächsthema dieses „zweiten Seminars für europäische Musikethnologie“; aber immerhin fand sich eine ansehnliche Zahl namhafter Referenten zusammen, die über verschiedene Teilaspekte des Phänomens in bestimmten geographischen Gebieten des Kontinents berichteten und diskutierten. Wenn auch mit beträchtlicher Verspätung, so liegen nun diese Beiträge endlich doch einem weiteren Interessentenkreis gedruckt vor; und dies verdankt man vor allem dem „Bearbeiter“ des Bandes, dem Wiener Professor Walter Deutsch.

Um es gleich vorwegzunehmen: Es ist besonders zu bedauern, daß Walter Deutsch seine allgemeine Einführung in das Thema ausgeklammert und nicht dem Abdruck der oftmals nur auf einzelne, fachlich oder regional begrenzte Aspekte bezogenen Referate vorausgestellt hat. Denn dieser Beitrag hätte gewiß viel Verbindendes in Worte gefaßt und den Zusammenhang zwischen den wohl themabezogenen, jedoch immerhin stark von der persönlichen Erfahrungswelt geprägten und so individuell ausgerichteten Einzelreferaten in den Vordergrund gerückt. Das Fehlen des alles Zusammenfassenden (soweit dies unter den gegebenen Umständen überhaupt möglich) empfindet der Rezensent um so mehr, als in der Publikation die leider oft übliche, jedoch wenig glückliche Aufeinanderfolge der Referate nicht nach inhaltlich-thematischer Verwandtschaft, sondern nach dem mechanischen Kriterium der alphabetischen Anordnung der Autorennamen erfolgte. Folgende Beiträge umfaßt der Band: B. Bachmann-Geiser, „Schälleschötte“ – *Schellenschütteln und Talerschwingen in der Schweiz*; R. Brandl, *Der Bordun und seine Entwicklung in der Volksmusik des Dodekanes anhand eigener Feldaufnahmen 1965–1971*; J. A. Brune, *Piob Mhór und andere britisch-irische Sackpfeifen*; D. Devič, *Typen serbischer Sackpfeifen*; T. Ehlers, *Formen und Möglichkeiten der Drehleier*; Fr. Eibner, *Bordun–Tonalität–Auskomponierung. Zum innermusikalischen Sinne-*

halt bordunierenden Musizierens; F. Hoerburger, *Bordunbildungen in der Volksmusik Griechenlands*; I. Kačulev, *Zweistimmige Volksmusikinstrumente in Bulgarien*; S. Oláson, *Zum Bordun in der isländischen Volksmusik*; B. Traerup, *Mazedonische Bordungesänge*; K. Walter, *Der Bordun zur Zeit des späten Mittelalters und der frühen Renaissance*.

Dies waren jedoch nicht alle in St. Pölten vorgelegte Beiträge; außer dem schon erwähnten von Walter Deutsch sind es noch weitere sechs, die nicht abgedruckt wurden, und zwar R. Sevågs Darstellung bordunierender Instrumente in Norwegen, K. Franks Referat über die Maultrommel im süddeutschen Raum, F. Karlingers Beitrag über die sardischen Launeddas (mit Korreferat von C. Terrone), Cl. Marcel-Dubois' Referat über die bordunierende Instrumentalmusik in der französischen Volkstradition und J. Stęszewskis *Bordun und bordunartige Erscheinungen in der polnischen Volksmusik*. Diese in der Publikation nicht in extenso wiedergegebenen Referate finden jedoch ihre Würdigung im Rahmen eines dankenswert übersichtlichen Resümeeteils (S. 9–15), in dem teilweise auch das aus den Diskussionen resultierte Gedankengut mit eingeflossen ist. Die angedeuteten Diskussionen über manche der nur resümeehaft abgedruckten Beiträge, die Titel dieser Beiträge selber wie auch die Namen der betreffenden Referenten und ihr wissenschaftliches Werk schlechthin lassen vermuten, daß dem Weglassen gerade dieser Beiträge außerinhaltliche Umstände zugrunde liegen (vielleicht die Nicht-Bereitstellung druckreifer Manuskripte seitens der Autoren?) und daß hierin vielleicht auch die Erklärung für das relativ späte Erscheinen des Bandes zu finden ist. Es ist gewiß der Einsicht des Herausgebers über die lange Zeitspanne zwischen Tagung und Druck zu verdanken, daß eine (inzwischen wieder zu ergänzende) Liste von nach der St. Pöltener Tagung erschienenen Arbeiten zum Thema (siehe S. 7f. und S. 16) mit in das Buch aufgenommen wurde.

Die im vollen Umfang wiedergegebenen Beiträge weisen – und dies ist besonders positiv zu vermerken – nicht nur Phänomenbeschreibungen bzw. Materialwiedergaben auf, sondern suchen insgesamt das Problem der musikalischen Erscheinung „Bordun“ auch theoretisch zu vertiefen, zu klassifizieren und in einen weiter gefaßten, gesamt-musikalischen, in einen musikhistorischen Kontext einzufügen (siehe besonders den Beitrag von Franz Eibner). Aber auch die Sicht

des Praktikers – des Instrumentenbauers, Spielers und Pädagogen – findet sich in diesem Bande widergespiegelt, wie etwa in dem Drehleier-Beitrag des ursprünglich aus Preßburg stammenden Tibor Ehlers.

Musikethnologische „Abkapselung“ wie auch gleiche, jedoch mit verschiedenen Inhalten gefüllte Termini führten und führen oft zu Mißverständnissen – und dies wird in diesem Bande wiederum einmal offenbar. Jedoch beweist dieser Band zusätzlich die besondere Notwendigkeit, durch das gemeinsame Gespräch Begriffssphären zu umreißen und abzuklären und hierdurch einmal bezogene Standpunkte zu diskutieren, zu überdenken, zu erweitern, eventuell zu revidieren.

(März 1982)

Gottfried Habenicht

KURT DIEMAN: Schrammelmusik. Das erste große Buch über die Brüder Johann und Josef Schrammel, ihr legendäres Quartett und ihre Musik. Graz–Wien–Köln: Verlag Styria 1981. 207 S.

Das vorliegende Buch von Kurt Diemann berichtet über Leben und Wirken der Wiener Volksmusiker Johann (1850–1893) und Josef Schrammel (1852–1895): Kindheit und Jugend in Neulerchenfeld, Studium am Wiener Konservatorium (Violinschüler von Georg und Josef Hellmesberger sowie von Karl Heißler), die ersten Auftritte in verschiedenen Wiener Gasthäusern, die Militärdienstzeit von Johann und die Orientreise von Josef Schrammel, das Engagement von Johann Schrammel am Josefstädtertheater und Harmonietheater sowie bei der Salonkapelle Margold, die Tätigkeit der Brüder Schrammel als Volksmusiker in Pötzleinsdorf, Nußdorf und Dornbach, die Gründung des Schrammel-Terzettes (mit dem Gitarristen Anton Strohmayer) und des Original-Schrammel-Quartettes (mit Strohmayer und dem Klarinettenisten Georg Dänzer), die Verpflichtungen dieses Quartettes in zahlreichen Wiener Palais, das kompositorische Schaffen von Johann und Josef Schrammel (Lieder und Walzer, von denen einige sehr populär wurden; dazu Märsche und Potpourris), die Edition *Alte österreichische Volksmelodien* (1888) durch Johann Schrammel und schließlich die Gastspielreisen des Schrammel-Quartettes, deren nähere Umstände durch im Buch abgedruckte Briefe von Johann an seine

Frau Sali belegt sind. Bedingt durch Krankheiten und die Größe zu versorgender Familien, starben Johann (17. Juni 1893) und Josef Schrammel (24. November 1895) als verarmte Musiker im Wiener Vorort Hernalz.

Das äußerlich sehr gut gestaltete und mit vielfältigem und interessantem Bildmaterial versehene Buch von Kurt Diemann will werben „für Wien, die Schrammeln und ihre unsterbliche Musik“ (S. 203). Bei solcher Intention wird verständlich, daß sprachliche Hochwertformulierungen (z. B. „glorreich“, „prachtvoll“, „vollkommen“, „bravourös“, „genial“, „spektakulär“, „kostbare Perlen“) in nicht geringer Anzahl vorkommen, auf Quellenangaben verzichtet wurde und die Darstellung der ökonomischen und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten nicht weitreichend genug dimensioniert ist. Verwunderung mag sich eher darüber einstellen, daß die Musik der Brüder Schrammel und die Zusammenhänge zwischen der Schrammelmusik und der österreichischen Volksmusik nicht umfangreicher und eingehender behandelt worden sind.

(März 1982)

Winfried Pape

FRITZ MARKMILLER: Der Tag der ist so freudenreich. Advent und Weihnachten. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1981). 330 S. (Bairische Volksfrömmigkeit. Brauch und Musik. Band I.)

Hier liegt ein stattlicher Band vor, der das volksfromme Brauchtum in Verbindung mit Musik bezüglich des Weihnachtsfestkreises einschließlich der vorausgehenden Adventszeit überaus reichhaltig darstellt. Der Verfasser gliedert den Inhalt in Liturgie und Brauch, Umzugs- und Heischebrauch, geistliches Volksschauspiel. Geographisch wird das Thema auf den bairischen Raum bezogen, worunter Altbayern und die stammhaft verbundenen österreichischen Länder zu verstehen sind. Die zeitliche Begrenzung erstreckt sich vom 14. bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In einem einleitenden Überblick beschäftigt sich der Verfasser mit den Problemen um Volksbrauch und Volksmusik, wie sie besonders bei heutigem Umgang mit diesen Phänomenen und gegenwärtigen Präsentationen entstehen. Mit seiner Publikation wendet er sich an zwei bevorzugte Zielgruppen: „Er möchte einmal der etablierten Forschung aus eigenem und

engagiert ‚dilettantischem‘ Bemühen heraus bei der Materialerschließung behilflich sein...“ (S. 11), wobei das Attribut „dilettantisch“ allzu bescheiden gewählt scheint. Denn was hier zusammengetragen ist an Stoff aus weit verstreutem Schrifttum und oft sehr schwer zugänglichen Originalquellen in Archiven und Museen und besonders in welcher Weise dieses Material ediert ist, das zeugt unbedingt von gediegenem Sachverstand, den sich der Autor nach eigenen Aussagen durch jahrzehntelange Beschäftigung auf diesem Gebiet angeeignet hat. Die zweite Zielgruppe bilden die „in der Pflege Tätigen“ (ebda.). Sie sollen Einblick in die Entwicklung ihres Sachbereiches und Auffrischung ihres Repertoires durch bisher un- oder wenig bekanntes Musizergut erhalten.

Auf wissenschaftlicher Basis neu erschlossenes Material findet man vor allem in dem Kapitel „Volksfrommes Lied im Gottesdienst“, das wohl am ehesten die Leser dieser Zeitschrift, vornehmlich die hymnologisch interessierten ansprechen wird. Hierin geht es um früheste Mitgestaltung des Gottesdienstes durch das Volk. Einen wichtigen Beitrag bedeutet der Hinweis auf Vorsänger aus dem Volk, die in eigener Regie ein Repertoire auswählten, das vielfach in handschriftlichen Sammlungen festgehalten wurde. Weiterhin wird die Entwicklung der Gesangbücher bis zum heutigen Einheitsgesangbuch verfolgt. Selten noch entdeckt wurden Musikformen vorzüglich des 18. Jahrhunderts aus Klosterkirchen in der Art volksfrommer und konzertanter Arien mit Instrumentalbegleitung; oft sind es respektable Eigenschöpfungen musikalisch hochbegabter Konventualen. Sehr lehrreich ist die Zurückführung der Pastoralmelodik und der Weihnachtskonzerte eines Corelli und dessen Zeitgenossen auf die Ausgänge in Italien Ende des 16. Jahrhunderts.

In dem Kapitel „Umzugs- und Heischebrauch“ wird die Mitwirkung der Akteure, der Türmer und Spielleute, der umherziehenden Musiker anhand zeitgenössischer Berichte in aussagekräftigen Polizeiverordnungen und sonstigen schriftlichen Quellen aus Archiven genauestens belegt und datiert, eine Methode, die immer mehr für die Erhellung solcher Sachverhalte Anwendung findet, über die es sonst nirgends schriftliche Äußerungen gibt. Als Vorbild seiner eigenen „archivalischen Kärnerarbeit“ bezeichnet der Verfasser die Brauchtumsforschungen Hans Mosers.

In dem Kapitel „Geistliches Schauspiel“ gilt die Betrachtung der Krippendarstellung als aussichtsreicher Weg für die Verwendung des mannigfaltigen Instrumentariums im weihnachtlichen Volksschauspiel.

Die üblichen Belege werden jedem Kapitel chronologisch, jedoch ohne Bezug zum Text, allerdings in einer Überfülle angeschlossen. Register der Orte und Landschaften, Personen, Liedanfänge und Sachen, wertvolles und muster­gültig wiedergegebenes Bildmaterial runden den ersten Band dieser Reihe vorteilhaft ab. Auf die Folge der weiteren fünf mit dem Inhalt Passion und Ostern – Dreifaltigkeit und Eucharistie – Marienlob – Heiligenhimmel – Geistliches Brauchtumslied – darf man in Anbetracht der Kompetenz des Verfassers in diesem Bereich, zumal für die weiteren Themen bereits publizierte Belege und gesichtetes Schrifttum weit weniger zur Verfügung stehen, verständlicherweise gespannt sein.

(März 1982)

Hartmut Braun

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe III. Band 2: Konzerte für Violoncello und Orchester. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1981. 1 Taf., X, 130 S., Faks. (Notenteil und Kritischer Bericht).

Wieviele Konzerte für Violoncello und Orchester Haydn geschrieben hat, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Im vorliegenden Band sind als echt veröffentlicht die Konzerte C-dur Hob. VIIb: 1 und D-dur Hob. VIIb: 2, letzteres im Autograph mit 1783 datiert. Zu einem dritten Konzert in C (Hob. VIIb: 3), dessen Incipit Haydn in seinen „Entwurf“-Katalog eingetragen hat, neigt die Herausgeberin, Sonja Gerlach, zur Annahme, daß Haydn das dem ersten Konzert sehr ähnliche Incipit „ein zweites Mal in den ‚Entwurf‘-Katalog eintrug, wobei er sein Werk aus dem Gedächtnis ungenau zitierte“. Zwei weitere Konzerte sind in Breitkopfs thematischem Katalog und seinen Supplementen Haydn zugeschrieben (Hob. VIIb: 4 und Hob. VIIb: gl). Gegen die Echtheit von Nr. 4 (D-dur) sprechen Bedenken stilistischer Art. Giovanni Battista Costanzi wird als möglicher Autor genannt, jedoch wegen seiner Nähe zu Leonardo Leo in Frage gestellt. Das g-moll-Konzert „gl“ ist aus den Verzeichnissen von Aloys Fuchs und Breit-

kopf anscheinend nur dem Incipit nach bekannt. In der vorliegenden Ausgabe wird es außer in der Literaturzusammenstellung nicht erwähnt.

Die beiden echten Konzerte sind sehr sorgfältig nach den üblichen Richtlinien einer wissenschaftlichen Ausgabe ediert. Für beide Werke ist die Quellenlage einfach: das C-dur-Konzert, zwischen 1762 und 1765 entstanden, liegt in einer zeitgenössischen Stimmenabschrift aus Prag vor, dasjenige in D-dur im Autograph. Offensichtliche Schreibversehen, Abkürzungen, Auslassungen und dgl. werden im Kritischen Bericht, der seit 1980 fest in die Partiturbände eingebunden wird, mit großer Akribie aufgezeichnet. Wichtige Hinweise werden als Fußnoten im Notentext gegeben. Dazu zwei Anmerkungen: Im ersten Satz des Konzerts in D sind die Takte 80 und 95 hinsichtlich des *eis* bestimmt gleich zu behandeln wie die Takte 32 und 139; die je nachfolgende zwischendominantische Fortschreitung gibt hier einen deutlichen Fingerzeig. In Takt 166 ist die vorgeschlagene Variante auf dem zweiten Viertel des Violoncello nicht besser, da das Abspringen von der leeren Saite *a* zum *gis'* sicherlich bequemer zu bewerkstelligen ist. Sonja Gerlach gibt im Vorwort eine Übersicht über die Orchesterbesetzung der Esterházy-Kapelle je zu der Zeit, da die beiden Violoncellokonzerte entstanden sind. Außerdem diskutiert sie die Stimmenverteilung zwischen Violoncello und Bassi, die aus dem Autograph Haydns nicht zweifelsfrei hervorgeht. Daß das Soloinstrument in den Tuttiarten die Baßstimme mitgespielt hat, darf bei dieser kleinen Orchesterbesetzung als sicher gelten.

Haydns Konzerte für andere tiefe Streichinstrumente, die sämtlich verschollen sind, werden erwähnt und ihre Incipits im Anhang mitgeteilt. Es sind dies ein Konzert „per il Violone“, zwei Konzerte „per il Pariton“ und eines „per due Pariton“.

(März 1982)

Franz Giegling

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 3: Béatrice et Bénédict. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XIX, 312 S.

Die neue Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Berlioz erscheint stetig, wenn auch nicht extrem rasch. Zwischen der 1967 als erstes herausgekommenen *Grande Symphonie funèbre*

et triomphale und dem hier zu besprechenden Band von 1980 sind sechs weitere Hauptwerke (darunter, auf zwei dicke Bände verteilt, *Les Troyens*) und ein Band mit Orchesterliedern vorgelegt worden. Das ergibt im Durchschnitt ungefähr alle zwei Jahre eine neue Lieferung. Zentrale Werke, die noch fehlen, sind die Sinfonien *Harold en Italie* und *Roméo et Juliette* sowie die *Fantastique*-Fortsetzung *Lélio*, das Ensemble der Ouvertüren, *L'Enfance du Christ* und schließlich die unter den vollständig erhaltenen Opern als einzige noch ausstehende: *Benvenuto Cellini*. Wenn die Erscheinensfrequenz einigermaßen unverändert bleibt, kann man sich also vorstellen, daß bei den feierlichen Begehungen von Berlioz' 200. Geburtstag im Jahre 2003 die Ausgabe vollständig vorliegen wird, d. i. ungefähr hundert Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe, die bekanntlich nie fertig geworden ist.

Ohne Zweifel stellt dieses große Unternehmen, und das kann man beileibe nicht von allen solchen Projekten sagen, eine Notwendigkeit dar. Auch darf man den Herausgebern Kompetenz und Zuverlässigkeit und den Herstellern Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit attestieren. Dennoch kann ich nicht verhehlen, daß mich beim Blättern in der alten Gesamtausgabe melancholische Gefühle beschlichen. Was für ein herrlicher Notenstich in diesen Bänden vom Anfang des 20. Jahrhunderts, und wie wunderbar reagierte das damals verwendete, füllige Papier auf die Prägung durch den Druck! Dagegen mutet die moderne Gestaltung so viel glatter, dürrer, steifer an. Und auch an manche seither eingeführte graphische Neuerungen, z. B. die auch bei syllabischer Textunterlegung durchgezogene Balkung der Noten (als handelte es sich um eine Instrumentalstimme) oder die Abschaffung der vertrauten Kursivlettern für die dynamischen Bezeichnungen, habe ich mich nie richtig gewöhnen können.

Was nun den vorliegenden Band und seinen Inhalt betrifft, wäre zu fragen, ob die Neuedition von Berlioz' letzter Oper *Béatrice et Bénédict* einen wirklichen Fortschritt darstellt, oder: War die alte Ausgabe von 1907, immerhin die Erstausgabe der Partitur, deutlich schlechter? Ganz gewiß nicht. Hierzu einiges über die Quellen und ihre Auswertung.

Für die Musik benutzte die alte Gesamtausgabe (AGA) drei Quellen: das mit dem 25. Februar 1862 datierte Autograph der Partitur, zweitens –

was die neue Gesamtausgabe (*NGA*) zu erwähnen versäumt – den ersten, 1863 bei Brandus erschienenen, vom Komponisten selbst besorgten Klavierauszug sowie drittens eine weitere Quelle ersten Ranges: eine Partiturabschrift, die höchstwahrscheinlich bei der Uraufführung der Oper unter Berlioz' Leitung im August 1862 in Baden-Baden verwendet wurde. Diese Abschrift ist heute verschollen. Dem jetzigen Herausgeber standen also nur das Autograph und der Klavierauszug, d. h. weniger Quellen zu Gebote als den damaligen, Malherbe und Weingartner, und er muß, verzichtleistend, sich mit der Feststellung begnügen, daß für die Abweichungen, welche die *AGA* dem Autograph gegenüber aufweist, „wahrscheinlich“ („presumably“) diese verlorengegangene Abschrift verantwortlich sei (S. 286).

Was den Operntext, insbesondere den der gesprochenen Dialoge, und die Bühnenanweisungen betrifft, liegt die Sache anders. Da in den obengenannten musikalischen Primärquellen die Dialoge nur ganz bruchstückhaft enthalten sind, ist man für sie auf Libretti angewiesen. Derer gibt es drei handschriftliche Fassungen, zwischen 1861 und 1863 geschrieben und alle mit Anmerkungen oder Korrekturen von der Hand des Komponisten, der ja selber auch der Textdichter war, versehen (vgl. S. 285f.). Während die *AGA* nur erst eine dieser Kopien kannte, stützt sich in der *NGA* der Herausgeber auf alle drei, verarbeitet die drei Textfassungen nach seinem Ermessen zu einer einzigen, die er in die Partitur setzt, und verweist alles Ausgeschiedene in ein Lesartenverzeichnis (S. 288f.). Dies mag im einzelnen anfechtbar sein. Aber wichtiger ist etwas ganz anderes.

Im Zusammenhang mit einigen deutsch gesungenen Aufführungen in Weimar 1863 erschien schon im gleichen Jahr im Druck eine deutsche Übersetzung von Richard Pohl. Eine zweite Ausgabe (1865) dieser deutschen Fassung nun enthält eine Fülle von Bühnenanweisungen, die in keiner anderen Quelle vorkommen. Diese Bühnenanweisungen waren in der *AGA* ins Französische rückübersetzt und in dieser Form kurzgeschlossen in die Partitur aufgenommen worden. In der *NGA* werden sie stattdessen ins Lesartenverzeichnis verwiesen, und zwar in der ursprünglichen, also deutschen Fassung (S. 289ff.). Diese Entscheidung erscheint mir richtig. Denn wir wissen gar nicht, ob diese Anweisungen auf Berlioz zurückgehen. Eher scheinen sie etwas bei

den Aufführungen in Baden-Baden und Weimar Praktiziertes zu spiegeln. Sie können anregend oder sogar konstitutiv sein für eine konkrete Inszenierung (weshalb ihre gewissenhafte Lektüre allen Regisseuren, die sich dieser Oper annehmen möchten, warm ans Herz gelegt sei). Aber sie sind eine relativ variable Größe und nicht Bestandteil der, ich sage es mit Bedacht, invariablen Komposition. Deshalb ist die in der *NGA* getroffene Entscheidung, sie nicht in die Partitur zu setzen, richtig.

Zum Schluß drei Detailanmerkungen. In der Ouvertüre steht in T. 47 in der Violoncellostimme richtig ein c4-Schlüssel, für T. 48–55 aber irrtümlich wieder der vorher eliminierte f4-Schlüssel. Takt 54 der Ouvertüre ist ein beliebig herausgegriffenes Beispiel für die häufig auftretende Schwierigkeit zu entscheiden, ob der Komponist eine *decrecendo*-Nadel (so die *NGA*) oder einen Akzentwinkel (so z. B. die Eulenburg-Taschenpartitur an dieser Stelle) hat schreiben wollen. Die deutsche Übersetzung von englisch „vocal score“ und französisch „partition piano (et chant)“ ist „Klavierauszug (mit Gesangstimmen)“; die Bezeichnung „Gesangspartitur“ (S. XVIII) gibt es im Deutschen nicht. (Dezember 1983) Rudolf Bockholdt

ALESSANDRO SCARLATTI: Acht Madrigale. Zum ersten Mal hrsg. von Jürgen JÜRGENS. Frankfurt, New York, London: Henry Litolffs Verlag / C. F. Peters (1980). 59 S.

Die verdienstvolle Ausgabe der acht verstreut überlieferten a-cappella-Madrigale Alessandro Scarlattis, obwohl am Rande des vor allem durch die Opern und Kantaten bedeutenden Œuvres stehend, erscheint in mehrfacher Hinsicht begründet: im Rang des Autors, durch die einem dieser Stücke noch von Giambattista Martini zugesprochene Modellhaftigkeit und als Zeugnis für die Spät- und Nachblüte einer einst zentralen Gattung. Wirklich verbindet Scarlatti in diesen bedeutenden Sätzen ebenso eigenartig wie überzeugend den untadeligen Kontrapunkt sowie die madrigaleske Ausdruckskraft und Bildhaftigkeit des 16. und frühen 17. Jahrhunderts mit der instrumentalen, aber immer noch sprechenden Agilität seines eigenen Stils und einer sowohl in Logik als auch Kühnheit an die Grenzen des damals Erreichbaren gehenden Harmonik (vgl.

etwa S. 5 die „Brucknerschen“ Klänge zu „quel duro core“). Der Eindeutigkeit der harmonischen Verhältnisse entspricht es, daß die für das ältere Madrigal oft dornenreichen Akzidentienprobleme offensichtlich kaum existieren.

Jürgen Jürgens hat schon 1973 in der *Festschrift Luigi Ronga* auf die häufig fugierten Schlußabschnitte hingewiesen, die eine Parallele in den Madrigalen Caldaras finden. Auf eine auch nur approximative Datierung läßt sich das knappe Vorwort nicht ein, immerhin hätte der Titel des Cambridger Manuskriptes von *Cor mio, deh non languire* genannt werden können: „fatto per uso di sua Cesarea Maestà di Carlo Terzo“. Im Gegensatz zu der Deutung, die Jürgens dieser Aufschrift in der *Festschrift* (S. 283) gibt, kommt die Zeit ab 1712 in Frage, d. h. nachdem Karl im Dezember 1711 als Karl VI. in Frankfurt am Main zum deutschen Kaiser gekrönt worden war (vgl. *MGG* 4, Tafel 31 oben). Seinem Anspruch, als Karl III. den spanischen Königsthron zu besteigen, hatte der Monarch zwar 1714 im Frieden von Rastatt offiziell entsagen müssen, doch ließ er sich mit diesem Titel weiterhin gerne anreden, 1715 z. B. von Caldara (vgl. *MGG* 2, Sp. 645). Scarlatti war schon 1707 ins österreichisch gewordene Neapel als königlicher Kapellmeister zurückberufen worden.

Wenn also *Cor mio* – eventuell mit einigen der anderen Madrigale – für Karl VI. geschrieben wurde, wäre um so stärker der didaktische Aspekt zu beachten, den solche Kompositionen im 18. Jahrhundert zunehmend haben: Karl war als Musiker ein Schüler von Johann Joseph Fux, der ihm 1725 seinen *Gradus ad Parnassum* widmete. Padre Martini druckt dasselbe Madrigal 1775 ausgesprochen als Schulbeispiel (dieses Stück wurde demnach übrigens nicht „zum ersten Mal herausgegeben von Jürgen Jürgens“, wie etwas penetrant zu Beginn jedes der acht Madrigale in der Ausgabe vermerkt). Kontrapunktische Didaktik läßt sich vielleicht auch mit der Anweisung auf einem neapolitanischen Manuskript des 1. Soprans dieses Madrigals in Verbindung bringen: „si deve cantare sempre adagio per sentire le consonanze“ (*Festschrift*, S. 282).

Der Titel derselben Quelle und auch einer Londoner Handschrift verweist allerdings auf die Praxis: „Madrigale a cinque voci a tavolino“. Dies hat nichts mit „Spinetta a tavolo“ (daselbst, Anm. 1) zu tun, sondern bezeichnet die bekannte Art, ein Madrigal rund um einen Tisch sitzend zu singen (vgl. z. B. *Musikgeschichte in Bildern* III,

9: Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976, S. 154f. und 118f.). Da hiermit natürlicherweise jede andere als solistische Besetzung fast ausgeschlossen ist, erscheint die heute übliche chorische Ausführung solcher Musik zutiefst problematisch. In der Spätzeit der Gattung bestätigt eine Widmung wie diejenige des Domenico dal Pane (*Secondo Libro a 5 voci*, Rom 1678) einerseits den Terminus, andererseits ihren schon leicht lehrhaften Charakter: „Fra tutti li Musicali Concerti, sempre quello de'i Madrigali al tavolino ha occupato i primi luoghi nelle Accademie . . .“ Derartige oder ähnliche Erwägungen hätte man zumindest andeutungsweise gerne im Vorwort von Jürgens gefunden.

Der schön gedruckte musikalische Text erscheint, wenn auch jeglicher kritische Apparat fehlt, im Prinzip zuverlässig. Fehler, die dem Rezensenten auffielen, begegnen auf S. 9, T. 65 (3. Stimme Achtel *d'-es'*, Klavierauszug linke Hand Achtel auf Schlag 3 einen Ton höher); S. 20, T. 43 (Klavierauszug *d''* auf Schlag 2); S. 28, T. 63 (Klavierauszug Achtel *c'*); S. 37, T. 9 (Klavierauszug Achtel *c'-a*); S. 40, T. 47 (1. Stimme Achtel *a'*); S. 50, T. 79 (1. Stimme *c''* ohne Punktierung). Die Umschrift in moderne Schlüsselung führt besonders im Alt oft zu mißlicher Hilfslinienverwendung, die originale Anschaulichkeit des Ambitus geht verloren. Leider sind die originalen Schlüssel nicht einmal angegeben. Ebenso wenig erfährt man, inwieweit die Vorlagen aus Partituren oder Einzelstimmen bestehen.

In zwei Fällen hat Jürgens eine Generalbaßbegleitung, in allen anderen einen nur zur Einstudierung bestimmten Klavierauszug beigegeben. Die Taktangabe $\frac{1}{4}$ vor *Or che da te, mio bene* (dies übrigens das einzige vierstimmige unter den sonst ausschließlich fünfstimmigen Stücken) und vor *Cor mio* dürfte kaum den Quellen entsprechen (in letzterem Fall hat auch Martini selbstverständlich das neutralere C). Die vom Herausgeber in Klammern hinzugefügten Tempovorschriften und noch mehr die sich hieraus ergebenden Tempokontraste beeinträchtigen das – trotz aller natürlichen Modifizierungen beim Singen – durchgehende und den Zusammenhang stützende Tempo ordinario, da sie die in der Komposition (und Notation) selber gegebenen Bewegungsgegensätze ins Extrem vergrößern. Darbietungen von Madrigalen aufgrund dieser Ausgabe bestätigen dies bereits.

In keiner Weise wird die Edition der Tatsache

gerecht, daß die Poesie solcher Madrigale einen gleichgewichtigen Anteil an der Gattung hat. Die Feststellung, daß die Texte „fast alle bereits von älteren Madrigalisten . . . vertont wurden“ (Vorwort), beschreibt die Situation unzureichend: nur die Nummern 1, 6 und 8 gehören zu den häufig komponierten Gedichten. Nr. 2 ist, so weit bekannt, nur viermal, Nr. 3 nur zweimal und Nr. 4 nur einmal außerdem komponiert worden. Von Nr. 7, *Or che da te*, ist überhaupt keine weitere Vertonung bekannt. Der Frage der Scarlattischen Textwahl wäre also im Rahmen des Möglichen ebenso nachzugehen, wie von einer Ausgabe billigerweise der Versuch einer Identifizierung der poetischen Autoren zu erwarten ist. Mit Hilfe des „*Nuovo Vogel*“ lassen sich ohne weiteres die Dichter von Nr. 1, 6 und 8 ermitteln: Ottavio Rinuccini, Giovambattista Marini und Battista Guarini (für Nr. 8, *Cor mio*, vgl. den zweiten Band der Guarini-Ausgabe Verona 1737, S. 84; das Madrigal stammt also nicht von Tasso, wie z. B. in *MGG* 11, Sp. 1496, angegeben). Nr. 2 ist auf einen Text von Orsina Cavaletta komponiert (vgl. Lorenzo Bianconi in: *Antonio Il Verso, Madrigali a tre e a cinque voci* = *Musiche Rinascimentali Siciliane VIII*, Florenz 1978, S. XV und XL), Nr. 5 stammt von Marini (daselbst, S. X und XXXVI), und Nr. 7 ist mit kleinen Varianten in *La Lira, Parte seconda* (Venedig: Ciotti 1618, S. 106) desselben Autors zu finden.

Vor allem aber läßt – im Gegensatz zu den ausgezeichneten Interlinearübersetzungen von Ursula Hasenmeyer – der Druck der Gedichte (S. 58f.) alle Wünsche insofern offen, als die Versgrenzen sehr häufig unerkant bleiben und daher falsch gesetzt sind. Die zugrunde liegende dichterische Struktur wird also kaum vermittelt. Zu korrigieren sind folgende Stellen: Nr. 2, Verse 2ff.: „E rintuzzò lo strale e sciolse il nodo, / Che m'arse, che mi punse e che m'avvinse. / Né di legame il core / Paventa, né di piaga, né d'ardore / Né cura se baleni; / Perfida! O s'hai quegl'occhi tuoi sereni . . .“; Nr. 3, Vers 8: „O col ferro, o coi dardi altrui tormenti . . .“; Nr. 5, Vers 4: „Ghiaccio fatto il desio cenere il fuoco“; Nr. 6, Verse 6f.: „Lasso! Ben veggio omai / Come negli occhi e nella bocca porte . . .“; Nr. 7: „Or che da te, mio bene, / Amor lungi mi tiene il pensier mio / Spesso innanzi mi porta / La tua imago adorata, idolo mio. / E qual ape ingegnosa / Quindi un giglio talor, quindi una rosa / Scegliendo a suo diletto, / Rappresentar mi suole / Nelle più belle forme il caro oggetto. / E spesso

mostra al cor ch'egro si duole, / La tua beltà nel ciel gli occhi nel sole“; Nr. 8, Verse 3f.: „Odi i caldi sospiri, a te l'invia / La pietate e'l desire . . .“. Die beiden ersten Verse von Nr. 1 heißen, wie aus der Komposition von Sigismondo d'India hervorgeht (1. Madrigalbuch 1607 = *I Classici musicali italiani* vol. 10, Mailand 1942, S. 1ff.): „Intenerite voi, lacrime mie, / Intenerite voi quel duro core“.

(Oktober 1983)

Wolfgang Osthoff

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI: Sonata a tre stromenti. Six Nottornos for String Trio, op. 7. A new Edition with Historical and Analytical Essays by Bathia CHURGIN. Chapel Hill: The University of Carolina Press (1981). 79 S. (Early Musical Masterworks – Critical Editions and Commentaries.)

Sammartini-Expertin Bathia Churgin kann auf ihre Arbeit am Sammartini-Werkverzeichnis zurückgreifen, wenn sie mit einer Fülle von Daten, Dokumenten, Geschichtsbildkorrekturen die Edition der Triosonaten op. 7 anreichert. So bringt sie zunächst eine fundierte Darstellung von Sammartinis Leben und Werk, äußert sich dann zu dem Triosonatenschaffen (221 Kompositionen) innerhalb dieses Werks, bis sie schließlich, pars pro toto, eine minutiöse Analyse der zweiten Sonate dieser Sammlung (von ihr bezeichnenderweise immer „trio“ oder „string trio“ benannt) anfügt.

Die in graphisch schöner, übersichtlicher Handschrift angelegte Partitur-Edition geht auf einen Mailänder Druck zurück, den Bathia Churgin in der Bibliothek des Institut de Musicologie, Straßburg, wiederentdeckte. Diesem Druck wird höchste Authentizität beigemessen, da die Dedikation Sammartinis an den Duca di Parma einen „definitive musical text“ bei gesicherter Datierung (1759/60) belegen würde. Bedenkt man die von Churgin angeführten zahllosen Fehlzuschreibungen und Abweichungen bei den weitverstreuten Manuskript-Kopien, so gewinnt dieser terminus fixus an Bedeutung.

Die sechs Triosonaten op. 7 sind gefällige zweisätzliche Kompositionen, die nur noch in der Abfolge langsam-schnell (Sonaten 2/4/5/6) an die alte Triosonate erinnern, dem Charakter nach aber einem in jeder Hinsicht galanten Stil angehören: expressive, reich verzierte langsame Sät-

ze, keck punktierte und synkopierte Allegros, intrikates, leicht maniertes Spiel mit forte-piano-Gegensätzen, häufige dolce-Hinweise, Tempobezeichnungen wie Allegretto, Allegro, Larghetto affettuoso oder cantabile und, last not least, die jeder Sonate beigegebene Überschrift „Notturmo“. Eine Deutung dieses Terminus sucht Bathia Churgin, wohl zu ausschließlich, in der Zweisätzigkeit, die in der Mailänder Musikpraxis der Zeit häufig anzutreffen ist (Johann Christian Bach).

Bei all dem Faktenwissen, all den Möglichkeiten, in musikhistorische Zusammenhänge Einblick zu nehmen, erscheint es um so verwunderlicher, wie fundamental man sich bei der Betrachtung der Musik selbst in der Terminologie verstreuen kann. Da wird Sammartinis Musik grundsätzlich als dem „classic style“ zugehörig bezeichnet, die volle Sonatenform fände sich bereits bei ihm in den zwanziger, dreißiger Jahren ausgebildet, langsame Sätze wie in op. 7/2 riefen die Assoziation Mozart und Beethoven wach. Die Analysen-Methode geht gar noch weiter, wenn sie die an symmetrischen Themenbildungen der Wiener Klassik entwickelte Symbolsprache Jan LaRues zugrundelegt. Auch ein „harmonischer Rhythmus“, wie ihn LaRue für Beethovens Symphonien herausgearbeitet hat, wird als wesentliche Komponente von Sammartinis Trios erkannt, jener spät-generalbaßmäßigen Musik mit ihren kadenzierend schreitenden oder orgelpunktartig liegenden Bässen, ihren fortspinnungsartigen Melodiebildungen, ihrer selten aufgegebenen Außenstimmigkeit mit füllender zweiter Violine! Haydnsche Asymmetrien (S. 27) hier zu entdecken, hieße auch, Haydnsche Symmetrien voraussetzen. Und wenn bei der Analyse des Larghetto der zweiten Triosonate die Umkehrung der Folge p-f in f-p am Schluß des Satzes im Sinne der klassischen Reprise als Klärung und Stabilisierung gedeutet wird, so heißt das für mich, ein verspieltes Aperçu als geistige Tat überzubewerten.

Kann es der Herausgeberin nicht gelingen, Sammartini in die Nähe der Wiener Klassiker zu rücken – die Musik widersetzt sich dieser Absicht –, so ist es doch ein großes Verdienst, jenen bedeutenden Instrumentalmusiker in seinem Wirkungsradius, seinen vielfältigen Begabungen und Beziehungen greifbar gemacht zu haben. Die Edition selbst bringt ein interessantes Dokument dieser schillernden Übergangszeit ans Tageslicht, das sicher versierten Hausmusikern, die sich die

Mühe des Stimmenschreibens machen würden, zur Bereicherung dienen könnte.

(März 1982)

Jutta Ruile-Dronke

JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 1 c-moll, op. 68. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Giselher SCHUBERT. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 244 S.

Angesichts der bereits eine eigene Tradition beschreibenden Auseinandersetzungen um die Sinndeutung von Brahms' erstem symphonischen Opus lag der Gedanke nahe, der Einführung in die große c-moll-Symphonie ein eigenes Rezeptionskapitel einzugliedern und an den Bericht über die ersten Aufführungen des Werks anzuschließen. Giselher Schubert zeigt verständnisvoll die ineinander verflochtenen Aspekte geschichtsphilosophischer, musiksoziologischer und programmatischer Deutungen auf und verknüpft sie, vor dem Hintergrund des klassisch-romantischen Wandels und der darin eingelagerten Beethoven-Brahms-Beziehung, auch mit gattungsgeschichtlichen Betrachtungen sowie der ausführlich beschriebenen Entstehungsgeschichte der Komposition. Von der vorausgeschickten Erörterung der Notentext-Quellen bis zur abschließenden, persönlich kommentierten Diskographie spannt sich somit ein weiter Rahmen.

Die im Mittelpunkt stehende Werkanalyse ist indes von recht unterschiedlicher Qualität. Am besten wohl gelingt sie dem Autor in den Ecksätzen, deren Stellung und Gewicht er aus dem zyklischen Zusammenhang begreift. Anhand instruktiver Notenbeispiele veranschaulicht er besonders im ersten Satz die engen, auf motivischer Variabilität und kontrapunktischer Verklammerung beruhenden Beziehungen zwischen den Gestalten des thematischen Materials und skizziert die ihnen zugrunde liegenden Prozesse. (Warum eigentlich weist er beim Gebrauch der Termini „motivische Variation“ und „Entwicklung“, vor allem aber dann bei der Zitierung des Begriffs „entwickelnde Variation“ nicht auf die definitivische Urhebererschaft von Schönberg hin, den er noch zuvor mit Äußerungen über Brahms zu Wort kommen läßt?) Unter starker Anlehnung an formalästhetische Positionen unterschätzt er freilich den Ausdrucksgegensatz zwischen dem hauptthematischen Komplex und der seitenthematischen Neubildung. Plausibel begründet er

dagegen die funktionellen, sinnstiftenden Besonderheiten der kompositorischen Ausgestaltung von Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Enttäuschend dürftig ist allerdings die Analyse des langsamen Satzes. Auch wenn man nicht unbedingt mögliche Ansatzpunkte für eine sonatensatzartige Überschichtung des Formgrundrisses zu diskutieren braucht, so müßte doch mindestens auf Brahms' auch hier erkennbare Neigung, selbst dreiteilige Mittelsätze durchführungsartig zu durchdringen, hingewiesen werden. Mit bloßen ABA-Formeln ist es um so weniger getan, wenn nicht einmal die Wiederkehr der initialen A-Thematik im Mittelteil (T. 39f. und T. 47ff. in den Streichern) erkannt wird. Gravierender noch ist dies: Um eine auch tonartliche Beziehung zwischen den beiden Mittelsätzen herbeizuzwingen, deutet der Autor in Analogie zum *H*-dur-Mittelteil des dritten Satzes auch den Mittelabschnitt (Oboensolo) des Hauptteils im zweiten Satz in dieser Tonart, ohne anscheinend zu merken, daß dort der melodisierte *H*-dur-Dreiklang von Anfang an als *E*-dur-Dominante fungiert (Septakkord-Grundlage *h-dis-fis-a!*). Keinesfalls passieren aber darf in einer einführenden Werkanalyse gehobenen Anspruchs der Lapsus, *Ges*-dur für die „parallele Durtonart zu *b*-moll“ zu halten (S. 228; von dort her versteht man erst rückblickend die analoge Fehlangebe einer „Dominantparallele“ – gemeint ist die *Es*-dur-Stelle im ersten Satz, T. 21ff. – zu *c*-moll; abgesehen davon, daß sich die vielgliedrige Introdution nicht einfach auf eine „Umkehrung des melodischen Prozesses“ von chromatischer Enge zu „weiten Schritten“ festlegen läßt, siehe S. 222f.).

Bei Besprechung des dritten Satzes, einem anschaulichen Beispiel für die „Brahms'sche Kunst, ein musikalisch reiches Geschehen aus einem einzigen Motiv herauszuspinnen“, wird, wie gelegentlich auch an anderer Stelle, das weit verzweigte Netz motivisch-figuraler Verknüpfungen über das Werkganze anhand einiger Einzelhinweise beleuchtet. Günstiger wäre gewesen, in einem eigenen Abschnitt diese Zusammenhänge systematisch darzulegen. Dort hätte, ausgehend vom keimzellenartigen Terzmotiv in seinen vielfältigen Erscheinungsweisen, auch dessen spezielle Beziehung zu Skalenformen und noch im besonderen deren variables Verhältnis zur Wechseltonfigur erörtert werden können. Schubert veranschaulicht diesen wichtigen Zusammenhang nur für das Finale. Wie bedeutsam aber wird

dieses figurale Element bereits in der Introdution exponiert (nicht zuletzt im Hinblick auf die dominierende Rolle der Wechseltonfigur in der anschließend komponierten zweiten Symphonie gewinnen solche im *c*-moll-Opus schon sich abzeichnende Formulierungen erhöhte Bedeutung!).

Großzügig ist das Bändchen mit Bildmaterial ausgestattet, auch sind einige Autographseiten abgedruckt.

(März 1982)

Günter Weiß-Aigner

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 16. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1982. 280 S., 37 Abb., 6 Graphiken. (97. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

ADRIANO BANCHIERI: Conclusions for Playing the Organ (1609). Translated by Lee R. GARRETT. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1982. II, 60 S. (Colorado College Music Press, Translations. No. 13.)

Béla Bartók. Zu Leben und Werk. Hrsg. von Friedrich SPANGEMACHER. Bonn: Boosey & Hawkes Musikverlage (1982). 110 S., Notenbeisp. (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 2.)

Bibliography of Australian Music: an index to monographs, journal articles and theses, compiled by Deborah CRISP. Armidale: Australian Music Studies Project 1982. XIV, 260 S. (Australian Music Studies 1.)

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

JENS BONDERUP: The Saint Martial Polyphony. Texture and Tonality. A Contribution to Research in the Development of Polyphonic Style in the Middle Ages. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1982. 172 S., 141 Notenbeisp.

DIETER BORCHMEYER: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1982). 430 S., 13 Abb.

WOLFGANG BUDDAY: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790). Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1983. 260 S., Notenbeisp.