

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Music and Tradition. Essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken. Edited by D. R. WIDDESS and R. F. WOLPERT. Cambridge: Cambridge University Press (1981). XI und 244 S.*

In der Festschrift zum 70. Geburtstag von Laurence Picken, an der sich Autoren aus der ganzen Welt beteiligten, spiegeln sich die wissenschaftlichen Anliegen und Methoden des bedeutenden Ethnomusikologen. Die neun Beiträge stehen unter dem Motto „Musik und Tradition“, versuchen also nicht primär das Individuelle, sondern die geschichtliche Bedingtheit musikalischer Kreation zu begreifen. Es zeigt sich hier auch die ganze Breite des Arbeitsbereichs von Laurence Picken, des Autors und akademischen Lehrers: geographisch befassen sich die Aufsätze mit Japan, Korea, China, Burma, Zentral-Asien, Indien, Gambia und dem anglosächsischen England, zeitlich mit Phänomenen zwischen dem 5. Jahrhundert und der Gegenwart. Bedauerlicherweise hält die Cambridger Schule bei all ihren Publikationen bei der Umschrift chinesischer Wörter am Pinyin-System fest, während der Großteil asiatischer und westlicher Autoren sich der Methode von Wide-Giles bedient.

Jonathan Condit vermag in *Two Song-dynasty Chinese tunes preserved in Korea* via Tabulaturen die koreanischen Fassungen chinesischer Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts zu erkennen. Gegenüber den importierten chinesischen Originalen handelt es sich bereits um ornamentierte und erweiterte Versionen. Nach Picken's Kriterien gelingt es Condit überzeugend, bei zwei Melodien die wahrscheinliche Struktur der Fassungen des 11. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Sehr subtil werden sodann an jüngeren Quellen bis hinauf in unser Jahrhundert der zunehmende Koreanisierungsprozeß und die Verlangsamung der Melodie aufgezeigt, die das Chinesische schließlich fast ganz in den Hintergrund drängen. Allan Marett zeigt dasselbe Phänomen anhand der ältesten japanischen Flötentabulatur (996 n. Chr.) auf: Die heute außer Gebrauch gekommene Suite *Banshiki Sangun* sowie *Shōenraku* – zwei T'ang-Melodien, vom Verfasser in Tran-

skription vorgelegt – haben im Verlaufe der Zeit eine dermaßen eingreifende Verwandlung erfahren, daß sie nichts Chinesisches mehr an sich haben. Erreicht wurde diese Ent-Sinisierung durch eine massive Verlangsamung des Vortragstempos, der die ehemals komplizierte metrische Struktur zum Opfer fiel und die gar dazu führte, daß die gelangte Melodie als solche nicht mehr zu erkennen ist.

Rembrandt Wolpert demonstriert den Prozeß der japanischen Rezeption chinesischer T'ang-Musik (*Tōgaku*) an Manuskripten für die Laute. Seit dem 12. Jahrhundert läßt sich im japanischen Lautenrepertoire anhand der schriftlichen Tradierung kaum ein Wandel feststellen; der chinesische Charakter der Melodien, wie er sich in den Aufzeichnungsweisen offenbart, würde aber eine um vieles raschere Wiedergabe erfordern als dies heute in der Praxis der Fall ist. So wurde auch der japanischen Lautenmelodie die chinesische Qualität durch Zerdehnung genommen. Yoko Mitani zeigt in *Some melodic features of Chinese qin music*, wie die chinesische Langhalszither ch'in trotz Notation über Jahrhunderte hinweg in sich wandelnder Weise musikalisch eingesetzt wurde, denn von den Melodien für dieses Soloinstrument ist nicht viel mehr als ein Gerüst aufgezeichnet. Auch in metrischer und rhythmischer Hinsicht lebt das ch'in-Spiel von der Ästhetik des jeweiligen Spielers. Trotz Aufzeichnungen ließ jede Zeit gemäß dem sich wandelnden Musikdenken spezifische Ausprägungen solistischer Zithermusik entstehen.

Richard Widdess demonstriert im Gegensatz dazu, wie in Nordindien musikalische Formen bei nur spärlicher schriftlicher Fixierung über Jahrhunderte hinweg verhältnismäßig stabil bleiben können (*Aspects of form in North Indian ālāp and dhruvad*). Die im 13. Jahrhundert von Śārṅgadeva erstmals beschriebene Form des *rāgālāp* entstammt und lebt von Improvisationstechniken. Der große Enzyklopädist des 13. Jahrhunderts beschreibt die Improvisationsformen als identisch mit den heutigen, nur sind seine Beispiele kürzer. Die gleichfalls von Śārṅgadeva beschriebenen *drupad*-Kompositionen und der

Vergleich mit ihrer rezenten vierteiligen Form (A B A' + B) legt nahe, daß sich in der nordindischen Vokalform wie auch in der *rāga*-Entfaltung im *ālāp*-Teil zumindest 600 Jahre alte Traditionen erhalten haben. Lucy Durán untersucht das Verhältnis von Thema (*kumbengo*) und Variation (*birimintingo*) im Rahmen der Musik für kora (Harfen-Laute) von Gambia und stellt fest, daß es sich bei den Stücken dieses Repertoires um individuell geprägte Varianten tradierter Strukturen handelt, die nur gerade als Gerüste von Melodien zu betrachten sind. Mit der Frühgeschichte dreier Instrumente befassen sich die letzten drei Beiträge. Harvey Turnbull diskutiert die Funktion von Plektren, Reibstöcken und Bogen im Zusammenhang mit Lauten des alten Zentral-Asien; die ausgewiesene Burma-Spezialistin Muriel C. Williamson befaßt sich mit der Ikonographie birmesischer Bogenharfen (saung-gauk), von der wir seit dem 7. Jahrhundert bildliche Zeugnisse besitzen; und Graeme Lawson schließlich vergleicht frühe europäische Harfen und Leiern (9. Jahrhundert) unter sich und mit antiken Beispielen.

Eine Festschrift, die dem Geehrten zur Ehre gereicht, und die in unmittelbarem Anschluß an Forschungsarbeiten Laurence Pickens die Forschung vorantreibt.  
(Juli 1982)

Hans Oesch

*Musica Italiana del Primo Novecento „La Generazione dell'80“.* Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980. A cura di Fiamma NICOLodi. Firenze; Leo S. Olschki-Editore MCMLXXXI. 444 S. (*Historiae Musicae Cultores. Biblioteca XXXV.*)

Es war eine glückliche Idee, die geschichtliche Situation der um 1880 geborenen Generation – u. a. Alfano, Ballila Pratella, Casella, Malipiero, Pizzetti, Russolo, Torre Franca, Wolf-Ferrari, Zandonai – in einem Convegno darzustellen und dafür außer dem Moderator Roman Vlad eine Reihe von Komponisten, Musikwissenschaftlern, Musikschriftstellern und Kritikern zu gewinnen, die noch in persönlichem Kontakt mit dieser Generation war. Offenbar um jede Einseitigkeit zu vermeiden, war auch Berio eingeladen worden, der im ersten Referat erklärte: „Ich bin kein Musikhistoriker und habe kein großes Interesse für die sogenannte Generation der 80er Jahre . . . Meine musikalischen Beziehungen sind sehr

schwach und ungenau und es macht mir Mühe, sie zu erkennen. Mir scheint es jedoch sicher, daß meine musikalischen Wurzeln nicht in ihr liegen.“

Den aus der Sicht des deutschen Sprachraums interessantesten und gewichtigsten Beitrag (62 Seiten) leistete die Herausgeberin mit *Su alcuni aspetti dei festival tra le due guerre*, der sich auf umfangreiche Quellenforschungen stützte (u. a. Segreteria Particolare del Duce, Archive Gatti, Malipiero, Pizzetti sowie Archivio Casella, das sich im persönlichen Besitze der Autorin, einer Enkelin von Casella, befindet). Im Archivio Storico Arti Contemporanee Venezia gelang es ihr, sechs zum größten Teil unveröffentlichte Briefe Alban Bergs aufzufinden, die im Anhang im Original und in einer einwandfreien italienischen Übersetzung Nicolodis geboten sind. Über das von Dent inaugurierte Fest der SIMC von 1923 schrieb Malipiero an Gatti: „È scandaloso il programma di Salisburgo. Lasciamo andare i 14 austro-tedeschi, ma 7 francesi, 2 inglesi, 2 russi, 2 ungheresi, tutti con opere considerevoli, contra due italiani con 4 pezzettini! Busoni non si può considerare italiano!“ Damit ist die Stellung Busonis zwischen den Nationen angesprochen, der sich in sieben ebenfalls veröffentlichten Briefen wütend verteidigt. An Casella schrieb er am 21. Juli 1923 „Abito la Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e voi ‚Italiani‘ in Italia, esultate Strauss, Stravinsky, Debussy! Insultate Puccini (Torre Franca hatte 1910 vom ‚morbus melodramaticus‘ geschrieben und ging so weit zu erklären ‚il Puccini non è musicista‘!) rinnegate Verdi, e vi prostrate – a Roma – dinanzi a delle mediocrità tedesche . . .“ und an Gatti im gleichen Jahre „Fu una infezione . . . per addormentarsi ai suoni della Passione di Bach (grand'opera, ma contraria alla nostra razza ed ai nostri gusti cattolici) . . .“.

Die Unzufriedenheit mit der Programmgestaltung führte zur Einrichtung einer Biennale in Venedig, für die sich Mussolini sehr interessierte. Er übernahm den Ehrenschatz, wohnte 1934 einer Aufführung von *Così fan tutte* unter Krauss mit dem Ensemble der Wiener Staatsoper und den Wiener Philharmonikern bei und hatte die Absicht, *Die Frau ohne Schatten* in Italien bekannt zu machen. Der Berg-Biograph, Webern-Experte und Mussolini-Übersetzer Willi Reich bestätigte die „erstaunlichen Fachkenntnisse“ auf musikalischen Gebieten des „gütigen und

liebenswürdigen Menschen Mussolini“ (Wiener Reichspost 4. Oktober 1934). Dazu mag der faschistische Abgeordnete Adriano Lualdi beigetragen haben, der als Komponist, guter Dirigent und sehr guter Organisator Präsident des venezianischen Unternehmens wurde. Von ihm erbat Berg im Februar 1934, ein undatiertes Schreiben, „möglichst bald nach Venedig zu kommen zum Zweck von Besprechungen und Vorarbeiten wegen der Aufführung meines Werks beim Festival“, das er aber nur benutzen wollte, um von seinem Kärntner Landhaus „im Falle des Ausbruches solcher Unruhen über die sehr nahe italienische Grenze zu gehen“.

Berg hatte für das Programm von 1934 die *Lyrische Suite* vorgeschlagen und dazu das Kolisch-Quartett. „Die Herren spielen das – wie fast alles –, auswendig“, das heißt ohne Noten, spielen es ganz unvergleichlich schön und überzeugend und haben es weit über 50mal öffentlich aufgeführt“ (Brief an Lualdi 28. Juli 1933). Damit verstieß er gegen das Reglement, weil dieses Stück – allerdings ohne sein Wissen – bereits in Mailand und Florenz gespielt worden war. In einem sechs Seiten langen Brief an Malipiero (10. April 1934) legte er die näheren Umstände dar und sagte darin: „Ich höre ja hier so viel Musik aus Mailand und Rom und stelle meinen Radio-Apparat, wann ich Zeit habe, so gerne auf diese geliebten Wellen ein, wie ich gerne die Wiener Welle vermeide“. Berg war damals auf Wien nicht sehr gut zu sprechen, am 17. Juli 1934 heißt es in einem Brief an Malipiero: „Dieser Vermutung entspräche ja auch die Weigerung der Wiener Philharmoniker, die ‚Wozzeck‘-Stücke in Venedig zu spielen.“ Malipiero war ein großer Verehrer von Berg „che è il più grande fra i musicisti della sua scuola e vorrei anche dire l'unico . . .“ (Brief an Lualdi vom 20. Juli 1934). Es kam dann zur Aufführung der Wein-Arie und Berg schreibt an Lualdi in entwaffnender Offenheit: „ . . . daß ich leider, leider ganz unmöglich meine Arie dirigieren kann. Ich habe noch nie im Leben dirigiert, und was für einen Berufsdirigenten ein Leichtes wäre, würde – ständ ich am Pult – zu einer Katastrophe werden“ (28. August 1934). Er schlug Scherchen vor, der die Uraufführung dirigiert hatte.

Die übrigen Beiträge sind unterschiedlich im Gewicht, sie behandeln u. a. Alfano, Respighi, Torrefranca, Malipiero, Pizzetti, d'Annunzio, das Ballett, Klaviermusik. Interessante Daten erfährt man über den Aufbau des Orchesterlebens in

Rom (R. Melomelli, *Sul Rinnovamento della Vita Musicale Romana*). Erst 1895 konnte der Präsident der Accademia di S. Cecilia regelmäßige Konzerte einrichten, die sich 1908 im Augustum fortsetzten. Die Tradition des ganz auf die Oper ausgerichteten italienischen Musiklebens erwies sich als großes Hindernis, ebenso das Fehlen leistungsfähiger Oratorienchöre. Das Brahms-*Requiem* wurde erst 1899 aufgeführt, die *Missa solennis* 1924, die *Matthäus-Passion* 1932. Aber dank der Energie Molinaris erklangen seit etwa 1910 die meisten Orchesterwerke bald nach ihrer Entstehung, und Casella, der 1915 nach neunzehnjährigem Aufenthalt in Paris in die Heimat zurückkehrte, gab der Kammermusikpflege einen starken Auftrieb.

Bei der Lektüre stößt man auf hübsche Formulierungen, so auf einen Satz Casellas „Sotto il sole di Roma, l'impressionismo non era possibile“ oder auf jenen Rat, den Malipiero schon 1915 einem Schüler über Schönbergs *Pierrot lunaire* gab „È molto interessante ed un musicista la deve conoscere, ma . . . non fidarti troppo“, oder man amüsiert sich über Wortbildungen wie „Gesamtkunstwerkista“.

Der Convegno wurde ergänzt durch eine Ausstellung *Musica italiana del primo Novecento. La Generazione dell'80*, die von der Herausgeberin dieses Bandes eingerichtet und vom 9. Mai bis 14. Juni gezeigt wurde (Katalog Firenze 1980, Coppini).

(Juni 1982)

Walter Kolneder

*The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Hrg. von Rachel W. WADE. New York-London: Garland Publishing 1981. XXIII, 194 S.*

Das Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach ist der Forschung seit der Neuausgabe durch Heinrich Miesner (*Bach-Jahrbuch* 1938–1940/48) als aufschlußreiche Quelle zur Werküberlieferung des Komponisten geläufig. Sein Wert liegt in den authentischen Informationen über die Kompositionen des Bach-Sohnes und über zahlreiche Manuskripte, die er von seinem Vater geerbt hatte, darunter das Alt-Bachische Archiv. Musikwissenschaftliches Interesse verdienen außerdem eine Anzahl aus dem Besitz Bachs stammender Kompositionen anderer Meister sowie eine grö-

bere Bildnissammlung. Eine entscheidende Hilfe zur Identifizierung bieten die Incipits der Instrumentalwerke.

So überrascht der wohlgelungene Versuch des Herausgebers kaum, mit verfeinerten Methoden bibliographischer Forschung die ältere Arbeit von Miesner zu ergänzen und mehrere Fehldeutungen zu korrigieren, zumal der thematische Bach-Katalog von Alfred Wotquenne (Leipzig 1905, Nachdruck Wiesbaden 1965 und 1972) zahlreiche Werke überhaupt nicht registriert oder aber dem Komponisten irrtümlich zuweist. Der Wert des neuen Reprints besteht daher nicht nur in einem ausführlichen Vorwort des Herausgebers, welcher zur Bedeutung und zur Form des Nachlaßverzeichnisses Stellung nimmt, sondern in einer Fülle von bemerkenswerten quellenkritischen Anmerkungen (S. 143–155) mit neuen Erkenntnissen zur Identifizierung verschiedener Werke. Ihre Berechtigung zum Wiederabdruck erhält die Publikation darüber hinaus durch minuziös angefertigte Register mit wertvollen, auf Wotquennes thematischen Katalog bezogenen Konkordanzen sämtlicher Nummern des Nachlaßverzeichnisses (S. 157–163). Eine eigene umfangreiche Konkordanz ist dem im Augenblick modernsten, von Eugene Helm verfaßten Bach-Verzeichnis im neuen *Grove* gewidmet (S. 165–178), eine weitere bietet eine Übersicht über die im Nachlaßverzeichnis angeführten Werke Johann Sebastian Bachs und deren Korrespondenz zum *Bach-Werke-Verzeichnis*. Die Namen in den verschiedenen Teilen des Nachdrucks sind in einem eigenen Register zusammengefaßt, welches keine Wünsche offen läßt. Für alle Verzeichnisse der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs bietet der Reprint eine mustergültige Grundlage.

(Juli 1982)

Richard Schaal

*ULRICH SCHMIEDEKE: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti. München/Salzburg: Katzbüchler 1981. 97 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 19.)*

„Neue Orgelmusik“ ist für den Verfasser schon nicht mehr Olivier Messiaen, sondern das, was danach kommt, speziell vier Kompositionen kompromißloser Neuerung gegenüber den verhältnismäßig konservativen Orgelspieltraditionen, die als Kompositionsaufträge für das „ultra-

moderne“ Musikfestival *Pro Musica Nova* von Radio Bremen (federführend: der Komponist und Hindemith-Schüler Hans Otte, den die amerikanische Fluxus-Bewegung inspirierte) entstanden. Bengt Hambraeus' *Konstellationen I*, Mauricio Kagels *Improvisation Ajoutée*, György Ligetis *Volumina* und Bengt Hambraeus' *Interferenzen* werden Gegenstand gewissenhafter, allzu gewissenhafter Analysen und Reflexionen.

Denn der Verfasser ist nicht nur Musikwissenschaftler, sondern auch Organist, der die analysierten Stücke auch selbst zu spielen unternommen hat und nun der Sache auf den Grund gegangen ist: den Urkonflikt zwischen Neuer Musik und ihren Interpreten nicht leichtthin überspielend, sondern ihn – ich will nicht sagen: auskostend, aber doch ihn bewußt machend und dem Leser miterlebbar. Das sind die spannendsten Stellen seines Buches, das sonst eigentlich nicht sehr leicht zu lesen ist. Denn die endlose Beschreibung und Beobachtung von Elementen der Neuen Musik ergibt noch keine Erkenntnis, mit der dem Leser gedient wäre, minuziöse Protokolle ergeben kein Buch, und der Leser wird ein wenig müde, dem Autor durch Detailprobleme zu folgen, ohne daß ihm Abstraktion geboten würde, was denn das sei: Neue Orgelmusik.

Vielleicht hat es sich der Autor auch einfach nur zu schwergemacht mit dem Versuch, als etwas Bewußtes und Deutbares hinzustellen, was dem Komponisten bei der Komposition womöglich unbewußt und unterbewußt unterläuft. Die spieltechnischen Probleme, die dem Komponisten womöglich gar nicht bewußt waren, sind dafür nur ein Beispiel, das allerdings immer wieder ins Visier kommt. Schmiedeke ärgert sich schwarz über die unzulänglichen und widersprüchlichen Spielanweisungen bei Mauricio Kagel, der von der Orgel offenbar die wenigste Ahnung hat, und man kann es ihm nachfühlen. Aber vielleicht rührt diese unlösbare Diskrepanz zwischen Beschreibung und Objekt auch nur aus dem unangemessenen, daher verzweifelt mißblin-genden Versuch, als musikalische Form zu beschreiben, was als theatralische Form gemeint war?

So demonstriert der Verfasser mehrfach und vielleicht ungewollt, daß eine noch so genaue Beschreibung von Sachverhalten der Neuen Musik nicht unbedingt etwas erklärt, daß man den Sinn einer Musik nicht mit Gewalt erfragen kann, daß es in bestimmter Hinsicht überhaupt keinen

Sinn hat zu fragen. Der Inhalte der Neuen Musik inne zu werden, schafft keine Detailanalyse. Wenigstens das ergibt sich als Erkenntnis aus dem Buch von Ulrich Schmiedeke.

(Juni 1982)

Detlef Gojowy

*A. I. GRIGOR'EV und Ja. M. PLATEK: Sovetskije Kompozitory i Muzykovedi (Sowjetische Komponisten und Musikwissenschaftler), Band 2, K-P. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1981, in Deutschland Hamburg: Sikorski. 416 S.*

Gegenüber sowjetischen Nachschlagewerken der fünfziger und sechziger Jahre werden doch einige Fortschritte sichtbar. Nikolaj Roslavec, Schöpfer atonaler Tonsatzsysteme vor Schönberg und in der UdSSR ein halbes Jahrhundert lang totgeschwiegen, wird hier wieder erwähnt, desgleichen der Komponist und Musiktheoretiker Sergej Protopopov.

Noch immer nicht gebrochen wurde dagegen mit dem noch aus der Zarenzeit stammenden Prinzip, jemanden, der aus Rußland wegging, nicht mehr zu erwähnen, ganz egal, wann er das tat. So bleibt Arthur Lourié, der von 1917 bis 1922 der erste Musikminister des jungen Sowjetstaates unter Lenin und Lunačarskij war, weiterhin eine Unperson und ein wichtiges Stück sowjetischer Musikgeschichte damit tabu. Arvo Pärt, der im Januar 1980 die UdSSR verließ, gibt es auch schon nicht mehr. Das ist etwas ungewohnt, da der westliche Leser davon ausgeht, auch Conlon Nancarrow noch unter den amerikanischen oder José Luis de Delás unter den spanischen Komponisten zu finden, auch wenn der eine in Mexico und der andere in Köln lebt.

Unter denen, die nicht aus Rußland weggingen, scheint es dagegen keine parteiische Auswahl mehr zu geben. Auch Komponisten wie Alexander Knaifel, deren Aufführung im Westen zumindest nicht gern gesehen wird, erhielten ausführliche Artikel. Gar nicht mehr in Erscheinung tritt der Julianische Kalender: auch bei denen, die vor 1924 geboren wurden, ist nur noch das Geburtsdatum nach dem gregorianischen (= westeuropäischen) System erwähnt.

(Juni 1982)

Detlef Gojowy

*EUGENE K. WOLF: The Symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style. With a thematic catalogue of the Symphonies and Orchestral Trios. Utrecht/Antwerp: Bohn, Scheltema & Holkema – The Hague/Boston: Martinus Nijhoff 1981. X, 500 S.*

Die besondere Bedeutung von Johann Stamitz für die frühe Geschichte der Sinfonie ist seit Hugo Riemann anerkannt. Einer fundierten musikhistorischen Beschreibung des Anteils an der Entwicklung dieser zentralen instrumentalen Gattung seit dem 18. Jahrhundert stellte jedoch eine problematische Quellenüberlieferung schier unüberwindliche Hindernisse in den Weg. Es gibt weder Autographen noch authentische Kopien, die eindeutige Feststellung der Autorschaft ist oft schwierig, da nicht wenige falsche Zuschreibungen anzutreffen sind und die Zuordnung zu den verschiedenen komponierenden Mitgliedern der Familie Stamitz und zu nicht zu ihr gehörigen Trägern des gleichen oder eines ähnlichen Namens nicht immer klar ist. Außerdem gibt es kaum datierbare Quellen für ein chronologisches Gerüst, anhand dessen man wenigstens einen Teil der Sinfonien von Johann Stamitz einigermaßen zuverlässig zu ordnen vermöchte, um daran die Entwicklung des Komponisten verfolgen zu können, wichtige Voraussetzung für die Betrachtung des gesamten sinfonischen Werks und die Beurteilung der Authentizität der einzelnen Sinfonien.

Eugene K. Wolf ist es zu verdanken, daß hier endlich einmal ein neuer, weit ausholender Anlauf genommen wird, um diese musikhistorische Aufgabe umfassend anzupacken. Die Ergebnisse sind beeindruckend. Mit bewundernswertem Fleiß und originellen Ideen baut der Autor ein Mosaik aus quellenkundlichen, chronologischen und stilistischen Beobachtungen zusammen, aus dem die Bedeutung von Stamitz als Komponist von Sinfonien und allgemein seine kompositorische Qualität deutlich zutage tritt. Mit Akribie werden die Details der Biographie, der Quellenüberlieferung, der – allerdings nur selten möglichen – Terminierung aus Erscheinungsdaten von Drucken und aus datierbaren Eintragungen in Incipitkatalogen des 18. Jahrhunderts abgeklopft und zusammen mit den Erfahrungen aus den stilistischen Untersuchungen einer Gruppierung der Werke dienstbar gemacht, die deren einleuchtende Beschreibung ermöglicht. Zugute kommt dem Autor dabei seine Reisefreudigkeit, sein Bestreben, nicht nur anhand von Mikrofil-

men und Fotokopien zu arbeiten, so daß auch die bei einer so problematischen Quellenlage wichtigen und hilfreichen äußeren Kriterien der Quellen wie Herkunft und Beschaffenheit des Papiers, die verwendete Tinte usw. abgeprüft und nutzbringend verwendet werden können.

Drei Werkgruppen werden in chronologischer Abfolge gebildet, wobei die zugeordneten Sinfonien im jeweiligen Zeitraum nochmals auf Untergruppen aufgeteilt werden, wodurch ein feiner Raster entsteht für die Analysen der Werke und eine daraus resultierende detaillierte Darstellung des kompositorischen Werdegangs von Stamitz. Vor allem kann so auch das Problem der Authentizität vieler Sinfonien durch das Nebeneinanderstellen von stilistisch nahe verwandten Werken angepackt werden.

In die frühe Gruppe, von ca. 1735 bis ca. 1745/48 reichend, werden zwanzig Werke eingeordnet, der mittleren Periode, die sich bis ca. 1752/54 ausdehnt, gehören 29, der kurzen Endphase bis zu Stamitz' frühem Tod im Jahre 1757 neun Sinfonien an. In den drei Hauptkapiteln 10–12, die sich ausführlich mit diesen drei Gruppen auseinandersetzen, wird die je eigentümliche Struktur der Bauglieder und ihr Einsetzen zur Bildung der beiden Satzteile mit Exposition und Durchführung/Reprise untersucht. Mit Klugheit vermeidet der Autor die bei der Betrachtung der vorklassischen Sinfonie üblicherweise anzutreffende Methode, namentlich die Ecksätze in das Prokrustesbett der schulmäßigen Sonatenform aus der Musiklehre seit dem 19. Jahrhundert zu zwängen oder sie daran zu messen.

Die frühe Gruppe ist geprägt von Dreisätzigkeit, Instrumentierung für vier und sechs Teile, noch stark „kontrapunktische“ Textur in allen Satzteilen, Terrassendynamik, weitgehend undifferenziertes thematisches Material, harmonischen Rhythmus auf der Ebene von Halben und Vierteln. Die Bauglieder schließen sich kaum zu größeren Einheiten zusammen, Sequenzen sind noch häufiger anzutreffen.

In der mittleren Gruppe wird die Viersätzigkeit zur Norm, Instrumentation à 8 zur Regel. Die Bläserparte werden aus der Colla-parte-Führung herausgelöst und individueller behandelt. „Homophone“ und homorhythmische Textur gewinnt die Oberhand. Die ersten Beispiele für das typische Mannheimer Orchester-Crescendo treten auf. Die Satzabschnitte werden entsprechend ihrer Funktion differenziert. Der harmonische Rhythmus verschiebt sich mehr und

mehr zur Ebene des ganzen und halben Takts hin. Die Bauglieder verbreitern sich.

In der letzten Gruppe sind alle Sinfonien viersätzig. Eine große Vielfalt von „homophonen“ Baumöglichkeiten steht zur Verfügung. Die Durchführung gewinnt durch Einbeziehen kontrapunktischer Techniken an spezifischer Gestalt. Crescendo-Passagen werden zum „Cliché“ und erscheinen wenigstens dreimal im Satz. Kantabler Stil greift in den raschen Sätzen über die Seitenthemen hinaus. Häufige Verwendung der Mannheimer „Manieren“ ist zu beobachten. Die volle klassische Hierarchie in der Beziehung der Bauglieder untereinander ist erreicht. Die thematische Differenzierung hat weiter zugenommen.

Bibliographische Quintessenz der Studien ist ein mustergültiger Incipitkatalog von Stamitz' Sinfonien und Orchestertrios. Ein breit angelegtes Register erschließt das Buch und kann auch demjenigen, der sich nicht die Zeit nehmen kann oder will, das ganze Buch durchzunehmen, sicher mannigfaltige Hilfe und Anregung geben.

(Juli 1982)

Helmut Hell

*FRANZ SCHUBERT: Sinfonie Nr. 7 h-Moll, „Unvollendete“. Taschen-Partitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Peter ANDRASCHKE. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 126 S., Partitur, Abb., Faks., Notenbeisp.*

Man weiß, wie nützlich Taschenpartituren sind – weniger für die Praxis des Dirigenten als für sein Studium, in der Hand des Musikwissenschaftlers, vor allem aber auch in der des interessierten Laien. Man weiß auch, wie nützlich Werkmonographien sind – vielleicht nicht in erster Linie für den Musikwissenschaftler, wohl aber für den Praktiker und für den Musikliebhaber. Deshalb hatten und haben Ernst Eulenburg und seine Nachfolger und Nachahmer so großen Erfolg; deshalb wünscht man der von Ernst Ludwig Waeltnier (†) herausgegebenen hervorragenden Reihe *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte* größere Verbreitung.

Wenn nun, so möchte man meinen, beides miteinander verbunden würde: Taschenpartitur und Werkmonographie (mit Analyse), dann müßte diese Verbindung doch für alle Interessen-

ten ideal sein. Ja, sie wäre es, wenn sich die Verlage und die Herausgeber die Mühe gäben, die sich einst Eulenburg und seine besten Herausgeber und die sich Waeltner und seine besten Autoren gegeben haben und geben. Wo aber lediglich der Notentext einer vorhandenen Ausgabe abgedruckt ist und Erläuterungen beigegeben sind, die manchmal kaum einen Konservatoriums-Schüler befriedigen, dann ist des Guten nicht genug getan, selbst wenn ein paar hübsche Bildchen beigegeben sind, die nichts nützen („In Wien zur Zeit Schuberts“), und ein paar (meist nur schwer lesbare und oft unzulänglich übertragene oder erläuterte) Handschriftenfaksimiles, die den Uneingeweihten eher verwirren. Warum nicht? Weil bei Taschenbuch-Ausgaben dieser Art die Aufgabe nicht ernst genommen ist, die schwere Aufgabe, einen Notentext herzustellen, der den heute hohen Anforderungen von Wissenschaft und Praxis genügt, und die noch schwerere Aufgabe der verantwortungsvollen verbalen Interpretation großer Werke der Musik. Indessen, solche Strenge der Forderung und der Maßstäbe ist zugleich Undankbarkeit! Daß Taschenpartituren von Meisterwerken nun auch auf dem großen Markt der Taschenbücher erscheinen und für einigermaßen billiges Geld zu haben sind und also unter die Leute kommen, ist gut und wichtig und dankenswert, – auch wenn auf die Frage „Was will man mehr?“ durchaus eine Antwort zu geben ist (s. o.).

Unter den zahlreichen Publikationen dieser neuen Art ist die hier zu besprechende sicherlich eine der besten. Der Notentext ist (unverändert) der, den Otto Erich Deutsch und Karl Heinz Füssl 1959 für eine Neuauflage als Philharmonia-Taschenpartitur revidiert haben, er ist damit der beste derzeit erreichbare, und *Einführung und Analyse* von Peter Andraschke informieren gut und ausreichend. Ob freilich die gebotene Kürze schon rechtfertigt, daß bei der Dokumentation dies und jenes, das keineswegs bis zu Ende geklärt ist, nicht einmal als Problem erscheint (etwa die Datierung der großen C-dur-Sinfonie oder der Zusammenhang der *Unvollendeten* mit dem Steiermärkischen Musikverein), ist ebenso problematisch wie die hochtrabende Überschrift *Struktur und Gehalt* über der zwar im traditionellen Sinne durchaus bemühten, im Hinblick auf Struktur und Gehalt des Werks aber doch einigermaßen hilflosen „Analyse“. Von einer wirklichen Interpretation hätte man auch erwarten dürfen, daß sie zur Grundfrage dieser Sinfonie:

„Warum wirkt dieses unvollendete Werk wie kaum ein anderes abgeschlossen und vollendet?“ mehr von einer Antwort gibt, und daß sie wenigstens andeutet, wie sehr die *Unvollendete* im Grunde anders ist, als wir sie gerne hören möchten und meist auch zu hören bekommen: „In Wahrheit gehört sie zum Härtesten, zum Unbarmherzigsten, was die Wiener Klassik hervorgebracht hat . . . Man müßte etwa einen Zwölftonakkord aus dem Apogäum von Lutoslawskis *Trauermusik* einsetzen, um heute der Wirkung nahezukommen, die Schubert [etwa mit der Generalpause und dem dann fortissimo hereinbrechenden c-moll-Akkord nach dem zweiten Thema des ersten Satzes] beabsichtigt hat und gewiß erzielt hätte, wäre das Werk zu seinen Lebzeiten aufgeführt worden“ (Peter Gülke, in: *NZfM* 1/1966). Aber von so etwas ist hier keine Rede. (April 1982) Arnold Feil

*Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns, nach den Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1981, 2., durchgesehene Auflage. 416 S., 16 Abb.*

In der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindet sich eine Sammlung mit einem Album Robert und Clara Schumanns, die 1935 aus dem Besitz des 1954 verstorbenen Enkels Ferdinand Schumann erworben wurde und durch Verlagerung in einen Keller aus den Bombennächten im Februar 1944, wenn auch teilweise durch eindringendes Elbwasser beschädigt, gerettet werden konnte. Obenauf lag die Widmung des Künstlerehepaars „Unseren Kindern zu treuer Aufbewahrung / Dresden, den 13. Juni 1845“. Diese Sammlung enthält Briefe und Schriftstücke aus dem engen Verwandten-, Freundes- und Bekanntenkreise sowie von bedeutenden Persönlichkeiten, Notenhandschriften, Gedichte, Stiche, Zeichnungen und andere Erinnerungstücke wie Haarlocken und getrocknete Blumen. Unter den Briefschreibern sind vertreten u. a. Komponisten und Musiker wie William St. Bennett, Ludwig Berger, Hector Berlioz, Ole B. Bull, Ferdinand David, Heinrich Dorn, Robert Franz, Niels W. Gade, Stephen Heller, Adolph Henselt, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt, Albert Lortzing, Felix Mendelssohn Bartholdy, Ignaz

Moscheles, Wolfgang Amadeus Mozart d. J., Otto Nicolai, Carl Reinecke, Friedrich Silcher, Louis Spohr, Wilhelm Taubert, Sigismund Thalberg, Dichter wie Hans Christian Andersen, Joseph von Eichendorff (mit einem Gedicht), Heinrich Hoffmann von Fallersleben, bildende Künstler wie Eduard Bendemann und Ernst Rietschel.

Wolfgang Boetticher hat nun nach früheren Veröffentlichungen über dieses Album von 1968, 1973 und 1978 aus ihm in vorliegendem Band Briefe, Gedichte und sechzehn Abbildungen von bisher unbekanntem Zeichnungen – u. a. sind Stephen Heller, Paganini, Friedrich und Clara Wieck, Ferdinand David abgebildet – sowie Scherenschnitte von Moritz von Schwind herausgegeben. Die Textsammlung ist nach Absendern alphabetisch angelegt. Die Möglichkeit einer chronologischen Ordnung, die für die biographische Auswertung vielleicht günstiger gewesen wäre, hat der Herausgeber in der die ehemalige Kassetten mit dem Album genau beschreibenden Einleitung nach reiflicher Erwägung verneint, da er eine systematische Würdigung der Relation einzelner Schreiber zu Schumann bezweckte, die nicht selten über größere Zeiträume ging. Wichtigste Hilfsmittel dazu und zur Ergänzung der ausgewählten Dokumente waren ihm neben den tagebuchartigen *Haushaltsbüchern* und den verschiedenen Tagebüchern vor allem das im Schumann-Haus in Zwickau befindliche *Briefbuch* Schumanns und die sogenannte *Correspondenz*, eine in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin vorhanden gewesene und vom Komponisten selbst in 28 Bänden mit laufenden Nummern zeitlich geordnete Sammlung von ca. 5000 Briefen aus den Jahren 1835 bis 1854 an ihn. Diese müssen heute, nach dem Zweiten Weltkriege, als verschollen gelten; viele dieser Briefe sind aber durch Abschriften u. a. des Herausgebers (seit 1936), des 1941 verstorbenen früheren Direktors des Schumann-Museums in Zwickau, Martin Kreisig, und des Rezensenten (seit 1929) gerettet und größtenteils veröffentlicht worden. Bereits in seiner umfangreichen Schumann-Dissertation von 1939 hatte der Herausgeber alle Einsender aus der *Correspondenz* alphabetisch zusammengestellt und Einzeltexte daraus erschlossen und in seiner Schrift *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, einige Faksimiles dieser verlorenen Briefe veröffentlicht. Für das Album hatte Schumann nach eigenem Vermerk zahlreiche Briefe der

*Correspondenz* entnommen, was der Herausgeber unter Anführung der entsprechenden Nummern bezeichnet hat.

Anschließend an die Textsammlung gibt der Herausgeber ausführliche Kommentare zu jedem der ausgewählten 147 Dokumente und ihren Absendern. Es folgen die sechzehn Abbildungen mit einem Abbildungsverzeichnis und dann ein Verzeichnis der nicht aufgenommenen Objekte mit allen Einzelsignaturen, das uns ein anschauliches Bild über alle in diesem Album gesammelten Dinge gibt. Ein ausführliches Personenverzeichnis vervollständigt diesen Band. Dabei wäre bei Walther von Goethe (S. 371), dem Enkel des Dichters, von dem ein Brief im Album enthalten ist, zu ergänzen, daß dieser nicht nur „in Leipzig unter F. Mendelssohn Bartholdy und Ch. Th. Weinlig Komposition von Oktober 1836 bis März 1838 studierte“, sondern ab 1838 auch Kompositionsschüler von Carl Loewe in Stettin gewesen ist (vgl. *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*, hrsg. von C. H. Bitter, Berlin 1870, S. 77f. und S. 316ff.) und Loewe und seiner Familie bis zu dessen Tod freundschaftlich verbunden blieb.

Bei der englischen Pianistin Anna Robena Laidlaw (S. 383) ist zu ergänzen, daß sie von 1830 bis 1834 Schülerin von Georg Tag in Königsberg/Pr. gewesen ist, wo sie später mehrmals konzertiert hat, und von wo sie 1837 und 1838 mehrere Briefe an Robert Schumann gerichtet hat (s. Werner Schwarz, *Robert Schumann und der deutsche Osten* in *Musik des Ostens*, Band 2, 1963, S. 217–221). Bei Ernestine von Fricken (S. 251) ist zu berichtigen, daß Schumann bereits am 25. Oktober und 4. Dezember 1834 in Asch in Böhmen geweiht hat, also nicht „erstmal“ im Frühjahr 1835 (s. *Robert Schumann, Tagebücher*, Band I, hrsg. von Georg Eismann, 1971, S. 420 und S. 473, Anmerkung 448).

Zu bedauern ist, daß der Herausgeber bei der Auswahl der Dokumente sich mehr auf Robert Schumann konzentriert hat, obwohl das Album nach der Eheschließung 1840 und nach dem Tode des Komponisten 1856 von Clara Schumann mitgestaltet ist und zahlreiche Briefe an sie u. a. von führenden Musikern wie Liszt, Saint-Saëns, Spohr und Sängerinnen wie Jenny Lind und Wilhelmine Schröder-Devrient, ein Notenautograph von Brahms (1872), eine Widmung von Goethe (1831) und Gedichte auf sie von Klaus Groth und Friedrich von Schlegel enthält. Trotzdem hat der Herausgeber mit diesem auch

äußerlich in Einband und Umschlag stilvoll gehaltenen Buch einen weiteren wertvollen Beitrag zu Schumanns Persönlichkeit, Leben und Wirken und dem ausgedehnten Personenkreis um ihn geliefert.

(Juni 1982)

Werner Schwarz

**MICHAEL ZIMMERMANN:** „*Träumerei eines französischen Dichters*“. Stéphane Mallarmé und Richard Wagner. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 171 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 20.)

Der Titel der Schrift macht den nicht auf die Wagner-Rezeption spezialisierten Leser neugierig: wo liegt das Problem der Untersuchung, wie wird es gelöst? Spontan wird der Dichter Mallarmé mit dem französischen Symbolismus assoziiert und mit einigen Kompositionen von Debussy bis Boulez; Mallarmé regte Musiker zu Vokal- und Instrumentalmusik an, die ausdrücklich „musique française“ sein wollte. Nun wird im Titel einer wissenschaftlichen Arbeit Mallarmé mit Wagner verbunden, von dessen Einfluß sich Debussy und zahlreiche andere französische Komponisten explizit zu befreien suchten. Mallarmé und Wagner – ein Widerspruch, ein unlösbares Problem?

Mallarmé ist französischer Literat und „genießt den Ruf eines Dichters, ohne ein bemerkenswertes Werk veröffentlicht zu haben“ – diese Bemerkung eines Künstlers aus dem Jahre 1893 stellt der Verf. an den Beginn seiner Untersuchung. Gleichsam in konzentrischen Kreisen geht der Verf. das eigentliche Problem an. Er beschäftigt sich gerade so ausführlich mit Mallarmés Dramen-Plänen, um den Leser zu überzeugen, daß Mallarmé lebhaftes Veranlassung hatte, „sich mit der Theorie des Dramas, die Wagner ausgearbeitet und in die Praxis umgesetzt hatte, zu beschäftigen“ (S. 11).

Der Vorgeschichte von Mallarmés kritischem Gedicht – „halb Artikel, halb Prosagedicht“ –, das 1885 unter dem Titel *Träumerei eines französischen Dichters* in der *Revue Wagnérienne* erschien, geht der Verf. mit viel Spürsinn nach. Der Leser findet ein knappes Bild des Literaten, der im Hauptberuf Gymnasiallehrer für Englisch war; er liest über Mallarmés Weg zur Musik und die ersten Begegnungen mit dem Denken und der Musik Wagners. In diesem Zusammenhang zieht der Verf. Texte von Mallarmé heran, die in

der von ihm herausgegebenen Damenzeitschrift *La dernière mode* 1874 erschienen; dabei ist allerdings nach dem Wert dieser Texte als Quellen einer musikhistorischen Arbeit zu fragen; denn Mallarmé hatte keine musikalische Bildung, die Literaten seiner Zeit kokettierten mit „Unmusikalität“, und unerwartet trat die Dichtung zugunsten der Musik im Publikumsgeschmack zurück.

Wenngleich es sich um eine philologisch angelegte geisteswissenschaftliche Arbeit handelt, die induktiv zum Problem hinführt, ist die Sprache nicht immer wünschenswert klar und folglich der Umgang mit dem Text zuweilen etwas mühsam, zumal aus etlichen Quellen im Sinne eines Impulses zitiert wird.

Die Kargheit der sprachlichen Formulierungen verkürzt leider, vor allem in der Vorgeschichte zur *Träumerei*, m. E. manchmal unangemessen Inhaltliches (z. B. Charakteristik der *Revue Wagnérienne*; Begriff der Dekadenz, u. a. im Blick auf Mallarmé und Dujardin; Herleitung von Mallarmés Musik-Begriff aus der Antike). Dabei ist die Zielstrebigkeit, mit der der Verf. auf Analyse, Interpretation, Quintessenz zugeht, überzeugend.

Ungewohnt ist die Arbeit insofern, als ein „kritisches Gedicht“ eines mittelmäßigen französischen Literaten Zentrum einer wissenschaftlichen Untersuchung wird, nicht weil es hohen literarischen Wert besitzt, sondern sich mit Wagner befaßt. Um Besonderheiten dieses Opus im Unterschied zu anderen Erscheinungen dieser Gattung herauszustellen, um seine Bedeutung als Ergebnis der Wagner-Rezeption im weitesten Sinn erkennbar zu machen, wendet der Verf. beträchtliche Mühen auf, die ihn u. a. auch als Sprachwissenschaftler und Historiker auszeichnen. So gelingt es ihm nachzuweisen, daß Mallarmé dem Zufall keinen Raum in seinem Opus ließ – eine Arbeitsmethode, die Mallarmé bei Wagner sehr imponiert habe.

Über die Art der im Titel angesprochenen Verbindung „Mallarmé und Wagner“ äußert sich der Verf. in einer kurzen Zusammenfassung der *Träumerei*: es gibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Literaten und dem Musiker; Gemeinsamkeiten, die mehr durch äußere Fakten zu belegen sind oder sehr allgemein formuliert sind, z. B.: „Wagners Drama ist nicht das Ziel. Aber in ihm drückt sich das Verlangen nach einem Ideal aus, das auch Mallarmés Ideal ist; und Wagners äußerer Erfolg bestätigt, daß

auch das Publikum dieses Ideal ahnt“ (S. 167). Trennendes liest der Verf. aus dem Text u. a. dergestalt heraus, als Mallarmé von der Literatur, Wagner von der Musik zum Drama findet.

Mit Scharfsinn und viel Akribie wird am Text gearbeitet und ein „Ergebnis“ herausgeschält. Aber angesichts der vom Verf. formulierten *Zusammenfassung* drängt sich die Frage auf: ist eine solch kurzgefaßte Gegenüberstellung bzw. Verbindung von Mallarmé und Wagner gerechtfertigt, da Wagner kraft seiner künstlerischen Potenz kaum mit dem mittelmäßigen Literaten in einem Vergleich verknüpft werden kann. Die Auswirkungen des wagnérisme auf einen Literaten untergeordneter Bedeutung sind zwar im Rahmen einer auf Vollständigkeit zielenden Forschung interessant, soweit es die Wagner-Rezeptions-Forschung betrifft; ob das Mallarmé-Bild der Literaturhistoriker aufgewertet werden könnte, würde sich zeigen, wenn ein Transfer der Erkenntnisse auf andere Gedichte und das Dramen-Fragment vorgenommen werden könnte. – Eine anregende, nicht alltägliche musikgeschichtliche Untersuchung, die durch breitgefächertes geisteswissenschaftliches Arbeiten charakterisiert ist.

(Juni 1982)

Ursula Eckart-Bäcker

OTTO NICOLAI: *Die Lustigen Weiber von Windsor*. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 281 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

Der für alle Bände der schnell wachsenden Reihe gleichgestaltete Umschlag bereits ist verdächtig: *Opern der Welt . . . Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werks*. Das klingt nach Redundanz, und sie erweist sich in der Tat, jedenfalls für den vorliegenden Nicolai-Band, als das hervorsteckende Merkmal. Dem Textabdruck folgt für denjenigen, dem die Lektüre des Librettos noch zu aufwendig ist, eine immerhin etwa achtzehnteilige Inhaltsangabe. Die den Text begleitenden „musikalischen Erläuterungen“ mit zahlreichen Notenbeispielen aus dem Klavierauszug der Edition Peters paraphrasieren den Textinhalt und sagen wenig Substantielles zur Musik aus. Die vornehmlich auf (zugeben: geschickt verbundene und zumeist korrekte) Tagebuch- und Briefzitate gestützte Be-

schreibung des Lebensgangs des Komponisten, hier etwas irreführend *Zur Geschichte der Oper . . .* überschrieben, kehrt in geraffter Form wieder in den *Biographischen Daten . . .* Auf manche bloße Annahme gestützte Anmerkungen zur historischen und dichterischen Gestalt des Falstaff und zur Vertonungsgeschichte enthält ein Abschnitt *Von der Historie über Shakespeare zu Nicolai (und Verdi)*. Die stichwortartig abgefaßten *Gedanken zu dieser Oper* bringen Ergänzendes zum Musikstil, zur Gattung und zur Dramaturgie und gipfeln in dem feinsinnigen Vorschlag, „Weiber“ durch „Frauen“ zu ersetzen und die Andeutungen pekuniärer Interessen des Falstaff wegen der Unmusikalität solcher Details zu streichen. Einzelnes ist korrekturbedürftig: „Literaturoper“ beispielsweise meint mehr als die Plünderung der Dramenliteratur durch Librettisten. Die „soziale Komponente“ einer Dramenvorlage geht nicht automatisch in die Vertonung ein, und sie sollte nicht, schon gar nicht bei Shakespeare, mit dem altbekannten Verweis auf das Reinmenschliche hinweggeredet werden.

Ob die Orientierungshilfen dem Laien nützen, an den sich das Buch richtet, erscheint fraglich. Die *Erläuterungen musikalischer Fachausdrücke* weisen hinsichtlich der Stichwortauswahl und des Inhalts ein auffallendes Moment von Zufälligkeit und Inkonsequenz auf und lassen einen Bezug zum behandelten Werk nur gelegentlich erkennen, obgleich sie – im Unterschied zu den für die ganze Reihe gleichbleibenden, doch wohl unnötigen Erklärungen der „Tempobezeichnungen“ und „dynamischen Bezeichnungen“ – speziell für den Band zusammengestellt sind. Manches, so „a cappella“ und „Rezitativ“, ist zuvor schon im Kommentar definiert. Dessen Fußnoten wirken häufig aufgesetzt und kärglich: Helfen Umschreibungen wie „Cabaletta“ = „Gesangsstück in italienischen Opern“ oder „Exposition, Verwicklung, Peripetie und Katastrophe“ = „Dramaturgische Begriffe, auf alle Arten von Theater anwendbar“ weiter? Ist es wirklich nötig, ein Wort wie „Furore“ zu erklären? Man kann den Leser, den man zu informieren vorgibt, auch dadurch brüskieren, daß man ihm zu wenig zutraut.

Der Leser hätte stattdessen einige Überlegungen zur Beantwortung der Frage erwarten dürfen, warum ein Werk, das sich bei allem Liebreiz durch Anspruchslosigkeit auszeichnet und nichts von den gegensätzlichen Stimmungen seiner Entstehungszeit verrät, diese günstige Aufnahme

gefunden hat. Er hätte einige differenzierende Anmerkungen zum Genre der Spieloper und zur musikgeschichtlichen Einordnung Nicolais verdient und sicher den desillusionierenden Hinweis verkraftet, daß nicht alles, was sich in unseren Häusern hält, den Rang von „Meisterwerken“ besitzt. Und er hätte bezüglich der Form zumindest beanspruchen können, daß die Textquellen und -varianten sowie die Zitate des Kommentars belegt und die benutzte oder weiterführende Literatur in einem Verzeichnis erfaßt worden wären.

Die Lektüre hinterläßt den peinlichen Eindruck, daß hier ein erfahrener Dirigent und erfolgreicher Musikbuchautor seine flinke Feder und seine unbestreitbare Kenntnis des Opernpertoires auf allzu leichte Art vermarktet.

(April 1982)

Wolfgang Ruf

*Documenta Bartókiana. Neue Folge, Heft 6. Hrsg. von László SOMFAI. Mainz etc.: Schott und Budapest: Akadémiai Kiadó 1981. 296 S. und 15 Faks.*

In der Fülle der 1981 vor allem in Ungarn erschienenen Centenaire-Literatur könnte ein wichtiger Beitrag zur Bartók-Forschung leicht übersehen oder beiseitegedrängt werden, zumal es sich um eine Reihenpublikation handelt: der zweite Band in der „Neuen Folge“, wie die *Documenta Bartókiana* seit ihrer Betreuung durch László Somfai im Untertitel gekennzeichnet sind.

Angesichts der Impulse Somfais, der mit der Leitung des von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften getragenen Budapester Bartók-Archivs auch die Herausgabe der *Documenta* übernommen hat, zeigt die ungarische Bartók-Forschung fast so etwas wie einen neuen Frühling – nach gewissen Stagnationen (vgl. die brillante Besprechung neuerer Dissertationen aus der Bundesrepublik durch Tibor Tallián, S. 279ff.). Dabei möchten die *Documenta* in der Konzeption ihrer Neuen Folge – mit Dokumenten (in Druck und/oder Faksimile), Quellenstudien (unter Einbezug von Tonträgern), Werkanalysen und Rezensionen – für die internationale Bartók-Forschung Motor, Muster und Angebot sein. Wie sehr sie diese Funktion tatsächlich erfüllen, demonstriert der vorliegende Band exemplarisch. Dabei konzentrieren sich Somfai, seine Mitarbeiter und die übrigen Autoren vor allem auf das in

Budapest verfügbare (oder erreichbare) Material, solange die Zersplitterung der archivierten Bartókiana – New York contra Budapest – nicht überwunden werden kann . . .

In seiner Bedeutung nicht hoch genug zu veranschlagen ist ein Quellenkatalog der Volksmusikbearbeitungen Bartóks, den Vera Lampert nach langwierigen Vorarbeiten akribisch zusammengestellt hat. In ihm sind 313 Melodien von Liedern oder Tänzen mit Notation und ggf. Text sowie mit den nötigen Quellenangaben erfaßt. Damit wird zum Thema „Bartók und die Volksmusik“ für einen breiten Ausschnitt des Komponierens – jede dritte Bartóksche Komposition ist eine Volksmusikbearbeitung – die folkloristische Grundlage exakt aufgeheilt. Dies „ist der erste Versuch zur Erschließung aller Melodien“ (S. 17).

Als eine große Bereicherung für die biographische Forschung erweist sich die Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion Kossar (1935 bis 1939). János Demény, der wohl beste Kenner des Briefautors Bartók, präsentiert breit kommentierend das nahezu vollständige Korpus – vollständig jedenfalls, soweit es bekannt und erhalten ist –, d. h. 50 Bartók-Briefe und 55 Briefe der Agentur. „Durch die Herausgabe dieses Materials wird“ – zumindest – „für Holland mit eingehender Gründlichkeit der Hintergrund der Konzerttourneen von Béla Bartók erschlossen und dokumentiert, wieviel Energie beide Parteien jedesmal in ein solches Unternehmen steckten“ (S. 153).

Unter der Rubrik „Werkstatt“ werden von András Wilhelm zum *Mikrokosmos* und von Somfai zum *II. Violinkonzert* Kompositionsskizzen untersucht, um den kompositorischen Prozeß zu rekonstruieren sowie genetische und ästhetische Fragen zu beantworten. Wilhelm identifiziert fernerhin ein Handschriften-Faksimile von 1917 (*Fünf Lieder*, op. XV).

Zum Stichwort „Interpretation“ behandelt Somfai die *Allegro barbaro*-Schallplattenaufnahme Bartóks von 1929. Die Studie reiht sich ein in Somfais minuziöse quellenkritische Befragungen von Tonträgern; sie macht plausibel, daß der Universal-Edition-Notentext, auch in der revidierten Fassung (1929?), keineswegs als Ausgabe letzter Hand zu werten ist, d. h. daß das klingende Dokument als eine zusätzliche, erst-rangige Textquelle genutzt werden muß. (Nach der Drucklegung tauchte eine 1922 aufgenom-

mene Interpretation Bartóks auf, auf die Somfai dann in einer den *Documenta*-Aufsatz erweitern- den Version für seine 1981 erschienene Mono- graphie *Tizennyolc Bartók tanulmány* [= Acht- zehnte Bartók-Studien] eingegangen ist, während das Klangdokument selbst seit 1981 bei Hunga- roton in der Jubiläumsedition aller Bartókschen Schallaufnahmen allgemein zugänglich ist.)

Bei Gelegenheit verhehlt man im Budapest- er Bartók-Archiv nicht, daß das umständliche und störanfällige *procedere*, Dokumente und For- schungsergebnisse aus dem Ungarischen zu über- setzen und in einer länderübergreifenden Ge- meinschaftsdition zu veröffentlichen, stark bela- stet. Die Berechtigung zu solcher Unzufrieden- heit spiegeln beim vorliegenden Band denn auch einige Übersetzungsmaßlichkeiten und ein über- aus langwieriger Drucklegungsprozeß (zu beiden Aspekten vgl. Somfais Studie zum *Allegro bar- baro*). Wenn schließlich die thematisch breiter orientierten und für einen internationalen Adres- satenkreis eingerichteten *Studia Musicologica* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in der Bundesrepublik von nur einer einzigen (!) Universitätsbibliothek akzessioniert werden, dann wundert es nicht, daß sich bei den Ungarn die raschere (Doppel-)Veröffentlichung in unga- rischer Sprache, ja auch der Verzicht auf eine für das Ausland berechnete Mitteilung eingebürgert hat.

Diese Umstände bringen den des Ungarischen nicht Mächtigen, jedoch an Bartók Interessierten, hoffnungslos in die Position des Hasen bei dessen Wettlauf mit dem ungarischen Igel. Darum soll- ten die Bemühungen vieler darauf gerichtet sein, die *Documenta Bartókiana* als das für die inter- nationale Bartók-Forschung unentbehrliche For- um allen Widrigkeiten zum Trotz zu erhalten. (NB: Eine konsequente und kontinuierlich fort- gesetzte Bibliographie – etwa nach Art derjeni- gen des *Mozart-Jahrbuchs* – könnte den Funk- tionswert der Reihe noch steigern.)

(Juni 1982)

Jürgen Hunkemöller

*BERND ENDERS: Studien zur Durchhörbar- keit und Intonationsbeurteilung von Akkorden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 228 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 115. Akustische Reihe Band 8.)*

In der Dissertation wird der Frage nach der „Durchhörbarkeit eines Akkordes als vertikalem

Klanggebilde in der Abhängigkeit von der spezi- fischen Intervallstruktur“ (S. 9) nachgegangen. Als Untersuchungs- bzw. Befragungsmaterial dienen 39 meist vierstimmige Akkorde, die eine Spannweite vom einfachen *B*-dur-Dreiklang bis zum dissonanten Akkord (Sekundreibung) umschreiben (vgl. Tabelle S. 66/7). Jeweils ein Ton des Akkordes, meist der Melodieton, wird in je einem Beispiel um 20, 40 bzw. 60 Cent erhöht oder erniedrigt. 84 Versuchspersonen (14 „Ex- perten“, 55 „Fachmusiker“ und 15 „Laien“) hatten die Intonationsabweichungen der Akkor- de, die in einer Klavier- und in einer Streichquar- tettefassung von Tonband vorgespielt wurden, zu beurteilen. Das Hauptergebnis dieses mit Akri- bie durchgeführten und ausgewerteten Experi- ments läßt sich kurz zusammenfassen: „Je disso- nanter ein Akkord ist, desto größer muß die Verstimmung eines enthaltenen Tones sein, um als solche erkannt zu werden“ (S. 203).

Der Arbeitsaufwand stünde in keinem ange- messenen Verhältnis zum Nutzen, würden nicht eine ganze Reihe von Beobachtungen und Über- legungen mitgeteilt werden, denen weiter nach- zugehen sich lohnen dürfte: Welche Abhängig- keit besteht zwischen dem Sonanzgrad eines Akkordes und dem Eindruck einer Intonations- abweichung (bei konsonanten Akkorden neigen die Vpn dazu, auch dann von Intonationsabwei- chungen zu sprechen, wenn keine vorhanden sind); wie würden die dargebotenen Akkorde beurteilt werden, wenn sie im Musikverlauf er- klängen; ist die Durchhörbarkeit eines Akkordes überhaupt ein für das Musikhören primär rele- vantes Kriterium oder steht nicht der komplexe Eindruck eines Akkordes im Vordergrund der Rezeption („Akkordqualität als Ganzes“, S. 186); bis zu welchem Grad hängt die Beurteilung der Intonationsreinheit ab von musikalischen Sozialisations- und Konditionierungsprozessen, die die Vpn durchlaufen haben (mit dem Ergeb- nis, daß einfachere Akkorde als „normativ emp- fundene Akkordmodelle für den Zurechthörpro- zeß dienen“, S. 181)?

Vor dem Hintergrund derartiger Fragen be- dürften auch die von Bernd Enders zur Zwölf- tonmusik dargelegten Gedanken einer weiteren Differenzierung. Die in Anlehnung an Albers- heim, Federhofer, Welck u. a. geäußerte Mei- nung, daß bei dieser Musik unter Umständen die Hörfähigkeit überfordert wird bzw. wahrneh- mungspsychologische Gesetzmäßigkeiten miß- achtet werden, erfährt durch die Feststellung:

„Der dodekaphonische Kontext dürfte keine wesentlichen Hörhilfen bieten, die das aktive Zurechthören fördern und die Wahrnehmungssensibilität für ungenaue Intervalle steigern“ (S. 206), solange keine Bestätigung, wie nicht geklärt ist, in welchem Ausmaß das Kriterium der Durchhörbarkeit von Akkorden für Musik generell und für Zwölftonmusik im Besonderen von Bedeutung ist.

(April 1982)

Helmut Rösing

*GUNTHER JOPPIG: Oboe und Fagott. Vorwort von Heinz HOLLIGER. Bern – Stuttgart: Hallwag Verlag (1981). 196 S., zahlr. Abb., Farbtafeln, Notenbeisp. (Unsere Musikinstrumente 9.)*

Seit Eppelsheims Dissertation über das Orchester bei Lully (1961) holen sowohl die Bundesrepublik als auch die DDR den Rückstand auf dem Gebiet der Instrumentenkunde, der in den anderthalb Jahrzehnten nach 1945 hier entstanden war, rasch auf. Als Grundlage solcher Untersuchungen werden auch von privater Seite hierzulande wieder Instrumentensammlungen zusammengetragen.

Gunther Joppig besitzt eine Sammlung von 77 Objekten, hauptsächlich Flöten und Rohrblattinstrumenten, die im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1978 in Hamburg zugänglich war (*Mf* 31/1978, S. 481) und von welcher der Sammler in *Glareana* 29, 1980, S. 13–36, einen summarischen Katalog veröffentlicht hat. Auch anhand dieser Sammlung veröffentlichte Joppig die erste deutschsprachige Studie über Doppelrohrblattinstrumente nach dem Zweiten Weltkrieg (*Die Entwicklung der Doppelrohrblatt-Instrumente von 1850 bis heute und ihre Verwendung in Orchester- und Kammermusik*, Frankfurt a. M. 1980).

Der vorliegende Band will nun einerseits die Geschichte der Doppelrohrblattinstrumente weiter zurückverfolgen – das Werk handelt also nicht lediglich von Oboe und Fagott – und will das, im Rahmen der Hallwag-Serie, auf populärwissenschaftlicher Basis tun. Nichts ist so schwer wie das Schreiben eines populärwissenschaftlichen Buchs, und es ist ein leichtes, bei gezwungenmaßen kurzen Formulierungen Fragezeichen zu setzen. Diese Neigung verspürt der Leser vor allem bei der Behandlung der Instrumente vor

dem Entstehen der barocken Doppelrohrblattinstrumente. Doppel-„Oboen“ im alten Ägypten, Aulos und Tibia sind erstens, wie wir seit der Habilitationsschrift von Heinz Becker wissen und wie dem Autor auch bekannt ist, nicht immer Doppelrohrblattinstrumente und haben eine zylindrische Röhre, was auch für den japanischen Hichiriki gilt, der inmitten der konischen Instrumente genannt wird. Daß die genannten Blasinstrumente der Antike und der Hichiriki etwas mit Oboe und Fagott zu tun haben, ist somit fraglich. Daß die konische Doppelrohrblattschalmei recht verbreitet ist, stimmt, nicht aber, daß sie „über die ganze Welt verbreitet“ sei (S. 28): östlicher als Djawa und Madura begegnet sie nicht (die indonesischen Saronèn und Tarompèt nennt der Autor nicht), ebensowenig in Afrika südlicher als die Haussa-Schalmei, und nach Amerika haben sie – wie auch erwähnt wird (S. 28) – erst die Conquistadores gebracht. Daß der Dudelsack nicht immer ein „Oboeninstrument“ ist (S. 30) und, wenn schon Doppelrohrblätter darin vorkommen, doch nicht unbedingt in allen Pfeifen, dürfte spätestens seit Anthony Baines' Sackpfeifenmonografie bekannt sein. Über die Veroneser Doppioni schrieb Baines in *Galpin Society Journal* 1953 (S. 99): „But if these Verona objects cannot be *doppioni*, what are they?“ Die Schlußfolgerung, daß „Anthony Baines in dem gleichen Blatt die Ansicht“ vertrete, „daß es sich nicht um Doppioni handle“ (S. 38), ist unrichtig. Daß Krummhörner nicht immer unter Dampfdruck gebogen werden (S. 39), geht aus A. 214 (Signatur I MILLÄ) der Wiener Sammlung hervor. In bezug auf das 16. Jahrhundert wird Georg Kinskys noch immer wichtige Studie *Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel* (*AfMw* VII, 1925, S. 253–296) nicht herangezogen, sonst wäre auf die Mehrdeutigkeit von „Kortholt“ (S. 41) eingegangen worden.

Bei der Entstehung der barocken Oboe vermißt man einen Hinweis auf die Zwischenform der „deutschen Schalmei“. Unter den frühen Kontrafagotten wird noch einmal das Instrument von Thomas Stanesby Jr. (1739) erwähnt, während das älteste erhaltene Kontrafagott von Andreas Eichentopf (Nordhausen, 1714) stammt (Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität). Erfreulich ist die Behandlung der „Nebeninstrumente“, obwohl es sich herumgesprochen haben dürfte, daß Oboe d'Amore mit Liebe oder Weichheit nichts zu tun hat (S. 72). Auch die Oboen in *F* werden – unter der falschen

Überschrift „Englischhorn“ (S. 92) – unterschieden.

Unschlagbar ist der Autor bei der (gezwungenermaßen summarischen) Behandlung der späteren Entwicklung der Haupt- und Nebeninstrumente sowie der neuen Instrumente (Bariton-oboë, Heckelphon, Sarrusophone, Contrebasse à Anche, Rothphon). Der praktische Musiker macht sich bei den vielen Bezügen zur Musik sowie bei der Beschreibung der Aufgaben von Oboë und Fagott im Orchester und als Soloinstrument bemerkbar. Willkommen ist auch die Aufzählung von berühmten Oboisten und Fagottisten einst und jetzt. Das Buch schließt mit Hinweisen auf die Wahl eines geeigneten Instrumentes, auf Atemtechnik und Rohrbau. Hier macht sich der – zweifellos hervorragende – Pädagoge Joppig bemerkbar.

Daß es heute unmöglich ist, ein Buch druckfehlerfrei zu veröffentlichen, ist dem Autor nicht anzulasten. Eine sprachliche Bemerkung möge mir als Ausländer ebensowenig angelastet werden: Von Grimm bis Duden ist „Pommern“ die Mehrzahl von „Pommer“ im Sinne eines Bewohners einer ehemaligen Ostseeprovinz; die Mehrzahl von „Pommer“ als Musikinstrument ist, außer im Dativ, „Pommer“ (vgl. S. 35 und 98).

Fazit: ein brauchbares und mit Sachkenntnis geschriebenes Werk, wenn die Behandlung der Periode vor dem 17. Jahrhundert nicht kritiklos gelesen wird.

(Juni 1982)

John Henry van der Meer

*Humanität. Musik. Erziehung. Hrsg. von Karl Heinrich EHRENFORTH. Mainz: B. Schott's Söhne (1981). 269 S.*

„Wenn wir uns daran erinnern, wie verformt viele Menschen unserer Zeit sind und welche schwerwiegenden Folgen sich aus Verkopfung und Unterentwicklung des Emotionalen ergeben, so wird es höchste Zeit, daß musische Erziehung in unserem Schulwesen den Platz erhält, der ihr, gemessen an den Aufgaben und an ihren Möglichkeiten der Bewältigung, zukommt. Der erste Schritt hierbei wäre . . . eine Beschneidung des kognitiven Wildwuchses in diesem Fach“ (S. 166). So die Stimme eines Psychotherapeuten in der vorliegenden Publikation, die Beiträge verschiedener Autoren zum Themenfeld Humanität, Musik und Erziehung vereinigt. Mancher wird sich beim Lesen verwundert die Augen reiben:

„musische Erziehung“, „Flötenlehrgang in der Unterstufe“ (S. 256), „handfeste Leistungsanforderungen“ (S. 257), „Gebärde der Ehrfurcht und Liebe“ als Erfahrung der Schüler im Musikunterricht (S. 262), „beim Musikhören seinen Emotionen . . . lauschen“ (S. 242f.). Ist dies nicht alles in den vergangenen fünfzehn Jahren aus scheinbar guten Gründen zum geschichtlichen Müll gekippt worden? Oder – so könnte man auch fragen – ist das Alte inzwischen so alt, daß es als neu verkauft werden kann?

An einem Faktum jedenfalls kommt man heute nicht mehr vorbei: Die pädagogischen Reformen der vergangenen Jahre haben – aus welchen Gründen auch immer – nicht das erbracht, was man sich erhoffte. Es gilt daher, die Gründe des Mißlingens aufzuspüren und Wege aus dem Dilemma zu zeigen. Genau dies macht sich die vorliegende Veröffentlichung zur Aufgabe, wobei über das Schulfach Musik und die Schule hinaus der Blick auf die abendländische kulturelle Tradition gerichtet wird. Beiträge von Gottfried Bräuer, Hans-Georg Gadamer, Ulrich Hommes und Albrecht Peters kreisen um die Sinnfrage in unserer Zeit, während die Aufsätze von Rudolf Affemann und Hans-Hermann Grootzohf mehr psychologisch pädagogisch ausgerichtet sind.

Zum musikphilosophischen Aspekt äußert sich Georg Picht, Zusammenhänge zwischen Musik und Theologie versucht Henning Schröder zu erhellen, und die Ästhetik des Schönen findet in Carl Friedrich von Weizsäcker einen Fürsprecher. Verbindungslinien von der Herausforderung der Gegenwart zur Kunst und zur Schule bemüht sich A. M. Klaus Müller zu ziehen. Mit Giselher Klebe kommt ein Komponist zu Wort, dem es um die Sprachlichkeit der Neuen Musik geht. *Musik – Sprache – Sprachlosigkeit* betitelt sich ein Beitrag von Elmar Budde; im Mittelpunkt dieser musikwissenschaftlich fundierten Untersuchung steht die zweite Wiener Schule.

Karl Heinrich Ehrenforth durchleuchtet kritisch das Bedingungsgefüge der schulischen Musikerziehung und wendet sich gegen resignative Gleichgültigkeit. Ebenfalls kritisch die gegenwärtige Situation des schulischen Musikunterrichts betrachtend, umreißt Christoph Richter die Aufgabe des Lehrers in einer humanen Schule; um den Musikunterricht als das „Experiment des Humanen“ realisieren zu können, fordert der Verfasser für den Lehrer mehr Freiheit. Ganz auf dem steinigem Boden der Schulpraxis angesiedelt

sind die Gedanken und Überlegungen Werner Hahns zum Musikunterricht an der humanen Schule. Sicher zu Recht weist Hahn darauf hin, daß curriculare Konzeptionen und eine sich emanzipatorisch verstehende Erziehung nur allzu häufig den Schüler mit seinen konkreten Bedürfnissen und Wünschen außer acht gelassen haben. Man höre und staune andererseits, welche verblüffenden Erfolge der Verfasser in der Unterstufe mit der guten alten Blockflöte erzielte. Wie rasch sich doch die Zeiten ändern!

Auf einen bislang vernachlässigten Aspekt des schulischen Musikunterrichts meint Karl-Jürgen Kemmelmeier mit seinem Beitrag *Kann Musik heilen?* aufmerksam machen zu müssen: Die Bedeutung des Schulfachs Musik sei gerade darin zu sehen, potentiellen Lernstörungen, Verhaltensauffälligkeiten und Neurosen präventiv entgegenzuwirken. Bleibt noch anzumerken, daß einige dieser Beiträge (nämlich die von Bräuer, Gadamer, Picht und von Weizsäcker) älteren Datums sind und bereits im Druck vorliegen. Im Rahmen der vorgegebenen Themenstellung erweist sich nichtsdestoweniger ihre Aktualität.

(Juni 1982)

Manfred Schuler

*WOLFGANG LAADE: Das korsische Volkslied. Ethnographie und Geschichte, Gattungen und Stil. Band 1: Ethnographische und geschichtliche Fragen. Band 2: Liedgattungen und Musikbeispiele. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981. XII, 200 S., XIV Tafeln; VI, 205 S., XI Tafeln; 80 S.*

Vielerlei Gründe, nicht zuletzt mangelnde finanzielle Unterstützung haben die Publikation einer Arbeit verhindert, die bis auf wenige neu hinzugefügte Kapitel und Ergänzungen bereits im Jahre 1959 fertiggestellt war. Nunmehr hat Laade nach langem Bemühen die erste umfangreiche Monographie über das weltliche korsische Volkslied veröffentlicht, mit dem Anspruch, „das Wesentliche seiner musikalischen Eigenschaften und seiner kulturellen und historischen Hintergründe darzulegen“ (S. IX). Die Arbeit fußt in erster Linie auf den empirischen Ergebnissen mehrfacher eigener Feldforschungen auf Korsika, des weiteren auf anderwärtig vorhandenen Tonaufnahmen und auf einschlägiger Literatur.

Band 1 mit seinen sieben Abschnitten enthält u. a. ein Kapitel „Anthropologie und Ethnogra-

phie“ (S. 1–39). Darin wird die Geographie, politische Geschichte und Sprache sporadisch skizziert und ein Einblick in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Insel sowie in die traditionellen und seit jüngster Vergangenheit sich stärker verändernden Lebensformen ihrer Bewohner vermittelt. Anhand des erreichbaren Quellenmaterials und mit Bezug insbesondere auf die Arbeiten von Mathieu Ambrosi entwirft Laade eine Kulturgeschichte des korsischen Liedes, in der auch den Musikinstrumenten, den Tänzen, den neuzeitlichen musikalischen Veränderungen, der organisierten Volksmusik Platz eingeräumt und die „Stellung des korsischen Liedes im weiteren Mittelmeerraum“ (S. 132–155) abgehandelt wird. Das Kapitel über die musikalische Tradition (S. 41–69) bringt eine Übersicht über die wichtigsten Liedgattungen, eine Quellengeschichte sowie Belege und Informationen zur Tradition, Verbreitung und Autorschaft.

Laade berichtet auch über den Verlauf seiner Feldforschungen und über die musikalische Situation im Zeitraum von 1955 bis 1973. In den kritischen Bemerkungen zum vorliegenden Material werden größtenteils die Urteile korsischer Mitarbeiter und Autoren wiedergegeben. Ein biographisches Verzeichnis von Liedautoren und Musikern, ein recht umfangreiches Literaturverzeichnis, eine Diskographie und 28 Abbildungen runden den Band ab.

Band 2 enthält eine generelle Abhandlung über Liedgattungen, kategorisiert nach ihren Trägern resp. ihren Funktionen in Frauenlieder: Totenklagen und Wiegenlieder, und Männerlieder: Totenklagen für Tiere, Lamenti der Banditen, Soldatenlieder, Lieder zu Kommunalwahlen, Satire, Arbeitslied, Liebeslied, Serenade, Barkarole, Kinder- und Tanzlied, Poesie und Volkspoeten, mehrstimmige Liedformen, historische Lieder.

Die anschließende Dokumentation des Materials ist etwas ungewöhnlich angelegt. Die Belegtexte zu den Musikbeispielen und die Zusammenfassung der musikanalytischen Ergebnisse für die jeweilige Gattung befinden sich in diesem Band, während die Musikbeispiele selbst quasi als Beiheft getrennt gebunden sind. Dabei sind die den Notenbeispielen handgeschrieben unterlegten Texte manchmal schwer leserlich. Ein in Vorbereitung sich befindender Band 3 wird die Liedtexte enthalten. Wer also künftighin eine bestimmte Liednummer nach textlichen, musikalischen, nach allgemein kultur- und sozial-

historischen Gesichtspunkten befragen will, wird beim Studium gewisse Umständlichkeiten in Kauf nehmen und drei Bände einsehen müssen.

Laade hat zu verschiedenen Punkten seiner Arbeit schon vor der Publikation einige Kritik hinnehmen müssen. Er hat sich aber nicht geschaut, diese zusammengefaßt wiederzugeben und mit seinen Gegenargumenten zu versehen (S. XVf.). In Gutachten (die über die Publikations-*'würdigkeit'* entscheiden sollten) wurden Mängel und Schwächen reklamiert – nach meiner Meinung teils zu Recht, teils zu einseitig und zu unreflektiert, teils aber sicher zu Unrecht. So beispielsweise wurde Laades Absicht, alle zur Thematik gehörenden Informationen in diese Arbeit einzubringen – was rein äußerlich heterogen erscheinen mag – als „Uneinheitlichkeit“ des Stoffes“ (S. XV) kritisiert. Zwar ist für den Rezensenten die gewählte Gliederung des Inhaltes logisch und sachlich nicht immer ganz einsichtig, aber die angebliche Diskrepanz des Stoffes kann weder nachvollzogen noch könnte sie von der Intention der Arbeit her als Negativum abqualifiziert werden. Dem ausschließlich musikanalytisch, vorwiegend an der sogenannten Hochkunst interessierten Musikhistoriker mögen anthropologische Zusammenhänge nicht interessieren und deshalb auch entgehen, ihm werden dann musikimmanente Aspekte einerseits, kultur- und sozialhistorische Gesichtspunkte andererseits in ein und derselben Arbeit als Heterogenität erscheinen. Seine Einwände jedoch entlarven eher isolierten, „monotrope[n] Spezialistengeist“ (S. XV), als daß sie fundierte Sachkritik bekundeten.

Zusammenfassend läßt sich aus den Befunden des Autors über das korsische Volksliedszenarium ablesen: (a) Die Ausprägung von Musikstilen steht mit ihrer jeweiligen praktischen Funktion und mit historischen Bedingungen in spezifischer Beziehung; (b) viele früher und anderwärtig mitgeteilte Volksliedmaterialien halten einer strengen Quellenkritik nicht stand; (c) aus dem Vergleich mit anderem Material des Mittelmeerraumes ergeben sich überraschende Zusammenhänge, die zu kulturhistorischen Fragen von hoher Relevanz führen.

(Juli 1982)

Alois Mauerhofer

JOHANN BERNHARD STAUDT (1654–1712): *Ferdinandus Quintus Rex Hispaniae Maurorum Domitor. Drama des Wiener Jesuitenkollegs anlässlich der Befreiung von den Türken 1683. Veröffentlicht von Walter PASS, Textbearbeitung und Übersetzung von Karl PLEPELITS. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. IX und 147 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 132.)*

Die Bedeutung des Jesuitentheaters innerhalb der Welt des barocken Dramas kann schwerlich überschätzt werden. So fehlt es denn auch nicht an literatur- und theatergeschichtlichen Untersuchungen zu den Texten und Autoren, zur Bühnentechnik und Aufführungspraxis, sowie zu den pädagogischen, religiösen und auch politischen Zielsetzungen, welche hinter den prunkvollen Schaustellungen des jesuitischen Schultheaters standen. Nicht selten wird in Studien dieser Art der Begriff „Gesamtkunstwerk“ auf das Jesuitendrama in seiner Blütezeit angewandt, weil hier „Wort, Gesang und Tanz, Gebärde und Maske, Kostüm und Prunkdekoration zur dynamischen Einheit eines . . . Bühnenkosmos verschmolzen wurden“ (Heinz Kindermann). Erst recht versäumt kaum eine Arbeit, auf die bedeutsame Rolle der Musik in den Aufführungen der Jesuitengymnasien und -kollegien hinzuweisen.

Von ihr vermag sich nun auch der Musikwissenschaftler eine klarere Vorstellung zu bilden, seit im 132. Band der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* zum ersten Mal ein Jesuitendrama in einer Neuauflage vorliegt, die auch die Wiedergabe aller vertonten Teile des Spiels einschließt. Für die Veröffentlichung wurde ein Stück aus der in der Österreichischen Nationalbibliothek reich dokumentierten Spielpraxis der Wiener Jesuiten gewählt, deren vornehme Zöglinge in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit bis zu acht Aufführungen pro Jahr auf zwei wohleingerichteten Bühnen ein Publikum unterhielten und begeisterten, das in Einzelfällen an die 3000 Zuschauer zählte.

In Wien, das im Jahr 1555 der Schauplatz der ersten von Jesuitenschülern im deutschsprachigen Raum veranstalteten theatralischen Darstellung war, erreichte das Jesuitendrama – im Wettbewerb mit der gerade auch hier aufstrebenden Oper – eine Ranghöhe und Vollendung, die es zum Glanzvollsten gehören läßt, was die europäische Bühnenwelt des Barock aufzuweisen hatte. Hof und Adel unterstützten die Bestrebungen der Ordensleute. Leopold I., einst selber

Jesuitenzögling, besuchte nicht nur regelmäßig die Aufführungen, er förderte großzügig die Spiele (etwa durch Spenden von Kulissensätzen) und ermunterte die Patres, sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die zunehmende Anwesenheit von des Lateins Unkundigen im Publikum war wiederum einer der Gründe, weshalb man zu immer umfassenderen szenischen Verdeutlichungsmitteln griff: wenn das Festhalten am Latein die unmittelbarste Einwirkung auf die Klasse der Gebildeten beschränkte, so konnte doch der beträchtliche Aufwand an Ausstattung und Maschinerie und vor allem die reiche musikalische Ausgestaltung nicht ohne Wirkung auch auf den einfachen Zuschauer bleiben. Eben das, was das Jesuitentheater immer deutlicher in die Nähe der Oper rückte, ist also nicht nur als Tribut an den Zeitgeist oder an gattungs-immanente und gattungs-ästhetische Prinzipien zu begreifen, sondern durchaus auch als Verwirklichung des ursprünglichen Ziels aller Tätigkeiten des Ordens, der „propaganda fidei“, mit neuen und erweiterten Mitteln. Immer stärker stellten sich die Spiele gerade in Wien allerdings auch in den Dienst „imperialer“ Propaganda – die habsburgischen Kaiser wußten schon, weshalb sie sie so eifrig förderten. Zumal die „Ludi caesarei“ wurden unmittelbar als Huldigungsspiele größten Formats entworfen, sie gipfelten jeweils in der „Licenza“, dem Preis des Herrscherhauses und seiner politischen Unternehmungen.

Walter Pass hat in *DTÖ* 132 ein Stück dieses Typs veröffentlicht: mit der Aufführung des *Ferdinandus Quintus* feierte das Wiener Jesuitenkolleg am 8. Dezember 1684 den endgültigen Sieg Leopolds über die Türken. Das Spiel macht die Bedeutung des jüngst Geschehenen an einer geschichtlichen Parallele sichtbar, am Sieg Ferdinands des Katholischen über die Mauren im Jahr 1492 (nicht 1472, wie das Vorwort zur Edition angibt). Der exemplarische Gehalt der historischen Spielhandlung, die es mit der geschichtlichen Wahrheit allerdings nicht allzu genau nimmt, wird wiederum veranschaulicht durch großangelegte, durchweg vertonte allegorische Szenen. Umfang und Gewicht dieser keineswegs nebensächlichen Abschnitte sind schon daraus zu ersehen, daß sie mit 33 Rollen nicht weniger solistisches Personal fordern als die eigentlichen Spielszenen (mit 30 Sprechrollen). Verkörperungen von Tugenden und Lastern dürfen im Zusammenhang dieser Allegorien ebenso auftreten wie Sonne und Mond oder Mars, Juno und

Herkules oder die Genii von Europa und den habsburgischen Erbländen. Wie in der Regel allegorische und historische Szenen streng getrennt sind, so auch die komponierten und die nur gesprochenen Abschnitte: Auf den Prologus (mit zwölf musikalischen Nummern) folgt der erste Akt mit fünf Sprechszenen, auf diesen der *Chorus primus* (mit dreizehn musikalischen Nummern). Den zweiten Akt beschließt der *Chorus secundus* (vierzehn Nummern), auf den dritten folgt der wiederum komponierte Epilog (zwölf Nummern) mit der Huldigung an das Herrscherhaus. In drei Sprechszenen finden sich musikalische Einschübe, wobei die Musik in II/4 und III/2 den Wechsel der Realitätsebene unterstreicht (Visions- bzw. Traumszene!) und in III/3 einem *Gefangenenchor* gilt, der als einstimmiges strophisches Lamento gefaßt ist. Auch der weitere Text von III/3 war, wie aus dem Versbau und dem allegorischen Personal der Szene zu schließen ist, zur Vertonung bestimmt, die anscheinend nicht zustandekam. (Man kann sich den Zeitdruck vorstellen, unter dem bei so reicher und anhaltender Produktion die einzelnen Spiele entstehen mußten!) Die Szene I/2 sieht als höfische Lustbarkeit in Ferdinands Palast einen *Saltus pygmaeorum cum gigantibus* vor. Auch dazu fehlt, wie zu den Tanzszenen der meisten Jesuitenspiele, die Überlieferung der Musik. Man hat sich für diese Einlagen wohl aus dem geläufigen Repertoire von Tanzmusik bedient.

Komponist des *Ferdinandus Quintus* ist Johann Bernhard Staudt, der nicht zu den namhaftesten Meistern gehört, die für die Wiener Jesuitenbühne gearbeitet haben (da wären zuerst Johann Kaspar Kerll und Ferdinand Tobias Richter zu nennen), aber als Autor von mindestens 39 Vertonungen zu den meistbeschäftigten und fleißigsten. (Zu Staudt siehe auch Walter Pass' Artikel in *The New Grove Dictionary* 1980.) Von den wenigen Chor- und Ensemblesätzen abgesehen, die, kaum individuell gestaltet, gewöhnlich den Abschluß der musikalischen Szenen bilden, reiht Staudt mit einer gewissen Sorglosigkeit größere und kleinere Arien in den zahlreichen Spielformen der venezianischen Operschule (unter auffälliger Bevorzugung der Devisen-Technik und formelhafter Koloraturen), kurze arioso-artige Gebilde und reichlich schematische Rezitative aneinander. Es ist nicht leicht zu entscheiden, inwieweit die Schlichtheit der musikalischen Faktur dem beschränkten Ingenium des Komponisten anzulasten ist und inwieweit sie

sich aus der Rücksichtnahme auf die Kapazität der ausführenden Schüler erklären läßt.

Die Edition der Musik ist leider nicht in allen Punkten vorbildlich. In der Setzung zusätzlicher Akzidentien geht der Herausgeber inkonsequent und keineswegs in Übereinstimmung mit den Angaben seines Kommentars vor. Die spärliche und offensichtlich flüchtige Bezifferung in der Handschrift entschuldigt kaum manche Abenteuerlichkeit von Pass' Generalbaßaussetzung. Wo sich eigentümliche Melodieführungen aufgrund von Parallel-Stellen eindeutig als Schreibversehen ausmachen lassen, sollten sie zur Korrektur und nicht zu waghalsigen Fortschreitungen im Continuo Anlaß geben. Gegen die durchweg vorgeschlagenen Dur-Schlüsse für Moll-Sätze ist einzuwenden, daß sie bisweilen zu unnötiger Härte im Anschluß führen (z. B. von Nr. 14 zu Nr. 15), bisweilen in groteskem Widerspruch zum Affekt des gleichzeitig endenden Textes stehen (z. B. in Nr. 49 „Heu, heu! Concido“).

Da diese Mängel aber hauptsächlich die ausführungspraktische Seite betreffen, fallen sie nicht zu stark ins Gewicht. Zwar hat sich Karl Plepelits (der auch eine fundierte sprachwissenschaftliche Einleitung zur Edition beisteuert) der Mühe unterzogen, nicht nur den gesamten Spieltext zu übersetzen, sondern sogar die vertonten Teile in den antiken Versmaßen der Vorlage zu übertragen, so daß die lateinische Sprache einer praktischen Wiederbelebung des Spiels nicht im Weg zu stehen bräuchte. Gleichwohl ist eine solche kaum vorstellbar angesichts der Zeitgebundenheit des Inhalts und seiner Darstellung in den Sprechszenen, die, wie Plepelits zugeben muß, „in einem Maße bar jeder realistischen Wirklichkeitsnähe sind, daß sie fast wie Deklamationen aus der Rhetorenschule wirken“.

Zur Aufführung läßt das Spiel heute also gewiß nicht mehr ein. Der musik- und theatergeschichtlichen Forschung allerdings ist mit der Veröffentlichung seines Textes und seiner Musik ein wichtiger Dienst geleistet worden.

(Juni 1982)

Rhabanus Erbacher

*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 3. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXVII, 272 S., Faks. – Dazu Kritische Berichte, ebenda 1981. 60 S.*

Walter Senn legte bereits die beiden ersten in der *NMA* erschienenen Messenbände vor. Ihnen folgte – nur wenige Monate vor dessen Ableben – der dritte Band. Mit insgesamt sechs Bänden dürfte Senn deren bisher eifrigster Mitarbeiter gewesen sein. (Einen von der Internationalen Stiftung Mozarteum, dem Zentralinstitut für Mozartforschung und der Editionsleitung der *NMA* unterzeichneten Nachruf enthalten *Kritische Berichte* Serie IV, Werkgruppe 12, Band 5, Kassel etc. 1981.) Auch im vorliegenden Band finden grundlegende Beiträge zur Überlieferung der Quellen, zur Lösung philologischer Probleme und zur Kenntnis kirchenmusikalischer Praxis während Mozarts Salzburger Zeit, die Senn als erfolgreichen Mozartforscher ausweisen, ihren Niederschlag. Erst sie ermöglichten eine authentische Wiedergabe des Notentextes und die Zurückweisung mancher Fehldeutungen hinsichtlich der stilistischen Entwicklung Mozarts als Kirchenkomponisten, die z. T. auf Unkenntnis oder Mißdeutung kirchlich-zeremonialer Vorschriften beruhen.

Der Band enthält die Messen KV 257 (*Große Credo-Messe*), 258 und 259 (*Orgelsolo-Messe*). Nur erstgenannte ist eine *Missa solennis*, die beiden letzten hingegen entsprechen dem auch außerhalb Salzburgs begegnenden Typus der *Missa brevis et solennis*, deren eigenständige Sonderform Senn betont (*AMI* 48, 1976, S. 218). Die Quellenlage kann als außerordentlich günstig bezeichnet werden. Neben den autographen Partituren standen dem Herausgeber von Mozart angefertigte Auflagestimmen für zwei Oboen zu KV 258, die das Partiturautograph nicht vermerkt, sowie authentische Stimmenabschriften zur Verfügung. Folglich ist die Mitwirkung zweier Oboen auch für KV 259 und dreier Posaunen – dem Salzburger Brauch entsprechend – für alle drei Messen gesichert. Fraglich bleibt allerdings deren Chronologie. Die auf den autographen Titelblättern angeführten, jedoch mehrfach korrigierten Jahreszahlen und Namen der Monate, die in *KV*<sup>6</sup> noch als authentisch angesehen werden, stammen weder von Leopolds noch Wolfgang's Hand. Senn konnte mit Hilfe von Auszügen der Mozart-Verzeichnisse aus dem Hause André und mittels entsprechender Vergleiche nachweisen, daß „André für die Manipulationen mit den Jahreszahlen verantwortlich ist“. So wird man vorläufig als Entstehungszeit dieser drei Messen den Zeitraum von vermutlich 1775 bis 1777, vor des Meisters Abreise nach Mannheim

und Paris, anzunehmen haben. Obwohl KV 257 sowohl der Schrift nach als auch aus stilistischen Gründen eher nach KV 258 und 259 entstanden sein dürfte, geht der Herausgeber mit Recht von der traditionellen Reihung nicht ab, da während der Fertigstellung dieses Bandes verschiedene Autographe des betreffenden Zeitraums zu Vergleichszwecken noch nicht wieder zur Verfügung standen. Notentext und Kritischer Bericht lassen die größte Sorgfalt des Bandbearbeiters erkennen, mit dem einer der fundiertesten Kenner und Forscher österreichischer Kirchenmusik dahingegangen ist.

(Juni 1982)

Hellmut Federhofer

*A Collection of Favourite Lessons for Young Practitioners on the Harpsichord. Composed by Different Authors. A facsimile of the eighteenth-century edition with an introduction by Gwilym BEECHEY. London: Oxford University Press (1981). 3 Bl., 24 S.*

Die vorliegende Sammlung des bisher wenig bekannten Londoner Druckers Adolphe Hummel enthält in Faksimile 22 gefällige Stücke in leichtem Schwierigkeitsgrad: Menuette wechseln mit anderen Tänzen (Gavotte, Bourlesque und Polonaise), Märschen und einigen Andantes und Allegros ab. Bei Hausmusik und Unterricht kann dieses Heft angenehme Abwechslung zu den in gleicher Absicht zusammengestellten Notenbüchlein etwa für Anna Magdalena Bach (1725) oder für Nannerl Mozart (1759) bieten. Der Druck (um 1760–1770) wurde 1969 durch Ankauf des British Museums wiederentdeckt. Die ursprüngliche und heutige Zweckbestimmung der Sammlung ist in ihrer pädagogisch-didaktischen Absicht zu sehen, d. h. sie wendet sich zu allererst an Anfänger auf dem Tasteninstrument und an Musikliebhaber.

Zu fragen bleibt, was der Herausgeber, der lediglich ein Vorwort beigesteuert hat, darüber hinaus mit seiner Veröffentlichung bezwecken will und worin seine editorische Leistung besteht. Im Vorwort, das beim Erscheinen des Neudrucks bereits sechs Jahre alt war, schreibt Beechey als Schlußsatz: „Hummel's anthology, then, served, and can still serve, a variety of didactic purposes in introducing young players to the arts of performance, improvisation and composition, and, by virtue also of its consistently high quality, is an important document of its period.“ Vorher

weist er auf Eigenheiten des galanten Stils hin und geht auch auf die in dieser Zeit noch gebräuchliche ad-libitum-Praxis ein. So ist der Marsch auf S. 8 und die Bourlesque auf S. 11 möglicherweise im Original für Bläserensemble, das Menuett auf S. 20 vielleicht für Streicher komponiert worden. Dann zieht er durch Stilvergleich bei der Gavotte S. 3, den Menuetten S. 7 und 9 und den Bourlesquen S. 11 und 19 Parallelen zu Kompositionen von Georg Christoph Wagenseil. Dies unter anderem mit dem Hinweis, daß Adolphe Hummel auch Werke unter Wagenseils Namen druckte. Weitere Parallelen sieht Beechey bei den Menuetten auf S. 10, 13 und 20 zu Mozarts frühesten Menuetten KV 1d, 2, 4 und 5, jedoch scheint er die Stücke vorliegender Sammlung damit aufwerten zu wollen. Denn Beechey kann keines der Stücke einem bestimmten Komponisten zuschreiben. Wenn er auch das Dunkel um die Person des Londoner Druckers Hummel stellenweise lichten konnte, so sind inzwischen die Angaben zu Hummels Wagenseil-Drucken durch neuere Forschung präzisiert worden (zu Anm. 3 bei Beechey vgl. Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil*. Wien: Braumüller 1980, S. 89f.).

Beechey entwertet einige seiner Aussagen dadurch, daß er auf eine eindeutige Numerierung der Stücke in seiner Ausgabe verzichtet, und der Bezug beim Lesen nicht immer sofort ganz klar herzustellen ist. Dem Musikwissenschaftler dürften die dargelegten Zusammenhänge geläufig sein, den Lernenden werden sie kaum interessieren, jedenfalls bieten sie ihm für seinen Gebrauch keine Hilfen. So hätte beispielsweise der Herausgeber in einem ausführlichen Vorwort die Sticheigentümlichkeiten (etwa das Zeichen für die Viertel-Pause), die Bedeutung und die Dauer des 8<sup>va</sup>-Zeichens (z. B. in der Bourlesque S. 19) oder die alte Anordnung der Kreuze erläutern können, eine Reihe von Stichungenauigkeiten und -fehlern (nicht genau untereinanderstehende Zeitwerte, fehlende Triolierungszeichen, versetzte Vorschlagnoten) angeben können und auf einige spieltechnische Schwierigkeiten in der Baßführung des Marsches auf S. 8 hinweisen können. Bei den aufgezählten Punkten handelt es sich um Dinge, die dem Anfänger vermeidbare Schwierigkeiten bereiten werden. Ginge es dem Herausgeber wirklich um die Vermittlung vor-klassischer Musik für junge Spieler, dann wäre auch an eine neu gestochene Ausgabe zu denken gewesen. Die ansprechend präsentierte und klare

Wiedergabe der historischen Notenvorlage vermittelt jedoch auch einen ganz unmittelbaren Eindruck dieser Musik des 18. Jahrhunderts. Hierin, diesen Eindruck der Allgemeinheit zugänglich gemacht zu haben, ist das Verdienst des Herausgebers zu sehen.  
(Juni 1982) Ulrich Mazurowicz

## Eingegangene Schriften

The Ancient History of the Korea-Dong-I Race. Hrsg. von An HO-SANG. Seoul: Institute of Baedal (Korean) Culture (1974). 108 S., 21 Bildtafeln.

ERNEST ANSERMET: *Ecrits sur la Musique*. Publiés par J.-Claude Piguet. Neuchâtel: A la Baconnière (1983). 2<sup>e</sup> éd. 245 S.

ERNEST ANSERMET et J.-CLAUDE PIGUET: *Entretiens sur la Musique*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière 1963 et 1983. 186 S.

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

ROBERT C. BACHMANN: *Karajan. Anmerkungen zu einer Karriere*. Düsseldorf: Econ Verlag (1983). 398 S.

Beethoven Studies 3. Edited by Alan TYSON. Cambridge - London - New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney: Cambridge University Press (1982). IX, 298 S., Notenbeisp.

MICHAEL BEHR: *Musiktheater - Faszination, Wirkung, Funktion*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 250 S., Abb. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 6.)

HUBERT BOONE: *La Cornemuse*. Bruxelles: Editions La Renaissance Du Livre (1983). 120 S., Abb. (Les Instruments de Musique Populaire en Belgique et aux Pays-Bas.)

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

Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V. Ausstellungskatalog hrsg. von der Badischen Landesbibliothek (1983). 184 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANNES BRAHMS: *Briefe*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 309 S., 12 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 980.)

JOHANNES BRAHMS: *Briefwechsel mit dem Mannheimer Bankprokuristen Wilhelm Lindeck 1872-1882*. Hrsg. vom Stadtarchiv Mannheim. Bearbeitet von Michael MARTIN. Heidelberg: Heidelberg-Verlagsanstalt und Druckerei GmbH (1983). 51 S., Abb. (Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim Nr. 6.)

Brahms-Studien. Band 5. Hrsg. von der Johannes Brahms Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 204 S., Notenbeisp.

BENJAMIN BRITTEN: *Peter Grimes*. Compiled by Philip BRETT. Cambridge: Cambridge University Press (1983). XIII, 217 S.

Bruckner. Monographie von Manfred WAGNER. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 430 S., Abb., Notenbeisp.

FERRUCCIO BUSONI: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 164 S., 3 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 992.)

RODOLFO CELLETTI: *Storia del belcanto. Fiesole: discanto edizioni* (1983). 221 S., Notenbeisp. (Contrappunti 15.)

A Chinese Zither Tutor. The Mei-an ch'in-p'u. Translated with commentary by Fredric LIEBERMAN. Seattle-London: University of Washington Press (1983). XI, 172 S., Abb., Notenbeisp.

CARL DAHLHAUS: *Analysis and Value Judgment*. New York: Pendragon Press (1983). VIII, 87 S. (Monographs in Musicology Nr. 1.)

MICHAEL DICKREITER: *Partiturlernen. Ein Schlüssel zum Erlebnis Musik*. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 271 S., Abb., Notenbeisp.

PIUS DIETSCHY: *Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert. Darstellung der sozialen und bildungspolitischen Aspekte am Beispiel der Region Zürich*. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 1983. 325 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Volkskunde. Band 4.)

Divitiae Musicae Artis (DMA). Schola Palaeographica Amstelodamensi Conspirante Collectae. Auspice Josepho SMITS VAN WAESBERGHE. Series A-Liber I-III, Series A-Liber VI-Pars A, Series A-Liber VI b, Series A-Liber VII, Series A-Liber X a, Series A-Liber X b.