

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Beethoven-Jahrbuch, Jahrgang 1973/77, hrsg. von Hans SCHMIDT und Martin STAEHELIN. Bonn: Beethovenhaus 1977, 659 S.*

Der außer Vorwort, Bibliographie und einem Bericht über das Archiv 26 Studien umfassende Band stellt mehr dar als nur einen über mehrere Jahre aufgelaufenen Beitrag zum Jubiläum 1977. Mit durchweg gewichtigen Arbeiten der engeren Mitarbeiter dokumentiert er die Aktivitäten des Archivs aus Anlaß von dessen fünfzigjährigem Bestehen und zugleich die Periode einer personellen und strukturellen Neuordnung – einen instruktiven Überblick über das bisher Geleistete gibt Hans Schmidt. Angesichts der thematischen Breite und der Qualität der Beiträge springt überdies eine Standortbestimmung der Beethoven-Forschung zwischen den Jubiläen '70 und '77 heraus. Aus naheliegenden Gründen kann eine Publikation solchen Zuschnitts hier nicht rezensiert, sondern bestenfalls unvollständig angezeigt werden.

Quellen- und Skizzenforschung sowie Ästhetik bzw. Analyse bilden die Schwerpunkte der Sammlung, Biographica treten auffällig zurück, wenn auch gewichtig besetzt durch Harry Goldschmidts Untersuchung neugefundener Brunswick-Briefe, die mittlerweile in seinen *Beethoven-Studien II* in größerem Zusammenhang ausgewertet wurden, und Walther Dürrs Darstellung des Verhältnisses Beethoven-Schubert, welche sich im musikalisch-analytischen Teil fast ausschließlich auf einen Aspekt konzentriert. Genau hier freilich hätte sie der Vielfalt der Gesichtspunkte erliegen können, bleibt doch noch viel nachzutragen bezüglich der Frage, inwiefern der späte Schubert eben im Begriffe war, auch den „schwierigen“ Beethoven zu beerben, inwiefern beider späte Produktion Antwort auf ähnliche Fragen zu geben versuche. Die Hypostasierung des Begriffs Spätwerk anhand Beethovens hat wichtige Vergleichsmöglichkeiten eher versperrt. Hierzu erfährt man implicite etliches bei Stefan Kunzes *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, einem vielfältig verifizierten Problemkatalog, welcher

sich kritisch mit Adornos Bestimmung des Spätwerks aus Negationen eines nahe an Klassizismus herangerückten Klassikbegriffs beschäftigt und konsequenterweise auch auf Haydn und Mozart rekurriert – als eine der Studien, denen man noch ausführlichere Einlösung wünscht. Zu diesen zählen auch Carl Dahlhaus' Überlegungen zu *Musikalische Form als Transformation*, welche das scheinbar paradoxe Zugleich von Vorgang und Resultat als methodischen Ausgangspunkt einer analytischen Betrachtung nehmen und ebenso folgerichtig wie wiederum herausfordernd paradox bei der Auskunft ankommen, daß „der Sinn . . . in den Umwegen“ bestehe, „die zu seiner Entdeckung führen“, – was sich auch – und mit welchem Gewinn für die Sensibilisierung derartiger Betrachtungen! – anhand von Musik exemplifizieren ließe, welche sich nicht so normwidrig verhält wie die hier gewählte.

Besonderen Rang unter den analytischen Arbeiten haben diejenigen von Kurt von Fischer zu op. 95 als einer „Musica riservata . . . , in welcher Inkongruenz als Intention erscheint“, eine gedankenreich fundierte Bestimmung, welche die übliche Rückfrage nach dem nur idealtypisch denkbaren Gegenbild der hierbei supponierten „Kongruenz“ besonders dringlich nach sich zieht, und Rudolf Kleins Überlegungen zu den Kontexten des „gebundenen Stils“, von dem, möglicherweise durch Beethoven autorisiert, in Zusammenhang mit op. 106 die Rede ist. Klaus Körner nutzt für das *Vierte Klavierkonzert* triftige Aussagen (z. B. hinsichtlich des im Instrumentalrezitativ absenten Wortes oder des gegen herkömmliche Vorstellungen von instrumentengemäßer Erfindung gerichteten Komponierens) interpretatorisch nicht voll aus; Bernard van der Linde hat u. a. in der Kalamität, beweisen zu wollen, was er partiell voraussetzen muß, einige Not mit Erich Schenks Prägung „Versunkenheitsepisode“; inhaltliche und strukturelle Momente stehen in den hierfür in Anspruch genommenen Passagen allzu unterschiedlich zueinander, als daß ein definitiver Gewinn herausspränge.

Im Bereich der Quellen- und Skizzenforschung kommen die Mitarbeiter des Archivs zu Wort, der damalige Senior Joseph Schmidt-Görg mit einer Übersicht über die Wasserzeichen der Erstdrucke, Sieghard Brandenburg mit umsichtig begründeten Revisionen einiger Datierungen im Umkreis von op. 96, Hans-Werner Kühnen mit einer detaillierten Interpretation des bei op. 19 begegnenden „Glücksfalles“: „die Endfassung hat sich in zwei komplementären Autographen erhalten“, – eine Untersuchung, in der das präzise Zusammenspiel quellenkritischer und musikalischer Wertungen besticht. Auch zu den Bonner Beiträgen gehört derjenige von Shin Augustinus Kojima zu Textproblemen bei op. 68, ein sprechendes Plädoyer zugleich für die Dringlichkeit zuverlässiger Neuauflagen der Sinfonien ( nähme man die Häufigkeit ihres Erklingens zum Maßstab, müßte man den derzeitigen Stand katastrophal nennen), zugleich eine Exemplifikation der hierbei zu bewältigenden Schwierigkeiten. Aufsätze wie die von Kojima oder auch Kühnen wünschte man sich gerade auch in die Hände einschlägig interessierter Praktiker. Georg Feder ermöglicht einen Vergleich mit der Skizzenproblematik bei Haydn. Zwei bedeutsame Beiträge zur gleichen Thematik kommen von außerhalb – derjenige von Alan Tyson über das *Leonore*-Skizzenbuch, ein Musterfall in der Vereinigung von methodischem Vorbedacht und kombinatorischem Scharfsinn, und Robert Winters Zerstreuung ungenauer Legenden um die *Zehnte Sinfonie*.

Was weitere Aufsätze anbelangt, so bringt deren thematische Streuung den Rezensierenden endgültig in Hader mit der notwendigen Unangemessenheit kursorischer Würdigungen. Herausragend als Dokument editorischer Gewissensforschung Peter Hauschilds Überlegungen zu Beethovens Klaviernotation, recht eng im Hinblick auf den Anspruch der Fragestellung Keisei Sakkas Exemplifikationen zum Thema „Urtext“, außerordentlich instruktiv (und abermals den Praktikern zur Lektüre empfohlen) William S. Newmans Studie zur *Performance of Beethoven's Trills*. Insgesamt eine Publikation, in der die Zufälligkeit der einzelnen Beiträge sich in einer Weise summiert, die der besonderen Konstellation wie den Jubiläums-Anlässen gleichermaßen gerecht wird.

(Mai 1983)

Peter Gülke

*WALTER SALMEN: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich, Teil 1: bis 1600. Innsbruck: Musikverlag Helbling 1979. 1 S. Vorwort, 53 Taf. mit je 1–8 Abb.*

*DERS.: Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich. Ebenda 1979. 2 S. Vorwort, 142 Taf. mit je 1–8 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band III.)*

*DERS.: Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich, Teil 1: bis 1600. Ebenda (1980). 240 S., 53 Taf. mit je 1–8 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band IV.)*

Publikationen zur musikalischen Ikonographie sind von vornherein eine heikle Sache, denn sie bewegen sich zwischen Kunst- und Musikgeschichte, stellen methodische Probleme und erfordern, wenn sie Sinn haben sollen, vor allem eines: ein Konzept. Niemand wird zudem die Schwierigkeit verkennen, die sich ergibt, wenn Bildmaterial zur Musikgeschichte eines Landes (im vorliegenden Falle reicht es von vorchristlichen Grabfunden bis zu Klimts Allegorie der Musik) klug präsentiert werden soll. Trotzdem – es gibt Maßstäbe und Ansprüche, und denen genügt die anzuzeigende Arbeit nicht.

Die drei Bände stehen in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander: der erste wird im zweiten vollständig wiederholt und erscheint nochmals komplett als Bildanhang des dritten. Dreimal also dieselben 52 Tafelseiten mit 125 Abbildungen – glücklich der Verlag, der so großzügig kalkulieren kann! Dafür hapert es am Text: der größere Teil des zweiten Bandes bleibt ohne zugehörigen Katalog (es sei denn, er wird als Band 5 der *Innsbrucker Beiträge* nachgeliefert), und der vorhandene Text gibt statt angemessener Kommentare und Deutungen der Bilder lediglich spärliche und vielfach nicht ausreichende Nachweise.

Hier ist zu fragen: Wem und wozu nützt eine derartige Publikation? Mit den 1000 Nummern des Katalogbandes kann nur derjenige etwas anfangen, der in der Innsbrucker Photosammlung mit dem Material selbst arbeitet (da hätte es keines gedruckten Buches bedurft!). Ein Teil der wiedergegebenen Bildquellen, von denen manche unsere Kenntnis der Musikgeschichte durchaus bereichern, stellen zwar einen Wert für sich dar; aber wonach bzw. wofür sind sie ausgewählt? Daß Kunstwerke hohen Ranges neben Mediokrem stehen, liegt in der Natur einer solchen Zusammenstellung; daß aber musikhi-

storisch Aussagekräftiges nicht von Beiläufigem getrennt wurde, daß Wesentliches und völlig Bedeutungsloses wie Kraut und Rüben durcheinanderwuchern, ist ein gravierender Mangel. Welchen Sinn kann denn eine solche Unternehmung überhaupt haben, wenn nicht zugleich mit dem Sammeln und Vorstellen des Materials seine kunsthistorische Analyse und musikbezogene Interpretation versucht wird? Zufall und Beliebigkeit genügen nicht als Methode, und über die Kriterien, nach denen aus „betrachtungswürdigen Bildwerken“ „das Betrachtenswerteste“ ausgewählt wurde, darf der Leser zumindest ein Wort fordern. Andernfalls handelt es sich um ein mehr oder minder illustratives Bilderbuch zur Musikgeschichte, aber keineswegs um einen „Beitrag zur Musikwissenschaft“.

Fazit: Was der Verlag hochtrabend als „neues Standardwerk für Forschung, Lehre in Hochschulen und Schulen sowie für die Musikpraxis“ ankündigt, was gar „mit Unterstützung der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich“ gedruckt wurde, wäre besser in dieser Form nicht erschienen. Wenn Gottfried Benns Feststellung zutrifft, gut gemeint sei das Gegenteil von Kunst, so gilt das für die Wissenschaft allemal.

(März 1983)

Volker Scherliess

*Musik der 50er Jahre. Mit Beiträgen von Albrecht DÜMLING, Gottfried EBERLE, Hartmut FLADT, Rita von der GRÜN, Hans Werner HENZE, Niels Frédéric HOFFMANN, Hans-Klaus JUNGHEINRICH, Hans-Günter KLEIN, Dorothea KOLLAND, Hubert KOLLAND, Ulrich KURTH und Bernd MEURER. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Dietrich STERN. Berlin: Argument-Verlag (1980). 190 S. (Argument-Sonderband. AS 42.)*

Es ist immer leichter, im Nachhinein die Geschichte zu kritisieren, anstatt konstruktiv aus deren Fehlern zu lernen und es für unsere Zeit besser zu machen. Nicht allzu tief schürfende Kritik an der Musikgeschichte der 50er Jahre zieht sich durch die meisten Beiträge dieser Schriftensammlung von sechs promovierten Musikwissenschaftlern, drei Doktoranden der Musikwissenschaft, einem Professor, einem Feuilletonredakteur, zwei Komponisten und einer Studentin. „Über die Autoren“ (S. 190) läse sich

eher belustigend, wenn die Ansammlung von Fakten nicht so traurig wäre. Mitgliedschaften in der GEW, in der ÖTV, in der RFFU oder im Hanns-Eisler-Chor, Berlin (West), hält man für wichtige biographische Facts und hebt damit so bieder das „Links-Sein“ heraus. Man merkt die Absicht und ist verstimmt, liest man das Editorial (Hrsg. Dietrich Stern) oder auch den Aufsatz über die Alltagskultur (Meurer), daß man jedem, der das Büchlein zur Hand nehmen möchte, eher raten möchte, es von hinten nach vorn zu lesen. Da finden sich doch (von hinten nach vorn) einige recht aufschlußreiche Exkurse: über Neubayreuth (Hubert Kolland), die intensive Befragung der künstlerischen Persönlichkeit Wieland Wagners und des Problems Bayreuth nach Hitler.

Hans-Günter Klein leistet eine Fleißarbeit über die Zusammenstellung aller nach 1945 erstaufgeführten Opern in den 50ern, mit vielen Einschränkungen und einem leider großenteils oberflächlichen Kommentar. Ein retrospektives Interview mit Hans Werner Henze (Hubert Kolland), ein persönlicher Blick zurück von Niels Frédéric Hoffmann, Bemerkungen von Hanns Eisler und Hartmut Fladt (*Gegen die Dummheit in der Avantgarde-Musik*) heben Aspekte hervor, die im Gesamtbild dieser Zeit genauso einen Beitrag leisten wie Ulrich Kurths fundierter Artikel *Als der Jazz ‚cool‘ wurde* und Jungeinrichs Zeilen zu einer *Darmstädter Nebenströmung*. Eine falsche Überschrift führt den Leser von Gottfried Eberles Beitrag (*Die Götter wechseln, die Religion bleibt*) in die Irre. Er beschreibt weniger den Überblick der *Neuen Musik in Westdeutschland nach 1945*, sondern verharret allenfalls im Überlegungsansatz, der seine Berechtigung hat. Faktenreich blättert Dorothea Kolland die Annalen der „Jungen Musik“ der 50er Jahre auf, den Aspekt der Musikpädagogik, der in den meisten Abhandlungen sowieso zu kurz kommt.

Insgesamt ein zwiespältiger Eindruck, der bei manchem Autor Scheuklappen vermuten und Standpunkte verbalisieren läßt, die aus dem Blick der 80er Jahre mit der Kenntnis der Vergangenheit zu unvermittelt sind und oft auch im luftleeren Raum stehen. Vor allem das Problem des Nazismus wird nicht mit der geforderten Souveränität bewältigt. Läßt sich wirklich vertreten, daß das „Darmstadt“ der 50er Jahre, sicher mit all seinen Nebenwirkungen, so völlig falsch war, daß die Musikentwicklung – die ihren Gang nehmen

mußte – getragen von den Namen Stockhausen, Boulez, Cage und wie sie alle hießen, so völlig unbeachtet und unterbelichtet behandelt, eher noch verzerrt unter den Teppich gekehrt wird und kaum Erwähnung findet? Ideologie ist schon recht und z. T. auch überzeugend (s. o.), aber mit ein bißchen mehr Objektivität wäre mehr gewonnen.

(Juli 1982)

Andreas von Imhoff

*KARL SCHÜTZ: Musikpflege an St. Michael in Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1980. 172 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 20.)*

Zur Erforschung der Kirchenmusik in Wien hat Karl Schütz mit seiner quellenkundlich gründlichen Arbeit über die Musikpflege an St. Michael einen wichtigen Beitrag geleistet. Der Verfasser verweist damit auf ein beachtliches Quellenmaterial, das noch heute – derzeit ist es im Besitz der Salvatorianerpatres – umständehalber schwer zugänglich ist. Das Archiv wurde in seinem heutigen Zustand von den Patres Barnabiten zu Beginn des 17. Jahrhunderts eingerichtet und ist infolge von Brandkatastrophen und teils unsachgemäßer Behandlung nicht mehr vollständig erhalten. Die Quellen des Klosterarchivs, darunter Raittbücher, Magistralien und Diarien, sind aber auch entsprechend der bewegten Geschichte der Kirchenmusik in St. Michael unterschiedlich gut überliefert. Während aus der Frühzeit der Kirche (1221–1330) keine Nachrichten vorliegen, das 16. Jahrhundert und das 19. Jahrhundert ab 1833 bis zur Übernahme durch die Patres Salvatorianer (1923) dokumentarisch nur sehr spärlich bzw. überhaupt nicht vertreten sind, ist die Quellenlage für das 17. und 18. Jahrhundert sehr gut.

Die Arbeit von Schütz enthält Informationen zur Musizierpraxis, über Kantoren, Schulmeister der Michaelerschule, Chorschüler und Organisten, die der Verfasser in den Kontext der allgemeinen Geschichte und der der Musik Wiens zu stellen sucht. Der historische Abriss ist dabei in mehrere Kapitel gegliedert: Von der Entstehung bis zum Beginn der Raittbücher; Die Periode der Raittbücher; Renaissance, Reformation und Verfall; Barock, Aufklärung – Aufstieg

und Niedergang; Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Eine erste Nachricht über einen Schulmeister und Organisten liegt aus dem Jahre 1433 vor. Im 16. Jahrhundert, eine Zeit des künstlerischen Verfalls, dürfte die Blütezeit der Hofkapelle kaum Auswirkungen auf St. Michael gehabt haben (S. 18). Erst die Gegenreformation mit dem Einzug der italienischen Patres Barnabiten brachte einen neuen künstlerischen Höhepunkt und eine enge Zusammenarbeit mit der Hofkapelle, vor allem mit deren italienischen Mitgliedern.

Als erster Kapellmeister erscheint Giovanni Giorgio [nach Schütz wohl Valentini], der als Hofkapellmeister ab 1629 offensichtlich nur mehr nebenbei an St. Michael tätig war. Diese Entwicklung hielt an bis zur Wiener Hochklassik und gerade für diese Periode kann Schütz eine Menge von Musikern nachweisen, deren Biographien allerdings größtenteils noch erforscht werden müßten. So wurde St. Michael, nun neben St. Stephan und St. Augustin dritte Hofpfarre, ein maßgeblicher Faktor in der Wiener Musikgeschichte (S. 21). Für die Jahre 1655 bis 1674 unterrichtet ein eigenes Musikantenbuch über Namen und Daten der Musiker sowie über außerordentliche musikalische Ereignisse (S. 27 ff.). Im 18. Jahrhundert erhielt die Kirchenmusik in St. Michael unter J. M. Spazierer (gestorben 1729) neue Impulse durch die Gründung der Divina-Grazia-Bruderschaft und die Cäcilienkongregation der Hofmusiker. Neben Italienern und Spaniern fanden nun die Mährer eine neue Heimat an der Kirche. Die Kirchenmusik orientierte sich zunächst an den Wiener Klassikern, bis diese Entwicklung durch die Reformen Josefs II. beendet wurde und im 19. Jahrhundert mit dem Cäcilianismus eine neue Stilperiode und eine neue Einstellung zur Liturgie einsetzte.

Einen ausführlichen Einblick gibt Schütz auch in das für die Kirchenmusik an St. Michael bedeutende Wirken der Bruderschaften und Kongregationen. Über die älteste, die St. Nicolai- oder Spielgrafen-Musikbruderschaft sind nur wenige Dokumente erhalten. Die Akten der Mährischen Landgenossenschaften fehlen gänzlich. Ausführlich sind die Dokumente, die die Tätigkeit der beiden oben genannten Kongregationen sowie der Corpus-Christi-Bruderschaften und der englischen St. Michaels-Bruderschaft belegen. Zur Cäcilienkongregation der Hofmusiker gibt es zeitlich in etwa parallel liegende Grün-

dungen in Rom und anderen Städten, so etwa in München. Weitere Kapitel der Arbeit von Schütz handeln von Glocken und Orgeln, von Chorregenten und Organisten, deren Namen in Tabellen zusammengestellt sind. Die Ausführungen sind mit einem umfangreichen Quellenanhang belegt; ein gesonderter Überblick betrifft die Orgelakten, die die besondere Aufmerksamkeit des Verfassers auf sich gezogen haben.

Neben dem Klosterarchiv mit seinem umfangreichen Aktenmaterial, u. a. auch zur allgemeinen Geschichte von St. Michael, ist ein ansehnliches Notenarchiv erhalten geblieben, das nach Aussage von Schütz allerdings erst geordnet werden muß. Derzeit ist es provisorisch im Archiv der Salvatorianer untergebracht. Schütz berichtet, daß er unter dem Material befremdlicherweise keines der gängigen Werke der Wiener Klassiker gefunden habe (S. 114). Neben zwei Kisten mit Proprien und einzelnen Orgelstücken (Drucke und Handschriften) sei ein größerer Notenbestand aus dem Nachlaß Doubrava erwähnenswert, von dem sich ein weiterer Teil heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindet. Die Handschriften stammen größtenteils aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Schütz gibt auch den Katalog (ca. 1862) wieder, der über den Sollbestand – die älteren Manuskripte ausgenommen – informiert. Hier tauchen die Namen der Wiener Klassiker und unbekannter Komponisten lokaler Provenienz auf. Leider sind die Angaben etwas dürftig, so daß vielfach eine Identifikation der Werke schwierig ist. Die von Schütz geforderte Sichtung und Katalogisierung des Bestandes wäre eine begrüßenswerte Ergänzung der vorliegenden verdienstvollen Arbeit.

(März 1982)

Siegfried Gmeinwieser

**HELGA SCHOLZ-MICHELITSCH:** *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia. Wien: Wilhelm Braumüller 1980. 109 S., 21 Abb.*

Den beiden thematischen Katalogen der Klavierwerke und der Orchester- und Kammermusikwerke Georg Christoph Wagenseils (= *Tabulae Musicae Austriacae* 3 und 6) folgte 1980 noch ein bebildeter Textband, der Leben und Werke dieses Hofkomponisten und Hofklaviermeisters

der Kaiserin Maria Theresia beschreibt, wertet und einzuordnen versucht. Grundlage des Bändchens ist die maschinenschriftliche Dissertation der Autorin *Georg Christoph Wagenseil als Klavierkomponist. Eine Studie zu seinen zyklischen Soloklavierwerken*. Wien 1967. 1. Teil. Auf knapp 60 Textseiten werden ohne Kapiteltrennung zunächst die genealogischen Verbindungen der Familie Wagenseil, dann Geburt und musikalischer Werdegang Georg Christoph Wagenseils bis zu seiner Anstellung als Hofkomponist im Jahre 1742 dargelegt. Dabei wird schon sein geistliches Vokalmusikwerk untersucht. Es schließt sich, zusammen mit der Schilderung des weiteren Lebenslaufs, ein Überblick über Wagenseils Operschaffen und eine Würdigung seiner Tätigkeit als Klavier- und Kompositionslehrer an.

Eine Charakterisierung des Instrumentalstils anhand von Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, die auch auf Fragen der Wagenseilschen Instrumentation eingeht, beendet den Textteil. Die gestraffte und konzentrierte Darstellung erweitert durch Hinzunahme der Vokalwerke den Blickwinkel gegenüber der Dissertation, geht aber nicht über den inhaltlichen Rahmen des Artikels *Wagenseil* in der *MGG* (Bd. 14, 1968, Sp. 68–74) hinaus, deren Verfasserin ebenfalls die Autorin ist. Der Wert der Publikation liegt darin, daß sie eine Fülle von Dokumenten der Wagenseilforschung und der Wiener Frühklassik leicht zugänglich macht und die oben genannten Veröffentlichungen mit zusätzlichen Informationen ergänzt. Dies geschieht in einer überaus ansprechenden Form: Man findet hier Bildnisse der kaiserlichen Familie, Faksimiles von gedruckten Titelblättern (mit Widmungen), Seiten von Partituren und Stimmen in zeitgenössischen Kopiaturen, Faksimiles autographischer Notenblätter, Handschriften und einige Notenbeispiele, die aus den thematischen Katalogen übernommen wurden. Urkunden (Dekrete, Testamente, Inventare, Rechnungen und Tauf-, Heirats- und Sterberegister), Briefe, Chroniken und Zeitungsartikel, die teils im Text, teils in den Anmerkungen auszugsweise, häufig jedoch vollständig zitiert sind, zeugen vom großen Fleiß und dem wissenschaftlich sorgfältigen Vorgehen der Autorin. In den Anmerkungen dürfte das umfangreiche Verzeichnis der Wagenseilschen Kompositionen in Original- und Frühdrucken, aufgeschlüsselt nach Druckorten, Interesse hervorrufen. Li-

teraturverzeichnis und Personenregister runden eine Schrift ab, die, nicht zuletzt wegen ihrer verständlichen und klaren sprachlichen Darstellungsweise, auch dem interessierten Laien empfohlen werden kann.

(Juni 1982)

Ulrich Mazurowicz

*MANTLE HOOD: The Evolution of Javanese Gamelan, Book I, Music of the Roaring Sea. Wilhelmshaven: Edition Heinrichshofen-New York: C. F. Peters Corporation (1980). 229 S., 8 Abb. (Pocket-books of Musicology. 62.)*

Im vorliegenden Band, dem ersten Teil einer Taschenbuch-Trilogie, wird der Versuch einer Rekonstruktion über die Entstehung javanischer Gamelan-Musik unternommen – vor einem nicht ganz stichhaltigen soziologischen (weil tautologischen) Hintergrund: „Javanese music is what it is, can only be what it is, because Javanese society is what it is“ (S. 14). Es wird die kulturelle Situation Javas aufgrund von Triebkräften beschrieben, die in ihrer historischen Abfolge relativ genau zu fixieren sind.

- 1) *Abangan*, „beginning many millenia B. C. as neolithic societies migrating from Indo-China to Indonesia“, bezeichnet religiöse Strömungen unsichtbarer Geister, die alle und alles umgeben,
- 2) *Priyayi*, „beginning in the 1st century A. D.“, ist geprägt von religiösen Einflüssen Indiens, i. e. die sogenannte Hindu-Javanische Periode,
- 3) *Santri* kommt im 14. Jahrhundert auf, und, von Einflüssen des Islam geprägt, könnte eine Verbindung zu Çailendra (vgl. S. 162; = salendro?) in Betracht gezogen werden. Sollen das die Vergleichenden Sprachwissenschaftler eruieren.
- 4) Seit dem 16. Jahrhundert bestimmen schließlich die westlichen Einflüsse vor allem Portugals und der Niederlande kolonialistische Praktiken und ihre Folgen.

Dem historischen Überblick folgt ein ethnologisch ausgerichteter Orientierungs-Kurs über Sitten und Gebräuche im heutigen Indonesien, eine Betrachtung, die Akkulturationsprozesse nicht verschweigt.

Endlich (S. 55) die letzte Einleitung zu diesem Buch, die prähistorische Beschreibung, jene Mutmaßung zu dem Thema „when an advanced Bronze Age was abruptly introduced to the neolithic societies of Indonesia“. Dieses Drama, das um 300 v. Chr. mit der Wucht einer antiken

Tragödie anzuheben scheint, wird auf 68 Seiten in der Manier eines flotten Jugendromans erzählt. Ureinwohner sind Naturkatastrophen ausgesetzt, „the rain stopped as suddenly as it had begun“, Donner kommt von See her – music of the roaring sea! Des Rätsels Lösung: Acht Bronze-Gongs, auf Schiffen verstaut, erzeugen eine Art Dreiton-Heterophonie. Und zwischendrin immer wieder der penetrante Erzählton von Trivilliteratur: „His shoulder was painful, but the bleeding had begun to stop.“

Als schließlich dieses Gamelan-Set, dieses Geschenk des Himmels und der See, an Land ist, erhält es den würdigen Namen „His Royal Excellence the Venerable Music-of-the-Sky“. Und noch heute, so endet die Story, wird an Feiertagen in Jogyakarta ein Dreiton-Gamelan gespielt, das als „Kangdjeng Kjai Guntur Laut“, „His Royal Excellence the Venerable Roaring Sea“, fortlebt. Wer über lange Passagen der Legendenbildung eine unzumutbare Fülle von Druckfehlern in Kauf zu nehmen bereit ist (gibt's denn bei uns wirklich keine Herausgeber und Lektoren mehr, die über solide Englischkenntnisse verfügen?), wird am Ende des Bandes entschädigt durch selbst- und quellenkritische Aufarbeitung des Erzählten.

Mantle Hood stützt sich hier gewissenhaft auf die seriösen Forschungen etwa eines Franz Heger (*Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien*, Leipzig 1902). Während Hood, dieser „Ethnomusicologist“, noch vor gut zehn Jahren bekannte: „comparative musicology? I no longer understand the term“ (was ich seinerzeit auch gegenüber deutschen Apologeten einer verschwommenen „Musikethnologie“ zu kritisieren wagte), verheißt er heute: „Book III ... suggests a thesis that in principle applies to all the gong-chime cultures of Southeast Asia, court orchestras of East Asia and, for future comparative consideration, to musically ‚stratified‘ ensembles found in other parts of the world, such as Mexico and Africa, and, in other times, such as medieval Europe“. Das ist doch ein Wort! Oder?

(August 1982)

Jens Peter Reiche

*Glottometrika 3. Edited by Wolfhart MATTHÄUS. Mit Beiträgen von Gabriel ALTMANN, Moisei G. BORODA, Erik FISCHER, Rüdiger GROTHJAHN, Ludek KOLMAN, Wolfgang MARX, Wolfhart MATTHÄUS, Jan ŘEHÁK,*

Blanka ŘEHÁKOVÁ, W.-D. SCHÄFER, T. H. STOFFER, G. STRUBE, J. WILDGRUBER. Bochum: Studienverlag N. Brockmeyer 1980. 238 S., Abb., Tab. (*Quantitative Linguistics*. Vol. 5.)

In dem Sammelband werden mathematisch-statistische, linguistische und für die Musikwissenschaft relevante Fragen abgehandelt. Zwei der Beiträge sind direkt musikbezogen: der umfangreiche Artikel von M. G. Boroda über *Häufigkeitsstrukturen musikalischer Texte* mit anschließenden Diskussionsbeiträgen von G. Altmann, E. Fischer, W.-D. Schäfer, J. Wildgruber sowie M. G. Boroda, und die Bibliographie von T. H. Stoffer und M. G. Boroda zur *quantitativ-statistischen und algebraisch-formalen Analyse musikalischer Strukturen*.

Seit gut zehn Jahren befaßt sich M. G. Boroda am Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstwissenschaft des Staatlichen Konservatoriums zu Tbilisi mit der Erforschung der Struktur von Elementenwiederholungen in „musikalischen Texten“. Zur Analyse von Musikstücken des 18. bis 20. Jahrhunderts (J. S. Bach bis Kabalewskij) nach quantitativ-statistischen Methoden verwendet er das F-Motiv (formales Motiv) als Elementareinheit. Das F-Motiv hat eine variable Länge (1–5 Notenwerte) und wird bestimmt durch die relative Länge der Notenwerte bzw. den metrischen Stellenwert im Taktschema. Ein neues F-Motiv beginnt, wenn einem längeren ein kürzerer Notenwert folgt bzw. wenn bei gleichen Notenwerten ein Taktschwerpunkt erreicht wird.

Die Analysen ergeben vor allem, daß ein direkter Zusammenhang zwischen der Länge eines Musikstückes und seinem Inventar an F-Motiven dem in der Linguistik angewandten Zipf-Mandelbrotschen Gesetz folgt, mit Ausnahme der Dominanz des zweimaligen Auftretens eines F-Motives zuungunsten des ein- und dreimaligen Auftretens. Obwohl gerade das zweite Ergebnis durchaus einleuchtend zu sein scheint (es deckt sich mit der Forderung nach Symmetrie und Periodenbildung zumindest in der Musik der Klassik), wird in den Diskussionsbeiträgen nachhaltige Kritik laut, zum einen, weil die Mandelbrotsche Begründung des Zipfschen Gesetzes selbst für rein linguistische Zwecke nicht ausreicht (G. Altmann, S. 71), ferner, weil das Segmentierungsverfahren nicht nach auch musikalisch relevanten Sinnzusammenhängen erfolgt (E. Fischer, S. 72), und weil neben der rhyth-

misch-metrischen Dimension weitere wichtige Dimensionen der Musikstücke bis hin zur Klangfarbe unberücksichtigt bleiben (W.-D. Schäfer, S. 74). Boroda stellt sich dieser Kritik und verweist u. a. darauf, daß „die F-Motiv-Segmentierung ... auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Mikrogliederung beruht, die uns meistens nicht bewußt werden“ (S. 89). Kein Wunder, daß die herkömmliche Musikwissenschaft statistisch-quantitativen Analysen von Kompositionen solange skeptisch gegenübersteht, wie der Erkenntniswert der Ergebnisse – von Verfahrensfragen zum methodischen Vorgehen einmal ganz zu schweigen – derart im Ungewissen bleibt.

Damit beantwortet sich auch die von T. H. Stoffer und M. G. Boroda zu Beginn ihrer verdienstvollen, wenn auch nicht vollständigen *Bibliographie zur quantitativ-statistischen und algebraisch-formalen Analyse musikalischer Strukturen* erhobene Frage, warum das Mißtrauen der Musikwissenschaftler gegenüber „Mathematisierungstendenzen“ in ihrem Fach derart „globaler Art“ (S. 198) sei.  
(September 1981)

Helmut Rösing

GUILLAUME MORLAYE: *Oeuvres pour le Luth*. Édition, transcription, étude critique par Michel RENAULT. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1980. XLVII, 221 S. (*Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung*.)

Die Ausgabe wird durch eine Biographie des Lautenisten, Kaufmanns und Herausgebers von Lauten- und Gitarrenmusik Guillaume Morlaye eingeleitet. In der anschließenden Liste der Konkordanzen sind außer der Quelle der Vokalmodele auch andere Instrumentalfassungen für Laute und andere Instrumente sowie abweichende Bearbeitungen der gleichen Tanzmelodien angeführt. Es folgt eine Untersuchung der Lautenkompositionen, die Morlaye veröffentlichte.

Der Notenteil, der sämtliche 63 Stücke des *Premier, Second und Troisième Livre de Tablature de Leut* (Paris 1552, 1558) in Tabulatur und Übertragung bringt, umfaßt 11 Fantasien, 27 Vokalbearbeitungen für Laute solo (4 Motetten, 19 Chansons, 2 Madrigale, 2 Frottolen) und 25 Tänze (9 Pavanen, 16 Galliarden). Als Komponisten der Vokalmodele werden genannt oder konnten ermittelt werden Arcadelt (9 Sätze),

Ebram (1), Hesdin (1), Janequin (1), Lupus (3), Magdelain (1), Mithou (2), Mornable (1), Olivier (1), Pieton (1), Tromboncino (1), Verdelot (1). Dreizehn Stücke entnahm Morlaye aus Tabulaturen italienischer Lautenisten und spanischer Viuelisten und übertrug sie in die französische Lautentabulatur: eine Fantasie (Recercario quarto) von Julio da Modena, intavoliert von Joan Maria da Crema (1548), drei Fantasien von Luys de Narvaez (1538), zwei Motetten-Intavolierungen von Enriquez de Valderrabano (1547), zwei Madrigal-Intavolierungen von Francesco Vindella (1546), fünf Tänze von Pietro Paulo Borrono da Milano (1546, 1548). Morlaye geht mit einer gewissen Freiheit vor. So füllt er Akkorde auf oder verdoppelt sie. In den Tänzen Borronos sind die Diminutionen sowie gewisse Akkordbrechungen leicht abgeändert. In drei Pavanen ist der mit „altro modo“ bezeichnete stärker diminuierte zweite Teil weggelassen. Die zwei Motetten koloriert Morlaye stärker als Valderrabano.

In den meisten Fantasien Morlayes wechseln drei verschiedene Satzweisen miteinander ab: der imitative Kontrapunkt, der freie Kontrapunkt und akkordischer Satz. Nur Fantasie VIII entbehrt der Imitationen. Den Abschluß der Fantasien VI und XI bildet eine vollständige Reprise. Zwei Stellen in der Fantasie X finden sich wörtlich in der zweiten Fantasie von Jean Paul Paladin (Lyon 1553/1560) wieder. Fantasie VII enthält Entlehnungen aus der Fantasie XII von Albert de Rippe (vgl. J. M. Vaccaro, *Oeuvres d' A. de Rippe* I, Paris 1972, S. 77).

Von den 23 polyphonen Vokalmodellen, die Morlaye für die sechschörige Laute in *G* intavolierte, transponierte er dreizehn, und zwar acht in die große Untersekunde, je zwei in die Unterquart und Unterquint, eines in die kleine Oberterz. Neun sind so transponiert, daß die tiefste Note des Vokalsatzes auf den tiefsten Chor *G* der Laute zu liegen kommt. Durch das Tiefertransponieren wird ein hohes Lagenspiel vermieden. Die Note *F*, die öfter in einer Motette vorkommt, ist in die höhere Oktave gelegt. In zwölf Bearbeitungen von Vokalmodellen begnügt sich Morlaye, die vier Stimmen wiederzugeben und sie nur mäßig zu diminuieren. Wörtlich übertragene und diminuierte Takte wechseln miteinander ab. Oft stehen die Diminutionen bei Kadenzen und überbrücken Pausen. In den Vokalbearbeitungen, in denen Diminutionen vorherrschen und die für

geübte Lautenisten bestimmt sind, werden entweder vornehmlich die Oberstimme oder alle Stimmen mit kleineren Notenwerten umspielt, mitunter kreuzen auch die Diminutionen die Stimmen. Der Herausgeber bringt den auf ein Doppelsystem notierten originalen Vokalsatz, wenn er ermittelt werden konnte, der in dreizehn Fällen der Intavolierung gemäß transponiert ist, jedoch ohne den Gesangstext.

Der Satz der meisten Tänze ist homophon. Akkorde, die auch gebrochen werden, wechseln mit einer einzigen diminuierten melodischen Linie, die vornehmlich die Oberstimme bildet, manchmal auch die anderen Stimmen durchbricht. Hemiolen gestalten den Rhythmus der Galliarde reizvoll. Oft werden Teile der Tänze gleich variiert. Besonders kunstvoll ist Pavane Nr. 7 gearbeitet, die auf einem polyphonen Modell beruht.

Die Übertragung ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt, wenn auch hin und wieder einzelne Töne aus technischen Gründen nicht so lange ausgehalten werden können, wie sie notiert sind. Die rhythmischen Werte sind auf den vierten Teil verkürzt. Die Stellung der Taktstriche (Tabulaturstriche), die häufig abweichend von unserem heutigen Gebrauch gesetzt sind, ist korrigiert. Die Tabulatur ist besser als in den bisherigen Bänden der Reihe zu lesen, da etwas größere Typen verwendet wurden.

(März 1982)

Hans Radke

## Diskussionen

Zum Bericht von Detlef Gojowy über den XIII. Kongress der *IGMW* (*Mf* 36, 1983, S. 96–97).

Aus dem letzten Satz von Herrn Gojowys Bericht über den Straßburger Kongreß der *IGMW* könnte der Eindruck entstehen, die leider unzulänglichen Kontakte der *IGMW* zu den musikwissenschaftlichen Kollegen in der Sowjetunion seien deshalb so unzulänglich, weil die *IGMW* es an Aktivität habe fehlen lassen. Nach Rücksprache mit Herrn Kollegen Gojowy, der mich freundlicherweise zu dieser Stellungnahme ermutigt hat, möchte ich (als bis zum Straßburger Kongreß amtierender Präsident der *IGMW*) darauf hinweisen, daß es seit vielen Jahren, auch und gerade während der Präsidentschaft der Kollegen Kurt von Fischer und Eduard Reeser, an Versu-