
BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 30. Unter der Leitung von Othmar WESSELY. Tutzing: Hans Schneider 1979. 331 S.

Der 30. Band der *Studien zur Musikwissenschaft* vereinigt neun in der Thematik weitgespannte Beiträge zur Musikgeschichte Österreichs. Sie beruhen überwiegend auf archivalischen Forschungen. Rudolf Flotzinger stellt erneut die Frage nach dem zyklischen Charakter des sogenannten *Choralis Constantinus* von Heinrich Isaac und geht von einer Erweiterung des von Isaac komponierten „Urkorpus“ in drei Redaktionsschüben aus: am Anfang stehen Isaacs eigene Bemühungen, seine Konstanzer Motetten zu vermehren, es folgt die Druckvorbereitung durch Senfl in den dreißiger Jahren, schließlich die endgültige Drucklegung in drei Teilen. Diese mutmaßliche Entstehungsgeschichte läßt sich an der Herkunft der Choralvorlagen in der Reihenfolge: Konstanz – Wien – Konstanz u. a. Orte erkennen und ist durch den Verfasser tabellarisch anschaulich gemacht. Lediglich seine Bemerkung, die Mittelstimmen seien meist „auf weite Strecken eindeutig instrumental geführt“, fordert Widerspruch heraus – die Berufssänger bewältigten um 1500 erstaunliche Aufgaben. Heute quasi instrumental anmutende, von Reditae geprägte Stimmen wurden, wie an Isaacs Zeitgenossen Heinrich Finck belegbar, ohne Zweifel damals gesungen, auch wenn sich der Text noch so sperrig unterlegen läßt.

Othmar Wessely veröffentlicht und interpretiert eine aufschlußreiche, kuriose und knorrig gereimte Petition des Linzer Kantors Johannes Brassicanus (ca. 1570–1634), die er 1623 in verzweifelter wirtschaftlicher Notlage den Ständen des Landes ob der Ems vorlegte. Alexander Weinmann publiziert erstmals Johann Philipp Kriegers ungarischen Adelsbrief von 1675 und deutet mit detektivischem Scharfsinn die Wapenbilder von Umschlägen im Domarchiv zu Eisenstadt. Pavol Polák weiß aufgrund mühevoller archivalischer Studien neue Details zur Biographie Anton Zimmermanns, des im schlesischen Breitenau geborenen und in Preßburg

wirkenden, bereits 1781 verstorbenen Komponisten beizutragen. Norbert Tschulik beschäftigt sich mit den Anfängen des musikalischen Journalismus an Hand des *Wienerischen Diariums* von 1766, das nicht nur im Stil von „Hofnachrichten“ über musikalische Ereignisse berichtet, sondern auch jenen wichtigen polemischen Artikel *Von dem wienerischen Geschmack in der Musik* enthält, der sich mit der Musik Glucks, Haydns und Ditters von Dittersdorfs auseinandersetzt. Der Verfasser interpretiert ihn neu und verweist auch auf Parallelen in anderen vergleichbaren Publikationen.

Elmar Worgull setzt sich eingehend und mit kunsthistorischem Sachverstand mit Waldmüllers Beethovenbild auseinander, das, 1943 im Verlagshaus Breitkopf & Härtel in Leipzig zerstört, sich gegenüber den Bildern von Schimon und Stieler nur geringer Gunst in der Beethovenikonographie erfreut. Nachdem um 1968 ein fast identisches Bild Waldmüllers zum Verkauf gelangte, kommt er aufgrund umfangreicher Recherchen zu dem überraschenden Schluß, daß dieser Maler drei Porträts angefertigt hat, von denen nur eines geringfügige Änderungen gegenüber den beiden anderen aufweist. Die umfangreichste Darstellung auf 107 Druckseiten, ein Buch im Buche, widmet Hermann Ullrich dem auf literarischem und musikalischem Gebiet fruchtbaren Friedrich August Kanne (1779–1833). Er trat als Lyriker und Dramatiker mit nur geringem, als Musikkritiker für verschiedene Zeitungen dagegen mit weitaus größerem Erfolg in Erscheinung, schrieb außerdem zahlreiche Bühnenwerke und Instrumental- und Vokalcompositionen, die allerdings heute wohl mit Recht vergessen sind.

Jiří Zálaha porträtiert in kurzen, aber anschaulichen Strichen Leben und Wirken zweier aus Böhmen stammender Schubert-Sänger, Josef Götz (1788–1822) und Josef Barth (1781–1865), die beide auf einigen Umwegen über die Juristerei zur Musik kamen. Rudolf Maria Brandl schließlich legt in gedrängter, aber systematischer Übersicht seine *Studien zu den Wiener Volkssängern Karl Nagl, Trude Mally und*

ihre Umkreis vor. Sie gehören der Spezies der Jodler an, die vor und nach 1900 in der Donaumetropole ihre Blütezeit, um 1935 ihren Tiefpunkt erlebte. Der Aufsatz verdient Aufmerksamkeit durch seine aufschlußreichen, auch durch Notenbeispiele belegten analytischen Ausführungen.

(Dezember 1981) Lothar Hoffmann-Erbrecht

Revista de Musicología. Vol. I, 1978, Nos 1–2. Hrsg. von Samuel RUBIO. Madrid: Sociedad Española de Musicología 1978. 260 S., 2 Taf., Notenbeisp. (Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología. Sección A.)

Die Sociedad Española de Musicología, die bisher (seit Januar 1978) ihre Mitglieder durch ein *Boletín* über Pläne und Ziele informiert hat, ist nun mit einer Zeitschrift hervorgetreten. Wie der Präsident der Gesellschaft und Herausgeber dieses ersten Doppelheftes in seiner *Presentación* andeutet, haben sich die Hoffnungen und Wünsche, Forschungsergebnisse aus dem Bereich der spanischen Musik in einem eigenen Organ veröffentlichen zu können, wissenschaftliche Tagungen abzuhalten, theoretische Schriften und Musikwerke zu edieren, teilweise bereits realisieren lassen oder sind auf dem Wege, konkrete Formen anzunehmen in den vier Sektionen der *Publicaciones*. Neben der *Revista de Musicología* (Sección A) laufen die *Catálogos* (B), die *Estudios* (C) und die *Ediciones de música antigua* an. Daß die Mitarbeiter des ersten Heftes der *Revista* ausnahmslos Spanier sind und daß nicht schon alle vorgesehenen Sparten darin verwirklicht werden konnten – es enthält z. B. (noch) keine Bibliographie und keine Rezensionen –, erläutert der Herausgeber mit dem Hinweis auf die unversehens aufgetauchte Gelegenheit, die Zeitschrift zu beginnen.

Den weiteren Heften sei es vorbehalten, anfängliche Unebenheiten auszugleichen. Dieses erste bietet also „nur“ zehn wissenschaftliche Beiträge, davon vier umfangreiche Studien, z. B. Daniel Vega Cernuda, *El código de las Huelgas. Estudio de su técnica polifónica* (S. 9–60) oder Inmaculada Quintanal, *Enrique Villaverde, maestro de capilla de la catedral de Oviedo* (S. 124–190). Die sechs übrigen Beiträge, *Notas y Ensayos*, widmen sich z. T. grundsätzlichen Überlegungen, z. B. Federico Sopeña Ibáñez, *Problemas en la sociología de la música* oder José

López-Calo, *RISM-España: un proyecto ambicioso* oder Jacinto Torres, *Los trabajos de base en la musicología española*. Möge die Aufforderung des Präsidenten zur Mitarbeit bei den Mitgliedern der Sociedad den gewünschten Erfolg haben!

Research Chronicle 16/1980. Edited by Geoffrey CHEW. London: The Royal Musical Association (1981). IV und 153 S.

Vergleicht man die Vorworte zum ersten, vierzehnten und sechzehnten Band des *Research Chronicle*, so wird deutlich, daß der ursprüngliche Gedanke, Materialien, Listen und Verzeichnisse einem weiteren Kreis von Wissenschaftlern zugänglich zu machen, nunmehr stärker in den Hintergrund treten bzw. modifiziert werden soll. Den Anstoß, im jüngsten *Editorial* die Prinzipien des *Chronicle*, seine Ziele und Aufgaben grundsätzlich zu erörtern, gab einmal der Bericht *Musicology in Great Britain since 1945* (vgl. *AMI* 52/1980, S. 38 ff.), zum ändern das Bedürfnis, sich von den übrigen musikwissenschaftlichen Periodica Englands abzuheben, vor allem aber die Notwendigkeit, deutlich zu machen, daß die Sammlung und Bereitstellung von „raw material“ nie das einzige Ziel der Publikation gewesen sei. Offensichtlich und verständlicherweise ist der Herausgeber bemüht, den Makel eines positivistischen, simplen Sammelns von „Fakten“ ohne deren Interpretation vom *Chronicle* fernzuhalten. Er bekennt sich emphatisch dazu, „to nitty-gritty historical musicology“ (den fundamentalen Tatsachen oder Fragen der historischen Musikwissenschaft auf den Grund zu gehen). Es soll allerdings bei der Tradition bleiben, daß Artikel akzeptiert werden, die Dokumentationen und sonstige, evtl. archivalische Materialien mitbringen, denn die für Interessenten weiterhin erschwingliche Aufmachung ermögliche es, umfangreichere Beiträge aufzunehmen; entscheidend sei „originality and thrust rather than easy accessibility“. Das impliziert auch speziellere Themen oder solche, die den Schein von Endgültigkeit meiden, die also nicht nur Zusammenfassungen vergangener Forschungen sind. Mit dem vorliegenden Band beginnt aber auch etwas Neues: ausführliche Rezensionen ausgewählter Publikationen sollen das Spektrum erweitern. Geplant ist ferner ein *Forum*, quasi eine Spalte für Kommentare, Mitteilungen oder Anfragen. Das Programm ist insofern bereits verwirklicht, als

die Themen einen weiten Bereich von Forschung berühren und z. T. eingehend, mit Beispielen und Anschauungsmaterial, behandelt werden, z. B. Mark Lindley, *Pythagorean Intonation and the Rise of the Triad* (S. 4–61) oder Helmut Rösing, *The Effects of Music on the Recipient – An Attempt to Define a Position* (S. 62–77). Nick Sandon publiziert zum *Register of Theses on Music in Britain and Ireland* (in *Research Chronicle* 15/1979) ein erstes Supplementum mit Korrekturen und Index. Unter der Rubrik *Research Reports and Documents* berichtet Barry Cooper über *Keyboard Sources in Hereford* (S. 135–139).

(Dezember 1981)

Die Schriftleitung

Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf ELVERS und Ernst VÖGEL. München: Verlag Ernst Vögel (1981). 231 S.

Kleine, der Musikbibliographie gewidmete Beiträge kennzeichnen die Festschrift für den Antiquar und Verleger Hans Schneider, dessen Tätigkeit im Vorwort, das nicht viel mehr als eine Seite umfaßt, kurz und bündig umrissen wird. Nach einem faksimilierten Gruß von Carl Orff beginnt Günter Brosche die Reihe der Beiträge mit Ergänzungen zur Richard Strauss-Bibliographie 1882–1964, in deren Vorbemerkung der Verfasser darauf hinweist, daß die Bibliographie von Oswald Ortner (Wien 1964) große Lücken aufweist, daß ihm in seiner eigenen, als Teil 2 zu Ortner erschienenen Bibliographie (Wien 1973) jedoch „nur einige wenige fehlende Titel bekannt geworden sind“. Kurt Dorfmueller, Beethoven-Bibliograph Nr. 1, weist mit seinen *Beethoveniana in Schneider-Katalogen* bibliographische Adenda und Corrigenda zum Beethoven-Katalog von Kinsky-Halm nach, insbesondere dort fehlende Verlagsnummern, Datierungen bei Nachdrucken usw. Rudolf Elvers hält *Die auf Musik bezogenen Artikel und Porträts in Georg Merseburgers „Leipziger Kalender“ 1904 bis 1914 und 1925* offenbar für wichtig genug, um sie in einer kurzen Aufzählung nachzuweisen. Ein Verzeichnis der vielseitigen und reichhaltigen Kataloge des Musikantiquariats Hans Schneider steuert Jürgen Fischer bei.

Einen unbekanntem dänischen Sortimentskatalog vom Jahre 1787 stellt Dan Fog vor, dessen Analyse und Kommentar für eine befriedigende

Information jedoch nicht ausreichen, da im Anschluß an die verzeichneten Komponisten an Stelle der jeweiligen Werktitel lediglich die betreffende Werkgattung zu finden ist. Der offenbar höchst aufschlußreiche Katalog bedarf einer qualifizierten Neuausgabe. Franz Grasberger beschreibt gekonnt *Das Bruckner-Bild der Zeitung „Das Vaterland“ in den Jahren 1870–1900*, Kurt Hofmann anhand einiger weniger überlieferter Briefe *Die Beziehungen zwischen Johannes Brahms und Theodor Kirchner*. Mosaiksteine für einen Katalog der Werke Lortzings liefert Horst F. G. Klein mit einem gut gearbeiteten Beitrag. Das Herz jedes Bajuwaren läßt Robert Münster mit seiner bewußt auf Vollständigkeit verzichtenden Übersicht *Bayerische National- und Königshymnen von 1800 bis 1901* höher schlagen. Einen guten Überblick über die zahlreichen Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannssohn (1866–1935) liefert Hans Schneiders Kollege Albi Rosenthal, dessen Arbeit leider die ebenso wichtigen Versteigerungskataloge bewußt ausklammert. Ein prägnanter Aufsatz von Friedrich Georg Zeileis über *Die Szene Tannhäuser-Venus* stellt als quellenkundliche Studie das Schicksal der sogenannten „Pariser Fassung“ dar, welche als Manuskript nach vielen Zwischenstationen (zuletzt bei Brahms) wieder in die Hände Wagners gelangte.

(Mai 1981)

Richard Schaal

G. B. BERNANDT, I. A. JAMPOL'SKIJ: *Sovetskie Kompozitory i Muzykovedi (Sowjetische Komponisten und Musikwissenschaftler). Band 1: A–I. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1978 (Vertrieb: Sikorski, Hamburg). 270 S.*

Das auf drei Bände geplante Handbuch kann man einerseits als Nachfolger des 1957 im selben Verlag erschienenen, von G. Bernandt und A. Dolžanskij herausgegebenen Lexikons *Sovetskie Kompozitory* (Sowjetische Komponisten) und andererseits des unvollendeten Werkes *Kto pisal o muzyke* (Wer schrieb über Musik) ansehen, das, von G. Bernandt und I. Jampol'skij herausgegeben, 1971 (A–I), 1974 (K–P) und 1979 bis zum Buchstaben Č gedieh, als die Herausgeber über dem Projekt wegstarben (der schwarzen Einrahmung ihrer Namen im letztgenannten Band nach zu schließen). Als Herausgeber des zweiten Bandes angekündigt sind Grigorev und Platek.

Dokumente der sowjetischen Musikwissenschaft wie diese geben oftmals Einblick in eine eigenartig gesplante Situation. Es kann natürlich nicht ausbleiben, daß man gerade Werke von lexikalischem, also gewissermaßen „offiziellem“ Charakter unter kulturpolitischen Aspekten unter die Lupe nimmt – im Hinblick z. B. darauf, welche früheren Tabuzonen eventuell heute nicht mehr gelten, oder welche gar wieder neu entstehen. Für beide Versionen gäbe es Beispiele zu zitieren. Das soll hier nicht das vordringlichste Ziel sein, sondern zunächst gälte es mit einer gewissen Verwunderung festzustellen, wie groß mitunter der Spielraum ist, dessen sich die sowjetische Musikwissenschaft im Vergleich mit anderen Bereichen des Musiklebens erfreut. In solchen Publikationen werden Namen und Werke behandelt, zu denen Noten oder Bänder zwecks Aufführungen in den Westen zu bekommen ein von offiziellen Stellen inhibiertes, hoffnungsloses Unterfangen bleibt (z. B. elektronische Musik von Alfred Schnittke oder Sofia Gubajdulina). In *Kto pisal o muzyke* ist z. B. sogar Arthur Lourié aufgeführt, jener futuristische Neuerer und erste sowjetische Musikkommissar unter Lenin, dessen Name seit seiner Emigration 1922 tabu war und dessen Werkverzeichnis und Biografie im *Hindemith-Jahrbuch* 1979/VIII noch immer oder schon wieder Grund genug ist, daß das Buch von den sowjetischen Zollbehörden beschlagnahmt wird.

Mit anderen Worten: es gibt derzeit erstaunliche Differenzen zwischen dem, was in der UdSSR an Musik theoretisch behandelt werden und dem, was davon in der Öffentlichkeit realisiert werden oder in Form von Noten und Tonträgern die sowjetische Grenze passieren darf. Institutionen mit ziemlich unterschiedlichen Ansichten scheinen hier zuständig.

In der vorliegenden Publikation sind gegenüber *Sovetskie Kompozitory* von 1957 bestimmte „Vergangenheitsbewältigungen“ geleistet, was die zwanziger und das Trauma der dreißiger Jahre betrifft. Ein Komponist und Publizist wie Anatolij Drozdov ist z. B. wieder aufgeführt, aufgeführt ist auch Nikolaj Sergeevič Žiljaev, jener mit Schostakowitsch befreundete Komponist, der als Freund des Marschalls Tuchačevskij in den Stalinschen Säuberungen 1938 ums Leben kam. Freilich: während im 1966 erschienenen *Musikenzklopädischen Wörterbuch (Énciklopedičeskij Muzykal'nyj Slovar'*, Moskau 1966) noch gesagt wird, er sei „ungesetzlich unterdrückt und

nach dem Tode rehabilitiert“ worden, ist über diese Umstände im vorliegenden Buch nun gar nichts mehr erwähnt, Žiljaev quasi eines natürlichen Todes gestorben. Weiterhin unerwähnt bleibt ein früher Zwölftonkomponist wie Efim Golyšev, der allerdings, seit er 1908 aus Rußland wegging, nie dahin zurückkehrte und insofern nicht als sowjetischer Komponist gelten muß – wie natürlich auch die Namen emigrierter Komponisten wie Andrej Volkonskij hier fehlen müssen. Weiterhin totgeschwiegen wird ein Komponist und Theoretiker wie Philipp Heršcovici (der hier unter Gerškovič zu suchen wäre), jener in Moskau lebende Schüler Weberns, von dem als Privatlehrer wesentliche Impulse auf die Neue Musik der sechziger Jahre ausgingen.

Wenigstens diesen ist im vorliegenden Lexikon ihr Platz nicht versagt geblieben: Komponisten wie Eduard Artem'ev oder Vjačeslav Artemov oder auch Vitalij Godzjackij und Leonid Grabovskij aus der „Kiewer Schule“ sind ausführliche Artikel gewidmet, und das ist ein nennenswerter Fortschritt, womit freilich nicht gesagt ist, daß ihre Werke nun auch im Westen ausgeliefert oder auch nur beim Warschauer Herbst aufgeführt werden dürften.

(Dezember 1981)

Detlef Gojowy

ALEXANDER WEINMANN: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. Band 2: Tobias Haslinger (Wien 1826–1843). München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1980. XVIII, 193 S., XXVI Tafeln. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 15, zugleich Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages Reihe 2, Folge 19.)

Die von Alexander Weinmann mit dem Fleiß des passionierten Sammlers zusammengestellten Verzeichnisse der Wiener Musikalienproduktion sind leider nicht konstant bei einem einzigen Verlag und in einheitlichem Format erschienen. Konstant geblieben ist jedoch ihre Anlage nach Plattennummern (Verlagsnummern), deren Abfolge in der Regel dem chronologischen Ablauf des Verlagsprogramms entspricht. Im Falle des Verlegers Tobias Haslinger, dessen Firma in den Jahren 1826–1843 und darüber hinaus unter dem Namen der Witwe und des Sohnes bis 1875 dem Wiener Musikalienhandel das Gepräge gab, ist dieser Ablauf stellenweise durch die Verzeichnung mehrerer Serienwerke unterbrochen, da

Haslinger diese Publikationen in der geschlossenen Reihe der Plattennummern abweichend von der chronologischen Ordnung veröffentlichte. Das Erscheinungsdatum stimmt also in diesen Fällen nicht mit dem Datum überein, das der Plattennummer zu entsprechen hätte. Diese Diskrepanz zwischen Plattennummer und chronologischer Abfolge, die mehr oder weniger auch bei anderen Verlegern festzustellen ist, hat für die Arbeit von Tobias Haslinger besonderes Gewicht, lassen sich doch nur so scheinbare Unstimmigkeiten bei der Datierung (in der Regel nach Anzeigen in der Wiener Zeitung) erklären. Das vorliegende Verzeichnis bringt diese Probleme durch übersichtlichen Druck und Anmerkungen des Verfassers klar zur Sprache.

Den einzelnen Verlagswerken sind nicht nur die Daten, sondern auch die Preisangaben aus der Wiener Zeitung, ferner äußerst hilfreiche Fundortangaben unter Beschränkung auf „die großen Wiener Bibliotheken und Archive sowie auf österreichische Kloster-Bestände und privaten Besitz“ hinzugefügt. Eine derartige Beschränkung bringt es allerdings zwangsläufig mit sich, daß Verlagswerke, die nur in Bibliotheken außerhalb Österreichs zu finden sind, unberücksichtigt geblieben sind, was der Verfasser in seinen Ausführungen über die Anlage des Verzeichnisses auch zum Ausdruck bringt. Die Masse der Verlagswerke Haslingers dürfte auf jeden Fall mit den ca. viereinhalbtausend Titeln für den Benutzer gewinnbringend registriert sein (den Verlagswerken der Chemischen Druckerey, an der Haslinger vor Beginn seiner Selbständigkeit beteiligt war, ist Band 1 des vorliegenden Verzeichnisses gewidmet, München-Salzburg 1979). Das im Plauderton abgefaßte Vorwort enthält u. a. Hinweise auf die Währungseinheit im alten Österreich, auf die Qualität der Kompositionen unterschiedlichster Provenienz und zur Kulturgeschichte des behandelten Zeitraumes. Spezielle Ausführungen gelten dem außerhalb der Plattennummern-Reihe erschienenen *Wiener Pfennig-Magazin*, dessen Inhaltsverzeichnisse der drei Jahrgänge durch anastatischen Neudruck zugänglich gemacht werden. Am Ende des bibliographischen Teiles schließlich ist noch eine Übersicht über den Inhalt der ebenfalls ohne Plattennummern publizierten Gesamtausgabe der Werke Beethovens zu finden.

Mit Hilfe des sorgfältig erstellten Komponisten-Registers lassen sich die Werke des Katalogteils einwandfrei ermitteln. Im Anhang sind ein

Kaufvertrag zwischen Haslinger und Mollos Söhnen sowie Haslingers aufschlußreiches eigenhändiges Verzeichnis der angekauften 630 Kompositionen reproduziert. Für die mühsame Zusammenstellung des umfangreichen Behelfs zur Wiener Musikverlagsgeschichte gebührt dem Verfasser uneingeschränkte Anerkennung.
(April 1981) Richard Schaal

JÜRGEN KINDERMANN: Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. 518 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 19.)

Mit einer Verzögerung von ca. zehn Jahren gegenüber den umliegenden Bänden der Thyssen-Reihe konnte Jürgen Kindermann Ende 1980 das von ihm betreute Busoni-Werkverzeichnis vorlegen. Bedauerlicherweise blieb trotz der langen Entstehungszeit eine Vielzahl von Druckfehlern stehen, und auf den ersten Blick entdeckt man (schon im Druckbild mit uneinheitlichen Einzügen, Durchschüssen usw. beginnend) manche vermeidbaren Ungenauigkeiten. Solche Mängel sind um so bedauerlicher bei einem reinen Nachschlagewerk, auf das man sich, da es einen kompositorischen Außenseiter zum Gegenstand hat, gleichsam als auf ein Standardwerk über lange Zeit wird stützen müssen. Wenn denn schon im Photosatz Korrekturen schwer auszuführen sind, so hätte wenigstens eine Liste der Errata beigegeben werden können.

Gleichwohl gebührt Kindermann das Verdienst, den Grundstein einer Busoni-Philologie, die bisher kaum im Ansatz zu erkennen war, gelegt zu haben. Die überaus mühevollen Arbeit hat sich allein schon darum gelohnt, daß eine verlässliche Zusammenstellung endlich den verwirrenden (weil vielfachen) Gebrauch derselben Opuszahlen durch Busoni vollständig aufklärt und daß erstmals versucht ist, die unübersichtliche Flut von Busoni-Ausgaben (insbesondere auch seiner Bearbeitungen mit den Bach-Bearbeitungen an der Spitze) möglichst umfassend zu erfassen und nachzuweisen. Wenn man bedenkt, daß Verzeichnisse wie die von Schmieder, Kinsky-Halm und Deutsch immerhin vor dem Hintergrund bestehender Gesamtausgaben (mögen diese auch nicht im heutigen Sinne historisch-kritisch gewesen sein) erstellt worden sind, dann muß Kindermanns Leistung besonders gewürdigt

werden, denn er konnte nur von völlig verstreuten Einzelpublikationen ausgehen.

Stützen konnte sich Kindermann vor allem auf zwei wichtige Vorarbeiten: erstens auf das von Busoni selbst noch vorbereitete, dann vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig komplettierte und noch im Todesjahr 1924 herausgebrachte *Werk-Verzeichnis*, das sich im wesentlichen auf die im Druck erschienenen Werke beschränkte, zweitens auf das von Friedrich Schnapp 1928 maschinenschriftlich erstellte und in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrte *Verzeichnis des Kompositionsnachlasses*, das neben dem Nachlaß selbst die wichtigste Quelle für die ungedruckt gebliebenen Werke bildet und manchen, wenn auch nicht immer gesicherten Hinweis zur Datierung gibt.

Indem sich das Verzeichnis auf Busonis Kompositionen beschränkt, gilt es – überspitzt gesagt – dem unbekannteren Busoni. (Allerdings steht von dem vergleichsweise bekannteren Busoni, nämlich dem Musikschriftsteller, eine fundierte Bibliographie noch aus.) Der Hauptteil (S. 21–459) führt in jeweils chronologischer Anordnung zunächst die *Originalkompositionen* (Nr. 1–303), dann die Bearbeitungen und Ausgaben fremder Komponisten durch Busoni (Nr. B 1 – B 115) an, wobei *Kadenzen* eigens unterteilt werden (Nr. B 1 bis B 19). Zwei Anhänge sind u. a. der *Klavierübung*, dem *Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift* und verschiedenen Skizzen und Studien gewidmet (S. 461–475). Die Benutzung des Bandes wird durch zehn hilfreiche (systematische und alphabetische) Register sehr erleichtert (S. 477–518). Das Verzeichnis läßt dank der chronologischen Anordnung sehr gut erkennen, daß der 1866 geborene Komponist in der ersten zeitlichen Hälfte seiner Produktion (von 1873 bis ca. 1898) zahlenmäßig weit fruchtbarer war als in der zweiten (von ca. 1898 bis 1924): Mehr als 240 Nummern der *Originalkompositionen* in der ersten stehen nur noch knapp 60 in der zweiten Hälfte zur Seite, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die umfangreichsten Werke, darunter Busonis vier Opern, der zweiten Phase angehören. In Übereinstimmung mit Busoni (wie er sich selber verstanden hat) muß festgehalten werden, daß sich die Werke, die Anspruch auf musikgeschichtliche Bedeutung erheben können, nahezu ausschließlich unter jenen knapp 60 befinden.

Über die – plausible – Art, die bibliographischen Angaben zu den einzelnen Werken anzu-

ordnen, unterrichtet die Einleitung. Busonis „bevorzugte Behandlung der musikalischen Form“, so heißt es dort (S. 10), „sollte auch an Hand der Notencipits dieses Verzeichnisses in Erscheinung treten“. So korrekt und belegt dieser Hinweis auch sein mag, die Problematik der Incipits in einer Musik, die an der Schwelle zur Neuen Musik steht, ist damit nicht hinreichend zum Ausdruck gebracht. Gerade die (Instrumental-) Musik Busonis weist Beispiele auf, bei denen die traditionellen, schematischen Formvorstellungen, die sich dann in der Incipit-Verwendung spiegeln, liquidiert erscheinen. Wie zweifelhaft die traditionellen Formvorstellungen (z. B. in der Auffassung dessen, was ein Einzelsatz ist) geworden sind, geht daraus hervor, daß Kindermann Satzeinteilungen eigenhändig treffen muß (so etwa bei Nr. 244) oder daß er eine traditionelle Formvorstellung (z. B. *Thema mit Variationen*) supponiert, während Busoni im Werk selbst gerade darum bemüht ist, diese Formvorstellung zu dekomponieren (so etwa bei Nr. 271), wie hier jedoch nicht ausführlicher dargelegt werden kann.

Die Crux aller musikwissenschaftlichen Werkverzeichnisse sind die Literaturangaben. Die Schwierigkeit besteht keineswegs in der selbstverständlichen Tatsache, daß die Redaktion zu einem bestimmten Zeitpunkt abgeschlossen sein muß, sondern in der Auswahl. Anders als bei Komponisten, denen ein reiches musikwissenschaftliches Schrifttum zuteil geworden ist, ist die Busoni-Literatur – bei weitgehender Absenz philologischer Studien und in weitestgehender Ermangelung von Werkmonographien bzw. -interpretationen – überwiegend populärerer Natur; zu vielen auch wichtigeren Werken gibt es nur Marginalien. Es entsteht die eigenartige Situation, daß für verschiedene Werke die ausführlichsten und gelegentlich sogar die aufschlußreichsten Texte auf Schallplattenhüllen stehen. Es ist zu respektieren, wenn der Herausgeber eines Werkverzeichnisses solche Texte beiseite läßt. Künftig aber wird – gerade bei unbekannteren Komponisten – zu überlegen sein, ob nicht solche Texte, soweit sie interpretatorisch wertvoll sind, aufgenommen werden sollten. Denn es ist (vom formalen Kriterium der Andersartigkeit neuer Publikationsmedien wie der Schallplatte abgesehen) nicht einfach zu begründen, warum kurze Aufsätze in Zeitschriften wie *Die Musikantengilde* oder *Die Musikwelt* zitabel sein sollen, Schallplattentexte (z. B. von Ian Bent verfaßt) hinge-

gen nicht. Schließlich wird es künftig auch zu überdenken sein, ob nicht trotz aller auf der Hand liegenden Schwierigkeiten diskographische Angaben fester Bestandteil von musikalischen Werkverzeichnissen werden sollten.
(Mai 1981) Albrecht Riethmüller

ANNE SCHNOEBELEN: Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index. New York: Pendragon Press (1980). XIX, 721 S., 1 Abb. (Annotated Reference Tools in Music. 2.)

Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784) – bekannt als Komponist, Pädagoge, Theoretiker und Historiker – schuf eine der umfangreichsten Bibliotheken des 18. Jahrhunderts. Sie befindet sich jetzt im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna zusammen mit Briefen, die größtenteils an ihn gerichtet und in 35 Bänden geordnet sind. Die vier letzten davon weisen auch noch andere Martini-Dokumente auf. Zwei Bände (XXIII und XXIX) enthalten Briefe an Giovanni Antonio Perti.

Padre Martini korrespondierte mit Komponisten, Musikern, Theoretikern, Instrumentenbauern, Päpsten, Kardinälen, Schreibern von Musikhandschriften, Fürstlichkeiten, Portraitmalern (er sammelte ab 1770 Musiker-Portraits), Notendruckern und Bibliothekaren. Es sind insgesamt 970 Korrespondenten aus der Zeit von 1730 bis 1784, darunter Rameau, Burney, Johann Christian Bach, Gerbert, Rousseau, Metastasio, Zannotti, Papst Clemens XIV. und Friedrich II. von Preußen. Die Briefe von Gluck, Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart fehlen. Erhalten sind zum Teil Entwürfe von Martinis Antworten. Anne Schnoebelen fand weitere Briefe in den Bibliotheksbänden von Padre Martini. Diese Briefe wurden offensichtlich zusammen mit den Büchern an Martini geschickt.

Insgesamt sind 5878 Briefe in dem vorliegenden Verzeichnis beschrieben. Die Nr. 1310 gibt es zweimal; dafür fehlt Nr. 1311. Die Briefe Nr. 5750–5832 haben unbekannte Adressaten, die Nummern 5833–5877 unbekannte Autoren. Von Nr. 5750 an sind die Briefe chronologisch geordnet; bis dahin jedoch alphabetisch nach Schreibern und dann chronologisch. Die Text-*Incipits* werden dem Inneren des Briefes entnommen und in der Originalsprache wiedergegeben. Dann folgen Namen aus dem Brief, Titel von

Musikwerken und Büchern mit den Autoren (falls ermittelt) und der Inhalt des Briefes, der in englischer Sprache abgefaßt ist. Im Index werden die Briefschreiber nicht mehr erwähnt, jedoch die Adressaten, die in den Briefen zitierten Namen, die Komponisten und die Autoren von Büchern.

Das vorliegende Verzeichnis ist das Ergebnis einer gründlichen Arbeit. Es ist wichtig für Musikforscher, die sich mit dem Mittelalter, der Renaissance, dem 17. und 18. Jahrhundert beschäftigen. Es ist eine wahre Fundgrube in bezug auf Entstehung von Bibliotheken und Verbreitung von Handschriften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, da oft genaue Werktitel und Namen von Kopisten genannt werden.

(Juni 1981) Eva Renate Wutta

WILMA REID CIPOLLA: A Catalog of the Works of Arthur Foote (1853–1937). Detroit: Information Coordinators for College Music Society 1980. XX, 193 S., 2 Abb. (Bibliographies in American Music. 6.)

Sir Arthur Foote war bestenfalls ein amerikanischer „Kleinmeister“, der sehr viel komponierte. Als angesehener Pädagoge und Musiker war er für seinen Gesellschaftskreis von wesentlicher Bedeutung. Der vorliegende Katalog mit biographischer Einführung bereichert unsere Kenntnisse über Leben und Werk des Komponisten und damit der Musikgeschichte Amerikas um die Jahrhundertwende.

Die Bestrebungen des Bearbeiters eines solchen Katalogs wie der der Werke von Arthur Foote müssen dahin gehen, ein vernünftiges System für die Aufarbeitung von Dokumenten und vom Schaffen dieses Komponisten zu entwickeln. Amerikanische Archivare und Bibliothekare haben ein System eingeführt, das – in mancher Hinsicht dem Marc-II-System ähnlich – nur auf eine Kurzaufnahmeform der Katalogisierung beschränkt bleibt. Das Marc-II-Verfahren ist in erster Linie für moderne Druckschriften konzipiert worden und eignet sich daher weder für Handschriften noch andere Dokumente, also Quellen, die in einem speziellen Verzeichnis, wie es eben dieser Katalog darstellt, aufgearbeitet werden müssen. Der Benutzer erhält auf diese Weise nur ganz wenige Informationen. Die Grundsatzfrage stellt sich dabei, wie detailliert die Aufnahme zu erfolgen hat. Die Schwierigkei-

ten, ein Regelwerk zu erstellen, liegen darin, daß man sich jeden nur möglichen Fall und jede mögliche Art von Auswertung vor Augen halten muß: z. B. in welcher Anlage, in welcher Reihenfolge und Ausdrucksform die in den Quellen erhaltenen Informationen erscheinen sollen.

Da ein thematisches Verzeichnis nicht gedruckt wurde, und Arthur Footes Werke mittlerweile doch in Vergessenheit geraten sind, müßte es also auch Aufgabe des vorliegenden Katalogs sein, ein solches Verzeichnis zu ersetzen. Sind diese Forderungen auch mühsam und kostspielig, entschädigt doch das Ergebnis. Wichtige Hinweise für die Identifizierung der Werke Footes, die Angaben von Notencipits, wurden nicht berücksichtigt. Nur ganz wenige Werke wurden mit Angaben von Tonarten – und dann nicht für jeden Satz eines Werkes – versehen. Eine nähere Beschreibung der autographen Quellen, wie etwa Format, Vollständigkeit und Umfang, ob das Manuskript als eine erste zusammenhängende Niederschrift, eine Reinschrift oder sogar als Stichvorlage zu betrachten ist, geht ebenfalls aus dem Katalog nicht hervor. Desgleichen ob es sich um ein Teilautograph, ein Autograph oder um eine Abschrift mit autographen Eintragungen handelt, ob die Vorlage ein Particell, eine Partitur oder Klavierauszug ist. Und anderes mehr. Derartige bibliographische Angaben hätten doch besonders hervorgehoben werden sollen. Zu Identifizierungszwecken hätten die Überschriften zu den Werken diplomatisch getreu vom Autograph übernommen werden sollen. Dasselbe gilt für Abweichungen vom Autograph im Titel der Originalausgaben. Einerseits steht in diesem Katalog ein lobenswerter Standortsnachweis der Autographe zur Verfügung, andererseits ist die Beschreibung der Quellen überaus mangelhaft. Ebenso fehlen notwendige Verweise und bei der Stücktitelaufnahme die Angabe der Serie oder Collection. Aus einer genauen Lektüre des Katalogs geht hervor, daß das Werkregister allein nicht genügt, um die notwendigen Zusammenhänge herzustellen.

Die Anlage des Katalogs läßt viele Wünsche offen. Die Einteilung nach Werken mit und ohne Opuszahl ist weniger sinnvoll als es eine chronologische Reihenfolge gewesen wäre, weil fast alle Werke datierbar sind. Eine systematische Ordnung wurde gewählt; trotzdem kommt es vor, daß Werke unter der falschen Rubrik erfaßt werden. Beispielsweise stehen einige kammermusikalische Werke unter der Rubrik Orchester-

musik. Eine getrennte Rubrik für Streichquartette und für Bearbeitungen wäre vom Vorteil gewesen. Foote hat vorwiegend die Werke von Bach, Händel, Mozart und Haydn bearbeitet oder herausgegeben. Die Angabe der Werkverzeichnisnummern dieser Werke wäre wünschenswert gewesen, denn *A Gipsy Rondo* von Haydn ist unter diesem Titel schwer zu identifizieren. Deutsche Überschriften und Textincipits werden häufig fehlerhaft wiedergegeben.

Lobenswert sind die Diskographie und die Bibliographie der Sekundärliteratur über Arthur Foote wie auch Angaben der Widmungsträger, Erstaufführungen und Erstaufführenden. Das übersichtliche Druckbild ermöglicht eine rasche Orientierung und bringt Informationen in einer für den Benutzer zeitsparenden Form.

(Juli 1981)

Rosemary Hilmar

GÜNTHER WILLE: Einführung in das römische Musikleben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. VII, 214 S.

Ein einleitender, auf intensivem Literaturstudium beruhender Überblick über die Entwicklung der Forschung zur Musikgeschichte des antiken Roms (Kap. 1, S. 1–47) zeigt, wie sich deren Methoden, Erkenntnisse und Ergebnisse in diesem Grenzgebiet der Musik-, Kunst- und Altertumswissenschaften vom 17. bis 20. Jahrhundert mehrfach gewandelt haben. Der Mangel an Primärquellen römischer Musik hatte zur Folge, daß sich frühere Generationen von Altphilologen und Musikologen anhand literarischer Quellen und einzelner Instrumentenfunde z. T. sehr speziellen Fragen der Musiktheorie und -ästhetik, der Instrumentenkunde u. a. widmeten, während man sich in den musikhistorischen Gesamtdarstellungen weitgehend dem kunst- und kulturgeschichtlichen Gesamtbild der Völker des Altertums anschloß und dabei eine verhängnisvolle Abwertung der Musikpflege der Römer vollzog.

Gegen diese wandte sich der Autor der vorliegenden *Einführung*, der Tübinger Ordinarius für klassische Philologie, bereits in seiner 1951 vorgelegten Dissertation, die in Buchform erweitert unter dem Titel *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, 799 S. (im Verlag P. Schippers N.V.) erschien. Während es ihm dort mit der systematischen Sammlung und ausführlichen Interpreta-

tion literarischer und inschriftlicher Belege, verschiedener bildlicher Darstellungen und unter Auswertung vieler Ergebnisse der Einzelforschung (von Hermann Abert, Fr. Behn, Armand Machabey, J. Quasten u. a.) gelang, die Bedeutung der Musik im Kult, im Militär-, im Bildungs- und Erziehungswesen der Römer, ihre Verbreitung im öffentlichen Leben, im Theater, zur alltäglichen Arbeit und Unterhaltung grundlegend zu dokumentieren und damit den alten Fehlurteilen von der „Unmusikalität“ der Römer, dem „Verfall“ der Tonkunst in römischer Zeit und der „Unfruchtbarkeit“ des römischen Musiklebens wirksam entgegenzutreten, behandelt er hier nun in zehn Kapiteln (Kap. 2–11, S. 48–196) in chronologischer Abfolge von der Musik prähistorischer Zeit in Italien bis zum Weiterleben der Musik im Römischen Westreich (nach dem Jahre 395) die Entwicklung des Musiklebens „als Teil einer Kulturgeschichte in engem sachlichem Zusammenhang und Wechselspiel mit der allgemeinen Geschichte . . ., verflochten mit dem Aufstieg und dem Niedergang des römischen Imperiums“.

Aus der Vielzahl der Fakten, Probleme und erzielten Ergebnisse können nur einige musikwissenschaftlich besonders relevante hervorgehoben werden, die z. T. über die in Willes *MGG*-Artikel *Rom* (Band 11, 1963) und in seiner *Musica Romana* dargelegten hinausgehen. So würdigt der Verf. nach einem Exkurs über das Musikleben der Etrusker (S. 58 ff.) die verschiedenen Einflüsse, die von jenen bereits in der historischen Frühzeit (8. Jahrhundert bis 364 v. Chr.) und darüber hinaus auf die römische Kult-, Militär- und Theatermusikpflege ausgingen (S. 65 f.). Die anschließende Epoche des künstlerischen Aufschwungs zu musikalischen Großformen (364–187) wird von der detaillierten Interpretation literarischer Quellen (Livius 7, 2, 4–12; Val. Maximus 2, 4, 4) über den kulturellen Ursprung römischer Theater- und Schauspielkunst eröffnet (S. 70 ff.) und durch eine aufführungspraktisch orientierte Schilderung beschlossen, wie T. Maccius Plautus (um 285–184) bei der Kontamination griechischer Komödien diese nach den Erwartungen des römischen Publikums zu Singspielen umformte (S. 80 ff.). Der Expansion der Römer in den Punischen Kriegen (3.–2. Jahrhundert) und der Annexion hellenistischer Reiche im östlichen Mittelmeerraum folgte die Epoche der Hellenisierung (187–31), in der sich neben der altrömischen Kult- und Militär-

musik in wachsendem Maß die verschiedenen Genres der Bühnen-, Tanz- und Unterhaltungsmusik entwickelten (S. 83 ff.). „Mit den erbeuteten Sklaven ergoß sich nun ein breiter Strom griechischer Musikkenntnisse, -fertigkeiten und -gewohnheiten in das siegreiche Rom“ (S. 85). Während der Import kleinasiatischer Kultmusik schon seit der Einführung des Kybelekults (im Jahre 204) stattfand, folgten in spätrepublikanischer Zeit der Dionysos- und Isiskult, deren Riten ebenfalls von Musik begleitet waren.

Dieser Prozeß kontinuierlicher Aneignung und Weiterbildung musikalischer Anregungen aus dem hellenistischen Osten (Makedonien, Syrien, Ägypten) führte Wille zufolge unter dem Prinzipat des Augustus zum Höhepunkt römischer Musikgeschichte (S. 122 ff.). Ausführlich wird die hier beginnende „Blütezeit der griechisch-römischen Kunstmusik“ vom Verf. mit vielfältiger Koordinierung zeitgenössischer literarischer, epigraphischer und ausgewählter archäologischer Belege für die Konzertvorträge berühmter Sänger und Instrumentalsolisten, für die Tanzdarbietungen hervorragender Pantomimen, für das anhaltende Wirken griechischer und römischer Bühnenkünstler- und Musikerverbände in Rom und vielen Städten des Imperiums, für den Import ausländischer Tanz- und Unterhaltungsmusiker, für die gewachsene Aufnahmebereitschaft und Wertschätzung musikalischer Bildung bei den Römern und für die Musikausübung von Dilettanten aus allen Schichten der Bevölkerung (darunter Senatoren und spätere Kaiser wie Caligula, Nero, Hadrian u. a.) gewürdigt. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang ein Verzeichnis der Fundstätten und bildlicher Darstellungen von Orgeln (S. 137 f.) und die Aufzählung der Theater sowie der in der Kaiserzeit gebauten Konzerthallen (sogenannte Odeia) als Stätten musikalischer Kommunikation (S. 140 ff.).

Handel und Verkehr, Kriege, erbeutete Sklaven und berühmte Künstler, die aus allen Ländern des Mittelmeergebietes nach Italien und Rom gelangten, hierhin ihre einheimischen Instrumente und Musiziergewohnheiten importierten, verursachten und bestimmten in den folgenden Jahrhunderten die multinationale Musikkultur der römischen Kaiserzeit, in die Willes Ausführungen (S. 148 ff.) – besonders über die klassizistischen Tendenzen im 2. Jahrhundert (S. 172 ff.) – aufschlußreiche Einblicke vermitteln. Dabei überhört er nicht die Klagen ver-

schiedener Autoren, Philosophen, Dichter und Historiker (von Seneca, Iuvenal bis Ammianus Marcellinus) über die entsittlichende Wirkung der Theatermusik, über den Verfall der Musikpflege im aufwendigen Massenkonsum öffentlicher Veranstaltungen wie bei der luxuriösen Unterhaltung herrschender Kreise mit eigenen Hauskapellen, spanischen Tänzerinnen und syrischen Harfenspielerinnen (S. 159f., 165, 192). Die anhaltende Polemik frühchristlicher Schriftsteller (Clemens von Alexandria, Tertullian bis Gregor von Nyssa u. a. S. 181, 189) gegen die Theater-, Tanz- und Unterhaltungsmusik dient ihm als Beweis, wie verbreitet diese immer noch trotz großer innen- und außenpolitischer Krisen bis zur Reichsteilung (im Jahre 395) und darüber hinaus fortwirkten und bei der Bevölkerung beliebt waren.

An dieser auf umfassender Quellen- und Literaturkenntnis basierenden und in flüssigem Stil geschriebenen Darstellung vom Aufstieg, Höhepunkt und Niedergang römischer Musikkultur wäre m. E. anzumerken, daß der musikikonologische Realitäts- und Aussagewert einiger archäologischer Zeugnisse (Wandgemälde, Mosaiken, Reliefs u. a.), die in unterschiedlichem Grad hellenistischen und klassizistischen Traditionen der bildenden Kunst verpflichtet sind, nicht immer differenziert genug bewertet bzw. bei mythologischen Szenen (z. B. S. 163) überschätzt wird. Ein Namenverzeichnis der im Text angeführten Eigennamen und der in den Anmerkungen vollständig zitierten Sekundärliteratur (S. 197–214) beschließt die *Einführung in das römische Musikleben*, mit der Wille ein Desiderat der Forschung erfüllt.

(Dezember 1981)

Günter Fleischhauer

GERDA LAUBE-PRZYGODDA: Das alttestamentliche und neutestamentliche musikalische Gotteslob in der Rezeption durch die christlichen Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. 363 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 104.)

Die Autorin, die im Vorwort auf ihre aktive Teilnahme am liturgischen Dienst in der protestantischen Kirche und in ökumenischen Institutionen verweist, bewältigt ihr weitgespanntes Thema in der Form eines streng gegliederten und knapp kommentierten Kompendiums ausgewählter Zitate aus den Schriften von nahezu 150

Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts und aus den Konzilsakten dieses Zeitraums. Als Quellen standen ihr hauptsächlich die Bände der *Patrologia Latina* (1844–1855) und der *Patrologia Graeca* (1857–1866) zur Verfügung sowie die von Giovanni Domenico Mansi 1757–1798 herausgegebene Konziliensammlung.

Als möglicher Weg, die Vielzahl der Zeugnisse in wenigen Kategorien überschaubar zu ordnen, bot sich die Unterscheidung des vokalen und des instrumentalen Gotteslobs an, womit die Großgliederung der Untersuchung bereits festlag. Weitere Kriterien für eine sinnvolle Zusammenfassung der Aussagen der Kirchenväter und Kirchenschriftsteller fand die Verfasserin in der Trennung der Lobpreisung „voce et corde“ vom „non voce sed corde“ dargebrachten Gotteslob; im Zusammenhang mit der Instrumentalmusik waren Empfehlungen und Verbote zu unterscheiden; zwei Kapitel gelten der Allegorese des Psalmensingens und der Instrumente. Eine konsequente Gliederung setzt sich auch in den einzelnen Kapiteln durch: einer teilweisen Übersetzung und zusammenfassenden Würdigung der einschlägigen Textstellen folgen jeweils geschlossen die wörtlichen Zitate und die diesbezügliche Sekundärliteratur, so daß insbesondere die Originaltexte und der Quellenapparat einen erheblichen Raum einnehmen. Der Vorteil liegt darin, daß man das Buch auf verschiedenen Ebenen lesen kann: berücksichtigt man die Quellentexte, so ist man auch aufgerufen, Übersetzung und Interpretation nachvollziehend zu bestätigen oder zu variieren, wobei sich im einzelnen die Gelegenheit ergibt, die Zeit und den Ort eines Textes, den Anlaß und den geistigen Hintergrund, der ihm zugrunde liegt, näher in die Betrachtung einzubeziehen als dies im Rahmen dieser Arbeit geschehen konnte.

Die eingangs angedeutete Systematik erweist sich nicht nur als Ordnungsfaktor, sie setzt der Textinterpretation auch Grenzen und führt nicht selten zu Wiederholungen. Auch die Verbindung der in den meisten Fällen unter den Aspekten der wortgebundenen praedicatio et confessio zu sehenden und unter pastoralen, apologetischen oder allegorischen Gesichtspunkten geschriebenen Texte mit der Musik, ihren nachweisbaren Formen und Gattungen, bleibt eine dem Leser gestellte Aufgabe. Da die aus einem Jahrtausend gesammelten Stimmen sich häufiger widersprechen als ergänzen, wird es auch bei sorgfältiger Sichtung und Wertung der Texte oft nicht mög-

lich sein, spezielle musikalische Erscheinungsformen mit allgemeinen Aussagen über das musikalische Gotteslob in Beziehung zu setzen. Insofern bietet diese umfassende Sammlung von frühen Kommentaren zu den auf Musik bezogenen Aussagen des Alten und Neuen Testaments für den Musikwissenschaftler eher eine Erhellung des Horizonts als der Szene, sollte aber gerade in dieser Funktion als Korrektiv zu einer zunehmenden Spezialisierung dankbar angenommen werden.

(Juli 1981)

Karlheinz Schlager

REINHOLD HAMMERSTEIN: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München: A. Francke AG Verlag (1980). 239 S., 379 Abb.

Seit dem Mittelalter verbinden die Menschen in Europa die Gewißheit ihrer Vergänglichkeit und die Annahme „mors omnia aequat“ mit der literarisch, bildlich wie auch musikalisch vermittelten Vorstellung, das Ende des Lebens werde im Tanz vollzogen, wobei „mors imperator“ den unerbittlich bösen Anführer spielt. Texte von Baudelaire oder Thomas Mann, Bilder von Böcklin oder Slevogt, Kompositionen von Kilpinen oder Bresgen bezeugen die auch aktuelle künstlerische Relevanz dieser Ergriffenheit von einem jedermann bedrängenden Topos ebenso eindringlich wie die vielen Sagen, Totentanzlieder oder Volksschauspiele, in denen der Tanz mit dem Tode oder der Tanz des Todes mit der Intention des „memento mori“ thematisiert sind (siehe L. Kretzenbacher, in: *Ostdeutsche Wissenschaft* 6, 1959, S. 125 ff.).

Reinhold Hammerstein unternimmt es in diesem sehr gut ausgestatteten Buche, ausschnitthaft die mittelalterlichen Totentänze sowie deren Nachleben bis ins 18. Jahrhundert hinein anhand von Texten sowie 379 Abbildungen für die Musikgeschichte zu erschließen. Der Schwerpunkt seiner Quellensammlung liegt im Spätmittelalter und hier besonders im französischen sowie südwestdeutschen Raum. Der Autor legt auf S. 16 als unabdingbare Merkmale für den Totentanz als sozial wie moralisch anklagenden Topos fest: „die Ständereihe, die Figur des Todesspielmanns und vor allem das Tanzmotiv“. Minuziös beschreibt er 57 Objekte vornehmlich in Bezug auf das Tanzmotiv, das Instrumentenmotiv, die Beinhausmusik, den irdischen Spielmann innerhalb

der Ständereihe sowie die Zuordnung der Musikinstrumente zu Berufen oder Gruppen. Letzterer Aspekt erbringt für die einstige Semantik von Instrumenten viele neue Einsichten, die es künftig auch in weiteren organologischen Zusammenhängen zu beachten gilt. Der Nachweis, daß die Totentanzbilder oft die jeweilige Tanzpraxis spiegeln, sei ebenfalls dankbar gebucht. Unbefriedigend freilich bleibt, daß insbesondere das „Nachleben“ dieser Allegorie des Sterbens nicht in der möglichen europäischen Weite dargestellt wird. Ungenannt und somit unerschlossen bleiben Quellen wie z. B. Totentanzszenen bei Dresdner Hoffesten oder Ingolstädter Jesuitenspielen im 17. Jahrhundert, informationsreiche Bilder in Polen und Böhmen (siehe z. B. Banach, *Die Musik in den bildenden Künsten Polens*, I, 1957, Abb. 40; Volek, *Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern*, 1977, Abb. 171). Vor allem jedoch hätte der 1762 in Kopenhagen erschiene, 1967 in Århus faksimilierte dänische *DodeDands* eine detaillierte Einordnung in den geschichtlichen Kontext verdient gehabt, zumal dieser die drei konstitutiven Merkmale von der „Dødninge-Musik“ bis zum „Døden til Kokken“ – angepaßt an das 18. Jahrhundert – ungebrochen bietet. Auch sei ergänzend auf die reichhaltige „Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf“ verwiesen. Kulturhistorisch ließen sich zudem auswerten schweizerische Wappenscheiben des 16. Jahrhunderts, ein Beleg von 1491 aus Coburg, wonach ein Schreiner ausbezahlt wurde für „das Brett mit dotendanz“, das Vorhandensein von Bildern vom „Dodendanße“ in der vorreformatorischen Hamburger Kirche zu St. Marien Magdalenen, oder Rudolf Meyers Kupferstiche von 1650. Trotz dieser auffindbaren Lücken bietet diese Untersuchung für die Ikonographie innerhalb der Musikwissenschaft viele zu akzeptierende Feststellungen, die über das Thema des Totentanzes hinaus Beachtung finden mögen.

(Juli 1981)

Walter Salmen

BRUCE GUSTAFSON: French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary. Volume One: Commentary. Volume Two: Catalog Inventories 1–36. Volume Three: Catalog Inventories 37–68. Ann Arbor: Umi Research Press (1977, 1979). XLV, 394, 488, 380 S. (Studies in Musicology. 11.)

Die französische Clavecinkunst des 17. Jahrhunderts ist in ihren stilistischen Charakteristika, ihren Formen, den Anteilen ihrer Komponisten, ihrem Einfluß auf die europäische Klaviermusik schon mehrfach gewürdigt worden, zuletzt von Willi Apel in den entsprechenden Kapiteln seiner *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* von 1967. Bruce Gustafson bietet nun für dieses Gebiet erstmals eine Bestandsaufnahme des Gesamtrepertoires von den Quellen her – ein dreibändiges Werk von imponierender Gründlichkeit, von dem man bei allen weiteren Forschungen zu diesem Thema wird auszugehen haben.

Da sich in Frankreich im 17. Jahrhundert eine deutliche Trennung von organistischer und clavicinistischer Literatur herausgebildet hat, erwies sich eine Spezialisierung auf „harpischord music“ ohne wesentliche Probleme der Repertoireabgrenzung als möglich. Die Grenzlinie zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert zieht Gustafson schärfer als Apel: Marchand und Le Roux, deren Werke erst in den Jahren nach 1700 erschienen, bleiben ausgeschlossen (die jüngsten vertretenen Komponisten sind Lebègue und Thomelin).

Die Beschreibung und Inventarisierung der 70 heute bekannten Quellen, in denen die französische Clavecinmusik des 17. Jahrhunderts überliefert ist, nimmt die Bände 2 und 3 ein. Dabei wird für jede Quelle neben äußerer Beschreibung und inhaltlicher Charakterisierung ein vollständiges – auch die außerfranzösischen Stücke einbegreifendes – Inhaltsverzeichnis geboten (soweit nicht durch Verweis auf frühere Literatur ersetzbar); die Stücke der französischen Clavecinisten sind mit musikalischen Incipits sowie Nachweisen von Konkordanzen und Ausgaben versehen. Die Quellen sind nach den Ländern, in denen sie entstanden sind, geordnet; auf diese Weise wird zugleich die Ausstrahlung des französischen Repertoires auf die übrigen europäischen Länder sinnfällig gemacht. (Bemerkenswert ist, daß die deutschen und skandinavischen Handschriften für die beginnende Überlieferung im zweiten Jahrhundertviertel die ausschließlich verfügbaren Quellen sind, während die Überlieferung in Frankreich selbst erst von der Jahrhundertmitte an greifbar wird.)

Der Darbietung des Materials ist in Band 1 eine ausführliche Kommentierung vorangestellt. Sie beschränkt sich nicht auf die in Band 2 und 3 beschriebenen Quellen, sondern diskutiert diese im Kontext eines größeren Quellenbereiches und

begründet damit zugleich ihre Auswahl. Neben in engerem Sinne quellenkundlichen Problemen geht der Verfasser auch notationsgeschichtlichen und biographischen Fragen nach, wenn der Zusammenhang es nahelegt.

Als Anhänge folgen eine ausführliche illustrierte Übersicht über die in den Quellen vorkommenden Wasserzeichen, ein systematisch angelegtes thematisches Verzeichnis, Werkverzeichnisse der elf wichtigsten Komponisten (darunter d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, Lully; das Oeuvre von Lebègue ist durch den zweibändigen Individualdruck von 1677/78 erschließbar), ein Register sämtlicher (d. h. auch der außerfranzösischen) in den verzeichneten Quellen vertretenen Komponisten und eine ausführliche Bibliographie.

Man kann erwarten, daß Gustafsons Arbeit sich nicht nur als Standardwerk für das von ihr erschlossene Forschungsgebiet bewähren, sondern auch nach Anlage, Darstellungstechnik und Exaktheit Maßstäbe für ähnliche bibliographische Unternehmungen setzen wird.

(Januar 1982)

Werner Breig

SIEGFRIED GOSLICH: Die deutsche romantische Oper. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1975. 460 S., 26 Notenbeisp., 25 Bildtaf.

Siegfried Goslichs einstige Berliner Dissertation *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs ‚Faust‘ und Wagners ‚Lohengrin‘* (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung 1, Leipzig 1937) ist trotz veralteter Konzeption bis heute ein Standardwerk der Opernforschung geblieben, das jeder mit dieser Materie Befasste als ergiebige und im Ganzen verlässliche Informationsquelle dankbar zu nutzen wußte. Mit hohen Erwartungen sah man deshalb der „umgearbeiteten und wesentlich erweiterten“ Neuausgabe entgegen, die der Autor unter verändertem und anspruchsvollerem Titel nach nunmehr fast vierzig Jahren vorlegte – einer Zeitspanne, in der die wissenschaftliche Erschließung der Musik des 19. Jahrhunderts im allgemeinen, der Oper im besonderen zu vielfach neuen und umwälzenden Perspektiven geführt hat. Das Ergebnis ist ungeachtet einzelner Meriten enttäuschend, da das zum Thema erhobene Programm einer Gesamtdarstellung auf der Basis des gegenwärtigen For-

schaftsstandes in keiner Weise eingelöst erscheint.

Als „wesentlich erweitert“ wird man die Neuausgabe zwar bezeichnen dürfen (437 Seiten gegenüber 244 Seiten Text), von einer „Umarbeitung“ der alten Dissertation kann jedoch tatsächlich nicht die Rede sein. Das macht schon ein Vergleich der Inhaltsverzeichnisse deutlich: Statt drei ausdrücklich so genannten „Teilen“ gibt es jetzt zwei Großabschnitte, was aber nur darauf zurückzuführen ist, daß Teil I („Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen romantischen Oper“ mit den Unterteilen: „Der historische Umkreis“ und „Oper und Opernbühne“) und Teil II („Die Operndichtung: Libretti und Textdichter“) zu einem neuen Großabschnitt („Komponist und Librettist“ bestehend aus drei Unterabschnitten: „Der historische Umkreis“; „Der Komponist und die Bühne“; „Die Operndichtung“) zusammengefaßt sind. Der frühere – analytische – Teil III („Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik“) fungiert jetzt als zweiter Großabschnitt unter dem neuen Titel „Nummer und Szene“. Ansonsten blieb die Kapitelfolge praktisch unverändert, wenn man absieht von wechselnden Überschriften und gelegentlichen Zusammenziehungen (aus den beiden Kapiteln „Das Wesen der Romantik“ und „Die kulturgeschichtliche Lage“ wurde ein Kapitel „Vom Wesen der Romantik“) sowie Abspaltungen (aus dem Kapitel „Die Autoren deutscher Opernlibretti im Zeitalter der Romantik“ mit den Annexen: „Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus dem Theaterberuf“ und „Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus Liebhaberkreisen“ wurden drei Kapitel: „Führende Schriftsteller“; „Theaterpraktiker als Textdichter“; „Librettisten außerhalb des Theaterberufs“).

Als einziges neu hinzugefügt ist das Kapitel „Ouverture“. Auch die Binnengliederung ist weitgehend identisch; der Text der Neuausgabe paraphrasiert lediglich die Vorlage, sofern er ihr nicht sogar wörtlich folgt. Die Ergänzungen erweisen sich oft als bloße Adaptationen des ehemals umfangreichen Anmerkungsapparats, der jetzt fast ausschließlich auf Quellenhinweise beschränkt ist. Die tatsächlich neuen Passagen zeigen – selbst als fortlaufender Text – jene „lexikalische“ Struktur, die bereits für die Dissertation bestimmend war und nun auch der Umarbeitung im wesentlichen den Charakter eines Kompendiums verleiht. Durchgehend eliminiert sind verschiedene dem „Zeitgeist“ von

1937 verpflichtete Wendungen (so der Anfang des Kapitels „Opernlied“ mit seiner peinlichen „Volkstums“-Phraseologie).

Goslichs Konzeption beruht auf musikhistorischen Prämissen, die bereits vor vierzig Jahren zumindest problematisch erscheinen mußten, nach dem heutigen Forschungsstand aber vollends unhaltbar sind. Weder entwickelte sich die deutsche Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich in Richtung auf das Wagnersche Musikdrama, noch ist dieses allein oder auch nur überwiegend als Synthese ästhetischer Tendenzen der deutschen Opernromantik zu verstehen. Der Terminus „deutsche romantische Oper“, der doch wohl eher rezeptionsgeschichtlich zu bestimmen wäre, wird hier einerseits als stilgeschichtlich relevant postuliert, andererseits als Sammelbezeichnung für höchst komplexe und vielfach konträre Phänomene gebraucht. Der zeitliche Rahmen – in der Dissertation durch den Untertitel („zwischen Spohrs *Faust* und Wagners *Lohengrin*“) ausdrücklich auf die Jahre von 1813 bis 1850 festgelegt und auch in der Neuausgabe strikt beibehalten – mag Orientierungsdaten für ein Panorama der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bieten; im Sinne des mit dem Thema implizierten Programms erweist er sich als ebenso willkürlich wie ungeeignet.

Was Goslich aus dieser Periode an Werken auflistet, ist unter keinem spezifischen Kriterium mehr als Einheit zu erfassen, am wenigsten unter dem der „Romantik“. Die begriffliche Unschärfe seines Ansatzes verleitet den Autor überdies dazu, die Entwicklung der deutschen Oper quasi linear darzustellen und die zahlreichen Verbindungen zur zeitgenössischen italienischen und französischen Oper unberücksichtigt zu lassen. Zwar ist Meyerbeer, dem in der ersten Fassung nur einige beiläufige Hinweise galten, in der Neufassung ausführlich behandelt (der Choral *Ein feste Burg* wird erneut dem *Propheten* zugewiesen!), doch tut Goslich nun wieder des Guten zu viel, indem er mit der Begründung, Meyerbeer habe sich stets als Deutscher gefühlt, dessen theatralisches Œuvre in toto der „deutschen romantischen Oper“ einverleibt.

Der national verengte Blickwinkel führt zu zahlreichen Fehlschlüssen, die in ihrer Gesamtheit nicht mehr tolerabel sind und der Argumentation des Autors den Boden entziehen. So wird z. B. die von der Gesangsstimme unabhängige durchgehende thematische Verarbeitung im Or-

chestersatz von Oberons kleiner Arie I, 2 aus Webers gleichnamiger Oper („Schreckensschwur!“) – hier nichts weiter als ein Relikt gängiger Techniken aus der tragédie lyrique und opéra comique des späten 18. Jahrhunderts – als stilistische und gattungsgeschichtliche Innovation mißverstanden („Die musikdramatische Konzeption im Sinne Wagners ist im Rahmen einer Einzelnummer erstmalig Wirklichkeit geworden“, S. 320). Alle jene Tendenzen zur Auflösung geschlossener Formen zugunsten größerer szenischer Einheiten, in den letzten Kapiteln des Buches unter dem Obertitel „Der Weg zum Musikdrama“ zusammengefaßt, sind tatsächlich Aspekte eines umfassenden und vielschichtigen Transformationsprozesses, in dem die deutsche Oper keinesfalls die wichtigste Rolle spielte und aus dem das Musikdrama nur eine der möglichen Konsequenzen darstellte.

Viele Irrtümer wären vermeidbar gewesen, wenn der Autor sich der Mühe unterzogen hätte, neuere Literatur zu Rate zu ziehen. Die beiden umfangreichen Literaturverzeichnisse („Über Komponisten und Textdichter“; „Zur Musik- und Theatergeschichte“) enthalten schätzenswerte Hinweise auf ältere, z. T. entlegene Arbeiten, darunter zahlreiche maschinenschriftliche Dissertationen; für die letzten zwei Jahrzehnte sind sie völlig unzureichend, vor allem ausländische Spezialliteratur fehlt so gut wie ganz. So bleibt insgesamt der Eindruck einer verpaßten Chance. Als Nachschlagewerk wird „der Goslich“ wegen der Fülle des gebotenen Materials gewiß weiterhin seine Nützlichkeit erweisen. Auch die Neuausgabe ist – dem ehrgeizigen Titel zum Trotz – das geblieben, was die alte Dissertation in angemessener Selbstbescheidung allein versprach: ein „Beitrag“ zu einer nach wie vor fälligen Gesamtdarstellung der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die dann aber wohl kaum mehr pauschal als eine „romantische“ firmieren dürfte.

(Januar 1982)

Sieghart Döhring

HANS VOGT: Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun. (1981). 277 S., 8 Abb., 189 Notenbeisp.

Eine Monographie über Bachs Kammermusik hat „zumindest während der letzten hundert Jahre“ (Hans Vogt) nicht existiert, und jeder

Versuch einer solchen ist darum zu begrüßen. Der Gegenstand ist – auch wenn man, wie es im vorliegenden Fall geschieht, den Begriff Kammermusik im modernen Sinn gebraucht und damit Konzerte und Ensemblesuiten unbeachtet läßt – umfassend und erlaubt verschiedenerlei Perspektiven, je nach dem mehr historischen, theoretischen oder praktischen Standpunkt des Verfassers. Vogt, Komponist und Dirigent, betont seine Position schon im Vorwort: „Dies Buch will keine gelehrte Untersuchung sein“, er wendet sich folgerichtig an „professionelle Musiker“ wie auch an „Liebhaber“, nicht aber an Forscher, so wie er selbst „kein Forscher“ ist. Was er im einleitenden Teil seiner Arbeit an historischen Fakten mitteilt, ist ausschließlich „was die Musikwissenschaft bereitgestellt hat“.

Soweit ist hier nichts kontroversiell. Wenn Vogt dann aber ausspricht, daß er sich gelegentlich „in Gegensatz zur Musikwissenschaft“ stellen mußte, z. B. bei Echtheitsfragen (aber auch „gegenüber einem heute weit verbreiteten Auf-führungshistorizismus“), so horcht man auf. „Man kann dies schwierige . . . Feld nicht allein der Wissenschaft überlassen . . . Dem Gelehrten ist manchmal vor lauter Sorge um Genauigkeit und ‚Beweisbarkeit‘ der Blick verstellt für Dinge, die der Künstler anders sieht“. Gewiß, es gibt vereinzelt Musikforscher, die Quellenphilologie und „Beweisbarkeit“ als einzige Kriterien von Wert ansehen und sich für das Musikwerk als Kunstwerk letzten Endes nur wenig interessieren. Aber die Musikforschung im ganzen hat einen weiteren Blickwinkel. Nicht nur, daß sie ja auch Werk- und Stilerkenntnis als zentrale Aufgaben betrachtet; gerade bei der Stilkritik tritt zur „Beweisbarkeit“ auch das hypothetische Denken, die Einfühlung, die Phantasie . . . Es erscheint so nicht nur unnötig, sondern direkt unrichtig, wissenschaftliche und „rein“ künstlerische Erkenntnis in Gegensatz zu einander zu stellen. Tut man es, der Forschung mißtrauend, dennoch, so entsteht die Gefahr direkter Irrtümer, gerade auch bei Echtheitsfragen. Diese Erörterungen sollen jedoch keine Voreingenommenheit gegenüber Vogts Buch schaffen; was es zu geben vermag, sei aus ihm selbst abgelesen.

Vogt gliedert seine Arbeit in „Voraussetzungen“, „Analysen“ und „Einzelwerke“. Bei den ersteren grenzt er zunächst das Betrachtungsgebiet ab, pragmatisch, aber nicht ganz logisch: außer den selbstverständlichen Ensemblewerken werden Werke für Solostreicher und Soloflöte

einbezogen, solche für Klavier aber nicht, dagegen wieder Kompositionen für Laute. Anschließend diskutiert er „Entstehungs- und Echtheitsfragen“. Hier tritt er u. a. für die Echtheit der – heute meist Johann Gottlieb Goldberg zugeschriebenen – Triosonate in C-dur BWV 1037, der beiden Flöten-Cembalosonaten *Es*-dur und *g*-moll (BWV 1031 bzw. 1020) sowie der Gruppe Trio *G*-dur/Violinsonate *F*-dur (BWV 1038 bzw. 1022) ein. Er tut dies mehr oder minder intuitiv; bei BWV 1037 etwa argumentiert er mit der „unbegreiflichen Tatsache, daß jemand, der als Komponist so gut wie gar nicht hervorgetreten ist, ein so geniales Werk geschrieben haben soll“. Ob man die Sonate – ungeachtet ihrer nicht geringen Qualitäten – „genial“ nennen soll, ist eine Auffassungssache, und sie könnte ja auch in Bachs unmittelbarer Nähe und unter seinem direkten Einfluß geschrieben sein; größere Aussicht auf eine wirkliche Erhellung des Problems hätte indessen eine vergleichende Werkanalyse ergeben, doch eine solche erfolgt nicht. Bei BWV 1031 begegnet Vogt dem Einwand, die Sonate sei (zusammen mit BWV 1020) die einzige Bachs mit obligatem Klavier, in der der Baß nirgends thematisch ist, mit einem Hinweis auf die Sonate in *h*-moll BWV 1030 – als gäbe es dort nicht eine regelrechte Fuge! Einen anderen Einwand (unbekannter Herkunft), der sich auf die langen Soloabschnitte des Klaviers bezieht, kann er zwar durch Hinweis auf die *A*-dur-Sonate BWV 1032 entkräften, aber das tiefgehende Argument, daß in den concertomäßigen ersten Sätzen von BWV 1031 und 1020 die thematischen Rollen der beiden Instrumente strikt getrennt bleiben, was in eindeutig authentischen Werken nirgends der Fall ist, wird weder genannt noch diskutiert – so wenig wie andere stilistische Details einwände. Von BWV 1020 sagt Vogt, obwohl er weiß, daß die Sonate mehrfach für C. Ph. E. Bach (nirgends aber eindeutig für Sebastian) belegt ist, sie erscheine ihm „als vollgültiges und Bachs durchaus würdiges Werk“, vor allem auf Grund ihrer „strukturellen Verwandtschaft“ mit BWV 1031. Das aber glaubt nicht einmal Werner Danckert, den Vogt zuvor als Zeugen für die Echtheit der letzteren angeführt hat. Vogts „Rettungsversuche“ stehen also nicht auf den festesten Füßen.

Über die weiteren Kapitel des ersten Teils ist hier nicht viel zu sagen. Sie geben – nicht ausnahmslos, aber überwiegend – zuverlässig Bescheid über „Historische und gesellschaftliche Hintergründe, Instrumente, Spielpraxis der

Bach-Zeit“ und diskutieren zum Schluß die „Aufführungspraxis der Gegenwart“, wobei Vogt für undogmatische, nicht um jeden Preis „historische“ Wiedergaben eintritt. Hier kann man ihm oft zustimmen, auch wenn z. B. seine Zweifel an der Möglichkeit eines kantablen Spiels auf dem Cembalo etwas überholt wirken oder wenn man den Satz „Man verschanzt sich hinter der angeblich historischen Richtigkeit, um selbst nichts verantworten zu müssen“ nicht unbedingt zu bejahen gewillt ist.

Im zweiten Hauptteil, „Analysen“, erfährt man wenig Neues, wenn auch allerhand für den Liebhaber Nützliches. Hie und da erheben sich Zweifel. So wendet sich Vogt im Kapitel „Zur Typologie der Einzelsätze“ gegen die Auffassung, daß hier oftmals das Concertoprinzip wirksam sei und rubriziert Schluß-, Tutti“ einfach als „Reprisen“ in ABA-Formen; das kann er tun, da er Erscheinungen wie „Tutti“-Einwürfe in „Solo“-Abschnitten oder tonal abweichende Zwischen-, „Tutti“ unbeachtet läßt. Bedenklich stimmt auch das längste Kapitel, „Die Gestalt der Themen“, in dem Vogt sich zum Ziel setzt, Merkmale zu finden, die „kammermusikspezifisch zu sein scheinen“. Bei seiner willkürlichen Abgrenzung des Begriffs Kammermusik (vgl. oben) erscheint dies an sich wenig sinnvoll, und die Systematisierung des herangezogenen Vergleichsmaterials in drei „Reihen“: „Themen von verschiedener Länge“ (!), „Adagio“-Themen“ sowie „Bewegungsthemen“ (S. 117) wirkt hilflos. Innerhalb jeder „Reihe“ erscheint jeweils eine Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*, eine Orgelfuge, ein Arienritornell, ein *Brandenburgisches Konzert*, ein sonstiges Instrumentalkonzert sowie eine Invention. Aus diesem willkürlich zusammengestellten Material zieht Vogt dann eine Anzahl von allgemeinen Schlüssen, die schon deswegen unverbindlich erscheinen, weil „das Kammermusikthema“, wenn überhaupt abgrenzbar, etwa in fugierten Allegrosätzen etwas völlig anderes als in langsamen Kantilenensätzen darstellt. Was sagt da z. B. „Merkmal“ Nr. 1: „Im Gegensatz zu den Fugenthemen [Vogt betrachtet – warum wohl? – fugierte Allegros in Duosonaten nicht als Fugen] ist der Periodenbau des Kammermusikthemas mehr regelmäßig und symmetrisch“? Auch andere Einzelheiten in diesem Kapitel wirken dubios, so etwa die gewaltsame Periodisierung des Hauptthemas im ersten Satz von BWV 1030. So ist auch der Abschluß „Analytische Resultate“ wenig ergiebig, auch

wenn hier mancherlei Kluges (etwa über die notwendige Ganzheitsperspektive dem Werk gegenüber oder über die „Weite des Ausdrucksfeldes“ in Bachs Kammermusik) formuliert wird.

Bei der Besprechung der Einzelwerke in Teil III betont Vogt überzeugend, daß er nicht „umfassende Werkeinführungen“ beabsichtigt hat, sondern sich hauptsächlich auf das beschränkt, was „zur Identifikation einer Sonate oder Suite als singuläres Opus“ führt. So macht er nun ohne bestimmte Systematik Bemerkungen struktureller, ästhetischer oder interpretatorischer Art zu den einzelnen Sätzen, und wiederum dürfte das meiste hiervon für den Laien anregend und instruktiv sein. Auch hier muß der Leser jedoch einiges an Kritik mobilisieren, da gelegentlich Sachfehler vorkommen, wie etwa, daß Vogt schon auf der ersten Seite von der Violinpartita in *E*-dur behauptet, „sie [setze] der Allemande [die sie ja nicht enthält] ein Präludium voraus“, oder daß er auf S. 188 feststellt (und dergleichen Feststellungen seien „keine Romantisierungen“), daß sich bei den Violoncellosuiten *Dur* zu *Moll* wie 1:1 verhalte (anstatt 2:1). Es sei doch gerechterweise betont, daß solche Versehen nicht häufig sind und den Wert des Buches nicht wesentlich schmälern.

Man kann wünschen, daß Vogt – bei im übrigen gleicher Zielsetzung – eingehender, als er es (trotz aller Literaturerwähnungen) tut, sich mit dem wissenschaftlichen Schrifttum zu Bachs Kammermusik auseinandergesetzt hätte. Dies hätte seiner Arbeit größere Stringenz verliehen und zugleich zu der Verschmelzung von Wissenschaftlichkeit und „Künstlerischkeit“ geführt, die man gerade zu seinem Thema erhofft hätte. Vogt hat kaum „das“ Buch über Bachs Kammermusik geschrieben, weder für den Forscher noch für den Liebhaber, aber er hat einen anregenden Beitrag zu ihrem Verständnis geliefert, und eine solche Leistung sollte man – besonders bei dem Ernst, der sie trägt – nicht gering einschätzen.
(September 1981) Hans Eppstein

PETER WILLIAMS: *The Organ Music of J. S. Bach. Vol. I: Preludes, Toccatos, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces (BWV 525–598, 802–805 etc.). Vol. II: Works based on Chorales (BWV 599–771 etc.). Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press*

(1980). IX und 365 S. bzw. X und 357 S., 290 bzw. 311 Notenbeisp. (*Cambridge Studies in Music.*)

Von Johann Sebastian Bachs großem musikalischen Gesamtschaffen ist kaum mehr als die Hälfte der ehemals vorhandenen Werke auf uns gekommen. Die überlieferten Orgelkompositionen sind laut Verlagsreklame und Verfasservorwort hier Gegenstand einer kritischen Untersuchung mit dem Zweck, einerseits die schöpferische Methode des Komponisten ganz allgemein zu analysieren, andererseits jedes einzelne Werk vor dem Hintergrund des dazugehörigen Quellenmaterials zu betrachten. Für den Organisten und den Hörer unserer Tage sollen die ursprünglichen Zusammenhänge des Werks wieder gestellt, dessen Quellen und Geschichte, dessen Platz in der Entwicklung und Vollendung des Komponisten gesehen, Aufführungspraxis und Musiktheorie der Zeit wieder beachtet, an jedem einzelnen Werk die wichtigsten Quellen untersucht sowie Form und Stil der Komposition analysiert werden.

Der Verfasser setzt sich im ersten Band mit den *Sechs Sonaten* (BWV 525–530), den großen Präludien-, Toccaten-, Fantasien- und Fugenwerken (BWV 531–581), der *Passacaglia c*-moll (BWV 582), den Trios bis hin zum *Kleinen harmonischen Labyrinth* (BWV 583–591), den *Concerti* (BWV 592–597), dem *Pedal-Exercitium* (BWV 598), den *Vier Duetten* aus der *Clavierübung* III (BWV 802–805) und anderen Stücken, im zweiten Band mit dem *Orgelbüchlein* (BWV 599–644), dem Choralwerk (BWV 645–765) sowie den Partiten und Variationen (BWV 766–771) auseinander. Nach der Nennung des Titels folgen die Quellenangaben, wobei genau festgehalten wird, ob Autographe, Abschriften, Erstdrucke als Vorlagen gedient haben. In den ziemlich ausgedehnten, reichlich mit Notenbeispielen versehenen Kommentaren beschreibt und gliedert Williams den Aufbau eines Orgelstückes (beispielsweise Takt für Takt die Präludien und Fugen *c*-moll, BWV 546, und *e*-moll, BWV 548), zieht Vergleiche mit ähnlichen Melodien, Figuren und Tongruppen bei Dietrich Buxtehude, Gottlieb Muffat, Nikolaus Bruhns und anderen Orgelkomponisten. Die *c*-moll-Passacaglia sei als besonderes Beispiel herausgegriffen. Der Pariser Organist André Raison zitiert in seinem ersten Orgelbuch (1688) bei der zweiten Messe im *Christe*, einer 27taktigen *Pascaille*, genau die vier Anfangstakte des Fugen-

themas der Bachschen Passacaglia. Ist dies Zufall oder „oberflächliche Ähnlichkeit“ (Williams, Band 1, S. 256)? In deutschen Orgelwerken (Buxtehude WV 159, 160, 161) lassen sich gleichartige Rhythmen, Intervalle, Kadenz nachweisen. BWV 582 nimmt unter den Orgelwerken J. S. Bachs, was das Verhältnis zwischen Präludium und Fuge anlangt, eine Sonderstellung ein. Es kann auch als Unikat bezeichnet werden im Hinblick auf die zuerst entstandene Fuge, die vielleicht als Fuge nach einem Thema von Legrenzi BWV 754 (auch in *c*-moll!) geschrieben worden ist. Im Aufbau verwandt wirkt Gottlieb Muffats Passacaglia aus dem *Apparatus musico-organisticus* (1690). Die Sechzehntelbewegungen der rechten Hand in Buxtehude WV 160 oder der Kontrapunkt in Johann Pachelbels Chaconne *d*-moll (ab Takt 9) stellen weitere Parallelen dar. Eine unter dem Gesichtspunkt der Harmonik zu betrachtende Ähnlichkeit zur Passacaglia Bachs steuert Girolamo Frescobaldis *Cento partite sopra passacagli (Toccate d'intavolatura, 1615)* bei. Daß Bach für sein großes Opus auch Anleihen bei seinen Werken genommen hat, wird an den Musikbeispielen aus BWV 601, 630, 638 und 644 deutlich.

Der betrachtende, analysierende, vergleichende Kommentar behandelt alle Sammlungen, seien es die *Sechs Sonaten*, das *Orgelbüchlein* oder die *Schüblerchoräle*, um nur drei Gattungen anzusprechen, als eine Wesenheit, voneinander getrennt in eigener Abhandlung. Einige der Streitfragen Bachscher Musik, besonders die Datierung der Orgelwerke, lassen nur Mußmaßungen zu. Sie bleiben deshalb im Text ausgeklammert.

Die beiden Bände sind meines Erachtens mit jener Sorgfalt und Akkuratess erarbeitet worden, die eine so weitgreifende wissenschaftliche Darstellung dieser Art erfordert. Sie werden jeweils abgeschlossen durch ein mehrseitiges Glossar mit allen zur Orgelmusik Bachs und deren Interpretation notwendigen Erklärungen, eine Zeittafel, ein Abkürzungsverzeichnis, ein umfangreiches Literaturverzeichnis, ein um biographische Daten erweitertes Personenregister, in dem allerdings die Vornamen voll wiedergegeben sein sollten, und ein Verzeichnis der im Text zitierten BWV-Nummern.

(September 1981)

Raimund W. Sterl

ELLEN T. HARRIS: *Handel and the pastoral Tradition. London–New York–Toronto–Melbourne: Oxford University Press 1980. XII, 292 S.*

Eine Untersuchung zur Pastorale sieht sich vor grundsätzliche Probleme und Entscheidungen gestellt. Dieses in der europäischen Literatur, Kunst und Musik gleichermaßen relevante Phänomen läßt sich kaum mit den herkömmlichen Methoden einer Stilbeschreibung oder Werkanalyse erfassen. Im musikalischen Bereich erscheint die Pastorale zwar eingegrenzter als eine Gattung, aber weiter gefaßt als eine Stilrichtung oder gar als ein individuell gestaltetes Musikstück. Ihr topisch-typischer Charakter umfaßt eine ganze Reihe feststehender musikalischer Merkmale in wechselnder Anordnung und Gewichtung und wird in Kontinuität und Wandlung durch die Jahrhunderte tradiert.

Aus diesem Kunstphänomen der Pastorale löst Ellen Harris die zu Händel führenden Stränge der Operntadition in Italien, Deutschland und England heraus. Frankreich bleibt weitgehend ausgeklammert, weil nach Meinung der Autorin die dortigen Bedingtheiten in die Praktiken der drei anderen Länder eingegangen sind, was freilich erst noch nachzuweisen wäre. Sie beschränkt sich auf die Wechselbeziehungen zwischen Pastoral drama und Pastoraloper in Europa und sieht Händel als den Vollender einer im 17. und 18. Jahrhundert über die heroische Oper dominierenden Gattung. Dabei stellt Harris die Kriterien der pastoralen Libretti, ihren allgemeinen Aufbau sowie die Anlage und formalen Besonderheiten von Rezitativ, Arie und Chorstücken stark in den Vordergrund und vernachlässigt ein wenig die spezielleren, allmählich sich verselbständigenden, die Pastorale als musikalisches Phänomen festschreibenden Merkmale wie Rhythmus, Takt, Tonart, melodische und harmonische Eigenarten, Instrumentation und Klangregie.

Es hat den Anschein, als habe sich die Verfasserin zu sehr von den theoretischen Erörterungen und Erkenntnissen eines Doni, Crescimbeni, Hunold oder Mattheson leiten lassen, als die tatsächlich aufgeschriebene Musik und ihre vielfältigen Beziehungen zur literarischen Pastorale exakter ins Blickfeld zu nehmen. Hier zeigen sich eben auch die oben angesprochenen Schwierigkeiten in der Darstellung, will man der Pastorale einigermaßen gerecht werden.

Im ersten Teil ihrer Arbeit untersucht Ellen Harris die drei Pastoralformen in Italien, Deutschland und England, wie sie sich im litera-

rischen Drama und im Opernlibretto darstellen. In Italien waren in der Frühzeit Oper und Pastorale identisch, die Konstanz einiger pastoraler Operntexte wie *L'Orfeo* oder *Il Narciso* erstreckte sich bis weit ins 18. Jahrhundert. Als Stilkriterien werden Kürze, Einfachheit, wenig Variabilität im Formalen, Rhythmischen und Motivischen angeführt, wie sie sich vorzugsweise bei Alessandro Scarlatti finden. Eine formale Besonderheit scheint die enge melodische Verwandtschaft von Teil A und B in der Da-capo-Arie zu sein. Für die deutsche Pastoraloper, beeinflusst durch Guarinis weit verbreitetes Drama *Il pastor fido*, sind „ein gewisser Lyrismus“ (was immer man darunter zu verstehen hat) und der Einsatz von Chor und Tanz konstitutent. Als typisch deutsches Merkmal gibt Harris noch die Verwendung von alten bzw. von Volksinstrumenten an. Dieses zum Allgemeingut der musikalischen Pastorale gewordene Kennzeichen quer durch Gattungen, Länder und Epochen beginnt freilich bereits mit den Flötenstücken in der frühen italienischen Oper (Cavaliéri, Peri, Fr. Caccini) und schlägt sich u. a. auch in der Instrumentation bei Bach und Händel nieder.

Obgleich der „rustic realism“ in England die Vertonung pastoraler Texte zunächst verhinderte, setzt sich auch hier eine pastorale Tradition durch, wobei die Schwerpunkte auf der Satire, auf Gelegenheitsmusiken, bezogen auf die allgemeine Theatertradition, und auf den fest gefügten „masques“ liegen. Für Harris repräsentiert Purcells *Dido and Aeneas* das „English pastoral genre in music“, das Händel 1711 bei seiner Ankunft kennenlernte. Ihre Kriterien bezieht sie lediglich aus der Formanlage und dem stofflich-literarischen Bereich.

Händels Aneignung und Verarbeitung der drei Pastoralformen in seinem Opernschaffen ist der zweite Teil gewidmet. Dabei sind die Untersuchungen zur Chronologie und Typik der frühen Kantaten und anderer während seines Italienaufenthaltes zwischen 1706 und 1710 entstandenen Werke von besonderem Interesse. Daß Händel die Verbindung von Pastorale und weihnachtlicher Musik allein durch die *Accademia degli Arcadi* in Rom kennengelernt haben soll, erscheint zu einseitig, wenn man etwa die bis heute anhaltende Volksmusiktradition der „piferari“ in Betracht zieht. Die Problematik des Sicilianos wird in diesem Zusammenhang wie in den Kapiteln zur italienischen Oper und in Händels Werken nur gestreift, obwohl dieses rhyth-

misch-melodische Modell zu den wesentlichen Topoi der spätbarocken Pastorale wird.

In England versucht sich Händel später in zwei Kompositionsstilen, im Bereich des Heroischen und des Pastoralen. In die Jahre 1732 bis 1738 fällt nach Harris die rein pastorale Schaffensperiode mit der Umarbeitung von *Acis and Galatea* und *Il pastor fido* zu typisch deutschen Pastoralopern sowie den Werken *Orlando, Ariodante* und *Alcina*. Diese Periode bildet zugleich die Brücke von der opera seria zum Oratorium. Dabei übernimmt der Chor als ein deutsches Charakteristikum der Pastorale eine wichtige Mittlerfunktion.

Der Wert der Arbeit von Ellen Harris ist trotz einiger kritischer Anmerkungen unbestritten. Er liegt vorzugsweise auf dem Gebiet der vergleichenden Stoffgeschichte sowie der literarisch-musikalischen Formgestaltung von Pastoraldrama und Pastoraloper in Italien, Deutschland und England. Einige wesentliche deutschsprachige Literatur ist nicht mitherangezogen worden, so beispielsweise die Arbeiten von Wolfgang Osthoff von musikwissenschaftlicher Seite oder das Compendium zur Idyllenliteratur von Renate Böschenstein. Harris erhellt Händels Einflußnahme auf die Operngeschichte im 18. Jahrhundert auf vielfältige Weise mit eigenständigen, zum Teil neuartigen Interpretationen. Daß dabei auch Lücken und Einseitigkeiten sichtbar werden, möchte man mehr dem untersuchten Gegenstand als der Verfasserin anlasten.

(August 1981)

Hermann Jung

ADOLF FECKER: Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont. Eine Abhandlung über die Skizzen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1978. 225 S., 3 Bl., XL Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 18.)

So spannend und aufregend es für den Betrachter und Bearbeiter von Skizzenblättern Beethovens ist, den Werdegang eines Werkes zu verfolgen, so mühsam und unerfreulich ist es für den interessierten Leser, der Beethovens Schöpfungsprozeß nachvollziehen möchte, sich an Hand von Beschreibungen, ausgewählten Notenbeispielen, stark verkleinerten und schlecht wiedergegebenen Abbildungen der Originale ein Bild zu machen. Bei Dissertationen – daß es sich um eine Hamburger Dissertation handelt, wird

im Buch verschwiegen – sollte man vielleicht nicht nach dem praktischen Wert fragen, aber wäre nicht eine komplette diplomatische Übertragung der zur Verfügung stehenden 44 Seiten Skizzen (weitere 29 Seiten aus dem Skizzenbuch *Landsberg 11* mußten unberücksichtigt bleiben) für alle hilfreicher gewesen als ca. 150 Seiten lang Beschreibungen wie (S. 145): „... acht Takte, davon zwei mit doppelreihiger Vorbereitung des Seitenthemas auf *c'*–*c'* (Achtel), dieses selbst mit Sarabandenmotiv absteigend nebst kadenzierendem Baß zur lyrischen Beantwortung (vier Takte!)“.

Fecker nennt seine Arbeit *Eine Abhandlung über die Skizzen*, und er schließt damit stillschweigend eine Betrachtung der autographen Partitur, der verschiedenen eigenhändigen Klavierauszüge von Klärchens zweiter Arie und der überprüften Abschriften mit den Regieanweisungen aus. Vermieden wird auch jedes Eingehen auf benachbarte Skizzen, die nicht zum *Egmont* gehören. Wenn Skizzen zu *Die Trommel gerührt* im Zusammenhang mit den Skizzen zu op. 70/2 auftauchen, so hätte ich mich gefragt, ob nicht Beethovens Beschäftigung mit *Egmont* wesentlich früher zu datieren ist: das Klaviertrio ist im Spätherbst 1808 vollendet.

Quellenkundliche Untersuchungen zu den Skizzenblättern stellt Fecker nicht an. Die Frage, ob die vorwiegend in Einzelblättern in acht Bibliotheken überlieferten Skizzen ursprünglich einen Zusammenhang gebildet haben, berührt Fecker kaum. Ein einziges auf S. 177 wiedergegebenes Wasserzeichen ist falsch und unvollständig. Es zeigt in Wirklichkeit den oberen Teil von „Kie“ (auf dem Kopf stehend) und bildet mit dem dazugehörigen unteren Teil auf dem anhängenden Blatt den Namen „Kiesling“. Auch der Provenienz der Skizzenblätter wird nicht nachgegangen, und das rächt sich in einem Fall bitter: die beiden Skizzenbände im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien A 42 und A 43 haben Zusätze und Blaustift-Eintragungen, mit denen Fecker absolut nichts anfangen kann. Das von Fecker als „No“ von Beethoven übertragene Zeichen erweist sich in Wirklichkeit als ein „Nb“ (Nota bene) des Vorbesitzers: Johannes Brahms.

Diese kleinen Mängel tun aber der interessanten und aufschlußreichen Arbeit keinen Abbruch. Ihr eigentlicher Wert wird sich vergrößern, wenn wir eine Faksimileausgabe und eine vollständige Übertragung der *Egmont*-Skizzen vorliegen haben.

In diesem Zusammenhang sei ein Hinweis auf die vermeintliche Erstausgabe der *Egmont-Ouverture* in der Übertragung für Klavier zu zwei Händen erlaubt: Imogen Fellinger verweist in ihrer Bibliographie *Kompositionen Beethovens und Bearbeitungen seiner Werke in Periodica des 19. Jahrhunderts*, in *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. von Kurt Dorfmueller, München 1978, S. 55, auf die vermeintliche Erstausgabe der Ouvertüre in *Musikalisches Wochenblatt*, 4. Jahrgang, 2. Quartal, Heft 24, Wien, Johann Cappi. Laut Alexander Weinmann (*Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf*, in *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Wien 1967, S. 27f.) wäre das Erscheinungsdatum am 13. März 1810, drei Monate vor der Uraufführung. Aber die von Weinmann rekonstruierten Daten stimmen nicht. Das wird noch auffälliger bei der einige Monate später in diesem *Wochenblatt* publizierten Ouvertüre *Johann von Paris* von Boieldieu. Sie wäre nach Weinmanns Datierung schon zwei Jahre vor ihrer Uraufführung im Druck erschienen.

(Januar 1982)

Peter Riethus

SIEGFRIED SAAK: Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis. Göttingen: Dissertationsdruck 1979. [X], 234 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)

Cherubini, der hauptsächlich in Frankreich wirkende Italiener, der als Generationsgenosse Mozarts noch den *Fliegenden Holländer* quasi unter seinen Augen entstehen sah, ist einer jener Komponisten, deren Bekanntheitsgrad – von der Qualitätsfrage einmal abgesehen – vor allem unter dem Fehlen einer griffigen musikgeschichtlichen Einordnung zu leiden hat. Der im 19. Jahrhundert berühmte und geschätzte Musiker wird in unseren Tagen von Seiten der ausübenden Musiker wie der Wissenschaft mit sicherlich zu wenig Interesse bedacht. Dabei wäre etwa sein Verhältnis zur Wiener Klassik, das wahrscheinlich in autonomem Nebeneinander wie in mehrfacher Wechselbeziehung sich darstellen würde, ein zentrales Thema; wichtige Ansätze dazu zeigt z. B. die Studie von Arnold Schmitz zum Einfluß auf Beethoven (1925), oder, umgekehrt, Stefan Kunzes differenzierte Sicht eines Klassizismus Cherubinis (in *Analecta musicologica* 14, 1974).

Vorliegende Arbeit, die 1976 als Göttinger Dissertation angenommen worden ist, hat mit der Instrumentalmusik einen im Vergleich mit den Opern oder der Kirchenmusik kleinen Komplex Cherubinischer Werke zum Gegenstand. Behandelt werden in getrennten Kapiteln die Ouvertüren (zu den Opern, sowie die Konzertouvertüre von 1815), die Sinfonie (die Cherubini später zu einem Streichquartett umgearbeitet hat) und die größeren Kammermusikwerke (Streichquintett, -quartette); unberücksichtigt bleiben Entr'acts, Tänze, Märsche und kleinere Kammermusikwerke. Die Stücke werden nach formalen Gesichtspunkten beschrieben, wobei innerhalb jeder Werkgattung systematisch nach den Formteilen des Sonatensatzes vorgegangen wird (Hauptthemen, Überleitungen, Seitensätze usw.). Außerdem liebt der Autor – wenig anschauliche – Tabellen mit Malerschen Symbolen zur Darstellung der Harmonik bestimmter Formteile. Das Ergebnis der (zudem unreflektierten) Anwendung von Sonatensatzschema und Harmonielehre auf Cherubinis Musik ist vorhersehbar: der Komponist verwendet den Sonatensatz nicht schematisch und ist in der Abfolge der Harmonien erfinderisch. Da hilft auch das Heranziehen von „Kontrollgruppen“, also gleichartigen Werken von Zeitgenossen nichts, solange diese nicht weitere Kriterien für eine Betrachtung einbringen. So kann auch z. B. das Resümee der Ouvertürenbeschreibungen nicht viel mehr enthalten als die Feststellung, „daß Cherubini die musikalische Sprache seiner Zeit spricht, also weitgehend dem Zeitstil [. . .] verhaftet ist“, was anschließend dahingehend differenziert wird, „daß Cherubini im Komponieren durchaus eigenen neuen Ideen folgte“ (S. 86).

Über Beschaffenheit und Eigenart von Cherubinis Musik erfährt man in dieser an Konzeption und vielen Details der Durchführung schwachen Arbeit wenig; aber selbst innerhalb des gegebenen Rahmens häufen sich Inkonsequenzen. Mir ist z. B. nicht klar geworden, wo genau in der Ouvertüre zu *Les Abencérages* eine Durchführung beginnen soll – auf Taktzahlen verzichtet der Autor generell – und welche Rolle im Sonatensatz die nicht erwähnte Kantilene (Eulenburg-TP, S. 17f. bzw. S. 34) spielt (die Verdi unmittelbar in seine *Vèpres siciliennes* übernommen zu haben scheint).

Wohl noch bedenklicher sind allerdings die objektiven Versäumnisse: der enge Rahmen der Arbeit ist die Folge eines weitgehenden Desin-

teresses an der vorhandenen Literatur. Dabei wird Bequemlichkeit mit Skepsis verbrämt: So umgeht der Autor, um nur ein Beispiel zu nennen, die umfangreiche Diskussion um den Inhaltsbezug von Opernouvertüren mit dem pauschalen Vorwurf des Fehlens „intersubjektiver Nachweisbarkeit“ (S. 8). Es fehlt deshalb z. B. auch ein Hinweis auf jene Stelle in Wagners Ouvertüreschrift von 1841, die eine Ähnlichkeit der Ouvertüren zum *Wasserträger* und zu *Fidelio* andeutet, und natürlich geht der Autor, außer in einer flüchtigen Anmerkung, nicht auf Susanne Steinbecks 1973 erschienene Arbeit über *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner* ein, die die Wagnersche Beobachtung aufgreift und unter Heranziehung weiterer Cherubini-Ouvertüren ausführt. Und die neuere, auch einschlägige, Cherubini-Literatur, wie sie etwa der Ergänzungsband des *Riemann Musik Lexikons* (1972) angibt, wird zum größten Teil nicht einmal zur Kenntnis genommen, natürlich auch nicht der genannte Aufsatz Kunzes. Ein wichtiges und schönes Thema wartet auf seine Bewältigung.

(Januar 1982)

Reinhard Wiesend

HANS KOHLHASE: Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen. Band 1. 2. 3. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1979. 249, 224, 112 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Die Hamburger Dissertation dient einem wichtigen Desiderat unserer Werkkenntnis Schumanns im Umkreis kleinerer Besetzung zwischen Klavierquintett und Violinsonate, wobei den mannigfachen Verflechtungen mit der primären Klavierkonzeption der Jugendperiode, weniger den sinfonischen Ansätzen, nachgegangen wird, und zwar unter Einschluß der Probleme des Spätstils, die neue Akzente setzen. Es rechnet zu den Vorzügen der Arbeit, daß sie den verstreuten autographen Skizzen, Fragmenten und nahezu geschlossenen ersten Niederschriften ein besonderes Augenmerk widmet, um den internen Prozeß einer thematischen Profilation und das Reifen der Klangvorstellung zu erforschen. Der Verf. hat sich vornehmlich den sogenannten Sonatensatzzyklen zugewandt, wobei er unter Einbezug noch unveröffentlichter, getilgter Satz-teile bemüht war, eine „kontinuierliche Stilent-

wicklung“ zu erfassen, auch im Hinblick auf die schwankende Einschätzung mancher späterer instrumentaler Ensemblesätze. Es ist damit eine bemerkenswerte Ergänzung zu der trefflichen Studie L. Roesners (1974, I) und deren vorangegangener Würdigung von op. 41 (in *Current Musicology* VII, 1968) geboten.

Mit Sorgfalt werden die literarischen Dokumente einer kammermusikalischen Beschäftigung aufgesucht, wozu als Basis das (inzwischen vom Berichterstatter erstveröffentlichte) Klavierquartett *c*-moll von 1828/29 dient, wobei allerdings manche kritische und polemische Bemerkung im Anmerkungsteil (S. 39f. etc.) sich durch die genannte Publikation erledigt, zumal der Quellenapparat nicht erschöpfend bei Kohlhaser mitgeteilt ist (der Entwurf im sogenannten Skizzenbuch Wiede I, übrigens in Band III, Notenbeispiel 4, vorgeführt, gehört auch für den 3. Satz hierher, ferner ein Partitur-Entwurf in der noch tresorierten Sammlung Wiede Sign. 11/283, endlich ist dem Verf. das wichtigste Protokoll Schumanns über die ersten Probeaufführungen der einzelnen Sätze, Zwickau 4871/VII/C, 1/A, 3, entgangen, dieses letztere Papier ist besonders wichtig, um Eindrücke von fremden Werken dieser Monate einzubeziehen).

Der wissenschaftliche Ertrag der Arbeit, die im übrigen auf die Tagebuchtexte Eismanns, Eugenie Schumanns und des Berichterstatters im wesentlichen angewiesen bleibt, ist daher weniger in der Dokumentation aus persönlichen Quellen, als in dem Bemühen zu würdigen, das Entstehen und das Fortwirken thematisch-motivischer Substanzen in vielen Einzelanalysen zu fixieren. Diese formalen Untersuchungen sind verlässlich und von hohem Wert. Allerdings sind Kohlhasers Hinweise auf das mehrfach beanspruchte „Poetische“ (der Terminus ist von Schumann selbst im späten Rückblick auf das „romantische“ Klavierquartett verwandt worden) spärlich und hätten weitere Textstudien nahelegen sollen (S. 3, 71, 108, 208 etc.). Viel ertragreicher sind seine Nachweise von Fremd- und Eigenzitaten, die als sogenannte *soggetti cavati* nach alter Überlieferung eine Rolle spielen. Dieser Teil der Arbeit (S. 44ff.) rechnet zu den gründlichsten. Wenn Klavierwerke (op. 17) einbezogen werden, wäre manches weitere literarisch bezugte Detail, z. B. Zumsteeg (op. 12) im geistigen Austausch mit Clara, für eine Entlehnungstechnik noch zu gewinnen gewesen. Der wichtige Komplex ist zunächst im Repertoire

Beethovens und Mendelssohns weiterverfolgt, wobei zu letzterem Kohlhasers frühere Studie (in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* II, 1977, S. 75ff.) gute Ansätze bot.

Lobenswert auch der Abschnitt der *Satzverklammerung* mit Nachweisen einer Zitatpraxis der Sätze untereinander, in Zusammenhang mit „überleitenden Takten“ (S. 71), eine Technik, die allerdings stilistisch nur mit anderen Werk-gattungen abschließend beurteilt werden kann (man denke nur an die Streichung und das nachträgliche „gilt“ bei der Überleitung zum Finale des Klavierkonzerts op. 54 in dem noch tresorierten Autograph Wiede, um nur einen der vielen Textorte zu nennen, ohne die die Praxis der Satzverkettung unvollständig bliebe). Schumanns Auseinandersetzung mit der tradierten Sonatensatzform, die Modifikation der zweiten Themen, die Modulationspläne, die Introduktionen sind Gegenstand weiterer Einzelanalysen, die viel Neues beitragen, auch wenn dem Verf. die sogenannten Haushaltbücher als chronologische Kontrollinstanz mit ihren oft aufschlußreichen Formulierungen nicht zugänglich gewesen sind (S. 99, Anm. 1). Insofern dürfte sich manche apodiktische Feststellung gegenüber jüngerem und älterem Schrifttum noch relativieren, wenn ergänzende Quellen einbezogen sind. Mit Anschaulichkeit zeugen Tabellen und Diagramme für die beschriebenen satztechnischen Abläufe, namentlich der Evolutionspartien (S. 141 etc.).

Daß der Berichterstatter bei der Einschätzung der von ihm ermittelten Fugenstudien anderer Meinung ist als der Verf. (S. 149ff., Anm. 95), mindert keineswegs den Wert der Bemerkungen zur „kontrapunktischen“ Technik, obwohl hier der methodische Ansatz, nicht mit der „barocken Elle“ zu messen, sondern „dialogisierende Verdichtungen“ in einem „poetischen Sinn“ (S. 148) aufzufassen, gewiß einer schärferen Profilierung bedarf. Das gilt auch für den ergänzenden Abschnitt zur polyphonen Technik (S. 214ff.), dessen Materialübersicht aber gegenüber älteren Studien von Keil, Trapp und Roesner dankbar aufgenommen sei. Die einleitend vorgetragene Polemik gegen Werner Schwarz' Nachweise einer Variationentechnik (S. 208) bleibt fragwürdig und läßt den Wunsch nach methodischer Klärung und nach breiterem Repertoire offen. In einem Schlußabschnitt wird begrüßenswert die Frage *inventio* – *elaboratio* aufgeworfen, um die nachromantische Schaffentechnik einer „Ausarbeitung“ darzulegen, wobei die Notiz über Niels W.

Gade, vom Berichterstatter einst ermittelt, eine interessante, durchaus zutreffende Deutung erfährt.

Band II widmet sich den *Entstehungsgeschichten und Analysen der Sonatensatzzyklen*, d. h. op. 41, 44, 47, neben dem frühen Klavierquartett und den je drei Trios und Violinsonaten. Zu den drei Streichquartetten, immerhin Schumanns gewichtigstem Beitrag im klassischen Stimmverband, war leider außer der Berliner „Skizze“ das Autograph nicht zugänglich. Band III vereinigt 143 Notenbeispiele als *Übertragungen von Kammermusikfragmenten*, wobei besonders gestrichene Taktgruppen lehrreich sind, für die auch einige Reproduktionen (Tafel VII–IX) zeugen. Leider ist ein Gesamtregister nicht beigegeben.

Die mit viel Umsicht und Fleiß aufgebaute Studie bringt die Forschung eine gute Wegstrecke weiter und verdient Anerkennung.

(November 1981) Wolfgang Boetticher

VLADIMIR KARBUSICKY: Gustav Mahler und seine Umwelt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, VIII, 158 S. (Impulse der Forschung. Band 28.)

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1977. 240 S., 433 S.

Constantin Floros hat bereits verschiedentlich seine Methode der semantischen Dechiffrierung musikalischer Texte vorgestellt und mit Erfolg den allgemein verbreiteten historiografischen und stilkritischen Methoden verbaler Annäherung an das klingende Kunstwerk seine spezielle Exegetik zur Seite gestellt. Dabei ist er mit der Akribie eines Uhrmachers vorgegangen, dessen Produkt erst dann brauchbar ist, wenn jedes eingebaute Teilchen am richtigen Ort sitzt und kräftig genug ist, die ihm zugeordnete Funktion zu übernehmen. Sei es das Aufspüren lückenlos beweis- und tragfähigen Dokumentarmaterials, sei es die hellwache, an der Spielpraxis orientierte handwerkliche Werkkunde: Floros hat meistens mit Glück ein plausibles Beziehungssystem zwischen dem Tönenden und dem dahin-

terstehenden Sinn und Gehalt des Kunstwerks herzustellen gewußt.

Mit dem nunmehr vorliegenden Teil seines Versuchs, Gustav Mahlers Symphonik aufzuschlüsseln – auf den noch ausstehenden dritten Band *Mahler und die Literatur* darf man zu Recht gespannt sein – hat er die Methode, die sich von der hermeneutischen Exegese Scheringscher Provenienz erheblich unterscheidet, an dem Objekt schlechthin zur Anwendung gebracht. Ganz kann man zwar Floros nicht zustimmen, wenn er behauptet, daß die Forschung bis heute den Weg zur rechten Deutung der Symphonik von Gustav Mahler nicht gefunden habe, und zwar in erster Linie deswegen, weil Mahlers Symphonik seit 1900 als „absolute Musik“ gelte und weil eine „Doktrin“ dieses symphonische Œuvre zur „Musik an sich“ erklärt habe (Floros S. 9). Gewiß, Floros kann genügend Kronzeugen dafür benennen, die unter Berufung auf Mahlers folgenreicheren Trinkspruch aus dem Jahr 1900 „Perat den Programmen“ einer ausschließlich nach handwerklichen und innermusikalisch-formalistischen Kriterien vorgenommenen Werkdeutung das Wort geredet haben. Aber die Behauptung, daß man bisher am wahren Kern des Mahlerschen Schaffens mehr oder minder ahnungslos vorbeigeredet habe, ist doch wohl etwas übertrieben. Adorno hat – wenn auch nur im Aperçu – spätestens mit seiner 1960 erschienenen Schrift über Mahlers „Physiognomik“ gelehrt, wie das Klingende verstanden sein wollte.

Dies nunmehr auf den soliden Sockel überprüf- und beweisbarer Wissenschaftlichkeit erhoben zu haben, ist indessen Floros' uneingeschränktes Verdienst. So wie hier der literarische Hintergrund Mahlers, seine Bildung und seine ästhetischen und weltanschaulichen Maximen im Hinblick auf das, was sich von Fall zu Fall im Kunstwerk niedergeschlagen hat, dargestellt werden, eröffnet sich tatsächlich ein neuer Zugang und wird – allen Mahlerschen Verdikten von Programmmusik zum Trotz – der mehr oder minder mitgedachte und -gemeinte Sinn der Werke entschlüsselt. Mit behutsamem und zugleich sicherem Zugriff erstellt Floros eine Systematik von tonsymbolisch zu verstehenden Stilmerkmalen, die von Schlüsselakkorden über einzelne Klangfarben bis hin zu Motiven oder Skalen mit besonderer Bedeutung reichen. Dabei ergibt sich ein gattungsgeschichtlich bemerkenswerter Bogen von der Symphonik Beethovens zu derjenigen der Jahrhundertwende, der – syste-

matisch wohlgedacht – dem Begriffspaar Programmusik und Sinfonische Dichtung einen neuen Sinn geben könnte. Man wird in Zukunft weder den hinter der Musik stehenden Sinn unberücksichtigt lassen dürfen – schließlich behauptete Mahler von seiner Musik, sie sei „imstande, eine ganze Weltanschauung, eine philosophische Lebensauffassung ebenso wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft“ – noch dazu sich verleiten lassen dürfen, Programme dort zu verkünden, wo Mahler solche nie verfaßt hat. Dieser Dichotomie und auch der Problematik, daß Musik in erster Linie etwas Nonverbales und primär musikalisch zu Erlebendes ist, war sich der Verfasser im höchsten Maß bewußt.

Dasselbe darf man auch Vladimir Karbusicky bescheinigen, der unter dem Sammeltitle *Gustav Mahler und seine Umwelt* drei, bzw. vier recht heterogene Mahlerstudien zusammengefaßt herausbrachte. Auch er geht davon aus, daß das vom Komponisten Erlebte, Gedachte und Wahrgenommene die semantische Grundsphäre seiner Musik bilde und daß demzufolge die Intentionalität des Wahrgenommenen „als kognitives Mittel einer wissenschaftlichen Auslegung nutzbar gemacht werden“ sollte (S. VII). Karbusickys Methode – hierin dem Ansatz Floros' nicht unähnlich – zielt auf Positivistisches ab. Indessen kann Karbusicky seine Herkunft aus einem Kulturkreis, in dem Musiksoziologie schon längst theoretisch und praktisch etabliert war, als man hierzulande prinzipiell noch bevorzugt werk- und musikimmanent interpretierte, nicht verleugnen. Aber es wäre verfehlt, Karbusickys Marginalien zur Mahlerinterpretation als Soziologismen abzutun. Zudem erschließt Karbusickys Schrift dem deutschen Leser Quellen slawischer Herkunft, welche die musikalische Entwicklung Mahlers in neuem Licht erscheinen lassen. Hier sind ganz offensichtlich Archetypen angelegt worden, deren Ursprung nunmehr belegbar wurde. Methodologisch interessant, aber noch nicht ausgereift, erscheint Karbusickys Ansatz, das „formimmanente“ und das „formdestruktive“ Vorgehen Mahlers – es wird dargestellt am Scherzo der 5. *Sinfonie* – begreifbar zu machen; gerade hierzu sind allerdings in jüngster Zeit bemerkenswerte Studien von anderen Seiten beigeleitet worden.

(Dezember 1981)

Klaus Hinrich Stahmer

GUSTAV MAHLER / RICHARD STRAUSS: Briefwechsel 1888–1911. Hrsg. und mit einem musikhistorischen Essay versehen von Herta BLAUKOPF. München–Zürich: Piper (1980). 232 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; ohne Bandzählung.)

„Nach der Generalprobe [zur Uraufführung der VI. Symphonie im Jahre 1906, B. S.] ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig. Fried, Gabrilowitsch, Butts und ich standen still und versteinert, keiner wagte den andern anzusehen. Strauss kam plötzlich laut polternd bei der Tür herein. Spürte nichts. ‚Mahler, Sie müssen irgend eine Trauerovertüre . . . morgen vor der Sechsten dirigieren – der hiesige Bürgermeister ist gestorben. Es ist so üblich – na, was habt ihr denn? Was ist denn los? Na. –‘ Und er ging geräuschvoll und herzkalt hinaus und ließ uns erstarrt zurück“ (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 124). Episoden dieses Schlages, in denen sich Wahrheit (Strauss geriet 1946 durch Zufall an Alma Mahlers Buch und kommentierte die zitierte Stelle in einer von Herta Blaukopf, S. 195, mitgeteilten Randnotiz mit den Worten: „Solche Dinge verstehe ich allerdings nicht.“) und Vorurteil anekdotenfruchtlich mischen, haben bis heute das Bild der Beziehungen zwischen Strauss und Mahler geprägt. Das ist vor allem das Werk Alma Mahlers, deren stilisierende (aber eben auch durch Strauss' Verhalten im faschistischen Deutschland motivierte) Darstellung dahin tendierte, den sensibel-seraphischen Ideenmusiker Mahler gegen den allzu realitätstüchtigen Erfolgskomponisten Strauss auszuspielen.

Daß mit solch grober Typisierung nur einzelne Aspekte – wenn auch nicht ganz periphere – eines in Wahrheit weit komplexeren Verhältnisses getroffen werden, zeigt der leider nur teilweise erhaltene Briefwechsel – 63 Briefen Mahlers stehen 28 von Strauss gegenüber –, der nunmehr in einer sorgfältigen, kommentierten Edition zur Verfügung steht. Es ist das Verdienst der Herausgeberin Herta Blaukopf, damit die quellenmäßigen Grundlagen für eine angemessene Darstellung bereitgestellt zu haben, eine Aufgabe, der sie sich in dem der Ausgabe beigegebenen Essay *Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss* gleich mitunterzogen hat. Edition und Essay sind beide etwa gleich umfangreich, und was auf den ersten Blick überraschen mag, er-

weist sich bei näherem Zusehen als durchaus sachdienlich: da die über technisch-organisatorische Details hinausgehenden Briefpassagen (vor allem geht es um Aufführungen von Werken des einen durch den anderen) nicht so überaus reich gesät sind, müssen für eine adäquate Interpretation des gesamten Verhältnisses auch sämtliche anderen brieflichen und sonstigen Zeugnisse biographischer Art herangezogen werden. Mit anderen Worten: der Wert der Briefausgabe liegt nicht in ihrem Gehalt an überraschenden oder gar sensationellen Neuigkeiten, sondern in einer Modifikation der Interpretationsperspektive, die dazu veranlaßt, schon bekannt Geglauhtes in verändertem Licht zu sehen. Genau das versucht Herta Blaukopf in ihrem Essay, der als bisher gründlichste Darstellung des Verhältnisses Mahler–Strauss angesehen werden darf; eine sehr kenntnisreiche, psychologisch differenzierte Darstellung, die sich allerdings – eine schon im Titel angedeutete Einengung – auf biographisch faßbare Aspekte beschränkt und spezifisch musikalisch-kompositorische Gesichtspunkte, die doch auch im Briefwechsel eine Rolle spielen, nur von weitem berührt (vgl. etwa Mahlers ausführliche Ablehnung eines Strauss'schen Kürzungsvorschlages für das Finale der Ersten, S. 39f.). Was vor allem als neu zur Kenntnis genommen werden muß, ist die – zumindest phasenweise – Intensität des Verhältnisses von Mahler zu Strauss (weniger in umgekehrter Richtung, obwohl sich Strauss als „ersten Mahlerianer“ bezeichnete): Kreiste es in den ersten Jahren insbesondere um das Problem der Programm-Musik (vermutlich geht die zeitweilige Umbenennung des 1. Satzes der Zweiten als „symphonische Dichtung“ mit dem Titel *Todtenfeier* auf Mahlers Beeindruckung durch die Strauss'schen Erfolge zurück), so blieb Strauss auch in den späteren Jahren – nach Mahlers Abkehr von allem Programmwesen und der Entwicklung Straussens zum Opernkomponisten – eine zentrale Bezugsfigur, an deren Urteil und freundschaftlicher Teilnahme Mahler viel gelegen war. In aller klar erkannten Gegensätzlichkeit, die bei Mahlers kompliziertem Naturell zu zeitweise heftigen Irritationen führte, empfanden sich doch beide letztlich als Exponenten, und zwar als aufeinander bezogene Exponenten, derselben Epoche (die für Gustav Mahler natürlich nicht weiter als bis zum Strauss der *Salome* und *Elektra* reichte). Es ist zu hoffen, daß die jetzt vorliegende Briefedition, die dankenswerterweise mit einigen weniger bekannt-

ten Abbildungen und einem Register versehen ist, den Anstoß dazu gibt, sich auch auf die vielfältige kompositorische Problematik des Verhältnisses Mahler–Strauss näher einzulassen. (Januar 1981) Bernd Sponheuer

WOLFGANG WILLAM: *Anton Weberns II. Kantate op. 31. Studien zu Konstruktion und Ausdruck. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1980. 207 S., Anhang (Beiträge zur Musikforschung, Band 8.)*

Der Verfasser erklärt einleitend, daß er nicht nur das Formale (das ist für ihn die „Konstruktion“) des Werks, sondern auch „die Ausdruckhaftigkeit, also den Sprachcharakter“ aufzeigen möchte. Im nächsten Satz schränkt er ein, „der Begriff ‚Ausdruckhaftigkeit‘ (kann) in der Webernschen Musik bis jetzt nur in Ansätzen umrissen werden“. Mittel für diesen Ansatz sollen Weberns Äußerungen über sein Werk und dessen Text bilden, als theoretischer Hintergrund wird Weberns Beschäftigung mit Goethes Farbenlehre, Platon, Kant, Botanik u. ä. erwähnt. Ebenfalls in der Einleitung geht er auf das Problem der merkwürdigen Verwendung traditioneller Begriffe durch Webern selbst ein und kann zwei wichtige Begriffe klären: mit „Kanon“ meint Webern nicht die bekannte Stimmführung, sondern die Folge der Reihenzüge; und mit „Kantate“ weniger die „musik-formale“ Gattung als die inhaltliche Anordnung der Texte. Ähnlich hätten später auch andere Begriffe Weberns in ihrer neuen Bedeutung herausgearbeitet werden müssen, z. B. „Begleitung“ oder „Begleitstimmen“.

Verdienstvoll ist das Herausstellen von Weberns Gebrauch von „Nomos“ im ursprünglichen Sinn als Einheit von Gesetz und Melodie, aber auch als Weberns philosophischen Oberbegriff für die Einheit der konstruktiven Ordnung von Struktur-Konstituenten. Von diesen nennt der Verfasser drei, die Zwölftonreihe, die Dauernreihe und die Tonhöhenordnung (= Oktavlagenordnung), die beiden letzten allerdings eingeschränkt. So sei die Dauernreihe kein Parameter, weil nicht streng eingehalten. Nun gibt es wichtigere Kriterien serieller Dauernbehandlung, die auf die Webernsche nicht anwendbar sind. Aber bei Darstellung solcher Unterschiede muß man immer hinzufügen, daß das Herauslösen von Strukturkomponenten aus ihrer traditionellen Einheit, ihr Quantisieren als präkompositorische

Materialaufstellung und ihre konstruktive Synthese als eigentliche Komposition das Besondere und Neue der Arbeitsweise Weberns bildet, das auch dann völlig unangetastet bleibt, wenn die Synthese zu Inkonsistenzen zwang. (Über obige Auslegung des „Nomos“ hinaus hat übrigens der Rezensent gezeigt, daß zu Beginn der *Orchestervariationen* op. 30 außerdem auch Instrumentation und Intervallschritt-Richtung mit den genannten Strukturkomponenten eine spezifische und charaktervolle Gestalt ausbilden; vgl. *Hat Webern seriell komponiert?* in *Österreichische Musikzeitschrift* 30, 1975, S. 588–594.)

Hier, auf dem Gebiet der Gestalt- und Formanalyse liegen die größten Schwächen des Buches. Allerdings lassen sich diese nicht dem Verfasser anlasten, denn auf diesem Auge ist unsere Ära total blind. Dabei hätte er nur dem in der Wiener Schule oft gebrauchten Begriff „Faßlichkeit“ gründlich nachgehen müssen, auch „Zusammenhang“, „Eindeutigkeit“ und „Klarheit“ weisen die Richtung. Einigemale erweckt er mit dem Wort „Bogenform“ einige Hoffnung, meint dann aber doch, mit Bemerkungen über traditionelle Formbegriffe Weberns, über Anordnung von Reihenzügen und Gliederungen genug Auskunft über die „Form der II. Kantate“ zu geben, diese ergibt sich sowieso(!) aus der Analyse des Werkes“. Auch am Fehlen jeder formalen Skizze merkt man – denn für Instrumentation oder Dynamik sind durchaus erhellen- graphische Hilfen gezeichnet –, daß der Verfasser dieses Problem noch gar nicht sieht.

Noch auf eine Schwäche ist hinzuweisen. Heinrich Deppert (*Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt 1972) verwendet den unglücklichen Ausdruck „Tonhöhenordnung“ immer in Verbindung mit Oktavlage oder -register so, daß der Leser ihn richtig versteht. Der Verfasser übernimmt ihn aber ohne weitere Erklärung. Ein Leser, der Deppert nicht kennt, ist zunächst ratlos, denn unter „Tonhöhenordnung“ verstand und versteht man seit der Literatur über serielle Verfahren primär die durch die Zwölftonreihe.

Insgesamt aber ist das Buch schon deshalb brauchbar und schließt eine Lücke, weil es die Methodik von Deppert übernimmt (korrekterweise hätte das deutlicher ausgesprochen werden sollen) und auf ein vokal-instrumentales Werk anwendet. Vielleicht könnte auch manche Passage aus der Arbeit von Friedhelm Döhl helfen, die „Ausdruckshaftigkeit“ Webernscher Musik bes-

ser zu fassen (*Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München–Salzburg 1976).

(April 1981)

Erhard Karkoschka

GERHARD DODERER: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga. Tutzing: Hans Schneider 1978. 212 S. und 100 S. Anhang. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 5.)*

In Ermangelung ausführlicher Darstellungen der Orgelgeschichte Portugals versteht sich die vorliegende Arbeit vermutlich als grundlegende Information für den mitteleuropäischen Leser. Demgemäß werden Orgelbau, Entwicklungsgeschichte der Gattungen und paradigmatische Betrachtung von Werken miteinander verbunden. Allerdings erfaßt die Abhandlung im wesentlichen einen Zeitraum, in dem das Land – infolge der politischen Situation militärisch aufgezwungener Personalunion mit Spanien – einerseits einen völligen Stillstand des Orgelbaus aufgrund der miserablen wirtschaftlichen Verhältnisse (bei gleichzeitiger großartiger Entfaltung in Spanien) hinnehmen mußte, andererseits auf musikalischem Gebiet weitgehend in Abhängigkeit vom beherrschenden östlichen Nachbarn verharrete, aus der es sich erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts lösen konnte. Somit läuft das Unternehmen eigentlich auf die Darstellung der gesamtiberischen Orgelgeschichte dieser Epoche hinaus, innerhalb derer sich die portugiesische Sonderentwicklung durch gewisse Spezifika abhebt.

Die Arbeit geht aus von der Betrachtung einer einzigen Quelle, deren philologische Erschließung und historische Einordnung den ersten Teil ausmacht. Der Verfasser sieht in Ms 964 Braga nicht nur die umfangreichste, sondern auch die aufschlußreichste unter den drei handschriftlichen portugiesischen Orgelmusik-Sammlungen des 17. Jahrhunderts. Sie besteht aus verschiedenen Schichten, die sich gemäß dem Wasserzeichenbefund über den Zeitraum von 1610 bis 1766 hin erstrecken; zusammengebunden wurde das Manuskript zu einer Zeit, als man seine Teile schon nicht mehr zum Zweck der organistischen Praxis benutzte. Der Verfasser nimmt an, daß der Hauptteil des Ms 964 Braga ebenso wie Ms 1607 Porto Kopien einer heute verschollenen Vorlage

darstellen, die sich Schüler des zwischen 1662 und 1668 in Braga wirkenden Orgelkomponisten Pedro de Araújo anfertigten; beide Manuskripte lassen die Umrisse einer nordportugiesischen „Schule mit der Zentralfigur Araújo erkennen“, die ihrerseits durch Einflüsse des großen portugiesischen Orgelmeisters um 1600, Manuel Rodrigues Coelho, sowie der kastilischen und aragonesischen Schule gekennzeichnet sei. Namhaft machen lassen sich solche Schüler freilich nicht, wie man überhaupt zu den Biographien der meisten portugiesischen Organisten des 17. Jahrhunderts nur kümmerliche Daten besitzt; selbst für das angenommene Schulhaupt gelang nicht einmal die archivalische Ermittlung von Geburts- und Sterbedaten, geschweige von näheren Anhaltspunkten zu Leben und Wirken.

Was den zweiten Teil – die Entwicklung des Orgelbaus in dem für die Quelle entscheidenden Zeitraum – angeht, so mußte ganz wesentlich auf Spanien zurückgegriffen werden, weil in Portugal selbst erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ein Aufschwung aus totaler Lethargie erfolgte und eine portugiesische Eigenentwicklung erst nach Ablauf der hier zur Debatte stehenden Epoche einsetzte. Aus diesem Grund wird die spanische „Norm“, wie sie seit Correa de Arauxos *Facultad organica* (1626) zu konstatieren ist, und deren Realisierung und Modifizierung an portugiesischen Orgeln hauptsächlich der Zeit um 1700 – also nach der Entstehung des größten Teils der Quelle – aufgezeigt – eine nicht ganz unproblematische Zuordnung. Der strukturellen Frage, an welchen Orten des Landes von welchem Organistentyp für welche Hörer unter welchen Umständen die Musik aufgeführt werden konnte, um die es hier geht, wird kaum nachgegangen. Auch die großen sozialstrukturellen Unterschiede zwischen Nord- und Südportugal werden nicht angesprochen. Offenbar handelt es sich im wesentlichen um die Orgelkunst von großen Klöstern und Bischofskirchen, da nur deren Zeremoniale zur Verdeutlichung ihrer Funktionalität herangezogen werden. Auch wird der Aufbau entschieden verunklart durch die Tatsache, daß Begründungen und Implikationen des Orgelbaus auf drei verschiedene Stellen der Arbeit verteilt sind (S. 78 ff., 164 ff. und 194 ff.), die inhaltlich zusammengehören.

Der dritte Teil untersucht die in der Quelle vorkommenden Gattungen der Orgelmusik, gliedert nach liturgischen Versetten, der Gruppe der Tientos, Obras (einschließlich Susanas) und

Fantasias sowie der Batallas, samt und sonders Gattungen der gesamtiberischen Musik also. Überzeugend erscheint die Zuordnung zu den zeremoniellen Vorschriften einerseits, zu den Eigenarten des spanischen Orgeltypus andererseits. Weitgehend bestätigt werden dabei insbesondere die Forschungen von Kastner, Anglés und Apel, wobei Anglés' Untersuchung zur Vorgeschichte der Orgelbatalla und zur Ensalada reichlich ausführlich referiert wird. Auf die Merkwürdigkeit des Fehlens von ostinaten, toccatenartigen und Variationsformen im portugiesischen Repertoire wird hingewiesen, doch nicht näher eingegangen. Allzu cursorisch erscheint die Begründung der spezifisch iberischen Orgelmusik für „medio registro“ von der sozialgeschichtlichen Struktur her: wieso hatte der Adel und das Bürgertum auf der Pyrenäenhalbinsel weniger Kunstinteresse als andernorts, wieso fehlte „Kammermusik“ (gemeint ist wohl die Musik im Kammerstil), warum entwickelte sich nicht statt der geteilt-manualigen die mehrmanualige Orgel mit großem Pedal wie in Nordeuropa, deren solistisch-konzertante Möglichkeiten wesentlich größer erscheinen?

Solche und andere Fragen ergeben sich aus den Anregungen dieser sehr sorgfältig gearbeiteten und gut dokumentierten Untersuchung, in deren Bibliographie man sich eine gesonderte Aufführung der musikalischen Editionen gewünscht hätte.

(Januar 1982)

Arnfried Edler

Symposium Musik und Massenmedien, hrsg. von Helmut RÖSING. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 148 S.

Verspätet anzuzeigen ist die fragmentarische Dokumentation des Symposiums *Musik und Massenmedien* vom Juni 1977 in Saarbrücken. Fragmentarisch allein schon deshalb, weil von den die Referate begleitenden Diskussionen nichts festgehalten wurde. Fragmentarisch aber vor allem, weil immerhin drei der in Saarbrücken gehaltenen Vorträge ganz fehlen. Der wichtige Komplex *Die Funktion von Musik in Film und Fernsehen* bleibt so zumindest im Buch vom Symposium praktisch unbehandelt. Doch auch dort, wo die Dokumentation weniger unvollständig geriet, entdeckt man vom wichtigen Thema allenfalls Bruchstücke. Dabei wird in Christoph-Hellmut Mahlings Beitrag *Zur ‚Aufbereitung‘*

klassischer Werke in der U-Musik wenigstens das Vorfeld der für alle technischen Medien so zentralen Grundeigenschaft des Alles-Verfügbarmachens beschrieben und ohne sofortige moralische Aburteilung durchdacht. Auch Manfred Wagners Diagnose vom Verlust des auch ästhetischen Informations- und Bildungsauftrags in den Service-Wellen der öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Anstalten (*Die dritten Wellen: Struktur, Funktion, Effekt*) trifft einen unbestreitbaren Sachverhalt. Aber wie hier die kritische Diskussion von dessen möglicher Änderbarkeit unterbleibt, finden sich auch in den anderen Beiträgen im positiven Fall bestenfalls einige richtige und wichtige Stichworte, nach denen die Arbeit am Gegenstand recht eigentlich erst beginnen müßte.

In diese Kategorie der um ihre inhaltliche Durchführung gebrachten Stichworte gehören Helmut Rösings etwas umständliche *Thesen zur Funktionsnivellierung massenmedial dargebotener Musik*, Siegfried Goslichs knappe Skizze zur Entwicklung und Wandlung der *Hörspiel-Musik* und die interessanten statistischen Informationen von Josef Eckhardt (*E-Musik-Hörer: echte Minderheiten?*) und Winfried Pape (*Studien zu Hörpräferenzen Jugendlicher*). Im negativen Fall jedoch erreichen Fragestellung und Problembehandlung nicht einmal die Qualität einer Anregung. Peter Naumanns redliches Plädoyer für eine bessere Repräsentanz und Vermittlung außereuropäischer Musik in den Massenmedien und Günter Kleinens Überlegungen zur *Entwicklung kreativer Fähigkeiten durch Mediengebrauch im Musikunterricht* berühren höchstens Randzonen des Themas. Ernst Klusen (*Elektronische Medien als Stimulans musikalischer Lernaktivitäten*) und Peter Rocholl (*Probleme der Vermittlung von Informationen und Impressionen bei Musiksendungen im Fernsehen*) schließlich reden gänzlich an ihm vorbei.

Tatsächlich gibt es in dem schmalbrüstigen Bändchen, in dem Verschiedenartigstes angerissen ist, nur eine Untersuchung, die eine Frage nicht nur anpackt, sondern ihr auch auf ernstzunehmende Weise auf den Grund zu kommen sucht. Hans-Christian Schmidts *Entwurf einer Mediendidaktik – exemplarisch dargestellt an den musikalischen Inhalten des Kino- und Fernsehfilms* läßt sich kenntnisreich und ohne ästhetische Vorurteile auf ihren Gegenstand ein. Jeder, der am Beispiel des Films etwas vom Wesen einer Musik im Interessenfeld eines technischen

Mediums vermitteln möchte, findet für diese Aufgabe bei Schmidt die entscheidenden Ansätze und Grundlagen.

(Dezember 1981)

Leo Karl Gerhartz

MARIA BIESOLD: Rudolf Kroneggers Wienerlieder. Ein Beitrag zur Erhellung des Wienerlied-Begriffs. Dissertation Berlin FU, 1980. 290 S.

Anhand der 25 Wienerlieder Rudolf Kroneggers (1875–1929) – die Autorin unterteilt die 212 Titel in Marschlied, Walzerlied, Lied und Wienerlied, neben Einzelnummern wie Foxtrott, Shimmy, Blues, Chanson, Couplet, Bänkel und Serenade – untersucht Maria Biesold die Gattungsmerkmale des diesen Liedern zugrunde liegenden Wienerlied-Konzeptes: 23 der 25 Lieder sind nach dem Schema Vorspiel–Liedteil–Überleitung–Refrain–Nachspiel gebaut, wobei sich als Konstante Vorspiel, Liedteil und Refrain herausstellen, während Überleitung und Nachspiel variabel sind. Zwei Lieder weichen von diesem Schema ab: *A Stückelr Alt-Wien* (Vorspiel, ABA-Liedteil und Jodlernachspiel) und *Die süßen Mäderln* (Vorspiel, ABA-Liedteil und eintaktiges Nachspiel). Mit großer Sorgfalt untersucht sie die Lieder nach Tonart, Form, Größe der Liedabschnitte, Periodenbildung, Taktart, Vorspiel, Überleitung, Nachspiel, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Text, vergleicht auch mit Zeitgenossen wie Fr. P. Fiebrich, L. Gruber, R. H. Dietrich und R. Domanig-Roll. Kronegger konzipiert bewußt *Wienerlieder*, d. h. er wandte Verfahrensweisen an, die für ihn das „Wienerische“ verkörperten: vielfältige Stilvermischungen haben sich zu einer typischen „Wiener Art“ zusammengefunden und wurden dank der Kommerzialisierung von Grammophon und Schallplatten imitiert, verarbeitet und weiterentwickelt. Dadurch produziert der Komponist nicht nur für einen kleinen Anhängerkreis, sondern nach dem gängigen Zeitgeschmack, den Wünschen der Verleger und der Unterhaltungsindustrie. Die Folgen: musikalischen Schablonen oder „musikalische Formen . . .“, als Zugeständnis an das in der Vorstellung des Publikums existente ‚Wienerlied‘-Bild“ (S. 8).

Schade, daß der historische Abriß, der kulturwie musikgeschichtlich allzu Bekanntes aussagt und fast dieselbe Länge hat wie die Behandlung der Wienerlieder Kroneggers, an den Schluß gerückt wurde. Ausgezeichnet hingegen im An-

hang das Werkverzeichnis mit Quellenangaben und Themenkatalog, der nach rhythmischem Muster unterteilt ist. Drei der bekanntesten Lieder als Auswahl aufzunehmen, finde ich überflüssig, gut hingegen die Unterteilung des Literaturverzeichnisses. Die musikhistorische Erforschung des Wienerliedes fehlt noch. Möge diese sorgfältige Arbeit einen Anstoß dazu geben.
(September 1981) Sigrid Wiesmann

Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933. Hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg. Auswahl und Zusammenstellung der Dokumente Wilhelm SCHOLZ und Waltraut JONAS-CORRIERI. Unter Mitwirkung von Heinrich SCHUMANN und Kurt SYDOW sowie weiterer Mitglieder des Archivs. Initiative und erste Bearbeitung Dr. Herbert JUST (†1975). Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag (1980). XXVII, 1042 S.

„So geleite denn, kleines Büchlein, den fahrenden Gesellen hinaus auf seinen Weg! Die Zupfgeige sei dein Genöß, und wenn ihr gute Freunde seid, wird eure Reise fein lustig werden“ (Hans Breuer, 1908, S. 13); „aber nachdem wir einmal eingedrungen waren und die Schönheiten der alten Madrigale entdeckt hatten, da sangen wir mit Begeisterung und keines fragte mehr nach den Silcherliedlein“ (Wehrloge *Neue Saat*, Reutlingen, ohne Datum und nähere Angaben, wohl um oder nach 1925, S. 787). Diesem wohlgemuten Ton im Umgang mit Frau Musica stehen auch ganz andere, barsche Töne zur Seite: „wir dürfen nicht dulden, daß sich irgendwo im deutschen Volk der Kitsch und Schund einniste weder auf dem so gefährlichen Gebiet des Lautenliedes, noch auf dem Gebiet des Gemeinschaftsgesanges, des Chores. Wo er sich eingnistet hat, müssen wir alles daransetzen, ihn auszurotten“ (Walther Hensel, ohne Jahresangabe, wohl Anfang 1923, S. 210). Der vorliegende Band kann an zahllosen Stellen als ein Lehrbuch genommen werden, als ein (insofern auch heute keineswegs obsolet gewordenen) Lehrbuch darüber, wie nicht über Musik gedacht und gesprochen werden sollte.

Im Gefolge der Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno, die unüberbrückbare ästhetische Gegensätze ans Tageslicht brachte, im Grunde genommen jedoch politisch motiviert war und

insofern unverheilte Wunden aufriß, gründeten die Vertreter der „deutschen Jugendmusikbewegung“ 1959 ein Archiv. Seit 1969 bestand der Plan, Dokumente aus dem Material dieses Archivs zu veröffentlichen. Gefördert u. a. mit Bundesmitteln aus Bonn und mit Landesmitteln aus Hamburg liegt nun ein stattliches (erstes) Ergebnis vor, an dessen Redaktion ausschließlich Altvordere der Bewegung selbst beteiligt sind, wie die in ihrer Fülle kaum mehr zitierbare Titelseite anzeigt (siehe oben). Den Zweck des Bandes umreißt der Mitbegründer und Leiter des Archivs Heinrich Schumann so (S. IX): „Die Dokumentation wendet sich an Musikschaffende, Musikübende und Musikpädagogen, die in der Gegenwart lebendigen Auswirkungen der Jugendmusikbewegung begegnen und nach ihren Ursprüngen und ihrer Entwicklung fragen. Dem Musikforscher und Historiker bietet sie die Möglichkeit, einen wesentlichen Zweig des deutschen Musiklebens in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts an Quellen zu studieren. Nicht zuletzt wendet sie sich an alle, die die JMB miterlebt haben und ihre eigene Erinnerung im Rahmen größerer Zusammenhänge vertiefen wollen.“ Am Schluß des Nachworts – es stammt von Kurt Sydow – wird noch ein anderer Gesichtspunkt genannt, der dem Band einen zusätzlichen, manifesten und möglicherweise maßgeblichen Zweck zuschreibt. Es wird dort (S. 1005) entgegengetreten „jene(n) soziologischen Versuche(n) aber, die in der Singbewegung eine Propädeutik für die folgende politische Ära sehen, ja, sie geradezu als Wegbereiter für die Formen der Diktatur erkennen“.

Das Material ist nicht so sehr chronologisch als vielmehr thematisch geordnet. Der Hauptteil des Bandes gliedert sich in vier Abschnitte: I. Musik in der Jugendbewegung (1. die Volksliedzeit im Wandervogel und in den anderen Bünden, 2. Wandlungen im Musik-Erleben) (S. 10–75); II. Entwicklung zur Jugendmusikbewegung (1. Jöde-Kreis und Musikantengilden, 2. Finkensteiner Bewegung, 3. Schwerpunkte des musikalischen Wirkens wie Alte Musik, Hausmusik, Offenes Singen, Rundfunk usw.) (S. 76–620); III. Auswirkungen in der Gesellschaft (1. Erziehungsbereich, 2. Freier Bildungsbereich, 3. Kirchlicher Bereich, 4. Musikheim Frankfurt/Oder, 5. Verhältnis zu den Behörden) (S. 621–924); IV. Kritische Reflexion (S. 926–1000).

Nach den Wandervogel-Anfängen, in denen der zeiteigene Patriotismus vorherrschte, und

nach dem Aufschwung und Selbständigwerden der Jugendmusik in den 1920er Jahren, in denen zumindest in der Finkensteiner Bewegung um Walther Hensel der nun gleichfalls zeitgemäße Chauvinismus durchbrach, trat anlässlich einer „Führerkonferenz“ in Oberhof (Februar 1929) eine innere Krise der Bewegung zutage, die über die vormaligen Meinungsunterschiede zwischen den Vertretern der einzelnen Gruppierungen weit hinausging. Von Fritz Jöde dazu aufgefordert, eine Nachlese zu jener Tagung zu geben, schrieben einige Exponenten Briefe (S. 962 bis 980), die die programmatisch-apologetischen Bahnen verließen und Ansätze zu einer selbstkritischen Besinnung zeigen. Hierher gehört insbesondere Hermann Reichenbach, der sich selbst wohl zu Recht als den „vielleicht nüchternste(n) und sachlichste(n) von uns“ bezeichnete (S. 975) und der, laut der S. 1008–1024 mitgeteilten Kurzbiographien, als einziger der Wortführer kurz darauf aus rassistischen Gründen verfolgt wurde. In gewisser Hinsicht ist es bedauerlich, daß nur in dem kürzeren Abschnitt IV (Kritische Reflexion) eine größere Zahl bisher unpublizierten Materials mitgeteilt wird, während die anderen Partien nahezu ausschließlich auf Ausschnitten aus einschlägigen Druckschriften und Periodika fußen, die allerdings heute im Original nicht mehr leicht zugänglich sind.

Ein wissenschaftlicher Charakter und Wert der Dokumentation ist nur höchst bedingt gegeben und soll nach Willen der Redaktoren W. Scholz und W. Jonas-Corrieri auch nicht gegeben sein. Sie weisen nämlich (S. XI) darauf hin, der Leser solle sich aus den Quellen sein eigenes Bild machen, und zwar „unbehindert durch zusätzliche Kommentare der Bearbeiter, die subjektive Deutungen nicht ausgeschlossen hätten“. Nach dieser Auffassung wären, streng genommen, kommentierte, annotierte und überhaupt alle (historisch-)kritischen Editionen der „subjektiven Deutung“ ihrer Herausgeber ausgesetzt. Dahinter steht natürlich eine Schwierigkeit, der nur hätte entkommen werden können, wenn ein unabhängiger Wissenschaftler die Verantwortung übernommen hätte. Es ist durchaus vorstellbar, daß der Band dann, bis in die Quellenauswahl hinein, ein etwas anderes Gesicht angenommen, aber auch ein stärkeres Gewicht erhalten hätte. In Übereinstimmung mit dem genannten Vorsatz gibt es sparsame „Redaktionelle Hinweise“, die eigenartigerweise hervorstechend, halbfett gedruckt sind und in der Regel Querverweise

enthalten. Umgekehrt ist ein Teil der Dokumente petit, ein anderer normal gesetzt, ohne daß erkennbar würde, warum. Schon an solchen Formalien zeigt sich eine mangelnde Vertrautheit mit wissenschaftlichem Brauch. Dazu gehören auch die teilweise ungenügenden bibliographischen Angaben zu den Quellen. Und dazu gehört etwa auch die regellose Auswahl der ins Personenregister aufgenommenen Namen; dort sind z. B. unter den Komponisten, die nicht zum Umkreis der Jugendmusikbewegung gehören, Bach (ganz unvollständig), Busoni und Senfl verzeichnet, jedoch nicht Beethoven, Brahms, Schütz und viele andere im Band selbst genannte.

Das abschließende Jahr 1933 ist nur sehr unvollständig dokumentiert. Die rasch erfolgende „Gleichschaltung“ kommt nur andeutungsweise zur Sprache; der Aufruf von Karl Hase und Otto zur Nedden samt über 100 anderen Unterzeichnern gegen Fritz Jöde fehlt, usw. Zu rechtfertigen ist eine solche Selektion keineswegs mit dem Argument der Redaktoren (S. XI): „um die Ursprünglichkeit der Aussagen zu erhalten“, sondern allein durch die Fortsetzung der Dokumentation für die nächste Etappe der Jugendmusikbewegung von 1933 an. In ziemlich vager Form stellt H. Schumann einen zweiten Band „über die ‚klassische Zeit‘ hinaus bis in die Gegenwart“ in Aussicht (S. VIII). Diese (vielleicht dann annotierte?) Fortsetzung darf man mit einer gewissen Spannung erwarten und möchte sie bald erhoffen.

(Juni 1981)

Albrecht Riethmüller

Studia instrumentorum musicae popularis, Band 4, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: 1976, 147 S.; Band 5. Stockholm: 1977, 138 S.; Bd. 7. Stockholm: 1981, 179 S. (Musik-historiska museets skrifter. 6, 7 und 9, hrsg. von Ernst EMSHEIMER.)

Band 4 der *Studia instrumentorum* enthält 22 Referate der Vierten Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments (einer Arbeitsgruppe des International Folk Music Council) 1973 in Ungarn, an der 45 Wissenschaftler aus vierzehn Ländern teilnahmen. Mit der Diskussion um Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung von Volksmusikinstrumenten beschränkt man einen Weg, der trotz vieler methodischer und arbeitsökonomischer Schwierigkeiten unser Wissen um die Geschichte der Volksmusikinstrumente, ihrer Verbreitung und Ver-

wendung, bereichert und in Zukunft weitere interessante neue Ergebnisse erwarten läßt.

Im Vordergrund der Auseinandersetzung mit methodischen Problemen stand die Auswertung ikonographischer Quellen. Dabei wurde deutlich, daß zum einen deren Zahl bisher nicht einmal annähernd bekannt ist und die Erforschung jener Quellen noch ganz am Anfang steht. Zum anderen konzentrierte sich das Interesse der Instrumentenkundler bisher vornehmlich auf Gemälde berühmter Meister, auf Darstellungen in Kirchen, Schlössern etc., während die überaus zahlreichen Bilder von Volkskünstlern kaum in ihrer Bedeutung für die Forschung gewürdigt wurden. Dieses Material blieb auch von Kunstwissenschaftlern zumeist unbeachtet, es fehlt infolgedessen an Untersuchungen der rein ikonographischen Stil Kategorien, so daß sich Aussagen über die Wiedergabetreue der Abbildungen nur unter Vorbehalt machen lassen. Das ist um so bedauerlicher, als gerade Volkskünstler das Musikinstrument häufig in seinem realen sozialen und funktionalen Kontext darstellen, man mithin aus den Bildern interessante Aufschlüsse über die Musizierpraxis einer bestimmten Zeit gewinnen könnte. Es ist schade, daß eine systematische Erfassung aller Darstellungen von Musikinstrumenten noch in weiter Ferne liegt. Offensichtlich hat man jedoch zumindest in Skandinavien und Osteuropa die Bedeutung der Aufgabe erkannt und erste Schritte zu einer umfassenden Bestandsaufnahme eingeleitet.

In jenem Teil des Bandes, der traditionellerweise der Volksmusik des gastgebenden Landes gewidmet ist, zeichnen Bálint Sárosi und Géza Papp ein anschauliches Bild der ungarischen Instrumentalmusik in Vergangenheit und Gegenwart. Das reiche Klangmaterial Sárosis sowie einige live-Darbietungen von Volksmusikern vermittelten seinerzeit den Gästen einen nachhaltigen Eindruck von der erstaunlichen Vielfalt und Lebendigkeit des traditionellen Musiklebens. Dankenswerterweise fügte Bálint Sárosi der Druckfassung seines Referates eine Vielzahl – z. T. sehr umfanglicher – Transkriptionen bei, womit er zugleich den hohen Forschungsstand der ungarischen Volksmusikforschung demonstriert.

Band 5 der *Studia instrumentorum* dokumentiert in neunzehn Beiträgen die Fortsetzung der in Ungarn begonnenen Diskussion, wobei der Schwerpunkt während der Fünften Arbeitstagung in der Schweiz (40 Wissenschaftler aus

zwölf Ländern) auf der Untersuchung schriftlicher Quellen lag. Es zeigt sich, daß der Umgang mit Schriftzeugnissen kaum weniger Probleme aufwirft als der mit ikonographischen Quellen. Gottfried Habenicht (*Der Informationswert von Franz Joseph Sulzers „Geschichte des transalpinischen Daciens“ [1781/1782] für die Erforschung der rumänischen Musikinstrumente*) bemerkt dazu, „... daß erst die Beachtung der zahlreichen, den Autor einer Nachricht betreffenden Umstände, wie z. B. Lebenslauf, allgemeine und fachliche Ausbildung, Einstellung, Zweck der Aussage und umrahmende Nebenumstände, es gestatten, die betreffenden Informationen wissenschaftlich auszuwerten...“ (S. 126). Da es mangels entsprechender Dokumente selten gelingt, die Verlässlichkeit der Angaben genau zu bestimmen, erfordert die Auswertung schriftlicher Quellen für Forschungen zur Geschichte der Volksmusik kaum weniger Augenmaß, Umsicht sowie solide Quellenkritik, als dies bei Bilddokumenten der Fall ist.

In seinem Beitrag *Funktion und Symbol: zum Paradigma „Alphorn“* weist Max Peter Baumann nach, daß und auf welche Weise sich das Alphorn im 19. Jahrhundert von einem funktionsgebundenen Hirteninstrument zum nationalen Symbol wandelte, das nicht nur gleichsam als „Markenzeichen“ schweizerischer Produkte in aller Welt gilt, sondern auch als Mittel der nationalen Identifikation in Krisenzeiten genutzt wurde. Baumann verdeutlicht eindrucksvoll das Problem der Kommerzialisierung von Volksmusik, ihrer Wiederbelebung im „zweiten Dasein“ und ihres Lösens aus der ursprünglichen funktionalen Ebene.

Der vor kurzem erschienene 7. Band der *Studia instrumentorum* enthält 25 Referate der Siebten Arbeitstagung 1980 in Österreich, die eine besonders breite Resonanz fand (50 Wissenschaftler aus siebzehn Ländern Europas und den USA). Erörtert wurden Fragen nach der sozialen Stellung des Spielers von Volksmusikinstrumenten in der jeweiligen Gesellschaft, nach seiner Bedeutung für die Bewahrung und Überlieferung der Instrumentalmusik sowie nach dem historischen Wandel in der Funktion und dem Wirken von Volksmusikern. Die Themen der Aufsätze reichen von Studien zur Ausbildung und zum Status des Musikers in verschiedenen europäischen Ländern bis zu Untersuchungen von Instrumenten oder Repertoires einzelner Musiker in Europa und Lateinamerika.

Leider sind Volksmusikforscher aus Übersee selten und aus asiatischen Ländern so gut wie nie bei den Arbeitstagungen vertreten, was sich auf die Themenstellung auswirkt. Es ist zu hoffen, daß es gelingt, zunehmend auch Forscher aus nicht-europäischen Ländern an der Arbeit der Study Group zu beteiligen, indessen ist dies nicht zuletzt natürlich ein Problem der finanziellen Unterstützung. Zu wünschen wäre auch, daß sich das Ziel von Erich Stockmann realisieren ließe, jedem Band die entsprechenden Musikbeispiele auf Schallplatte oder Tonband bzw. Kassette beizufügen. Dies würde den ohnehin bereits hohen Informationswert der *Studia instrumentorum* nochmals steigern. Ein besonderes Gütezeichen der *Studia*-Bände, deren Beiträge insgesamt gesehen auf beachtlichem wissenschaftlichen Niveau stehen, sind die exzellente äußere Aufmachung (dieser Eindruck wird nur unwesentlich getrübt durch ein drucktechnisches Malheur in Band 5 – es fehlen einige Zeilen am Ende des letzten Aufsatzes) und die Tatsache, daß die Bände jeweils kurze Zeit nach Abschluß der Tagungen erscheinen: diesmal konnte die Frist dank der tatkräftigen Hilfe von Ernst Emsheimer und den Mitarbeitern des Musikhistoriska Museet Stockholm sogar auf knapp fünfzehn Monate reduziert werden. Die *Studia instrumentorum* können in vieler Hinsicht als vorbildlich gelten für die Arbeit innerhalb einer Study Group des IFMC und deren Dokumentation in der Öffentlichkeit.

(Oktober 1981)

Christian Ahrens

Musikgeschichte in Bildern. Band I: Musikethnologie. Lieferung 3: PAUL COLLAER: Südostasien. Unter Mitarbeit von Emmy BERNATZIK, Jacques BRUNET, Ernst HEINS, Manile HOOD, Margaret KING, José MACEDA, Hans OESCH, Trần Văn KHÊ und G. van WENGEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979), 180 S.

Jeder Versuch eines „Überblick(s) über die Musikkultur der Völker Südasiens“ (S. 5) steht vor zwei Schwierigkeiten: Erstens scheint es nicht möglich, die schier unglaubliche Vielfalt der Gesellschaften unterschiedlicher Kulturstufe in diesem geographischen Raum auch nur annähernd vollständig zu erfassen. Hinzukommt zweitens der von Volk zu Volk bisweilen weit divergierende Stand unserer Kenntnis, der eine ausge-

wogene Gesamtdarstellung der Musikkulturen vereitelt. Um so anerkennenswerter ist daher der Mut Paul Collaers, im Bewußtsein dieser Tatsachen unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter diese Gesamtschau gewagt zu haben.

Die Einleitung umreißt die Geschichte Südasiens und die wichtigsten in ihr politisch wirksamen Konzepte. Einzelne Erläuterungen hätten auf Grund der heutigen historischen Erkenntnisse präziser sein können. So ist der Grund für das fortwährende Entstehen und Vergehen monarchischer Dynastien nur teilweise in der starken regionalen Zersplitterung der Herrschaftsformen zu sehen; wirksamer war vielmehr die interne Schwierigkeit, die sich in der Gesellschaft spiegelnde kosmische Harmonie als Hauptlegitimationsprinzip der Dynastien aufrecht zu erhalten.

Die sich an die Einführung anschließende „Wanderung“ durch die Musikkulturen Südasiens beginnt in Vietnam und führt über die Staaten des Festlands (Kampuchea [Kambodscha], Thailand, Laos, Burma, Malaysia) zur Inselwelt der Andamanen, Indonesiens (Sumatra, Nias, Java, Bali, Flores, Timor, Kalimantan [Borneo], Sulawesi [Celebes], Maluku [Molukken]) und der Philippinen. Mit gutem Grund beginnt die Reise in Vietnam, finden sich hier doch die ältesten Relikte der musikalischen Kultur Südasiens. Weshalb allerdings nach einer kurzen Beschreibung des steinzeitlichen Lithophons und der metallenen Kesselgongs (im angeführten Zitat von John Villiers Geschichte Südasiens „Bronzetrommeln“ genannt, S. 10) der Sprung zur Musik der Gegenwart etwas unvermittelt vorgenommen wird, ist unklar. Das in der Vergangenheit gebräuchliche Musikinstrumentarium hätte anhand weiterer Grabungsfunde, Reliefdarstellungen, mündlich tradiert oder schriftlich fixierter Dichtung im gesamten südasiatischen Raum ausführlich besprochen werden können. Inwieweit dies jedoch in eine möglicherweise geplante Lieferung zu Band II (*Musik des Altertums*) der *Musikgeschichte in Bildern* hineinspielt, entzieht sich meiner Kenntnis. Die sehr eingehenden Darstellungen zur Volksmusik (S. 12–21) sowie zur größtenteils vom ostasiatischen Kulturraum beeinflussten überwiegend höfischen Kunstmusik (S. 34–41), von Trần Văn Khê verfaßt, spiegeln durchweg die Situation in der Mitte der sechziger Jahre. Kontextbeschreibungen sowie Klassifikationen sind ausführlich und anschaulich, insbesondere die Schwierigkeit der

Erläuterung vokaler Musizierformen in einer auf Bilddokumenten beruhenden Veröffentlichung ist hier, wie allerdings auch in anderen Passagen des Buches, sehr gut gelöst. Notenbeispiele, die in diesem Band sonst leider nur sehr spärlich vorhanden sind, illustrieren die Gestalt der Musik.

Auf älteren Dokumenten der fünfziger bzw. dreißiger Jahre beruhen die Angaben Paul Collaers (S. 22–27) und Emmy Bernatziks (S. 28–33) zum Leben der der Stammeskultur zuzuordnenden Rückzugsvölker Vietnams, wobei Emmy Bernatzik mehr auf allgemein-ethnologisch relevante Aspekte Bezug nimmt und die Musik nur am Rande erwähnt. Gleiches gilt für ihre Beschreibung zweier Stämme in Thailand (S. 64). Der angehängte, kurze, unsignierte Artikel zur Musik in der Sozialistischen Republik Vietnam (S. 42) ist zu rudimentär, um ein repräsentatives Bild vom gegenwärtigen Musikleben geben zu können.

Jacques Brunet, dessen Bilddokumente und Informationen aus der Mitte der sechziger Jahre stammen, vermittelt einen kurzen Eindruck von der Musik Kampuchéas (Kambodschas) (S. 44 bis 57). Nach einem kurzen Abriß höfischer Musik beschreibt er verschiedene Instrumentalgruppen auf der Volksmusikebene und einzelne Tänze. Infolge widersprüchlicher Formulierung bleibt hier unklar, ob das Faßtrommelpaar *skor thom* zum Begleitensemble der Faustkämpfe gehört oder nicht (S. 56). Abgesehen von der Musik der Phi Tong Luang und der Moken (Nordost- bzw. Südwestthailand) finden wir auf S. 58–63 nur Beschreibungen der höfischen Kunst – Instrumentalmusik durch Paul Collaer, Tanz und Theater durch Emmy Bernatzik – Thailands. Neuere und neueste Forschungen haben indes unsere Kenntnis der nichturbanen Musiktraditionen auch hier erheblich erweitert. Die Behauptung Emmy Bernatziks, im *khon*-Tanzdrama trügen die Tänzer Masken, während die Tänzerinnen unmaskiert aufträten (S. 62), wird durch Abb. 61 relativiert. Auf dieser Abbildung tragen nur diejenigen Tänzer Masken, die das Affenheer als Bundesgenossen des Helden Rama darstellen.

Aus der Feder Paul Collaers schließen sich an: eine kurze Beschreibung der Mundorgel in Laos (S. 66) – die laotische Kunstmusik wird unter Hinweis auf die gleichartige Instrumentalzusammensetzung in Thailand und Kampuchea (Kambodscha) mit gutem Grund nicht weiter behan-

delt –, Ausführungen zur teils vom indischen Kulturraum beeinflussten Musik Burmas (S. 68–71) sowie ein kurzer Exkurs über die heute nahezu ausgestorbene Negrito-Urbevölkerung der Andamanen-Inseln anhand zweier Abbildungen aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts (S. 72). Dieser Abschnitt dient gleichsam als Einstieg zu den sehr ausführlichen und informationsreichen Darstellungen zur Kultur der Inlandsstämme Malaysias (S. 74–85), deren Musik Hans Oesch 1963 eingehend erforscht hat. Neben der detaillierten Beschreibung des Musikinstrumentariums der Negrito (im Norden), der weddoiden Senoi (im mittleren Gebiet Malaysias) und der protomalaiischen „Orang Malayu Asli“ (im Süden) bestimmen insbesondere die Erläuterungen zum Schamanenritual den hohen Informationswert der Präsentation.

Lediglich aus Bilddokumenten der zwanziger und dreißiger Jahre, überwiegend von dem holländischen Musikologen Jaap Kunst gesammelt, oder aus Instrumentenbeständen verschiedener Museen hingegen besteht das Material, das Ernst Heins, G. van Wengen und Paul Collaer für ihre Beschreibung der Instrumente und ihrer Musik auf den indonesischen Inseln Sumatra (Aceh, Batak, Minangkabau), Nias, Flores, Westtimor, Kalimantan, Sulawesi und Maluku ausgewertet haben (S. 86–99, 114–117, 128–143). Für den Leser ist dabei hilfreich, daß Ernst Heins und G. van Wengen explizit auf diesen Tatbestand aufmerksam machen und damit die Fragwürdigkeit einer Anwendung der Informationen auf das heutige Musikleben bewußt werden lassen. Wenig sagt dem unvorbelasteten Leser die Wiedergabe des im Englischen für die Kennzeichnung der Ensemble-Spieltechnik prägnanten Begriffs „interlocking style“ als „interlocking“-Stil (S. 90, 98). Hier wäre die erläuternde Übertragung als verschachteltes, aufeinander bezogenes Rhythmuspiel sinnvoller gewesen.

Die in die genannte Folge der Inseln eingebettete Beschreibung der Musikkulturen Javas und Balis durch Paul Collaer und Mantle Hood (S. 100–113) enthält neben einer starken Verkürzung eine Reihe von sachlichen Fehlern: So sind die Instrumentalgattungen *munggang*, *kodok ngorek* und *sekati* zwar die ältesten, nicht jedoch die wichtigsten Typen des Gamelan auf Java (S. 100); die Kennzeichnung „Improvisation“ für das auf verschiedenen Ebenen melodischer und rhythmischer Dichte ablaufende Ensemblespiel des Gamelan ist irreführend und strengnom-

men unzutreffend (S. 102); die Instrumente der *saron*-Familie sind keine Xylophone, sondern Metallstabspiele (S. 102); Abb. 119 zeigt nicht die vier das wayang-Schattenspiel begleitenden *gender*-Instrumente, sondern einen Teil der *gangs*-Gruppe eines größeren balinesischen Ensembles (vielleicht gong kebyar oder pelegongan) (S. 113). Auch gibt es im balinesischen Gamelan nicht die slendro-pelog-Halbbierung (S. 112).

Gleichfalls innerhalb der Folge indonesischer Inseln beschreibt Margaret King auf der Grundlage eigener Forschung die Musikinstrumente in der ehemals portugiesischen Kolonie Osttimor, heute zum indonesischen Staatsgebiet gehörend (S. 118–125). Eine detail- und informationsreiche Beschreibung des Musikinstrumentariums der verschiedenen Völkerschaften auf den Philippinen von José Maceda beschließt, vervollständigt durch instruktive Notenbeispiele, die musikalische „Südostasien-Reise“ (S. 144–163). Eine ausführliche Bibliographie und ein hilfreiches Register runden den Band ab.

Eine generelle Bewertung dieses Buches, darf folgende Bemerkungen zur Orthographie nicht unbeachtet lassen: Abgesehen von einer Reihe von Druckfehlern („kyai“, nicht „kyaki“ [S. 100] oder „khjai“ [S. 102]; „jaran“, nicht „djaron“ [S. 106]; „kebyar“, nicht „kebyr“ [S. 110]) ist die Wiedergabe indonesischer Wörter in diesem Buch grundsätzlich problematisch. Einerseits folgt die Schreibung der Inselnamen der indonesischen und nicht der international üblichen Schreibweise: „Sumatera“ und „Djawa“ anstatt „Sumatra“ und „Java“. Außerdem verharrt man (der Verlag?, der Herausgeber?) durchweg auf der alten Orthographie der Kolonialzeit (tj statt c, dj statt j, j statt y), fügt allerdings die neue, seit 1972(!) vorgeschriebene offizielle Schreibweise des öfteren in Klammern an: z. B. Atjeh (Aceh). Leider ist dieses System auch nicht konsequent durchgeführt worden, und so steht „katjapi“ (neu: „kacapi“) neben „rojeh“ (alt: „rodjeh“) oder man begegnet beiden Schreibweisen „wajang“ (S. 102) und „wayang“ (S. 112). Der Verwirrung noch nicht genug, wird die im Javanischen phonetisch relevante Differenzierung von d und ḍ sowie t und ṭ weitestgehend nicht beachtet. Zwar schreibt Paul Collaer in Übernahme von Jaap Kunst (*Music in Java*, 3/1973) richtig „penunṭung“ und „keṭuk“, doch werden sonst so wichtige Termini wie „ḍalang“ oder „gending“ auf den entsprechenden Seiten nie mit dem unverzichtbaren Punkt wiedergegeben. Wie

die in der Beschreibung der Musik Osttimors von Margaret King genannten Instrumentennamen, deren bisherige Orthographie wahrscheinlich vom Portugiesischen beeinflusst ist, heute geschrieben werden, entzieht sich meiner Kenntnis. Alles in allem stellt der Band jedoch trotz der genannten Einschränkungen, der notgedrungenweise unvollständigen Erfassung und – infolge der Quellenlage – unterschiedlich informativen Ausführungen im einzelnen einen durchaus gelungenen Einstieg in den Reichtum der Musikulturen Südostasiens dar. Das Verdienst dieses Buches ist zudem, den Finger – möglicherweise unbeabsichtigt – auf diejenigen Punkte gelegt zu haben, an denen heute dringend die Forschung einsetzen oder fortfahren sollte.

(Dezember 1981) Rüdiger Schumacher

Music Culture in West Asia. Edited by Tomoaki FUJII. Osaka: National Museum of Ethnology 1980. XI, 120, 35 S. (Senri Ethnological Studies. Nr. 5.)

Aus dem Titel dieser Publikation könnte man schließen, der Ausdruck *Music Culture* sei als Singularetantum für die zahlreichen, nach Alter und Stil verschiedenen musikalischen Äußerungen im Vorderen Orient gedacht, doch gleich die Einleitung zeigt den Sachverhalt deutlicher: Eine Gruppe japanischer Wissenschaftler, bestehend aus Ethnomusikologen, vergleichenden Literaturwissenschaftlern, Linguisten, Kunsthistorikern und Sozialanthropologen reiste 1973 und 1975 nach Afghanistan, in den Iran und die Türkei, um die musikalischen Ost-West-Beziehungen – aus japanischer Perspektive – eingehend zu studieren. Angeregt wurden die Unternehmen, schon 1964 durch eine Reise des Leiters der Gruppe, Tomoaki Fujii vorbereitet, von der Frage nach Parallelen zur älteren Musik Japans und aus dem Interesse an der Volksmusik unserer Zeit. Die heimgebrachten Musikaufnahmen, die Angaben zu den Musikinstrumenten und die Beobachtungen des Musiklebens führten nun zu fünf Aufsätzen, die im vorliegenden Band zusammengefaßt sind. Drei von ihnen beschäftigen sich mit der Musik in Afghanistan, der vierte mit Musik der Kurden, der fünfte mit der mündlichen Überlieferung von Epen und Volkserzählungen.

Der Herausgeber selbst eröffnet die Reihe der Beiträge unter dem Thema *A Model of Culture Areas of West Asian Music: With Emphasis on*

the Structure of Afghan Folk Music. Im Blick auf Afghanistan erwähnt er zunächst einige historische Fakten sowie die wichtigsten Ethnien: Pashtunen, Tajiken, Usbeken und Hazara; Minoritäten deutet er an. Dann wendet er sich der Musik zu und erwähnt die für das ganze Land gültigen Kategorien: religiöse, traditionell künstlerische, populäre und moderne Musik, schließlich die Volksmusik. Andererseits unterscheidet er sechs Musikareale: das Hindukusch-Gebiet im Norden, den Wakhan-Streifen im Nordosten, die Umgebung von Herat und Farāh, den Hazara-Wohnbezirk im Zentralgebirge, das Pashtu-Gebiet im Süden und das kleine Nuristan im Osten. Jedesmal werden die benutzten Musikinstrumente und die Kriterien der klingenden Musik zusammengestellt. Ein Abschnitt über Kinder, Erziehung und Musiker beschließt das Kapitel. Darauf folgen Untersuchungen einzelner Aspekte afghanischer Musik.

Ergiebig ist vor allem der zweite Beitrag, *Characteristics of Afghan Folk Music: A Comparative Study of the Musical Characters of the Tajik, Uzbek, Pashtun and Hazara Tribes*, von Akihiro Takahashi, der zunächst die Skalen, dann Rhythmen, Gesangstechnik und Stimmklang, schließlich die Gestaltung der Ensembles untersucht. Die Unterschiede zwischen den genannten Stämmen sind deutlich herausgestellt. Zu den Skalen sind teilweise Melodien mitgeteilt, sie selbst auch mit persischen Skalen verglichen; die Rhythmen sind mit Notenzeichen zitiert. In einem Schlußabschnitt über *Inter-Tribal Relationships* zeigt der Autor, daß in den Ensembles der Tajiken und Usbeken oft Musiker aus anderen Stämmen mitwirken, während sich in den Musikgruppen der Pashtunen und Hazara nur eigene Stammesmitglieder finden.

Tetsuo Sakurai berichtet über *The Musical Instruments of Afghanistan* und fragt für jedes Instrument nach seiner Bezeichnung, Bauweise und Spieltechnik, dann nach dem Spieler, der Funktion im Ensemble und der Beziehung zu ähnlichen Instrumenten in anderen Gebieten. So entsteht eine sehr übersichtliche Liste, die hin und wieder bisher unbekannte Einzelheiten mitteilt. Abbildungen zu elf Instrumenten bilden eine angenehme Ergänzung.

In seinem Aufsatz *Music and Culture of the Kurds* bringt Ayako Tatsumura die Ergebnisse seiner Forschungen im iranischen Aserbeijan zur Sprache. Er unterscheidet Sologesänge der Halbnomaden, antiphonale Gesänge mit Tänzen in

Dörfern, semiprofessionelle Musik in der Stadt Mähābad und Aṭān-Rufe samt Koran-Rezitation. An einer Reihe antiphonaler Gesänge stellt er die melodischen Formeln fest, doch von den semiprofessionellen Stücken, auf einer offenen Längsflöte (*naye*) oder einer Doppelklarinette (*duzare*) und einer Bechertrommel (*tabre*) vorgelesen, teilt er nur die Skalen mit. Dies soll vor allem die Frage klären, wie sich das kurdische Repertoire zur Musik anderer Völkerschaften verhält.

Der letzte Artikel, *Oral Tradition of Epics and Folktales* von Michiko Suzuki rückt hohe epische Dichtungen, so das iranische *Shāhnāmah* sowie *Laylā und Majnūn*, ferner das türkische *Köroğlu* in den Vordergrund. Er zeigt, wie diese und andere Stoffe in der mündlichen Überlieferung behandelt werden. Zu Bemerkungen über Musik wird er nur dort veranlaßt, wo Dichter-Sänger ins Blickfeld treten.

Bei der Lektüre der Aufsätze, die vielfach auf der wissenschaftlichen Literatur in englischer, deutscher und französischer Sprache aufbauen, ist insgesamt der erste Satz des Vorworts im Auge zu behalten: „To most Japanese, the society and culture of the West Asian Region still remains largely unknown.“ Doch die japanischen Forscher zeigen, wie schnell und genau sie sich in das Fachgebiet Ethnomusikologie eingearbeitet haben. Daß sie mit ihren Bemühungen fortfahren werden, ergibt sich aus der Formulierung offener Fragen zu Ende der Einleitung sowie des vierten und fünften Beitrags, zudem aus der Liste der eingebrachten Musikaufnahmen, die auf den letzten 35 Seiten des Buches vorgelegt ist. (September 1981)

Josef Kuckertz

(JOHANN BAPTIST [JAN KR̄TITEL])
VANHAL: Six Quartets. An edition and commentary (by) David Wyn JONES. Cardiff: University College Cardiff Press 1980. 211 S.

Das allgemeine Urteil, Vaňhals historische Bedeutung liege „auf dem Gebiete der Sinfonik“ (Milan Pošťolka in *MGG*) wird durch die leider noch ungedruckte Dissertation von David Wyn Jones (*The String Quartets of Johann Vanhal*, Dissertation University of Wales 1977) und durch die hier vorgelegte Ausgabe modifiziert. Jones' knappe, aber inhaltsreiche Einleitung und die sechs edierten Quartette – aus 54 authentischen Werken so ausgewählt, daß sie als reprä-

sentativ gelten können – zeigen den Komponisten zuerst als einen der wichtigeren Wegbereiter, dann als quasi „Popularisator“ des klassischen Streichquartetts und machen seinen Ruhm bei den Zeitgenossen verständlich. Die stilistische Buntheit der Werke – bei kontinuierlich über die Jahre wachsendem kompositionstechnischem Anspruch – zeigt darüber hinaus weit deutlicher als das einheitlichere und individuellere Schaffen der großen Komponisten die Vielfalt der Quellen, aus denen der klassische Stil entstand. Der noch immer immense Abstand der späten Quartette von den reifen Werken Haydns und Mozarts zeigt schließlich indirekt, was es mit dem eigentlich „klassischen“ Stil auf sich hat.

Jones' Auswahl umfaßt folgende Werke: das *c*-moll-Quartett aus dem von Huberty gedruckten opus 1, um 1768/69 in Wien entstanden; das *F*-dur-Quartett aus Hubertys opus 6, das während Vaňhals Italienreise 1770/71 komponiert wurde; das *C*-dur-Quartett aus Hubertys opus 13, 1773 in Wien entstanden; das *G*-dur-Quartett aus einer Gruppe von drei ungedruckten, um 1780 entstandenen Werken; das *A*-dur-Quartett aus dem von Artaria 1785 publizierten opus 33, und schließlich das *Es*-dur-Quartett, das als zweites einer Serie von sechs Einzelwerken von Hoffmeister Anfang 1786 gedruckt wurde. Der Text der Edition stützt sich auf gute Kopien und auf die Erstdrucke (Autographe sind bisher nicht bekannt), er ist gut lesbar, obwohl die Noten handgeschrieben sind. Ergänzungen in der Artikulation sind nur sehr sparsam angebracht – für die Praxis zu sparsam. So ist z. B. schon beim ersten Quartett kaum anzunehmen, daß die ersten 32 Takte des 1. Satzes durchgehend *forte* zu spielen sind, vielmehr ist aus stilgeschichtlichen wie strukturellen Gründen eher mit Echodynamik zu rechnen. Der Kritische Bericht informiert knapp, aber ausreichend über „amendments and deviations not apparent from the edited text“.

Die Einleitung gibt einen kurzen Überblick über Vaňhals Biographie und seine Stellung in der Geschichte des Streichquartetts und des klassischen Stils und diskutiert ausführlicher die sechs ausgewählten Werke sowie – erfreulich pragmatisch – das leidige Problem der Baßbesetzung. Hier hätte allerdings erwähnt werden sollen, daß die Hummeldrucke opus 3 und opus 4 (das dritte Quartett der Ausgabe ist nach Hummel ediert) reich bezifferte Bässe haben, in opus 4 sogar mit Unterscheidung von Tutti und „Vio-

loncello solo“, in opus 3 (im hier edierten *C*-dur-Quartett) mit „tasto solo“-Hinweisen – immerhin eine ernst zu nehmende historische Aufführungsmöglichkeit.

Die stilkritische Diskussion der Einleitung ordnet die Werke überzeugend in ihren jeweiligen Kontext ein, doch hätte man sich hier mehr Details gewünscht, die die stilgeschichtliche Einordnung noch verdeutlicht hätten: so im *c*-moll-Quartett der nachbarocke Scheinkontrapunkt in den Durchführungen der Ecksätze oder die Sere-naden-Typik des Adagio (das im Satztypus – nicht in der Thematik – genau dem langsamen Satz in Haydns *Es*-dur-Quartett Hoboken II:6 entspricht). In der Interpretation dieses Werkes scheinen mir außerdem die Einschläge der typischen Moll-Idiomatik (Chromatik im 1. Satz und Menuett) etwas unterbewertet zu sein, unabhängig von der Frage nach der Chimäre „Sturm und Drang“ in der österreichischen Musik, die Jones anregend und differenziert diskutiert. Vaňhals beim *C*-dur-Quartett erörterte Vorliebe für die Satzfolge Allegro-Menuett-langsamere Satz-Finale scheint, wie bei Haydn, mit der zeitweiligen Vorliebe für relativ moderate und oft „singende“ Kopfsätze zu tun zu haben (merkwürdigerweise gilt das nicht für eine Reihe von Flötenquartetten Vaňhals, die einem Allegro moderato erst den langsamen Satz, dann das Menuett folgen lassen. Ein Sonderfall ist die Bearbeitung von Hummels opus 4 als opus 24 bei Le Menu-Boyer, wo nach Moderato-Kopfsatz und Adagio als je dritter Satz ein Menuett eingeschoben wird).

Den Haydn-Einfluß halte ich im *C*-dur-Quartett für stärker und direkter als Jones es darstellt, vor allem im Menuett (Periodik) und in den Späßen des bemerkenswert langen und ausgearbeiteten Finales. Beim *Es*-dur-Quartett und bei den übrigen von Hoffmeister verlegten Einzelwerken könnte man die Beziehung zum Quartettschaffen des Verlegers über die Dreisätzigkeit (ohne Menuett) hinaus ins Stilistische verlängern: die relativ entwickelten und routiniert gebauten Sonatensätze mit ihren spannenden Rückleitungen zur Reprise sind hier wie dort „the result of a close reading of the most recent quartets of Haydn and Mozart“, und hier wie dort sind der insgesamt gefälligere Ton und die im Detail leichtere Faktur eine Popularisierung der großen Modelle, die sich zumindest bei Hoffmeister mit dem Geschäftsinteresse verbunden haben dürfte.

Der Notentext der Ausgabe ist, nach Stichpro-

ben zu urteilen, leider nicht immer mit letzter Sorgfalt ediert. Im C-dur-Quartett (Nr. 3 der Ausgabe) fehlen *legato*-Bögen, *staccato*-Punkte und eine ganze Reihe von nicht unwichtigen dynamischen Angaben; generell wäre es hier wohl besser gewesen, nicht nach dem chaotischen Hummeldruck zu edieren, sondern nach dem Londoner Druck von Bland, „corrected 1782 by Mr. Salpietro“, der eine große Menge sinnvoller dynamischer und artikulatorischer „corrections“ bringt und das Tempo des Kopfsatzes zu *Allegro moderato* verbessert. Das A-dur-Quartett (Nr. 5 der Ausgabe) ist nach dem wesentlich sorgfältigeren Druck von Artaria ediert, aber auch hier fehlen in der Ausgabe Details (oder sind als Ergänzungen des Herausgebers gekennzeichnet), die in der Vorlage (wenigstens im Exemplar der Stiftsbibliothek Einsiedeln) stehen, bis hin zu der charakteristischen Artikulation $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$, Trillern und einem hübschen *perden[dosi]* in der Rückleitung zur Reprise im Kopfsatz.

Trotz solcher kleineren Einwände ist die Ausgabe wichtig für unsere Kenntnis des klassischen Stils, und zumindest das fünfte und sechste der ausgewählten Werke verdienen es, auch von der Praxis angenommen zu werden. Sehr zu begrüßen wären eine Fortsetzung der Edition und die Veröffentlichung der Dissertation.

(September 1981)

Ludwig Finscher

Eingegangene Schriften

Agenda Musical pour l'Année 1836 contenant tous les renseignements utiles aux amateurs de musique et aux artistes . . . Paris 1836. 103 S.

Agenda Musical ou Indicateur des amateurs, artistes et commerçans en musique, de Paris, la Province et l'étranger, 2^e et 3^e année, Paris 1836 und 1837. 286 und 288 S. Genève: Minkoff Reprint 1981. (Archives de l'Édition Musicale Française. Tome XI.)

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

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Autograph. Originaldruck. Mit einer Studie hrsg. von Hans Gunter HOKE. Faksimileausgabe mit Genehmigung der Deut-

schen Staatsbibliothek Berlin (Autograph) und der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Originaldruck). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne Mainz. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Band 14.)

Johann Sebastian Bach / Das spekulative Spätwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 1981. 132 S. (Musik-Konzepte 17/18.)

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

ALFRED BAUMGARTNER: Alte Musik. Von den Anfängen abendländischer Musik bis zur Vollendung der Renaissance. Salzburg: Kiesel Verlag (1981). 755 S. (Der große Musikführer, Band 1.)

LUCY BECKETT: Richard Wagner „Parsifal“. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1981). VIII, 163 S., 6 Abb., Notenbeisp.

Ludwig van Beethoven, Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila CSAMPAI und Dietmar HOLLAND. München: Musikverlag Ricordi u. Co., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag (1981). 219 S.

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

IVANO CAVALLINI: Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a Padre G. B. Martini. Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali Anno 74^o. Rendiconti Vol. LXVIII 1979–1980. Bologna: Tipografia Compositori 1980. S. 107–124.

B. CHAITANYA DEVA und JOSEF KUCKERTZ: Bhārūd, Vāghyā-murālī and the Daff-gān of the Deccan. Studies in the regional folk music of South India. A Research Report. (Textteil, Notentranskriptionen, Kassette.) München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 141 S., 12 Abb. und XXVII, 78 S. (NGO-MA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischer Kunstmusik, Band 6).

ANTONIO CIFRA: Ricercari e Canzoni francesi (1619). Hrsg. von Francesco LUISI e Giancarlo ROSTIROLLA. Köln: Arno Volk Verlag–Hans Gerig KG 1981. XIX, 160 S., 5 Faks.