

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Einund-dreißigster Band. Tutzing: Hans Schneider 1980. 312 S., Abb.*

Vorwiegend um Briefe und ihren Wert für musikhistorische Entwicklungen, wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhänge, rezeptionsgeschichtliche Aussagen und biographische Details geht es in den ersten vier Beiträgen des 31. Bandes der *StzMw. Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich* liefert Herbert Seifert (Wien) mit Dokumenten über drei italienische Sänger, Francesco Rasi, Francesco Campagnolo und Bernardino Pasquino Grassi, deren Lebenswege in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vom Hof der Gonzaga in Mantua aus nach Norden führen, u. a. auch an die Residenz des Salzburger Fürsterzbischofs. Die Verbreitung des *Stile nuovo* im Zusammenhang mit der Inszenierung und Ausführung von Opern und Balletten kann auch an den Reisen und Wirkungsstätten dieser Künstler gemessen werden.

Othmar Wessely (Wien) kommentiert *Zwei unveröffentlichte Briefe von Marcus Meibom*, dem 1710 verstorbenen Gräzisten, dessen 1652 erschienene Sammlung musiktheoretischer Texte antiker Autoren über zwei Jahrhunderte lang Geltung besaß. Die beiden Briefe aus den Jahren 1650 und 1655 beleuchten das geistige Umfeld und die Lebensbedingungen Meiboms und sind für die Einordnung seines Werkes und die Charakterisierung seiner Persönlichkeit von Bedeutung. *Vier unveröffentlichte Briefe von Leopold von Sonnleithner*, die Johanna Bianchi (Wien) ediert, gewähren Einblick in das Wiener Kulturleben der Zeit um 1860/70, mit dem der 1873 verstorbene Jurist und Musikliebhaber aus dem geselligen Bürgerhaus Sonnleithner vertraut und fördernd verbunden war. Die Briefe enthalten u. a. Eindrücke vom Auftreten der Adelina Patti und von der Musik Meyerbeers und Wagners und sind von der Herausgeberin mit Kommentaren versehen.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes, von Hermann Ullrich (Wien), ist die Studie *Karl*

*Holz. Beethovens letzter Freund*. Der Autor zeichnet ein Lebensbild des Kassenbeamten und Geigenlehrers, der für die Nachwelt als der Vertraute Beethovens in dessen letzten zwei Lebensjahren bekannt geworden ist; er nähert sich seinem Verhältnis zu Beethoven, Schindler und Schubert und behandelt auch Fragen, die sich im Zusammenhang mit Beethovens Streichquartett-Instrumenten, mit einigen Manuskripten und mit der Honorierung der Galitzinquartette stellen. Grundlage der Untersuchungen, die Einfühlung und abgewogenes Urteil erkennen lassen, bilden die ca. 50 Briefe Beethovens an Karl Holz aus der 1961 von Emily Anderson herausgegebenen Sammlung *The Letters of Beethoven*.

In den Bereich der musikalischen Analyse führt der Aufsatz *Zur thematischen Arbeit bei Johannes Brahms*, in dem Otto Brusatti (Wien) den Kompositionsprozeß an typisierbaren Werkanfängen, an der Aufwertung des Trios in den Scherzo- und Menuettsätzen und an den Variationsmöglichkeiten und Eigenarten der Themen erläutert, zu denen in erster Linie eine verborgene Auftaktigkeit gehört. Der Beitrag enthält viele Anregungen zum Vergleich weiterer Werke aus dem Schaffen von Johannes Brahms.

Der 20. Todestag des österreichischen Komponisten und Theoretikers der Atonalität bewegt Eva Diettrich (Wien) zu *Gedanken zu den Theorien Josef Matthias Hauers* unter dem bezeichnenden Titel „Kulturkrise“, der Hauers Position mit Zweifeln am gegenwärtigen Kulturkonsum verbindet. Helmut Kowar (Wien) stellt ein Projekt des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vor: *Zur Aufnahme von Tondokumenten aus der Sammlung Mechanischer Musikinstrumente des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien*, und gibt eine kurze Beschreibung und erste Übersicht über die noch erhaltenen Instrumente, deren Repertoire aufgenommen und erforscht werden soll. Im letzten Beitrag des Bandes beschreibt Gerald Florian Messner (Wien) auf Grund ethnomusikologischer Feldforschun-

gen in den Jahren 1977–1979 *Das Reibholz von New Ireland*, ein tabuisiertes holzgeschnitztes Kultinstrument mit einem Vogelnamen. Der mit Bildern und Sonagrammen illustrierte Aufsatz darf sicher als methodisch beispielhaft und inhaltlich weiterführend gewertet werden – als ein vorläufig letztes Wort zu diesem einzigartigen Instrument aus dem Klageritus der Insel Tombara in Ozeanien, über das nur noch wenige Eingeborene authentische Auskünfte geben können.

(Januar 1982)

Karlheinz Schlager

*Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft Band 4. Studien zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Jürg STENZL mit Beiträgen von Ernst LICHTENHAHN, Jürgen MAEHDER, Peter Horst NEUMANN, Robert T. PIENCIKOWSKI, Judith ROHR, Jürg STENZL und Knut STIRNEMANN. Bern, Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1980). 266 S., Tab., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie III: Vol. 4.)*

Der jüngste, von Jürg Stenzl redaktionell betreute Band der Reihe vereinigt sieben Texte von acht Autoren. Die Thematik reicht von historiographischen und ästhetischen Fragestellungen (zwei Beiträge) über einen speziellen kompositionsgeschichtlichen Aspekt (ein Beitrag) zu Analysen einzelner Werke oder Werkgruppen (vier Beiträge).

Ernst Lichtenhahn (*Musikalisches Biedermeier und Vormärz*) untersucht Möglichkeiten, den von der Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten stark aufgewerteten (dabei wohl auch überbewerteten) „Vormärz“-Begriff für die Musikgeschichtsschreibung nutzbar zu machen: nicht als eigenständigen Epochenterminus, sondern als „Stichwort für eine Perspektive“. In Weiterführung institutions- und sozialgeschichtlicher Ansätze der bisherigen musikalischen „Biedermeier“-Forschung (Dahlhaus) empfiehlt der Autor, jene Richtungen und Tendenzen der Zeit von ca. 1830 bis 1848, die auf eine Neubegründung der gesellschaftlichen und kulturellen Rolle der Musik abzielen, unter der Bezeichnung „Vormärz“ als progressive Neben- oder Unterströmung vom sonst eher konservativen „Biedermeier“ abzugrenzen. Die auf reichem Quellenmaterial basierende sehr differenzierte Argu-

mentation, in der die zahlreichen Widersprüche innerhalb der sich selbst als reformerisch, wenn nicht gar revolutionär verstehenden Bewegung (hier aufgeklärter Kosmopolitismus – dort nationales Pathos; einerseits utopische Entwürfe neuer musikalischer Vermittlungsformen – andererseits rückständige, ja triviale Vorstellungen vom Wesen der Musik) niemals systematisierend geglättet, sondern explizit als Problem entfaltet werden, vermag vor allem deshalb nicht zu überzeugen, weil musikalischer „Vormärz“ fast ausschließlich ein Phänomen der Kritik und Publizistik war (Theodor Hagen, Louise Otto, Franz Brendel, Wolfgang Robert Griepenkerl u. a.), dem auf kompositorischem Gebiet wenig Vergleichbares gegenüberstand, – abgesehen vielleicht von Lortzings *Regina*, deren Kühnheiten aber auf das Sujet beschränkt bleiben. Die einzig relevanten Werke jener Jahre, in denen die Fortschrittspartei ihr Ideal einer zeit- und gesellschaftsgemäßen Musik verwirklicht sah, waren bezeichnenderweise die französischen(!) Opern Meyerbeers, insonderheit seine *Huguenots*.

Einem besonderen Darstellungsstos im Musikschrifttum dieser Epoche ist die Studie von Judith Rohr gewidmet (*Die Künstler-Parallele in der Musikanschauung der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ [1798–1848]*). Das umfangreiche, wenn auch auf eine einzige – freilich wichtige – Quelle beschränkte Material belegt die Beliebtheit und zunehmend auch Beliebbarkeit des Analogisierens zwischen den Künstlern und zwischen den Künstlern, dem im Kontext eines zuvor genau zu bestimmenden ästhetischen und Interessenhorizonts des Interpreten durchaus Erkenntniswert zukommen kann.

Etienne Darbellay (*Épigonatité ou originalité? Les sonates pour piano seul de Ferdinand Ries [1784–1838]*) unternimmt den Versuch einer „Ehrenrettung“ des von der älteren Kritik als Komponist überwiegend negativ beurteilten Beethoven-Schülers, indem er dessen Klaviersonaten unter manieristischen Kriterien analysiert. Der insgesamt überzeugende Ansatz hätte noch weiterreichende Perspektiven eröffnet, wenn der Autor nicht der Versuchung erlegen wäre, die Eigenständigkeit von Ries allein vor dem Hintergrund des – allzu einseitig klassizistisch interpretierten – Beethovenschen Œuvres zu demonstrieren und die zahlreichen Verbindungen zur frühromantischen Klaviermusik (z. B. Hummels *fis-moll-Sonate op. 81*) ganz und gar außer acht zu lassen.

Einem wichtigen Aspekt in der Geschichte der „Klang“-Emanzipation, nämlich der Negation des „Schönklang-Ideals“ in der kompositorischen Praxis des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, gelten Jürgen Maehders historisch wie systematisch gleichermaßen erhellende Ausführungen (*Verfremdete Instrumentation – ein Versuch über beschädigten Schönklang*). Beginnend mit orchestralen Innovationen in der französischen Revolutionsoper (Grétry, Catel, Méhul) und endend mit „Geräuschklang“-Phänomenen in der Musik des Fin de siècle (Strauss, Berg), entfaltet der Autor sein Thema als Materialsammlung für eine Ästhetik des „Imprévu“ mit Weber, Berlioz (warum nicht auch Meyerbeer?) und Wagner als den entscheidenden Stationen, wobei die detaillierten Analysen zur Klangstruktur der Wolfsschluchtszene und zum synthetischen Charakter des Wagnerschen Klangtotals („technologische Rationalität in der Herstellung des musikalisch Irrationalen“) besonders hervorstechen.

Ganz und gar indiskutabel ist leider die auch sprachlich stellenweise unqualifizierte Studie von Knut Stirnemann (*Zur Frage des Leitmotivs in Debussys „Pelléas et Mélisande“*). Nach einem Überblick über die kontroverse Literatursituation kommt der Verfasser anhand einer „strukturalistischen Analyse“ der 1. Szene des I. Aktes(!) zu dem trivialen Ergebnis, daß die „rapports sonores“ (so nennt er die Leitmotive im Anschluß an die Terminologie van Ackeres) mitunter semantische Funktionen erfüllen, mitunter aber auch nicht, worauf ihm als ebenso lapidare wie hilflose „Schlußfolgerung“ nur noch der Rekurs auf die „Ebene der Psyche“ einfällt. („Nur unbewußt empfindet der aufmerksame Hörer die Dichte und Tiefe der Korrelationen zwischen Text und Musik.“)

In zwei sich ergänzenden Beiträgen analysieren Peter Horst Neumann (*Textveränderung durch Musik*) und Jürg Stenzl (*Musikveränderung durch Text*) Luigi Dallapiccolas ‚Goethe-Lieder‘: ein gelungenes Beispiel nicht bloß proklamierter, sondern tatsächlich realisierter „interdisziplinärer“ Erschließung eines höchst komplexen Werkzusammenhangs. Der Germanist entwickelt nach methodischen Vorüberlegungen zum Problem vertonter Dichtung den speziellen ästhetischen Sachverhalt dieses Textes als eines vom Komponisten durch epigrammatische Konzentration von Gedichten aus dem *West-östlichen Divan* selbständig geformten siebenteiligen Zy-

klus; der Musikwissenschaftler exemplifiziert die einheitliche dodekaphone Struktur als kompositorische Chiffrierung der zugrundeliegenden poetischen Idee einer umfassenden *coincidentia oppositorum* („In tausend Formen magst du dich verstecken“) und leitet so die musikalische Analyse auf jenen Punkt zurück, den die Textanalyse als Frage offen ließ.

Eben dieses Sprache und Musik verbindende Moment sucht auch Robert T. Piencikowski an einem Schlüsselwerk der Moderne aufzuweisen (*René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du ‚Marteau sans maître‘*). Die an und für sich verdienstvollen Ausführungen sind freilich inzwischen durch Ulrich Siegeles *Zwei Kommentare zum ‚Marteau sans maître‘ von Pierre Boulez* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 7, Neuhausen–Stuttgart 1979) weitgehend entwertet worden. Siegeles stupende Analysen der „labyrinthischen“ Struktur des Gesamtwerks sowie des zweiten Teilzyklus (*Bourreau de solitude*) haben zu endgültigen Ergebnissen geführt, die im Nachhinein die Schwächen von Piencikowskis Ansatz enthüllen: Dieser richtet sich auf eine Klassifizierung von „Oberflächen“-Phänomenen und verfehlt dadurch die allein in der Abstraktion eines „Systems von Relationen“ zu erfassende serielle Struktur. (Januar 1982)

Sieghart Döhring

*Liszt Studien 1. Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. 233 S. – Liszt-Studien 2. Kongreß-Bericht Eisenstadt 1978. Hrsg. von Serge GUT. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1981. 244 S.*

Die Liszt-Forschung unserer Tage hat zwei Seiten. Einerseits gibt es aus den letzten etwa zwanzig Jahren neue Ansätze der Analyse, die Liszts Musik aktualisieren. Die Zahl der kleineren Arbeiten zu diesen Themen ist inzwischen recht ansehnlich; sie sind aber – das zeigen auch diese Kongreß-Berichte – wenig zusammenhängend, nehmen nur selten aufeinander Bezug, setzen von manchmal recht verschiedenen Niveaus aus an. Die andere Seite der Liszt-Forschung ist gekennzeichnet durch Lücken in den gesicherten philologischen Grundlagen, die nicht abgeschlossene Gesamtausgabe der Werke, das

Fehlen schließlich sowohl einer gesicherten Ausgabe der Schriften als auch einer den Stand unserer Kenntnis entsprechenden Bio- und Monographie. Diese Situation spiegelt sich in den Kongreß-Berichten wider, wobei eine Steigerung des Niveaus der Liszt-Kongresse unverkennbar ist: nach dem Liszt-Bartók-Kongreß Budapest 1961 (Kgr.-Ber. = *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* V, 1963; dazu Roswitha Schlötterer-Trainer in *Mf* 18, 1965, S. 224) die beiden Eisenstädter Symposien (dazu Alois Mauerhofer in *Mf* 29, 1976, S. 166f. und Dieter Backes in *Mf* 32, 1979, S. 172f.). Zu den neueren Sammelbänden mit Liszt-Beiträgen muß auch das Heft *Musik-Konzepte* 12 (München 1980) genannt werden.

Die derzeit offenbar beliebtesten Teilgebiete der Liszt-Forschung sind Tonsatzfragen (Harmonik, modale Bildungen, Form) – symphonisches Werk (Programm, Form) – Kirchen- und Orgelmusik und ihre geschichtlichen Grundlagen im 19. Jahrhundert, erst danach philologische Grundlagen ( Fassungen, Instrumentationen, Briefe, Schriften). Ganz am Rande stehen die früher so beliebten Miszellen über einzelne Klavierwerke, biographische Einzelheiten der vielen Reisen und das Räsonieren über Liszts Nationalität.

Sicherlich muß die Rezeptions-Forschung intensiviert werden, die in den Kongreß-Berichten erst in Ansätzen vertreten ist, so mit dem Vortrag von Everett Helm: *Fr. Liszt – das ewige Enigma warum?* (*Liszt-Studien* 2 – in der Folge wird nur die Ziffer der Berichte genannt), der mit Recht auf die jeweilige Bedingtheit der beiden bislang wichtigsten Biographen Lina Ramann und Peter Raabe hinweist. In diesen Zusammenhang gehören auch Ansätze wie von Otto Kolleritsch: *Liszt in der Kritik Schumanns* und Zoltán Falvy: *Fr. Liszt in den Schriften B. Bartóks* (beide 1).

Für die Geschichte und Bewertung der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe sind die Beiträge von Antal Boronkay und Zoltán Gárdonyi (beide in 2) aufschlußreich, von denen der zweite nicht ohne Bitterkeit und Resignation ist. Zu Überlieferungsfragen nehmen Stellung Albert Sebestyén: *Fr. Liszts Originalkompositionen für Violine und Klavier* (1) und Maria P. Eckardt: *Zur Frage der Lisztschen Briefkonzeptbücher* (2).

Detlef Altenburg: *Eine Theorie der Musik der Zukunft* (1) meint, aus den Weimarer Schriften eine „relativ einheitliche und in sich logische

Konzeption“ der Musik und ihrer – wie man heute sagen würde – Kommunikationsprobleme herauslesen zu können. Carl Dahlhaus: *Liszts Idee des Symphonischen* (2) weist Liszts grundlegende Technik der Motiv-Transformation auch in seinen Konzerten und Messen nach. Zu Gernot Gruber: *Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken, exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie* (1) sind hinzuzuziehen László Somfai in *Studia musicologica* V, 1963, und neuerdings Constantin Floros in *Musik-Konzepte* 12, 1980.

Liszts Orgelkompositionen und seine vokale Kirchenmusik haben wieder Eingang in die Praxis gefunden. Auch für die Wissenschaft ist die Zeit der quasi-Verbannung dieser Musik abgelaufen, das zeigen u. a. Friedrich Wilhelm Riedel: *Die Bedeutung des „Christus“ von Fr. Liszt in der Geschichte des Messias-Oratoriums* (2); Manfred Wagner: *Liszt und Bruckner – oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik* (1) sowie die Aufsätze zur Orgelmusik von Milton Sutter (1 und 2).

Schon im 19. Jahrhundert wurde in Ansätzen erkannt, daß mit den Mitteln allein der derzeitigen Tonsatztheorie manche tonalen Bildungen Liszts nicht erklärt werden konnten. Serge Gut (in 1 und 2) und Bernard Lemoine (2), vor allem aber Elmar Seidel: *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik* (2) tragen zur Kenntnis von Liszts unvoreingenommenen, gleichwohl geschichtlich bedingten harmonischen Erfindungen bei.

(März 1982)

Bernhard Hansen

*Répertoire International des Sources Musicales A/I/8: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter 1980. – 68\*, 406 S.*

Es bedarf eigentlich keiner besonderen Vorstellung von RISM – einer Bibliographie, die allen mit Musikforschung und Musikpraxis Befassten wohl vertraut ist. So soll hier nur der 8. Band der Reihe A/I des Quellenlexikons in Kürze angezeigt werden. Man rufe sich in Erinnerung: 1952 wurde unter Friedrich Blumes Leitung die Arbeit begonnen mit dem Ziel, bis in die Mitte der siebziger Jahre eine Nachweisbibliographie zu erstellen, die Eitners Quellenlexi-

kon ersetzen sollte. Daß diese Zeitvorgabe nicht eingehalten werden konnte, nimmt bei der Menge der zu sichtenden und aufzulistenden Werke nicht wunder.

Das vorliegende Material, ursprünglich für einen letzten Band der Reihe A/I gedacht, mußte nun doch noch einmal geteilt werden. Es verzeichnet Band 8 die Komponisten von „Schrijver“ bis „Uttini“, Band 9 (erschienen Ende 1981) die restlichen Eintragungen bis „Zwingmann“. Durch die lange Erscheinungsweise ist auch sicher gerechtfertigt, einen Band A/I-Supplement für „Addenda und Corrigenda“ anzuschließen. Daß für die notwendige Erweiterung von acht auf neun Bände den Beziehern der Reihe A/I lediglich Einbandkosten entstehen, sei auch im Hinblick auf die immer leerer werdenenden Kassen der Bibliotheken dankend vermerkt.

Über die Aufteilung des Bandes ist leicht berichtet: Bibliothekssigel (S. 1\*–58\*), Abkürzungen (S. 59\*) und Autorenliste (S. 61\*–68\*), daran schließen sich die eigentlichen Eintragungen (406 Seiten) an. Beim Blättern stellt man fest, daß der Buchstabe „S“ hier mit 5149 (im ganzen mit 7277), „T“ mit 1450 und „U“ mit 133 Titeln zu den verschiedenen Autoren vertreten ist. Namen mit nur einem Titel (Nanette Stein, E. E. Spickam, Servinus Tindelius) wechseln ab mit bekannten und berühmten Komponisten (Stamitz, Steibelt, Sterkel, Tartini, Türk). Daß das Blättern und Lesen in einer Bibliographie auch heitere Seiten hat, zeigen die oft ausgefallenen Titel: „Auf der Liebe dunklem Meere; The midnight wanderers; Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los; Drink to me only with thine eyes“, um nur einige Beispiele zu zitieren.

Da ein solches Quellenlexikon um so nützlicher ist, je eher es vollständig vorliegt, werden seine Benutzer es begrüßen, wenn auch der Supplement-Band recht bald erscheint. Daß die Reihe A/I aber auch ohne ihn schon jetzt eine nicht mehr fortzudenkende Hilfe für die Musikforschung ist, bleibt unbestritten.

(Januar 1982)

Jörg Martin

*RICHARD S. SEARS: V-Discs. A History and Discography. Prepared under the Auspices of the Association for Recorded Sound Collections. Westport, Connecticut, und London, England: Greenwood Press (1980). XCIII, 1166 S. (Discographies, Nr. 5.)*

V-Discs waren in ihrer Art einmalig. Vom amerikanischen Kriegsministerium herausgegeben, waren diese Schallplatten speziell für die Truppenbetreuung produziert worden. Das Unternehmen startete 1943, erst 1949 wurde die Produktion eingestellt. Die Bedeutung des Buchstabens V blieb offen. V konnte für Victory stehen, aber auch für Vincent, den Initiator und langjährigen Produktionsleiter Robert Vincent.

Die V-Discs präsentierten nationale Musikkultur und waren damit ein wichtiges Propaganda-Instrument für die eigenen Reihen; Durchhalte-Stimulanz und Heimerinnerung – kurz: ein Mittel psychologischer Kriegsführung. Monat für Monat erschien ein Set mit zehn bis dreißig Platten. Auf ihnen waren – wie bei einem Wunschkonzert – verschiedene Musikgenres vertreten: Unterhaltungsmusik, Jazz, Broadway Songs, Klassik und die sogenannte Semiklassik. Wunschkonzertähnlich war auch die häufige Beschränkung auf Exzerpte.

Alle V-Disc-Interpreten wirkten in den USA; auch die meisten Komponisten waren Amerikaner. Ca. 12 % der Produktion – wenn ich richtig gezählt habe, 226 von 1810 Plattenseiten – galten der Klassik im weitesten Sinne. Dies erscheint wenig, doch befanden sich darunter Aufnahmen so eminenten Dirigenten wie Toscanini, Rodzinski und Koussevitzky. Viel Jazz war vertreten: alle großen Jazzmusiker machten Aufnahmen für das Label. Gelegentlich gab es aber auch durchaus ausgefallenes Repertoire wie Debussys 3. *Violinsonate*, Schostakowitschs 9. *Sinfonie* oder Strawinskys *Circus-Polka*. Sogar zeitgenössische Komponisten kamen zu Wort: so Wallingford Riegger, Howard Hanson und Elie Siegmeister. Die feindliche Haltung gegenüber der deutschen Kultur im allgemeinen erklärt die Zurückhaltung bei Aufnahmen der Wiener Klassiker und der deutschen Romantik.

Das Buch Richard S. Sears' zeigt einmal mehr, daß der Standort der diskographischen Forschung als Hilfswissenschaft etwa dem der Musikbibliographie um die Jahrhundertwende entspricht. Dabei ist interessant zu beobachten, wie Subventionskriterien und ideologische Kategorien musikalischer Denkmälereditionen nun auch auf die Diskographie übertragen werden: Der Rekurs auf nationales Kulturgut ist ebenso Prämisse dieser hier besprochenen Diskographie wie er es bei den großen Denkmälerausgaben des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts war. Mit dieser Publikation liegt ein solches nationales

Projekt vor, gefördert von der rührigen Association for Recorded Sound Collections, einer primär national operierenden Vereinigung.

Der Titel des Buches ist insofern irreführend, als hier im emphatischen Wortsinn keine Geschichte geschrieben wurde. Sie steht noch aus. Sears hat primär visuelle Materialien (und einige akustische) gesammelt und dokumentiert. Für eine Schallplattengeschichte genügen die minutiöse Eruiierung der Sterbejahre beteiligter Personen oder die möglichst genaue Lokalisierung einer Aufnahmezeitung jedoch nicht. Dieses (und vieles andere) sind lediglich (mögliche) Materialien einer noch zu schreibenden Darstellung, die sich in erster Linie des Klanges annehmen sollte. Dieser ist es, der ihre Objekte von den Sujets anderer Geschichten unterscheidet.

Als Quellensammlung ist Sears' Buch eine Meisterleistung an Akribie und Akkuratess. Seine Diskographie ist alphabetisch nach Hauptinterpreten und innerhalb dieser chronologisch nach Aufnahmedaten angelegt. Da das Buch Querverweise enthält, ist diese Anordnung recht benutzerfreundlich. Im Anschluß an die Haupteinträge folgt noch eine Aufstellung aller Platten, wie sie in Sets veröffentlicht wurden. Als Manko empfinde ich allerdings das Fehlen eines Titelregisters.

Es gibt bereits zwei V-Disc-Diskographien: von Stephen Wante / Walter de Block: *V-Disc Catalogue*. Vol. 1. (Nos. 1–500), Antwerpen 1954, und von Klaus Teubig: *V-Disc Catalogue. Discography* (No. 500–904), Berlin 1976. Ein Vergleich zwischen Sears und Teubig zeigt die vielen Ungenauigkeiten der Berliner Publikation auf, die ja nicht viel mehr als eine numerische Liste ist. Sears korrigiert viele Details und ergänzt unvollständige Angaben seiner Vorgänger. Als besonderer Vorzug erweist sich dabei, daß er Zugang zu den originalen Dokumenten gehabt hat. So sind beispielsweise einige interne Briefe faksimiliert abgedruckt.

Der Verlag hat das Buch solide und sauber gestaltet. Alles in allem ist es ein sehr nützliches und wichtiges Nachschlagewerk für alle jene Schallplattenforscher und Musikwissenschaftler, die sich mit dem amerikanischen Musikleben unseres Jahrhunderts befassen.  
(Februar 1982)

Martin Elste

*FRIEDEMANN OTTERBACH: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 340 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 52.)*

Der Titel verspricht ein Sachgebiet, das von der Musikwissenschaft stiefmütterlich behandelt wird. Die einschlägigen Werke mit dem gleichen Thema sind schnell aufgezählt. Demzufolge ist dieses Buch eine begrüßenswerte Unternehmung. Dennoch muß das Buch mit Vorbehalt gelesen werden. Der lobenswerte Ansatz, wissenschaftlich und verständlich zu schreiben, wird im Laufe der Darstellung zum Nachteil des einen wie des anderen. Manches Verständliche hätte besser abgesichert werden müssen.

Das Buch bietet einen chronologischen Abriss der Tänze und deren gesellschaftlicher Wertung von der Antike bis zur Gegenwart. Von der Musik ist nur selten die Rede. Die nach Epochen gegliederte Darstellung legt viel Wert auf eine allgemeine ideologie- und geistesgeschichtliche Betrachtung, die der Beschreibung der Tänze vorangestellt ist: In der Antike gäbe es noch die Einheit des Tanzes mit der Sprache. Ihre erzieherische Bedeutung ermesse sich an Platon. Aber es nage schon der Zahn der Zeit an diesem Ideal. Sprache, Rhythmus und Tanz würden sich voneinander trennen, was zur Folge hätte, daß Tanzmusik und absolute Musik sich voneinander entfernten. Die mittelalterliche Tanzmusik sei durch ein heidnisches Brauchtum und durch die Ablehnung der Kirche geprägt, die versuche, das Exzessive und Erotische der Tänze einzudämmen. In der Renaissance, die als Epoche Mittelalter und Neuzeit miteinander verbinde, gäbe es dann die Aufwertung der Tanzmusik durch die Aristokratie, wobei die Tänze durch ihre sittsame Vorführung nicht mehr unter das Tanzverdict der Kirche fielen. Außerdem würden Bevormundung und Indoktrination des Menschen endlich an Boden verlieren. Die Barockzeit pflege das Geometrische des Tanzes. Wie die Musik in der Zeit entwickle sie die Bewegung im Raum. Musik und Tanz verbänden sich zu einer „Einheit verschmolzener raumzeitlicher Körperbewegung“ (S. 112). Dadurch sei eine Stilisierung der Tänze vorbereitet. Mit der bürgerlichen Musikkultur gewinne dann der Gesellschaftstanz an Bedeutung. Dabei käme dem Walzer eine besondere Stellung zu. Die Bewegung des Schleifens sei dem höfischen Ideal der Haltung diametral entgegengesetzt. Aber in der Romantik entwickle

sich auch die Idee der autonomen Musik, die sich hinfort von der Tanzmusik isoliere. Mit dem Hinweis auf die Salonmusik leitet der Verfasser auf das 20. Jahrhundert über, das von der Massenindustrie, dem Musikkonsum und der Ideologie geprägt ist. Am Ende steht ein Versuch der Einschätzung der Popmusik. Begriffe wie Identifikation, Jugend und Subkultur finden Verwendung.

Der Faden, mit dem Otterbach die Geschichte des Tanzes in ihre Gegensätzlichkeit und Verbindlichkeit auffädelt, erfaßt leider auch eine Menge Vorurteile. Zwar ist jede Vereinfachung auf dem besten Wege, Vorurteil zu werden, aber was die Forschung über den Tanz betrifft, gibt es deren schon genug. Die magische Herkunft hat viele Fantasien beflügelt, die interessant sein mögen, aber suspekt erscheinen. Wo bleibt die Materialgrundlage, möchte man fragen? Selbst mit dem populärwissenschaftlichen Ansatz hätte Otterbach die wahre Quellenlage nicht verheimlichen dürfen. Für die Tänze der Antike zitiert er nicht archäologische Funde, sondern die Sprachphilosophie Georgiades', die ihrerseits manch Mythologisches in sich schließt. Undurchschaubar wird auch die Quellenlage des Mittelalters. Hier drängt sich der Eindruck auf, daß nur Zitate verwendet werden, die die Sexualfeindlichkeit der Kirche in bezug auf den Tanz beweisen. Otterbach begibt sich damit auf die Spur Böhmes, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, dessen antiklerikale Haltung ihn auch nur die Verbote berücksichtigen ließ.

Das Mittelalter ist für Otterbach etwas „Mystisch-Dunkles“ mit Legenden Behaftetes. Da liegt wohl eine romantische Mittelalterauffassung zugrunde. Wollte man sich ein anderes Bild machen, müßte man das wahre Ausmaß des Tanzes auch innerhalb der Kirche und des Gottesdienstes gerade wegen der Verbote kalkulieren. Diese gibt es bereits seit dem Jahre 456 und sie gibt es immer wieder bis zum Konzil von Trient 1562, wobei immer wieder der Tanz während des Gottesdienstes gemeint ist. Man kann also davon ausgehen, daß der Tanz in der Kirche eine wesentliche Rolle spielte. Am Rande dieser Verordnungen wurden von der Kirche immer wieder Tanzspektakel organisiert. Kirchliche Tänze, wie die bereits von Augustinus abgelehnte Chorea, waren das Tripudium und der Conductus: ein Reigen, ein Springtanz und ein Schreittanz. Es tanzten Geistliche und Chorknaben, freilich nur Männer. Bereits im Mittelalter

ist eine Stilisierung der Tänze nachweisbar. Die Kirche hat selbst dazu beigetragen. Männer tanzten aber auch am Hofe. Frauenrollen wurden von Männern dargestellt. Das war üblich und nicht unbedingt geschlechterfeindlich.

Problematisch erscheint die von Otterbach betonte Trennung von Volkstanz auf der einen und Gesellschaftstanz auf der anderen Seite. Die Renaissance habe damit begonnen und die Popkunst hebe sie wieder auf. Wenn es nun nicht zu leugnen ist: es gibt Volkstänze der Nationen, so muß dennoch klar gefragt werden, haben diese Tänze tatsächlich ihren Ursprung im Volk? Was ist das Volk? Warum muß es in seiner schöpferischen Tätigkeit immer erst dann eine Glorifizierung erfahren, wenn eine Tradition gesucht wird? Ist der Reigen überhaupt ein Volkstanz? Werden nicht auch in naher Zukunft Walzer, Polka, Tango, Foxtrott, Jazztanz als Volkstänze bezeichnet werden, wenn es deren Tradition nicht mehr gibt?

Die sehr auf das „Laienhafte“ des Tanzes konzentrierte Geschichte der europäischen Tanzmusik läßt folgerichtig ein Kapitel weg, das dennoch von Interesse wäre: das Ballett. Abgesehen davon, daß die an Magerkeit leidende Marie Taglioni als Idol des schwebenden romantischen Tanzideals erwähnt wird, das Ballett gehört nicht dazu. Und die Ballettmusik? So bleibt der Eindruck, daß nur das „Zünftige“ beschrieben wird: Schützen- und Volksfeste, die sich von dem heutigen Rummel nicht unterscheiden.

Nach der Lektüre bleibt so manches offen; vieles bleibt unerwähnt. Dennoch wird ohne Zaudern gewertet und gerichtet. Wäre es nicht richtiger bei einem so unübersehbaren Stoffgebiet zu sammeln, zu ordnen, zu sichten? Es ist ähnlich schwierig, wie an einer Sittengeschichte zu schreiben. Da hilft es dem Leser wenig, bereits aufbereitete Meinungen zu erfahren. Jeder will sich gern selbst ein Bild machen. Deswegen gehören Bilder dazu, Bilder, die man interpretiert. Was nützt uns eine Beschreibung der Tänze? Man muß sie sehen, die Haltung erkennen. An den Bildgehalten darf man interpretieren. Und die Methode: Die Kunstwissenschaften betrachten die Ikonologie schon längst nicht mehr als Hilfswissenschaft. Möge sie auch der Musikwissenschaft zugänglich werden.

(Februar 1982)

Albrecht Stoll

*KAREN ACHBERGER: Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980. 288 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 21.)*

Fragen des Opernlibrettos, die über die bisweilen etwas arg geplagte Wort-Ton-Problematik hinausgehen, sind – sieht man einmal von den Libretti Da Pontes und einigen Arbeiten zur barocken Librettistik eines Zeno und Metastasio ab – von der Musikwissenschaft bisher äußerst selten eingehender diskutiert worden, und auch in der Literaturwissenschaft hat das „Zweckdrama“ Libretto lange Zeit keine gute Presse gehabt. Inzwischen scheint sich das Interesse jedoch vergrößert zu haben – im Sommer 1980 veranstaltete das „Forschungsinstitut für Musiktheater“ der Universität Bayreuth ein mehrtägiges Symposium zur Problematik der neueren Literaturoper, und wenig später erscheint die Studie von Karen Achberger, offensichtlich eine bei Jost Hermand entstandene germanistische Dissertation, die sich mit dem deutschen Opernbuch nach 1945 auseinandersetzt.

Die Autorin, die in einem ausführlichen Anhang mehr als 750 neue deutschsprachige Opernwerke aus dem Zeitraum zwischen 1945 und 1976 anführt, macht den Unterschied zwischen Drama und Libretto, also auch den Vorgang der „Librettisierung“ zu ihrem Thema, das sie unter den Aspekten der „Werktreue“, der „Opernfähigkeit“ und der „Rezeption bzw. Interpretation“ untersuchen will, und zwar in einer Art von Querschnitten, die jeweils eine thematisch einheitliche Werkschicht zur Untersuchung vorsehen: sie untersucht Libretti, deren gemeinsame Stoffgrundlage die griechische Antike ist, weiter solche der deutschen Literatur, die spezifisch mediengebundenen Funk- und Fernsehoperen sowie historische Literaturopern, Märchenopern und musiktheatralische Werke experimentellen Charakters.

Diesen Querschnitten vorangestellt ist eine Art „Vorgeschichte“, die die Opernsituation in Deutschland während des Dritten Reiches schildert – ein allerdings eher halbherziges und zudem schlecht recherchiertes Unternehmen: nicht erst Fred K. Priebergs Buch über die Musik des Dritten Reiches zeigt, daß man hier sehr viel differenzierter vorgehen muß und daß Fragen der künstlerischen Kollaboration nicht ein für alle Mal zu beantworten sind. In diesem Kapitel

stecken auch die meisten sachlichen Fehler: Schrekers *Christophorus* wurde erst 1978 in Freiburg aufgeführt, weil man die Uraufführung zur Jahreswende 1932/33 verhindert hatte (S. 22); Furtwängler legte nach dem „Mathis-Skandal“ zwar seine Ämter als Intendant der Staatsoper und in der Reichsmusikkammer nieder, blieb aber preußischer Staatsrat (S. 23); Karl Amadeus Hartmann stammt aus München und nicht aus Wien (S. 24), und weitere Errata wären anzubringen.

Auch, was die unmittelbare musikalische Situation der Nachkriegszeit angeht, so hätte die Autorin sorgfältiger recherchieren oder aber einen musikhistorischen Fachmann zu Rate ziehen sollen – so verfehlt der Versuch, die Musik der Nachkriegszeit zu charakterisieren (S. 34), der die Elektronik in den sechziger Jahren und den Serialismus ebenfalls gut zehn Jahre zu spät ansetzt, den Sachverhalt ebenso wie die Behauptung, die Donaueschinger Musiktage seien erst 1947 (und nicht schon 1921) begründet worden, und auch die Behauptung, die Zentren neuer Musik, wie Darmstadt, Donaueschingen, die Münchner „Musica viva“ und die Funkanstalten seien der Motor für die Entwicklung der neuen Opernkomposition gewesen, ist in dieser Ausschließlichkeit sicherlich nicht zu halten.

In den gattungsspezifischen Querschnitten bietet die Studie dann erfreulicherweise mehr Material und auch – bei aller hier wohl notwendigen, aber den Zusammenhang von Sprache und Musik weitgehend aussparenden Konzentration auf die Operntexte – nachvollziehbare Schlüsse. Gleichwohl erscheint es fragwürdig, wenn zwar anhand von Libretto-Untersuchungen von Orff, Wagner-Régeny, Reutter, Henze, Liebermann und Matthus sowie Krenek zwei gegenläufige Strömungen, die mit den Schlagworten „Archaisierung“ und „Psychologisierung“ bezeichnet sind, herausgearbeitet werden, aber offen bleibt, ob und inwiefern die Musiksprache des jeweiligen Komponisten eine solche Tendenz nahelegt; bisweilen hat man den Eindruck, die Autorin vergesse über ihrem Stoff die strikte Funktionalität des Textbuches.

Die bisweilen fast zu große Zahl der verglichenen Libretti führt dazu, daß die Untersuchung an der Oberfläche verbleibt und selten mehr als den Inhalt paraphrasieren kann oder vorschnell zu verallgemeinernden Zusammenfassungen kommt („Fernsehlibretti neigen zum Wortwitz“, S. 160), während die medienpezifische Problematik nur

in Ansätzen reflektiert wird, was allerdings auch der Praxis der Gattung entspricht. Faßt man zusammen, so läßt sich konstatieren: ohne Zweifel trägt die Studie eine Fülle von Material zusammen und stellt auch eine Reihe von sinnvollen Fragen; daß man allerdings nach Lektüre des Bandes wichtige Erkenntnisse über Struktur, Beschaffenheit und Möglichkeiten des Opernlibrettos gewonnen hätte, läßt sich leider nicht behaupten.

(Januar 1982)

Wulf Konold

*FOLKERT FIEBIG: Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg: Verlag der Musikhandlung Karl Dieter Wagner 1980. 408 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)*

Als Joseph Müller-Blattau 1926 erstmals Christoph Bernhards *Tractus compositionis augmentatus* unter dem Titel *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* veröffentlichte, war ihm wohl nicht nur an einer den Verkauf des Buches fördernden Strategie gelegen, sondern er brachte damit auch zum Ausdruck, daß er in Bernhard einen getreuen Verwalter des Erbes des Dresdener Hofkapellmeisters sah. Nicht ganz gleichwertiger Nachfolger von Schütz und rudimentärer Vorläufer von Bach zu sein: dieses Resultat eines Geschichtsschemas, demzufolge allein die großen Meister Musikgeschichte machen, hat das Verständnis der Eigenständigkeit des musikalischen Werkes von Christoph Bernhard bislang eher verdunkelt als erhellt.

Es ist das unschätzbare Verdienst Fiebigs, daß er in seiner bei Hans Joachim Marx entstandenen Hamburger Dissertation eine Vielzahl von Materialien und Beobachtungen zusammenträgt, die es erlauben, Bernhard zukünftig als selbständigere Erscheinung des musikalischen 17. Jahrhunderts zu sehen. Zwar leugnet Fiebig keineswegs den Einfluß von Schütz auf Bernhard, doch stellt er diesem den nicht weniger entscheidenden Carissimis gegenüber. Zum Tragen kommen die unterschiedlichen Vorbilder vor allem in Bernhards Verhältnis zum *Stile moderno*. Während Bernhard „durch Heinrich Schütz in diese lutherische Kantortradition eingewiesen“ worden ist, „die den Kantor in ähnlicher Weise wie den Prediger als Verkündiger und Ausleger des Bibelwortes versteht“, ist „der Impuls zu neuen

Formen von seinem Lehrer Giacomo Carissimi ausgegangen“ (S. 337). Betrifft der deutsche Einfluß den satztechnischen Bereich der Wortauslegung dienenden musikalisch-rhetorischen Figuren, so bezieht sich der eher autonom-musikalisch inspirierte italienische auf die „Entwicklung von der Reihungsform zur satzartigen Anlage“. Daß hierbei in seiner jeweiligen Intention Gegensätzliches aufeinandergetroffen und verbunden worden ist, macht die Eigenständigkeit der Stilentwicklung bei Bernhard aus, in der Fiebig eine „vermittelnde Position zwischen dem ‚stile antico‘ und dem ‚stile moderno‘“ sieht.

Den zentralen analytischen und stilvergleichenden Partien seiner Studie, die sich dem Leser mittels einer ebenso verständlichen wie in ihrer Terminologie präzisen Sprache erschließen, hat Fiebig eine philologisch gründliche Biographie sowie ein kritisches Werkverzeichnis vorangestellt.

(Februar 1982)

Siegfried Schmalzriedt

*LUDWIG PRAUTZSCH: Vor deinen Thron tret ich hiermit. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs. Neuhäuser-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1980. 308 S.*

*Johann Sebastian Bach – Das spekulative Spätwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: Edition Text + Kritik 1981. 132 S. (Musik-Konzepte – Die Reihe über Komponisten. Heft 17/18.)*

Bachforschung, wie sie heute etwa in den Editionen der *Neuen Bach-Ausgabe*, in den *Bach-Jahrbüchern*, in den Referaten und Diskussionen musikwissenschaftlicher Symposien in Erscheinung tritt, hat an der Last von Problemen der Quellenkritik, der Werkgenese, der Aufführungspraxis, der adäquaten Analyse-Methoden und manch anderem so schwer zu tragen, daß die Aussagekraft des Bachschen Werkes (also das, was den Forscherfleiß auf den Plan ruft und ihn rechtfertigt) in den Publikationen oftmals entweder gar nicht oder nur indirekt bzw. fragmentarisch zur Sprache kommt. So ist es nicht verwunderlich, daß sich immer wieder das Bedürfnis geltend macht, in (vermeintlich) direktem Zugriff zur Sache selbst zu ergründen und zu sagen, was hinter Bachs Tönen steht – so verwunderlich auch die Ergebnisse solcher Bemühungen zuweilen sein mögen, wenn man sie nach Kriterien beurteilt, die sich aus dem Erkenntnisstand und

den methodischen Gepflogenheiten heutiger Bachforschung ergeben.

Der Weg zum Verständnis von Bachs Spätwerken wird für Ludwig Prautzsch durch „Figuren und Symbole“ gebildet. Seine Ergebnisse sind, in den Umrissen skizziert, folgende: Die *Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* deuten Luthers Liedtext nach seinen einzelnen Strophen aus. Die *Kunst der Fuge* betreffend, wird dargelegt, „daß Bach sein letztes Werk als musikalisch-symbolische Darstellung der ersten 19 Psalmen“ (S. 52) und der Stationen der Heilsgeschichte verstanden hat. Auf die Psalmen 1–19 beziehen sich nach Prautzsch auch die Choralbearbeitungen der Berliner Handschrift P 271, die sogenannten *Achtzehn Choräle* und die *Canonischen Veränderungen* (die damit eine neue Bedeutung als Musikalisierung von Psalm 18 erhalten). Weiterhin werden auch die Sätze der gleichfalls in P 271 enthaltenen Triosonaten für Orgel in die Deutung einbezogen; und schließlich wird es dem Verfasser „zur Gewißheit“ (S. 260), daß der „andere Grundplan“, auf den die berühmte (nicht autographe) Bemerkung in der Handschrift der *Kunst der Fuge* hindeutet, auch zwei Bachsche Motetten einschließen sollte.

Dem selbstgesetzten Anspruch, „Wir können . . . im Blick auf die Deutung der musikalischen Zusammenhänge eher zuwenig als zuviel tun“ (S. 52), bleibt die Arbeit Prautzschs kaum etwas schuldig. Da sowohl die musikalischen als auch die sprachlichen Texte in sich facettenreich genug sind, zudem nahezu jede Zahl symbolisch deutbar bzw. auf deutbare Zahlen reduzierbar ist, gibt es keine Grenzen für das Entdecken von Beziehungen. Um die Argumentation dichter zu gestalten, ist der Verfasser zu manchen überraschenden Umdeutungen bereit. Aufgrund der Form des Buchstabens F in der Überschrift „Fuga a 2. Clav.“ auf S. 57 des Erstdruckes der *Kunst der Fuge* (das Stück gehört nach heutiger Kenntnis zu den postum gestochenen Sätzen) vermag Prautzsch hier die Aufforderung zu lesen „Juga (verbinde)!“ – was das Motto des ganzen Buches abgeben könnte.

Dem Thema „Bachs Spätwerk“ gilt auch ein Band der Reihe *Musik-Konzepte*, die sich mit ihren vorangehenden, vorwiegend Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmeten Heften den Ruf einer Aktualität und Originalität mit sachlicher Fundiertheit verbindenden Veröffentlichungs-Reihe erworben hat.

Der eröffnende Beitrag *Canonische Verände-*

*rungen BWV 769 und 769a* von Gerd Zacher verfolgt das Ziel der semantischen Entschlüsselung mit ähnlichen Methoden und im Prinzip ähnlichen Ergebnissen wie das entsprechende Kapitel der Arbeit von Prautzsch. Für das Problem der Koordinierung der fünf Sätze von Bachs Zyklus mit den fünfzehn Strophen von Luthers Lied finden beide Autoren verschiedene Lösungen (Prautzsch sogar zwei, je eine für Druck- und Autograph-Fassung), die gleich „gut“ passen. Die Frage, ob das Grundprinzip der Deutung überhaupt Bachs Komposition adäquat ist (es spricht vieles dagegen), bleibt undiskutiert.

Der Beitrag *Musik und Schweigen in der Kunst der Fuge* von Ugo Duse ist die von Heinz-Klaus Metzger besorgte Übersetzung eines in der italienischen Originalfassung 1962 (revidiert 1967) publizierten Textes. Ein unveränderter Abdruck im Jahre 1981 hätte eines Kommentars bedurft. (Er hätte freilich große Parteien hinsichtlich ihres Informationsgehaltes relativieren müssen; so münden etwa die analytischen Erwägungen, die fast die Hälfte des Textes ausmachen, in die Graesersche These ein, daß die Gruppe der Kanons entgegen dem Erstdruck vor die Gruppe der Spiegelfugen gerückt werden muß – eine These, die heute wohl als endgültig widerlegt gelten muß.)

Für die übrigen zwei Beiträge des Bandes ist Bachs Spätwerk weniger Gegenstand der Deutung als vielmehr Ausgangspunkt für theoretische Erwägungen bzw. für schöpferische Weiterentwicklung. Michael Kopfermanns Aufsatz *Über den Zähl Sinn*, mit 63 Seiten der längste Beitrag des Bandes, hat den Untertitel *Analytische Erörterung zum Begriff der Architektonik der Form, am Beispiel des Krebskanons aus Johann Sebastian Bachs ‚Musikalischem Opfer‘*. Der methodisch entscheidende Schritt ist die Konstatierung von „auffälligen Sequenzen“; das damit gemeinte relativ häufige Vorkommen eines Tones auf engem Raum ist „auffällig“ freilich nur dann, wenn man von den melodischen, kontrapunktischen und harmonischen Verhältnissen absieht, die dem Einzelton nach der musikalischen „Grammatik“ der Bachzeit seine Bedeutung geben. Über die sich anschließenden Operationen mit dem so zubereiteten Tonmaterial muß sich der Rezensent mangels mathematischer Kompetenz eines Urteils enthalten; ihr Ziel wird in einem dem Sammelband beiliegenden anonymen (aber vermutlich von den Herausgebern autorisierten) Informationstext wie folgt beschrieben:

„Dem allgemein . . . beliebten Geschwafel über die Verwandtschaft zwischen Musik und Mathematik wird hoffentlich für immer ein Ende gemacht durch den minuziösen Nachweis der tatsächlichen Funktion des Numerischen in der Konstitution verbindlicher musikalischer Form und der Entdeckung des Zählenkönnens als Voraussetzung ihrer intelligenten Wahrnehmung.“

Gerd Zacher bearbeitete den ersten Contrapunctus der *Kunst der Fuge* 1968 in seinem Orgelwerk *Festival ‚Die Kunst einer Fuge‘ – Johann Sebastian Bachs Contrapunctus I in zehn Interpretationen*. Für die unterschiedlichen Klang- und Satztechniken, in denen Bachs Notentext gespiegelt wird, stehen die „Widmungen“ an verschiedene Komponisten ein – meist solche der avantgardistischen Orgelmusik der 1960er Jahre, für die Zacher als Interpret, Anreger und auch Komponist eine hervorragende Rolle spielte. Diesem Werk ist der abschließende Beitrag von Richard Hauser, *Zugänge – Gerd Zachers Festival ‚Die Kunst einer Fuge‘*, gewidmet. Er enthält (leider nur) eine der zehn Versionen, Zachers eigene Kommentare zu seinem Zyklus in ausführlicher Zitierung sowie weitere Kommentare des Verfassers.

(Januar 1982)

Werner Breig

*HANS JOHN: Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XII und 263 S.*

Im doppelten Schatten von Bachs Ära und sich ausbildender Klassik gilt die evangelische Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Epoche des „Verfalls“ – sei es generell (Hans Joachim Moser), sei es in Einzelbereichen (Friedrich Blume, Georg Feder). Dies findet seinen Niederschlag in ihrer bislang spärlichen Erforschung, die weder dem Selbstverständnis noch der musikalischen Wirklichkeit jener Zeit angemessen ist. Denn der Wandel, der das quantitativ reiche kirchenmusikalische Schaffen zunehmend zwiespältig werden ließ, beruhte zunächst auf einer Öffnung für neue Ideale, die im Kultus auf „Erbauung“, im Stil auf „Empfindsamkeit“ abzielten und als Wesen „echter“ Kirchenmusik bei Doles, Hiller oder Reichardt formuliert sind; die angestrebte „hohe Simplität“ schlug erst unter der Tendenz, ästhetische und

satztechnische Ansprüche preiszugeben, in Banalität um. In der Stilproblematik gerade dieser Entwicklung liegt eine Herausforderung für die Forschung, sofern es ihr primär um historische Erkenntnis, nicht um eine Wiederbelebung vergangener Repertoires geht.

Wenn daher nun, vier Jahrzehnte nach Helmut Bannings Arbeit über Doles, in der zu besprechenden Druckfassung einer halleischen Habilitationsschrift von 1973 die erste Monographie über Homilius (1714–85), den nach Urteil seiner Zeitgenossen bedeutendsten Kirchenkomponisten im mitteldeutschen Raum, vorliegt, so ist ihr ein breiteres Interesse sicher. Da Homilius als Bach-Schüler wie als Kreuzkantor mit Lateinschulamt (ab 1755) in ausgeprägten Traditionen stand, ist in seinem Werk jener Stilwandel behutsam vermittelt, zugleich aber bewußt vollzogen, deshalb vermutlich analytisch besonders gut – und an repräsentativen Stücken – sichtbar zu machen. Doch nicht eine umfassendere Stiluntersuchung, sondern eine Voraussetzungen schaffende Studie über Homilius' Leben, Wirken und Werk war das Ziel der Arbeit Johns, das zweifellos ebenso zu bejahen ist.

Die „Leben“ und „Wirken“ behandelnden Abschnitte sind wertvoll vor allem wegen des hier zum guten Teil erstmals erschlossenen und in extenso wiedergegebenen biographischen Materials (vorwiegend aus Dresdner Akten), von dem aus der Verfasser eine ansprechende, allerdings sehr zitatengebundene Darstellung entwirft. Bei der gleichfalls verdienstlichen, doch schwierigeren Aufgabe, die Werke des Homilius mit ihren Quellen zu erfassen, mußte der Autor Grenzen ziehen (sich auf „noch vorhandene Manuskripte“ beschränken und z. B. bei Signaturen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin offenlassen, ob die Handschrift in Ost- oder West-Berlin verwahrt wird). Gravierender als diese eingestandenen Vorläufigkeiten des Werkverzeichnisses (das deshalb auch keine Themen enthält) sind andere Mängel. Undeutlich bleibt, welche Quellen John selbst geprüft hat und für welche er nur Existenzmitteilungen referiert; der Vermerk zur *Markuspassion* (S. 228: „wahrscheinlich identisch mit . . .“), die Berufung auf Georg Feder (S. 235) oder die fehlende Aufschlüsselung der Quelle „8. f.“ (S. 239) verraten einen uneinheitlichen Informationsstand, den zusätzliche Kennzeichnungen hätten verdeutlichen sollen. Weder findet der Benutzer Konkordanzhinweise in der Quellenliste der Orgelchoralvorspiele (S. 238f.) noch

ein alphabetisches Incipitverzeichnis dieser Werke („8. a“ umfaßt nicht alle Stücke), so daß er ihren tatsächlichen Bestand erraten muß. Da ein Gesamtregister fehlt, offenbart nur die kursorische Lektüre, wo – und ob überhaupt – ein Werk im Text besprochen wird.

Diesem äußerlichen Einwand könnte man die sehr differenzierte Gliederung des Bandes entgegenhalten, besonders in seinem das „Werk“ behandelnden Hauptteil, der zunächst „stilistische“, dann „systematische Untersuchungen“ bietet. So eindrucksvoll aber die Serie der Kapitelüberschriften wirkt: das zu Homilius' Stil und Kompositionen Vorgetragene fordert den Rezensenten zu inneren Einwänden heraus. Die scheinbare Fülle der Aspekte gründet eher auf einer Pflichtübung, vielerlei berücksichtigen zu wollen, als auf einem entsprechenden Fundus von Fakten, Argumenten oder analytischen Ergebnissen.

Dies erweist sich zunächst darin, daß etliche Kapitel nicht nur kurz, sondern auch inhaltlich mager ausfallen. Viele Bemerkungen, Gesichtspunkte und Gedanken, oft locker aneinandergereiht, bleiben vordergründig, floskelhaft, zuweilen lakonisch, und man fragt sich, was sie im Grunde über die Musik und ihre Spezifika „besagen“ (wenige Beispiele, S. 85: „Manche Themen sind ganz melodisch angelegt“; S. 87: „Eine große Rolle in den Kantatensätzen spielen Synkopen“; S. 109: „Die Harmonik ist ungekünstelt und einfach“; „Auch doppelte Dominanten bzw. Einführungsdominanten und Vorhaltsdissonanzen gehören zu“ Homilius' „harmonischem Fundus“; S. 134: „Eine Kadenz rundet die Choralbearbeitung ab“). Angesprochene historische Bezüge verharren oft in einer Sphäre recht vager Vergleichbarkeit (z. B. S. 133, 145: „erinnert an . . .“; S. 96: Berufung auf ungenannte „ältere Vorbilder“). Äußerlich formale Werkbeschreibungen stehen im Zentrum, begnügen sich aber nicht selten mit dem, was an den zahlreich beigegebenen Notenbeispielen unmittelbar ablesbar ist. Die ungewöhnliche Tatsache, daß gelegentlich ein und dieselbe musikalische Partie an mehreren Stellen des Buches durch (von fehlerhaften Diskrepanzen abgesehen) völlig analoge Notenbeispiele veranschaulicht wird (S. 90=200; 90=95=97=177; 91=192; 92=193; 94=102f.), ist symptomatisch dafür, wie sich der Verfasser, durch die Einzelgesichtspunkte der Gliederung fixiert, an einer verknüpfenden Gesamtschau hindern läßt. Über isolierten, meist

nur die Oberfläche der Sache treffenden Betrachtungen kommt es zu keiner in das Wesen des musikalischen Satzes eindringenden Erörterung, die als Analyse zu bezeichnen wäre.

Am instruktivsten noch sind die Beispiele und Bemerkungen zur textbezogen bildhaften Kompositionsweise bei Homilius. Gern würde man sich in größere musikalische Zusammenhänge der abgedruckten Stücke vertiefen, wären nicht nahezu sämtliche Notenexempla (einschließlich des auf acht Seiten faximilierten Cembalokonzerts) inkomplett. Zuweilen entsteht der Eindruck, der Autor wende sich an Laien (so spaltet er S. 176 eine Partitur und kommentiert: „Während die Solisten den Chor mit folgenden Motiven einleiten: [Notenbeispiel] spielt das Orchester folgendermaßen: [Notenbeispiel]“), stünde dem nicht die akademische Legitimation der Schrift entgegen. Zwar wird die Druckfassung als überarbeitet und gekürzt bezeichnet (S. IX); sollten aber in ihr substanzreiche analytische Teile (oder auch eine wünschenswerte Edition des kurzen Generalbaßtraktates) weggelassen worden sein, so wäre dies schwer verzeihlich.

Zwischen redaktionellen Versehen und inhaltlichen Unausgewogenheiten in dem – äußerlich geschmackvollen – Band läßt sich zuweilen kaum unterscheiden. Möchte man das eine noch hinnehmen (z. B. Textbezug bzw. Fehlverweis auf Notenbeispiel S. 179, 219), so irritieren andererseits doch Fälle wie der Eröffnungssatz des Kapitels „Psalmemotetten“ (mit seiner Hauptaussage: „Der Motette . . . liegt ein Psalmtext zugrunde“, S. 155) oder die Gruppierung der Orgelchoräle in „manualiter“ darzubietende (hierzu nur vier Titel; in Kapitelüberschrift dann aber „für zwei Manuale“) und solche „für zwei Klaviere mit Pedal“ (hierzu eine umfassende, doch höchst heterogene Typologie) mit der ersten Gruppe zugewiesenen Notenbeispielen, die bereits in ihren Ausschnitten zeigen, daß sie keinesfalls ohne Pedal auszuführen sind (S. 130ff.).

Ebenso blaß und im Grunde unspezifisch wie die Stilbeschreibung anhand von (aus der Literatur übernommenen) Einzelmomenten (aufgezählt z. B. S. 84f.) bleibt die Zusammenfassung (S. 221f.), die Homilius' „fortschrittliche“, „humanistische“ Züge betont und ihn als Bestandteil des „nationalen Kulturerbes“ anspricht – was, recht verstanden, wohl nicht einmal Rudolf Steglich bestritten hätte. So sehr der Rezensent das spürbare Eintreten des Verfassers für Homilius

begrüßen, das Bemühen um ein „neues Homilius-Bild“ (zu dem Georg Feder wichtige Voraussetzungen schuf) anerkennen und den investierten Fleiß würdigen möchte, so wenig vermag er eine Enttäuschung über wesentliche Strecken dieses Buches zu verhehlen.

(März 1982)

Klaus-Jürgen Sachs

*BERNHARD ADAMY: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). VII und 457 S. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 1.)*

Der Verfasser dieser ersten literaturwissenschaftlichen Dissertation (Frankfurt am Main 1979) über Pfitzner sieht seine Aufgabe vor allem in einem Ausbrechen „aus dem polemischen Zirkel der Pfitzner-Diskussion“. Anhand umfangreichen, bisher unbekanntes Quellenmaterials sucht er geschichtliche Zusammenhänge herzustellen, die Bedingungen von Pfitzners Denken und Handeln deutlich zu machen, seine von Schopenhauer geprägten philosophischen und ästhetischen Grundsätze neu zu interpretieren, um auf diese Weise die Grundlage für eine künftige Biographie zu schaffen. Er behandelt den Schriftsteller und Polemiker Pfitzner, sein Selbstverständnis als Komponist, sein Verhältnis zur Literatur und seine Beziehungen zu Thomas Mann, aber auch den prekären politischen Komplex – Pfitzner als Figur der Zeitgeschichte.

Um bei diesem letzten Komplex anzusetzen: Adamys Darstellung verzichtet auf Beschönigung; das Haarsträubende tritt bei ihm vielleicht sogar noch greifbarer zutage, da er die geistige Verwurzelung Pfitzners in der Philosophie Schopenhauers nie aus den Augen verliert. Die „Herausforderung“, als welche Adamy Pfitzners Denken und Handeln begreift, wäre freilich erst dann restlos angenommen worden, wenn auch Pfitzners *Glosse zum zweiten Weltkrieg* vom Frühjahr 1945, aus der Teile zitiert werden, in toto aufgenommen und erörtert worden wäre, wie dies inzwischen an anderer Stelle geschehen ist (Klaus-K. Hübler in *Zeitschrift für Musikpädagogik* V [1980], Heft 10). Das graphologische Gutachten über Pfitzner von 1928, das Adamy (S. 3) zitiert, enthält einen Satz, der bei der Auseinandersetzung mit Pfitzners politischem Denken stärkere Berücksichtigung verdient hätte: „Die Art, wie er an einigen Ideen festhält, soll

Gesinnungstreue sein, ist aber eine Abwehrstellung gegen wirkliche oder vermeintliche Angriffe der bösen Welt.“

Der übersteigerte Nationalismus Pfitzners seit etwa 1917 ist eine jener Ideen, ein Erbe des 19. Jahrhunderts, das von Adamy ausführlich diskutiert wird; gewiß kein Symptom der Stärke, sondern eher der Schwäche und verzweifelten Abwehr, das im Klima der Überfremdungsfurcht der zwanziger Jahre wie eine Treibhauspflanze gedieh. Der Anteil von Pfitzners jüdischem Freund Paul Cossmann an dieser unseligen Verstrickung zahlloser guter bzw. zu guter Deutscher tritt bei Adamy wohl nicht klar genug zutage: Ressentiments, geboren aus Verbitterung über die Niederlage und die Revolution von 1918, über die angebliche „Greuelpropaganda“ der Alliierten, Ablehnung der Weimarer Republik und die Überzeugung, Deutschland sei 1914 überfallen worden, drängten den einflußreichen Publizisten Cossmann, einen hochgebildeten und integren Mann, ins ultrakonservative, nationalistische Lager (vgl. hierzu Hermann Sinsheimer, *Gelebt im Paradies*, München 1953, S. 218–224), und sein Einfluß auf Pfitzner in politischen Fragen war wohl doch stärker als der Pfitzners auf ihn, von dem Adamy spricht (S. 290).

Pfitzners kompositorisches Schaffen wird in Adamys Buch nur am Rande berührt. Dies erscheint verständlich, denn der Verfasser ist weder Musiker noch Musikwissenschaftler. Weniger einleuchtend ist sein Verzicht auf eingehende Interpretation der Dichtungen Pfitzners. Mindestens der *Palestrina*-Text hätte einem Germanisten ein lohnendes, bisher kaum bearbeitetes Feld geboten. Die Aussparung der künstlerischen Werke hat ein unverhältnismäßiges Übergewicht von Meinungen, Haltungen, Weltanschauungen und Reaktionen auf geschichtliche Ereignisse zur Folge, deren detaillierte Erörterung dem Leser einiges an Geduld abverlangt – trotz des ungemein flüssigen, teilweise fesselnden Stils der Darstellung. Die Unterbringung von nicht weniger als 1850 Anmerkungen im Anhang – darunter einige wichtige Texte – sorgt für zusätzliche Strapazen.

Die Zurückhaltung Adamys mit eigenen Äußerungen über Musik mag redlich und lobenswert sein. Bei der Wahl der Sekundärquellen, auf die er sich für musikgeschichtliche Zusammenhänge bisweilen beruft, hätte er indessen weiter greifen müssen: Hans Schnoor, Erich Valentin und Walter Abendroth als einschlägige Referen-

zen wirken allzu homophon, nicht zu reden von den Konzertführern Hans Renners im Literaturverzeichnis. Das Zitieren nach Sekundärquellen führt u. a. zu der peinlichen Identifikation des Komponisten Ernest Bloch (der auf S. 47 und 58 nach dem Sammelband *Komponisten über Musik* von Sam Morgenstern zitiert wird) mit dem Philosophen Ernst Bloch, den Adamy auf S. 102 (ausgerechnet!) nach Schnoor (*Harmonie und Chaos*) zitiert. Im Register verschmelzen beide zu einem einzigen Ernst Bloch, dem alle drei Zitate zugeschoben werden.

Bedenkliche Anachronismen im Kreuz und Quer der das Buch überwuchernden Zitate sind keine Seltenheit. Adamy zieht mehrfach (S. 71, 129) Alban Bergs Vergleich von Musik mit der „Produktion von Schmirgelscheiben“ heran (Brief Bergs an seinen Schwiegervater in spe Nahowski vom Juli 1910). Er sieht in ihm einen Beleg für die in den zwanziger Jahren aufkommende Vorstellung von „Machbarkeit der Kunst“, zu der Pfitzners Inspirationslehre im Gegensatz steht. Hier stört nicht nur, daß Adamy Bergs Formulierung in einem Atem mit Äußerungen Stuckenschmidts aus den Jahren 1973, 1976 und 1926 anführt, sondern auch die offensichtliche Verkenntnis der Intention jenes Briefes, einem Spießbürger klarzumachen, daß außer dem Beruf eines Kaufmanns auch der des Musikers nützlich und produktiv sei. Bergs Argumentation zielt auf Behebung eines Ebehindernisses; aus ihr eine künstlerische Überzeugung herzuleiten, dürfte schwerlich zulässig sein. – Ob die Verfälschung von Winckelmanns Idee einer „edlen Einfalt (und stillen Größe)“ zur Tautologie „schlichter Einfalt“ (S. 189) auf Pfitzner zurückfällt, erscheint fraglich; Pfitzner war im allgemeinen bis zur Pedanterie auf Genauigkeit bedacht.

Insgesamt hätte es dem Buch wohl gutgetan, wenn es vor der Publikation einer gründlichen Straffung unterzogen worden wäre. Es zeigt in manchen Teilen Affinität zu jener „lactea ubertas“, die Nietzsche an George Sand kritisierte. Von dieser Fülle wird auch das Wichtigste an der Arbeit Adamys ein wenig erdrückt: sein Beitrag zu einer differenzierteren Beurteilung der Gestalt Pfitzners, die bislang vom Pro und Kontra der Schwarz-Weiß-Darstellungen blockiert wurde. Weitgehend unberücksichtigt bleibt übrigens der Umkreis Pfitzners in seiner Frühzeit, vornehmlich in den Frankfurter Jahren, der Einfluß der Mutter, der Kreis um Hans Thoma und Henry Thode, zu dem er mindestens indirekte

Kontakte fand, und die Persönlichkeit seines Jugendfreundes und ersten Textdichters James Grun. Hier wäre vermutlich noch manches Wesentliche nachzutragen.

Es bleibt zu hoffen, daß die Wiedervorlage des „Falles Pfitzner“ nicht in neuen Kontroversen über den Menschen und Literaten versandet, sondern zu einer Neubesinnung auf sein schmähtlich vernachlässigtes kompositorisches Schaffen beiträgt.

(Februar 1982)

Peter Cahn

IVAN KLEMENČIČ: *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoj* (Die kompositorische Struktur der Klavierwerke von Marija Kogoj). Ljubljana 1976. 176 S. (*Academia Scientiarum et Artium Slovenica – Classis I: Historia et Sociologia. Dissertationes XI/1.*)

Diese in slowenischer Sprache abgefaßte Dissertation bietet eine englische Zusammenfassung, über die hier kurz berichtet werden soll. Der slowenische Komponist Marij Kogoj (1895–1956) wirkte nach dem Studium in Wien bei Schreker und Schönberg als Dirigent der Oper in Laibach. 1932 verfiel er in geistige Umnachtung. Neben Liedern und Chormusik sowie seinem Hauptwerk, der 1924–1929 entstandenen Oper *Črne maske*, schuf er ein an Umfang nicht eben großes Klavierwerk, das jedoch seine kompositorische Entwicklung exemplarisch widerspiegelt. Der Verfasser unterscheidet drei kompositorische Entwicklungsperioden: 1. eine spät- bzw. neoromantische, repräsentiert durch die *Elegija* (1912) und die drei Fugen (1917); 2. eine als „neo-romantische Phase des Expressionismus“ gekennzeichnete Periode mit den beiden repräsentativen Kompositionen *Skica* (entstanden 1916/17) und der aus sechs Stücken bestehenden Sammlung *Piano* (entstanden zwischen 1913 und 1921); schließlich eine Periode der Tendenz ebenso zur „Neuen Sachlichkeit“ wie zu gewissen Stilmerkmalen Bartóks, jedoch auch mit Bezügen zum dodekaphonen Schaffen Schönbergs; sie wird vor allem durch *Chopiniana* (1927/28) und *Malenkosti* (Bagatellen; 1932) repräsentiert. Der Verfasser betont, daß die vollendeten Kompositionen nur einen Bruchteil des kompositorischen Potentials erkennen lassen, gemessen an den zahlreichen unvollendeten, geplanten und skizzierten Werken.

Als Musikästhetiker vertrat Kogoj in radikaler Form die bedingungslose Unterordnung der kompositorischen Mittel unter die Maxime des emotionalen Ausdrucks. Seine eigene kompositorische Entwicklung bezeichnete er in diesem Sinn als „evolucionarno revolucionarno gibanje“ (evolutionär-revolutionäre Bewegung). Als fundamentales Element zur Realisierung des Ausdrucks bezeichnet der Verfasser die Harmonik, die zwar die Grenzen der Tonalität vielfach berührt, sie jedoch selten überschreitet. Gegenüber gelegentlich auftretenden Quartakkorden behält der terzstrukturierte Akkord – häufig nicht kadenzial gebunden – deutlich das Übergewicht. Die Melodik, ursprünglich unkompliziert-oberstimmtenbetont, tendiert in der zweiten Periode zur Aufspaltung in kurze, semantisch determinierte und, entsprechend der psychologischen Situation, häufig nur durch begrenzte Abschnitte hindurch auftauchende Motive; in der dritten Periode tritt die Neigung zu polymelodischer Satzweise in den Vordergrund.

Den Taktstrich behält Kogoj bei, obwohl er durch permanenten Metrumwechsel das Prinzip des einheitlichen Akzentstufentaktes durchbricht (was er theoretisch auch nachdrücklich betonte). Formal bewegt er sich von klassizistischen Anfängen (Fuge, Sonate) zu den eher aphoristischen Gestaltungen der Wiener Schule. (Eine auffallend geringe Rolle scheint das folkloristische Element zu spielen, das vom Verfasser nicht erwähnt wird. Hier scheint ein entscheidender Unterschied sowohl zu Janáček, an den besonders das Verfahren der Kurzmotivik erinnert, wie auch zu Bartók zu liegen.) Schulebildend hat Kogoj kaum gewirkt. Seine Werke wurden zunächst beinahe vergessen. Einige neuere slowenische Komponisten wie Srečko Koporc, Vilko Ukmar und Matija Bravničar bewegen sich entweder in stilistischer Nähe zu Kogoj oder nehmen bei seinem Werk ihren eigenen kompositorischen Ausgangspunkt.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

*Llibre per a piano. Hrsg. Associació Catalana de Compositors. Barcelona: Edicions Musicals (1980). 357 S.*

Das Erscheinen des vorliegenden Sammelbands mit Klaviermusik katalanischer Komponisten, vom Ministerio de Cultura finanziell unterstützt, darf man als erfreuliches Zeichen des nach

wie vor ernsthaft bedrohten Demokratisierungsprozesses in Spanien interpretieren, zu dem auch die kulturelle Emanzipation von der erdrückenden Dominanz des spanisch-kastilischen Zentralismus zählt. Die Anthologie – die erste ihres Zeichens – zielt auf ein breiteres Publikum. Sie will, so die Einleitung, zur Lösung eines bekannten Problems beitragen und jene Kluft überwinden, „that separates contemporary music of the latest tendencies, which only an ‚elite‘ of few know and appreciate, from that for the mass-media with its lack of interest and equivocal position. That situation where music is regarded as a business rather than something that promotes culture is, indeed, a negative one.“ In der Tat. Und da von den insgesamt 34 Komponisten von Vicenç Acuña bis Manuel Valls, in der neutralen alphabetischen Reihenfolge aufgeführt, jeweils ein vollständiges Werk (auch solche zyklischen Charakters) abgedruckt ist, läßt sich die Anthologie auch unmittelbar von Interpreten und zum Spielen verwenden – teilweise sogar von Laien.

Ein Mangel, daß nichts über Prinzipien der Auswahl von Komponisten und Werken gesagt wird. Und angesichts dieser noch weitgehend unbekanntes Musikkultur und Musik wären auch einige Kommentare zu den Werken selbst – letztlich auch für den praktischen Gebrauch – durchaus wünschenswert gewesen. Jeder Komponist wird mit einem Werk sowie einem sehr knappen, aber für z. B. lexikalische Zwecke brauchbaren Biogramm in katalanischer, spanischer und (verkürzter) englischer Fassung vorgestellt. Das Werkverzeichnis dann ist nach folgenden, für alle gleichen Sparten gegliedert: I. Solo (diverse Instrumente), II. Elektronische Musik (eine aparte Position), III. Kammermusik, IV. Kammer-Ensemble (eine nicht ganz einleuchtende Differenzierung), V. Vokal, VI. Orchester, VII. Gesang und Orchester, VIII. Musik für die Bühne, IX. Verschiedenes. Dazu eine Diskographie. (Einzelne Rubriken können dabei naturgemäß auch nicht besetzt sein.) Innerhalb der einzelnen Werk-Sparten finden sich folgende Informationen: Titel / Entstehungsjahr / Dauer / ggf. Textautor(en) / Uraufführung (Datum, Ort, Interpret[en] bzw. Ensemble und Dirigent) / Besetzung / Verlag.

Eine nähere Bekanntschaft mit diesem kaum bekannten Repertoire scheint zu lohnen. Ganz unvertraut wirkt es nicht. Hier entfaltet sich in nuce das Spektrum gegenwärtiger Kompositionsweisen vom klassizistischen Klaviersatz bis zur

Alteorik: Index wachsender Internationalisierung, auch wenn sich häufig eine nationale Idiomatik oder mindestens ein entsprechender Gestus findet. Durchweg meiden die Komponisten, auch wenn sie, wie z. B. Manuel Blancafort, von eher traditionalistischer Haltung sind, Populäres eher, als daß sie es aufgriffen und zur Überbrückung der zurecht beklagten Kluft beitragen. Immerhin gibt es dazu aber auch Ansätze, so in einer durchaus unasketischen „Spielmusik“, z. B. Frederic Mompous *Canço i Dansa* No. 14 mit einem sehr regulären, fast „quadratischen“ Tonatz. Und sicher fänden sich bei genauerer Durchsicht und beim Spielen noch Stücke mit mehr aktuellem Pfiff. Insgesamt freilich scheint es mir eher fraglich, ob diese Edition Entscheidendes zur Einlösung des eingangs zitierten Programms tut.

(März 1982)

Hanns-Werner Heister

**BERNHARD BRÜCHLE:** *Musik-Bibliographien für alle Instrumente. Music Bibliographies for all Instruments. München: Bernhard Brüchle Edition 1976. 96 S.*

Auch Bibliographien der Bibliographien können sehr nützlich sein. Das vorliegende Bändchen berücksichtigt die Verzeichnisse von Kompositionen für bestimmte Instrumente, wobei neben Solowerken (ggf. mit Begleitung) auch die Kammermusik mit mehreren Instrumenten aufgeführt wird. Neben den selbständigen Bibliographien werden auch Repertoirelisten verzeichnet, die als Zugaben zu Publikationen anderer Art auftreten. Ferner sind einige allgemeine Verzeichnisse von Kammermusik aufgeführt, soweit sie es ermöglichen, direkt nach bestimmten Besetzungen zu suchen. Wichtig ist schließlich die Zusammenstellung der Fachzeitschriften und -verbände für einzelne Instrumente. Verzeichnisse der einschlägigen Verlage, der Sekundärquellen zur Bibliographie und einiger Informationszentren für Musik ergänzen das Büchlein.

Eine Bibliographie kann selten vollständig sein. Der Unterzeichnete vermißt beiläufig *French Horn Music Literature* von Lorenzo Sansone (New York 1962). Hingewiesen sei auf eine maschinenschriftliche Bibliographie von Ralf Jung, die über die Matthias Hohner AG, Musikverlag in Trossingen, zu beziehen ist: *Literatur-Liste für das Einzelton-Akkordeon*, Copyright 1979.

(April 1982)

Dieter Krickeberg

*Keyboard Instruments. Studies in Keyboard Organology 1500–1800. Edited by Edwin M. RIPIN. New York: Dover Publications, Inc. (1977). Mit Beiträgen von John BARNES, Edmund A. BOWLES, F. J. DE HEN, Friedemann HELLWIG, Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Gustav LEONHARDT, John Henry van der MEER, Charles MOULD, Edwin M. RIPIN, Peter WILLIAMS. 86 S., 74 Abb.*

1971 erschien eine Sammlung von Aufsätzen über Tasteninstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts, die trotz der grundlegenden Bücher von Donald Boalch, Raymond Russell und Frank Hubbard einen der wichtigsten Beiträge zur Kenntnis der Kielklaviere darstellte. Eingehende Untersuchungen erhaltener Instrumente, ferner zeitgenössisches Bildmaterial verleihen dem Band auch heute noch größten Wert für Historiker und Instrumentenbauer. Die Neuausgabe ist daher zu begrüßen. Sie wurde mit sechs alten Abbildungen von besaiteten Tasteninstrumenten des 15. Jahrhunderts bereichert und ist sonst im wesentlichen unverändert. Neben den Kielklavieren (und gelegentlich dem Klavichord) werden das Streichklavier von Raymundo Truchado und das Orgelcembalo von Kirckman und Snetzler beschrieben.

(Mai 1982)

Dieter Krickeberg

**MARILOU KRATZENSTEIN:** *Survey of Organ Literature and Editions. Ames, Iowa: The Iowa State University Press (1980). X, 246 S.*

Die Verfasserin, die an der Universität Iowa im Orgelspiel unterrichtet und Musikgeschichte lehrt, ist Schülerin von Jean Langlais und André Marchal und eine Organistin mit europäischer Konzerterfahrung. Wie sie im Vorwort schreibt, hat sie als Mangel empfunden, daß Orgelschüler sich gern ausschließlich mit den bekanntesten Kompositionen aus Deutschland und Frankreich beschäftigen und darüber viele alte und neue Musik, auch aus anderen Ländern, nicht beachten. Aus diesem Grund hat sie in den Jahren 1971–1977 in *The Diapason* eine Reihe von Aufsätzen veröffentlicht, in denen sie die Orgelmusik in den einzelnen Ländern Europas und in den USA behandelt. Eine einfache Aufzählung der Komponisten und ihrer veröffentlichten Werke genügte ihr nicht; deshalb hat sie für jedes Land eine kurze Geschichte seiner Orgelmusik verfaßt, in der auch die Biographien wichtiger

Komponisten angedeutet sind. Auch die in verschiedenen Ländern und Zeiträumen maßgebenden Instrumententypen werden charakterisiert. Erweitert um Nachtrag, Literaturverzeichnis und um ein vorangestelltes kleines Kapitel über die Orgelmusik vor 1500 ist diese Aufsatzsammlung 1980 in Buchform erschienen.

Behandelt werden Spanien, Portugal, Italien, Deutschland und Österreich, Frankreich, England, die Niederlande, Skandinavien, die Schweiz, das Gebiet der heutigen Tschechoslowakei, Ungarn, Polen und zum Abschluß die USA. Die umfangreicheren Kapitel England und Frankreich sind in je zwei zeitlich abgegrenzte Abschnitte unterteilt, das mit 52 Seiten längste Kapitel „Deutschland und Österreich“ wurde vierfach gegliedert. Die begrifflicher Weise sehr unterschiedliche Länge der Kapitel richtet sich nach der Quantität der vorliegenden Orgelkompositionen bzw. nach dem zufälligen Informationsstand. Die geschichtliche Übersicht ist knapp und flüssig geschrieben, das im Abschlußexamen eines jungen Organisten etwa zu erwerbende Wissen ist darin komprimiert, 135 Notenbeispiele tragen zur Veranschaulichung bei. In jedem Kapitel folgen die erreichbaren praktischen Ausgaben der behandelten Komponisten, die Sammelwerke und kurze Quellenangaben.

Weniger überzeugend ist die etwas willkürliche Bibliographie mit rund 430 Titeln, darunter über 200 Buchveröffentlichungen. Daß in der Auswahl der Aufsätze amerikanische Zeitschriften besonders stark vertreten sind, erklärt sich aus der Bestimmung der Veröffentlichung primär für amerikanische Organisten. Erstaunlicherweise fehlen von manchen mit Aufsätzen erwähnten Autoren die Hauptwerke, so beispielsweise von Jerzy Golos die bisher grundlegenden Veröffentlichungen über den polnischen Orgelbau (1966 und 1972) oder von Christhard Mahrenholz die *Orgelregister* und die *Orgelpfeifenmessungen*. Das in amerikanischem Nachdruck erhältliche große Werk von Audsley fehlt ebenso wie die Standardwerke zur Geschichte der Temperatur von Dupont und von Barbour (East Lansing 1951, Nachdruck 1972), der übrigens mit einem Aufsatz vertreten ist. Es wäre sinnlos, mit weiteren Beispielen auf die Schönheitsfehler der Bibliographie einzugehen.

Man muß dieses Buch unter dem Gesichtspunkt seiner von der Autorin bestimmten Zielsetzung sehen: Dem „anfahenden“ Organisten wird ein sehr brauchbarer Leitfaden zum Stu-

dium der Geschichte der Orgelmusik und zur Erweiterung seiner Literaturkenntnis an die Hand gegeben. Hervorzuheben sind die Informationen über die neuere Orgelmusik vor allem in den USA, mit denen die Veröffentlichung die Mehrzahl der Orgelmusikführer übertrifft.

(März 1982)

Rudolf Reuter

*Acta organologica. Band 14. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1980. 278 S., 37 Taf., zahlr. Tab. (85. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)*

BERT WISGERHOF: *Orgeln in den Niederlanden. Deutsche Übersetzung Hermann J. BUSCH. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH (1981). 56 S., 25 Abb., Tab. (87. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)*

Mehr als die Hälfte des 14. Bandes nimmt das Inventar historischer Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei ein, mit dem Otmar Gergelyi und Karol Wurm ihre Bestandsaufnahme der Orgeln der Slowakei (*Acta organologica* Band 9, S. 113–165) fortsetzen. Abgesehen von Ludwig Burgemeisters *Orgelbau in Schlesien* (1925) und dem österreichischen Inventar von Oskar Eberstaller (1955) hat man sich außerhalb Mitteleuropas erst seit etwa fünfzehn Jahren intensiver mit dem Orgelbau im östlichen Mitteleuropa beschäftigt. Rudolf Quoika legte 1966 seine damals Neuland erschließende Arbeit über Böhmen und Mähren vor, Jerzy Golos machte 1966 und 1972 mit dem polnischen Orgelbau bekannt, Kilián Szigeti veröffentlichte vier Teilmobile eines ungarischen Gesamtinventars (*Régi Magyar Organák*, Budapest 1977/80). Wer die zum Teil sehr schwierigen Bedingungen kennt, unter denen gerade die neueren Arbeiten entstanden sind und noch entstehen, kann der Gründlichkeit und der Energie der Autoren nur höchsten Respekt zollen. Das gilt ohne Einschränkung auch für Gergelyi und Wurm, die auf 160 Seiten 256 Orgeln vorstellen, die überwiegend nach 1850 gebaut sind. Nur sehr wenige Werke und Gehäuse entstanden vor 1800. Die Instrumente sind in der Regel klein (bis zu zwei Manualen und zwanzig Registern), noch im 19. Jahrhundert hielt sich die kurze Oktav, noch nach 1850 wurde das begrenzte, repetierende Pedal mit nur zwölf Tönen gebaut. Außer den

von der mittleren Slowakei her bekannten Meistern Zorkovský und Pažický waren einheimische Werkstätten (Šaško 1807–1893 und seine Schüler Wagner, Vavro und Mozsny), aber auch Österreicher wie Hencke, Seyberth, Mooser und Buckow tätig. 82 Fotos, Zeichnungen und eine Karte runden das wertvolle Inventar ab, das wieder ein Schritt auf dem Wege zu einem südosteuropäischen Gesamtinventar ist.

Vor allem im 19. und 20. Jahrhundert sehr ausführlich behandelt Wolfram Hackel die 1729 beginnende Geschichte der Orgel der Stadtkirche in Radeberg (Sachsen). Außerdem stellt er die Lebensdaten der Familie Ziegler zusammen, zu der Johann Gottlieb, der Erbauer der Orgel von 1729, aber auch der Bachschüler Johann Gotthilf gehören. Er berichtet ferner über zwei Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts (Jahn und Herbrig).

Alfred Reichling verfolgt auf 30 Seiten mit ausgedehnten Zitaten aus Kostenanschlägen und Briefen sowie anschaulichen Fotos und Zeichnungen die Geschichte der von E. F. Walcker 1863 erbauten Orgel der Würzburger Universitätskirche, die 1888 umgebaut und 1945 zerstört wurde. Auf sorgfältige Recherchen geht ein kurzer Aufsatz von Hans Steinhaus zurück, in dem Äußerungen von Aristide Cavaillé-Coll über deutsche Orgeln zusammengestellt und kommentiert sind. Auf zwei Reisen 1844 und 1856 hatte Cavaillé-Coll u. a. Orgeln in Berlin, Frankfurt, Stuttgart, Ulm und Weimar kennengelernt und zum Bau einer neuen Orgel für den Kölner Dom Stellung genommen. Über den Orgelbauer Nicolas Boulay, der zwischen 1750 und 1760 einige Orgeln in der Nähe von Colmar erbaute, berichtet Paul Meyer-Siat. Am Ende des vorwiegend dem 19. Jahrhundert gewidmeten Bandes behandelt Werner Kluge die physikalischen Grundlagen der Stabilität großer Metallpfeifen. Entsprechend vielfacher historischer Praxis schlägt er u. a. vor, die Pfeifenwandungen vom Labium an aufwärts dünner werden zu lassen. Das Verfahren wurde auch in letzter Zeit mehrfach angewendet, ist aber durch erhebliche Lohnkosten belastet. Über das ständig akute Problem der statischen Sicherung großer historischer Bleipfeifen äußert er sich leider nicht.

Bert Wisgerhof beschreibt die Orgeln in achtzehn niederländischen Kirchen, die während der Tagung der Gesellschaft der Orgelfreunde 1981 in Utrecht besucht wurden. Die getroffene Auswahl aus dem reichen niederländischen Orgel-

schatz ergab sich – wie Hermann J. Busch im Vorwort sagt – teilweise aus organisatorischen Notwendigkeiten. In knapper und sachlicher Form stellt Wisgerhof die Geschichte von 25 Instrumenten vor, die insgesamt nach ihrer Entstehungszeit zwischen 1550 und 1975 eine Übersicht über den Orgelbau des Landes geben. Zugleich gibt das kleine Buch einen guten Einblick in die dort seit Jahrzehnten geübte, besonders sorgfältige Restaurierungspraxis.

(März 1982)

Rudolf Reuter

*CLEMENS KÜHN: Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen abendländischer Musik. Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher (1980). 254 S., zahlr. Notenbeisp. (Musik-Taschen-Bücher Theoretica. Band 18.)*

Schon der Titel *Musiklehre* kann kritische Geister zweifach stutzig werden lassen: Kann man Musik, die sich in verschiedenen Kulturen und Epochen so unterschiedlich gestalten kann, anhand eines festen Kanons lehren und kann man dies zu einer Zeit, in der kulturübergreifende Einflüsse unübersehbar geworden sind, auf die abendländische Musik einschränken? Der Autor bescheidet sich in drei Punkten: er will keine kulturell-stilistische Universalität, sondern Begrenzung auf unseren Kulturkreis, nicht das übergreifend Allgemeine, sondern das historisch Konkrete darstellen, er erstrebt keine lexikalische Vollständigkeit, sondern Beschränkung auf wesentliche Grundzüge. So sehr man den zweiten und dritten Punkt akzeptieren kann und so gut dem Autor das auch gelungen ist, um so fragwürdiger ist der Verzicht auf einige Musikbereiche unserer Gegenwart, die auch Teil unserer heutigen Kunstmusik geworden sind.

In einem ersten Abschnitt (*Voraussetzungen*) werden u. a. Notation, ihre Entwicklung, das akustische Material und speziell die Bedeutung von Klangfarbe und Geräusch im 20. Jahrhundert (unter der unverständlichen Überschrift *Musikalische Bedeutung*) behandelt; vor allem der sehr vertrackte Bereich der Stimmungen wird in der gewählten Kürze sehr klar beschrieben. Dafür findet man aber – scheinbar unausrottbar – auch hier die Gleichsetzung von Tonhöhe und Frequenz. In einem zweiten Abschnitt werden als Bausteine die Intervalle, Skalen und Tonarten sowie Akkorde und Akkordfolgen vorgestellt. Schon hier wird eine Stärke des Buches deutlich:

die „Bausteine“ werden nicht als etwas Unveränderliches, sondern als jeweils historisch Gewordenes und nur für begrenzte Zeit Gültiges vorgestellt. Das Kapitel über Musik und Zeit ist überraschend knapp ausgefallen, obwohl die zentrale Bedeutung des Rhythmus hervorgehoben wird; entsprechendes gilt für das Tempo, dessen Verknüpfung mit der Harmonik so sicherlich überschätzt wird.

Am besten haben mir die drei letzten Kapitel gefallen, in denen die wichtigsten Satzstrukturen, verschiedene Typen der Melodik sowie die gängigen Formschemata anhand gut ausgewählter Notenbeispiele so geschickt herausgearbeitet werden, daß ihre geschichtliche Bedingtheit dem Leser immer vor Augen bleibt.

Die potentiellen Adressaten, vor allem Musik(-wissenschafts)-studenten, werden aus diesem Buch viel lernen können, aber ihre Neugier, was z. B. die Rhythmik und Harmonik des Jazz ausmacht, hätte auch hier, zumindest in Grundzügen, dargestellt werden müssen. Manche Leser werden mit schwierigeren Notenbeispielen nicht zurechtkommen; warum wird eine gute Musiklehre, zu der auch Hörschulung gehören sollte, dann nicht mit klingenden Musikbeispielen ergänzt?

(April 1982)

Klaus-Ernst Behne

WALTER GRAF: *Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze.* Hrsg. von Franz FÖDERMAYR. Wien-Föhrenau: Elisabeth Stiglmayr 1980. 366 S., 1 Taf. und 30 Abb. (*Acta Ethnologica et Linguistica. Nr. 50. Series Musicologica 3*)

Der vorliegende Band hätte eigentlich, als Zeichen des Dankes, auf den Zeitpunkt der Emeritierung Walter Grafs erscheinen sollen; da er nun mit Verspätung herauskam, wurde aus der Festgabe eine Dokumentation einer Ethnomusikologie, „die Ergebnisse der Musikkultur-Regionalistik mit denen der naturwissenschaftlichen Grundlagenforschung“ verbindet (Vorwort, S. 11). Was Walter Graf (Verzeichnis seiner Schriften, S. 339–348) ein Leben lang zentral beschäftigte, ob er sich mit Ethnomusikologie oder mit vergleichend-systematischer Musikwissenschaft auseinandersetzte, ob er geschichtlichen und methodischen Fragen oder seiner Arbeit im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften nachging, war die musikalische

Klangforschung. Damit hatte er es zu Beginn nicht eben leicht, Gefolgschaft bei seinen Kollegen zu finden. Mit der Zeit ging die Saat seiner Gedanken im Umkreis seiner Schüler auf, und heute gilt Walter Graf als Promotor einer Forschungsrichtung, die aus der Ethnomusikologie nicht mehr wegzudenken ist und von der man sich noch wesentliche neue Erkenntnisse und Korrekturen vermeintlicher Kenntnisse verspricht.

Der in „Ethnomusikologie“ (S. 13–89), „Geschichte und Methode“ (S. 91–173) und „Vergleichend-systematische Musikwissenschaft“ (S. 175–262) gegliederte Band intendiert zwar keine Dokumentation der Grafschen musikalischen Klangforschung, sondern veröffentlicht in verdienstvoller Weise Arbeiten, die in nicht-musikalischen Organen erschienen waren. Und dennoch zieht sich dieses Thema wie ein roter Faden durch den ganzen Band, angefangen mit den Partiaitönen der Zeremonialflöten von der Nordküste Neuguineas (S. 15–24) und endend mit den Sonagrammen des Abbildungsteils. Zugegeben: die graphische Darstellung, die mit dem alten Sonagraphen möglich war, ist unbefriedigend, vergleicht man sie mit dem Resultat, das heute ein an der Technischen Universität von Berlin entwickelter neuer Sonascope in Verbindung mit dem Computer zu erbringen vermag. Was hat man nicht in den verschiedensten Zusammenhängen über Walter Grafs Sonagrammen die Stirn in Falten gelegt und zum Beispiel versucht, aus dem mehr- oder weniger Schwarz exakte Lautstärken-Verhältnisse eines klanglichen Geschehens oder die Welt der Teiltöne zu erkennen! Technische Perfektion hin oder her: Die Fragestellungen, Methoden und Kriterien, mit denen Walter Graf gearbeitet hat, sind so aktuell wie eh und je und dürfen noch immer als wegleitend bezeichnet werden.

Die Hauptarbeiten Grafs zur musikalischen Klangforschung sind bekannt. Im vorliegenden Band sind die folgenden Beiträge unmittelbar dem Thema gewidmet: *Moderne Klanganalyse und wissenschaftliche Anwendung* (1963) und *Zur sonographischen Untersuchung von Sprache und Musik* (1967), S. 152–162 bzw. S. 211–223. Bei *Neue Möglichkeiten, neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft* (1962) geht es um den Tonhöhen- und Lautstärkenschreiber (S. 138–151), bei *Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln* (1965) um die phonetische Bedeutung der Jodelsilben (S. 202–210), das

heißt um Formanten. Unter den vergleichend-systematischen Reprints figurieren *Biologische Wurzeln des Musikerlebens* (1967), *Zum Faktor des Schöpferischen in der Musik schriftloser Völker* (1969) und *Gewöhnliches, sprachliches und musikalisches Hören* (1970); in der letztgenannten Arbeit wird von der Tatsache ausgegangen, daß distinkte Schallspektren bei gewöhnlichem und sprachlichem Hören als Bauelemente der Lautgestaltung wesentlich sind, während bei der musikalischen Gestaltung und beim musikalischen Hören eine Konzentration auf den Grundton (distinkte Tonhöhe) stattfindet.

Waren einige der oben genannten Aufsätze bislang schwer zugänglich, so dürften die meisten der eigentlich ethnomusikologischen Arbeiten (aus *Anthropos* oder *Archiv für Völkerkunde*) als bekannt vorausgesetzt werden. Erstmals las ich *Zur Individualforschung in der Musikethnologie* (1952), wo (S. 34–43) an Neuguinea-Aufnahmen des Phonogrammarchivs die Problematik erörtert wird, die die Individualforschung als wichtiges Moment für die Materialkritik verursacht und die dann entsteht, wenn das Erlebnis des produzierenden und hörenden exotischen Individuums zum Verständnis eines musikalischen Vorganges oder gar einer fremden Musikultur als Faktor eingebracht wird.

Womit immer Walter Graf sich in den nachgedruckten Arbeiten befaßt, immer geschieht es von einem eigenen denkerischen Ansatz her, in klarer gedanklicher Durchdringung und sprachlicher Darstellung. So bedeutet der Sammelband einen Gewinn für die Ethnomusikologie, auch wenn es sich beim einen oder anderen der Aufsätze durchaus um ein Parergon handeln dürfte.

(Februar 1982)

Hans Oesch

*ANTON HUBERTY · Stücke für Viola d'amore mit und ohne Begleitung. Reprint des Originals aus seinem eigenen Verlag. Hrsg. von Louise GOLDBERG und Alexander WEINMANN. Band I: Viola d'amore. Band II: Gesänge, Baß. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1980. xxx, 142 S., 74 S., 2 Taf.*

Anton Huberty, der als Bearbeiter und Verleger der Stücke im vorliegenden Reprint zeichnet, ist vor allem durch seine verlegerische Tätigkeit bekannt. Als praktischer Musiker spielte er im Orchester der Pariser Oper Kontrabaß (1760 bis

1767) und beherrschte das virtuose Spiel auf der Viola d'amore. Entsprechend hat er sich mit Notationsproblemen der Musik für Viola d'amore beschäftigt und sie in der Vorrede dieser Veröffentlichung erörtert: Da die meisten Viold'amore-Spieler Geiger sind, haben sie, bedingt durch die große Zahl verschiedener Stimmungen, mit Verwirrung und Schwierigkeiten zu kämpfen. Um hier Erleichterung zu schaffen, stellt Huberty ein Notations-System vor, das das herkömmliche mit Violin- und oktavierendem Baßschlüssel um einen dritten erweitert; dieser ist für das Spiel in der ersten Lage auf den oberen vier Saiten gedacht. (Jene Töne, die über die erste Lage hinausgehen, werden klingend im Violinschlüssel notiert.)

Diese allein von Gerber nachgewiesene Sammlung von Stücken für Viola d'amore galt bisher als verschollen; nur durch einen glücklichen Zufall wurde ein Exemplar in der Sibley Music Library der Eastman School of Music der Universität Rochester (N. Y.) aufgefunden. Der Druck enthält sechs Sonaten für Viola d'amore und Baß, neun Solosonaten für Viola d'amore, dreizehn Lieder und Arien für Singstimme und Viola d'amore sowie etwa 100 einzelne Stücke mit und ohne Baß. Die unbegleiteten Sonaten sowie etwa ein Drittel der einzelnen Stücke stammen von Huberty. Ein genaues Inhaltsverzeichnis von Louise Goldberg gibt Aufschluß über die Kompositionen und über die im einzelnen nachgewiesenen Komponisten (Einleitung, S. xxv–xxx).

Der „anastatische Neudruck“ bringt in Band I die Hauptstimme der Viola d'amore und in Band II die Baßstimme, andere Nebenstimmen sowie die Singstimme mit Baß – eine Gliederung, die eine praktische Verwendung nahelegt (und ermöglicht). Dem steht offenbar entgegen, daß sich darin „zahlreiche Fehler“ finden (Einleitung, S. xi); mit ein Grund, daß Louise Goldberg eine praktische Ausgabe der Sonaten und des Duos „nach modernen Notationsprinzipien“ vorbereitet. Die hier vorgestellte Publikation richtet sich einerseits an die „allgemeine Musikwissenschaft“ (was auch immer darunter zu verstehen ist) und an die Interessen der „Musikbibliographie“, andererseits soll damit ein „Unikat der Musikverlagsforschung ins Heimatland zurückkehren“ (Einleitung, S. xi). Daß auch Praktiker gerne einen Einblick in den Originaldruck tun würden, war mit diesem Reprint offenbar nicht beabsichtigt. Wieder einmal wurde eine schöne Gelegen-

heit zur Koordination von praktischer und der Wissenschaft zugeordneter Publikation versäumt.

(Februar 1982)

Veronika Gutmann

*ROBERT SCHUMANN: Quartett c-moll für Pianoforte, Violino, Viola und Violoncello (1829), nach den autographen Haupt- und Nebenquellen mit einem Kritischen Bericht und einer Einführung vorgelegt von Wolfgang BOETTICHER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). XXXII, 84; 19; 19; 19 [Part. und Stimmen]. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte hrsg. von Richard Schaal, Beihefte: Urtextausgaben praktischer Musik Band 4.)*

Mit dieser Veröffentlichung liegt endlich das letzte der drei Jugendwerke vor, die in Schumanns Entwicklung eine entscheidende Rolle gespielt und in den opera 1–22 einprägsame Spuren hinterlassen haben, wie spätestens seit den Arbeiten von Gerald Abraham (*MMR* 1946) und Hans Ferdinand Redlich (*MMR* 1950/51) bekannt ist: gemeint sind jene Lieder, die einmal als „opus II“ geplant waren, die Sinfonie in g-moll (ed. Marc Andrae, Frankfurt 1972) und das Klavierquartett in c-moll von 1828/29. Daß das Klavierquartett so lange auf eine Veröffentlichung warten mußte, liegt nicht allein an dem lange schwer zugänglichen Aufbewahrungsort des Autographs (bis 1973 in der Privatsammlung Wiede), zu dem außer Wolfgang Boetticher kaum jemand Zugang hatte, sondern auch am Notentext selbst: über weite Strecken fehlen Teile der Klavierpartie, von der Schumann nur die Rechte Hand notiert hat. Der Herausgeber informiert in Vorwort und Kritischem Bericht ausführlich über Quellenlage und Entstehung. Angesichts der Besonderheit des Autographs wäre freilich eine Erweiterung des Faksimileteils willkommen gewesen.

Eine Ausgabe, die auch der Praxis ein neues Werk erschließen will, hat als zentrale Aufgabe die Ergänzung der Klavierstimme zu leisten. Ob und wie das zu lösen ist, darüber werden die Meinungen auseinandergehen müssen. Boetticher kommt jedenfalls das Verdienst zu, eine spielbare Fassung vorgelegt und die Ergänzungen als solche gekennzeichnet zu haben (fraglich erscheint mir allerdings, ein Instrument vorauszusetzen, das  $F_1$  und  $E_1$  unterschreitet). Erkennbar sind zwei sinnvolle Ergänzungsprinzipien

Boettichers: entweder die Anlehnung an den Cello-Baß oder die direkte Oktavierung der gegebenen Rechten Hand. In Einzelfällen hätte sich jedoch eine subtilere Anwendung empfohlen, sowohl bei Verstärkungen thematischer piano-Stellen des Cellos (1. Satz T. 185ff.) wie andererseits „falschen“ Bässen in forte-Partien (1. Satz T. 83f.). Ein selten eingeschlagener dritter Weg, derjenige mechanischer Grundtonergänzung, führt kurz vor Schluß des Trios zu gewichtig akkordischer Fortschreitung, wo aller Wahrscheinlichkeit nach von Schumann ein zögerndes Verharren intendiert war: offensichtlich soll T. 59 ein labiler Quartsextakkord stehen (vgl. das tiefe  $E$  des Cellos sowie  $e^1$  von Geige und Bratsche – schon die Baßergänzung T. 51 ist fraglich).

Insgesamt unbefriedigend bleibt die verlegerische Betreuung. Beim Musizieren erweist sich, daß nicht weniger als neunzehnmal abgebrochen werden muß, weil der Verlag keinen Gedanken daran verschwendet hat, die Streicherstimmen zum Umblättern einzurichten. Der praktische Musiker wird sich in seiner Skepsis gegenüber der Wissenschaft gerne bestätigt finden. Wenig vertrauenerweckend ist schließlich die stattliche Reihe von Druckfehlern (z. B. 1. Satz T. 102 fehlt Auflösungszeichen, T. 118 hat das Cello Baß- statt Violinschlüssel, im 2. Satz fehlt eine Punktierung T. 39), irritierend schließlich eine überstrapazierte eckige Klammer (einmal sind an vergleichbaren Stellen dynamische Angaben durch die Partitur hindurch ergänzt, ein anderes Mal nicht – 1. Satz T. 98, 99 –, zweimal ist gegen Schumanns pp der Streicher ein [mf] gesetzt, ferner ein [pizz.] angefügt, das sowieso vom Vortakt her gilt – 1. Satz T. 103). Dem Begriff „Urtext“, dem die Editionsreihe vom Titel her verpflichtet ist, hat diese Ausgabe jedenfalls keinen Dienst erwiesen.

(August 1982)

Manfred Hermann Schmid

## Diskussionen

*Entgegnung auf die Bemerkung von Constantin Floros zur Rezension seines Buches „Beethovens Eroica und Prometheus-Musik“ (Mf 35/1982, S. 114f.)*

Es soll hier nicht versucht werden, Überlegungen vorzutragen, ob sich eventuell jemand qualifiziert oder disqualifiziert habe. Unwahrheit zu verbreiten, ist nicht Sache der Wissenschaft und