
BESPRECHUNGEN

Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1979. 255 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Das Schwergewicht von Helmuth Osthoffs musikwissenschaftlichem Werk dürfte im Bereich der Renaissance liegen. Von daher ist der Entschluß des Herausgebers sinnvoll, die Themenstellungen der in dieser Festschrift versammelten Beiträge ebenfalls auf das Feld der Renaissance zu beschränken – zumindest in einem weiteren Sinn. Das Ergebnis ist insgesamt erfreulich und wiegt so wohl auch die dreijährige Verspätung auf, mit der es dem Jubilar in gedruckter Form hat überreicht werden können.

Die Autoren sind als Dozenten, als ehemalige oder noch aktive Studierende durchweg dem Frankfurter Musikwissenschaftlichen Institut verbunden: es ist schön zu sehen, daß die besondere Tradition der Renaissance-Forschung in Frankfurt über Osthoffs eigenes Wirken hinaus anhält. Eine erste Gruppe von Beiträgen gilt vorwiegend quellenkundlichen Untersuchungen. So behandelt Peter Cahn *Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt a. M.: Der Musiktraktat des Johannes Floess (1419)*: obwohl dessen Text, eine elementare Musiklehre, nichts Außergewöhnliches preisgibt, besticht die Sauberkeit, mit der Cahn die Niederschrift des Traktats auf der Reichenau lokalisiert und in deren historisches Umfeld einbettet; Edition und Kommentar sind angefügt. – *Eine unbekannte Tabulaturaufzeichnung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert* legt Klaus Hortschansky vor: es handelt sich um ein einseitig notiertes Fundamentstück um 1450, das in einem Wolfenbütteler Manuskript zu Tage getreten ist; Hortschansky situiert die Eintragung in der deutschen Tabulatur-Überlieferung der Zeit und gibt

eine Diskussion übertragungstechnischer und didaktischer Fragen bei. – Nach Italien weist *Eine unbekannte Lauden-Sammlung des 15. Jahrhunderts*, die Joachim Jaenecke aus einer handschriftlichen Ergänzung zu einem Boethius-Druck in Berlin gewinnt: es geht um acht meist dreistimmige Sätze, die auch in musikalisch freilich nicht immer überzeugender Übertragung beigegeben sind (Interpretation der Pausen / Fermaten am Zeilenende und Stellung der Mensurstriche). Der von Jaenecke nicht bestimmte Quellenbesitzer und/oder -schreiber „Johannes de Guascogna“ könnte übrigens mit dem „Gian Guascon“ identisch sein, der um 1500 als Sänger in Ferrara bezeugt ist (vgl. Lewis Lockwood, *Josquin-Proceedings*, S. 111f.). – Eine vorwiegend bibliographisch-quellenkundliche Übersicht über *The latin Psalm motet 1500–1535* legt Edward Nowacki vor: die Studie ist ausgezeichnet, gründlich und, zusammen mit einem knappen, aber wesentlichen Kommentar, eine ideale Basis für weitere, mehr ins Musikalische zielende Bemühungen. – An einer großen Zahl von Belegen handelt Helmut Hucke *Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs „Kirchenmusik“*: Hucke breitet das weite Begriffsfeld von „geistlicher“, „kirchlicher Musik“, von „musica sacra“, „ecclesiastica“, „sancta“ usf. aus und zeigt, daß und wie – nach teils bestimmterem, teils weniger fixiertem mittelalterlichem und Renaissance-Wortgebrauch – die Begriffe „Musica sacra“ und „Kirchenmusik“ gegen 1600 allmählich aufkommen. – Renaissance-bezogen sind schließlich auch Wilhelm Stauders Bemerkungen *Zur Entwicklung der Cister*, da deren „eigentliche Entwicklung in das 15. Jahrhundert fallen“ dürfte: der Verfasser zeichnet, oft an neuem bildlichem Material, die Hauptlinien dieser Entwicklung nach.

Über das vorwiegend Quellenkundliche dringen andere Aufsätze weiter ins spezifisch Musikalische vor. *Heinrich Finck, Gaspar van Weerbeke und die Göttin Venus. Ein Beitrag zur Geschichte der Cantus-firmus-Praxis im frühen 16. Jahrhundert* ist der Titel des umfangreichen Beitrages von Eric F. Fiedler: der Verfasser hat den Cantus firmus im Credo von Fincks *Missa in Summis* als die Melodie *O Venus bant* identifizieren können und erwägt, ob Fincks Komposition hier an Gaspars gleichnamige Messenvertonung anschließt. Der Aufsatz ist namentlich auch durch die Beigabe amüsanter historischer Informationen eine vergnügliche Lektüre; musikgeschichtlich scheinen Fiedlers Darlegungen, übrigens auch nach eigenem Eingeständnis, nicht immer die letzte Sicherheit zu gewinnen: so bleibt doch fraglich, ob nicht allein die Sonderstellung des Credo im Messenzyklus nach choralen Ordinariumsvorlagen hier zur Aufnahme eines „fremden“ Credo-Satzes mit weltlichem Cantus firmus geführt haben könnte (vgl. M. Staehelin, *Isaac*, Bd. III, S. 99), wodurch eine historische Anspielung auf Herzog Ulrichs Hochzeit mit der ungeliebten Braut unwahrscheinlich würde. Die übergangene Notiz im Heidelberger Kapellinventar, fol. 29, „*Kirie, et in terra, Sanctus, De B. virgine. Patrem 7 vocum Finckh.*“ könnte ebenfalls das Credo der *Missa in Summis* betreffen und würde dann dessen „willkürliche“ Einfügung in einen Zyklus nach choralen Ordinariumsvorlagen bezeugen; falls auch das vereinzelte *Patrem 7 vocum* (ebenda, fol. 10) dieses selbe Finck-Credo meinen sollte, würde die ursprüngliche Sonderexistenz dieses Satzes weitere Glaubwürdigkeit gewinnen. Schließlich braucht Finck den Cantus firmus auch nicht unbedingt aus Gaspars Messe bezogen, sondern könnte sich an einen gleichnamigen Liedsatz gehalten haben, zumal die Fassungen der Cantus-firmus-Melodie bei Gaspar und Finck sich nicht genau zu entsprechen scheinen und Fiedler auch kaum wirklich zwingende stilistische Übereinstimmungen zwischen den Vergleichswerken beibringen kann. – In einem thematisch ähnlichen Bereich bewegt sich Lothar

Hoffmann-Erbrecht, wenn er *Heinrich Fincks fünfstimmige Missa super Ave praeclara – eine wichtige Neuentdeckung* vorstellt: durch entsprechende Notizen im Heidelberger Kapellinventar läßt sich eine in fünf Quellen nur anonym erhaltene Messe als Werk Fincks identifizieren. Lehrreich ist die entschiedene Beteiligung desselben Kopisten Wircker bei der Verbreitung dieser Komposition; wohl noch eindrucksvoller ist jedoch die kompositorische Originalität der Messe, die, nach den gebotenen Beispielen, wenig von der gewissen „Biederkeit“ anderer Finck-Messensätze hat und von geradezu „niederländischer“ Gewandtheit ist: nach diesem Fund dürften noch mögliche Zweifel an Fincks Autorschaft auch an der dreistimmigen *Marien-Messe* entfallen können.

In noch weitergespannter Weise handelt Ludwig Finscher *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*: Finscher legt die Kategorien des Kanons und der freien Imitation, der (formal gliedernden) Textdarstellung und der (musikalisch ausdeutenden) Textinterpretation an einige exemplarisch besprochene Motettenkompositionen von Dufay, Busnois, Compère, Isaac und Josquin und sieht in des letzteren *Ave Maria* „den historisch entscheidenden Schritt von der Textdarstellung zur Textinterpretation“ vollzogen. Sachlich und methodisch besonders reizvoll werden Finschers Darlegungen durch die Berücksichtigung von, eine simple lineare Entwicklung störenden chronologischen und von, den künstlerischen Rang einer Komposition wertenden Überlegungen. Man wird die gedankliche „Konzeption“ (um ein Modewort zu gebrauchen) schätzen, zu der manche schöne Einzelbeobachtung den Verfasser führt und die ihrerseits das entworfene Gesamtbild maßgeblich mitbestimmt, und man wäre gespannt, die Diskussion auf eine noch größere Zahl von Motetten ausgedehnt zu sehen. – Winfried Kirsch sodann äußert sich wertvoll *Zur Funktion der tripeltaktigen Abschnitte in den Motetten des Josquin-Zeitalters* und belegt das Ausgeführte mit Einzelbesprechungen der entsprechenden Stellen in den Motetten des *Medici-*

Codex. Dabei ist weniger überraschend, daß das untersuchte Phänomen fast immer mit einem „Wechsel von polyphoner zu homophoner Satzstruktur verbunden“ ist, als daß es in vierstimmigen Motetten offenbar deutlich häufiger auftritt als in fünfstimmigen. Kirsch (dem man übrigens die schöne Wortprägung „wechselbicinoid“ verdankt) arbeitet hilfreich die inhaltlichen Kategorien der Texte heraus, die hauptsächlich mit dem Auftreten tripeltaktiger Abschnitte zusammengehen: daß diese die Aufgabe haben, den Text in besonderer Weise hervorzuheben, ja auszudeuten, ist offenkundig; überraschend verschweigt der Verfasser jedoch Begriff und Sache der „musikalischen Ausdrucksfiguren“, obwohl eine entsprechende Diskussion, besonders mit Blick auf die Klasse der „emphatischen“ Figuren, sich hier eigentlich aufzudrängen scheint.

Eine letzte Gruppe von Aufsätzen gilt Pfitzners *Palestrina* und dessen Renaissance-Elementen. Wolfgang Osthoff legt *Eine neue Quelle zu Palestrina-Zitat und Palestrina-Satz in Pfitzners musikalischer Legende* vor: es handelt sich um eine Abschrift der *Marcellus-Messe*, die Pfitzner um 1910 selbst hergestellt hat und in der er verschiedene, ihm für die Komposition seiner Oper wichtige Stellen angezeichnet hat; von hier aus kann Osthoff in glänzender Weise mehrere Palestrina-Zitate und -Elemente mehr satztechnischer Art in Pfitzners Komposition nachweisen. – Etwas bedauerlich ist, daß der Herausgeber es offenbar nicht mehr hat einrichten können, Hans Rectanus von Osthoffs Fund und Aufsatz Kenntnis zu geben: Rectanus versucht in seinem Beitrag „*Ich kenne dich, Josquin, du herrlicher . . .*“. *Bemerkungen zu thematischen Verwandtschaften zwischen Josquin, Palestrina und Pfitzner* im Wesentlichen, die Verwertung des Eingangsmotives von Josquins *Bernardina* durch Palestrina und später auch Pfitzner, im sog. „*Gloria*“-Motiv des *Palestrina*, darzulegen. Bleibt dieser Gedanke schon darum etwas ungewiß, weil dieser Motivkopf sehr formelhaft ist und eine direkte Übernahme somit schwer nachweisbar wäre, so zeigt nun auch die von Osthoff vorgestellte Abschrift, daß Pfitzner an der fragli-

chen Stelle keinerlei Anstreichung vorgenommen und sein Motiv, wie Osthoff zeigt, eher aus dem etwas anders gestalteten Credo-Beginn der *Marcellus-Messe* herausentwickelt hat.

Der Band ist mit Notenbeispielen und Illustrationen bereichert; nur auf den einzigen, einigermaßen sinnstörenden Druckfehler „*Neoplatinismus*“ (S. 116) sei hier ausdrücklich hingewiesen.

(Februar 1980)

Martin Staehelin

Hundert Jahre Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1880–1980. Eine Chronik. Zusammengestellt von Rudolph ANGERMÜLLER (bis 1926) und Géza RECH. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. 229 S.

Aus Anlaß des einhundertjährigen Bestehens der Internationalen Stiftung Mozarteum legt die Salzburger Institution eine Chronik vor, die dem verdienstvollen Wirken zahlreicher Freunde und Förderer der musikalischen und wissenschaftlichen Belange im Rahmen der vielfältigen Arbeit des Mozarteums ein Denkmal setzt. Das Konservatorium (später Akademie) und das Zentralinstitut für Mozartforschung, um nur zwei der wichtigsten Einrichtungen des Mozarteums zu nennen, konnten weit über die Grenzen Salzburgs hinaus Ansehen erwerben, so daß eine chronikalische Darstellung der geschichtlichen Entwicklung dem allgemeinen Interesse an der Arbeit der Stiftung entgegenkommt. Nach den obligatorischen Grußworten publiziert die Chronik die wechselvollen Schicksale der Institution in kurzen Darstellungen, beginnend mit Ausführungen zum musikgeschichtlich bedeutsamen Vorläufer der Stiftung, dem *Dom-Musik-Verein und Mozarteum* (1841–1879). Mit dem Gründungsjahr 1880 setzt die nach Jahren geordnete Übersicht über die Aktivitäten der Stiftung und ihrer Mitglieder, Freunde und Förderer ein. Zwangsläufig enthält eine solche Chronik nicht nur bedeutende Ereignisse, sie registriert vielmehr, immer mit dem Blick auf das große Ziel des Mozarteums, manche lokale Bege-

benheit sowie auffallend viele biographische Einzelheiten (Geburtsstage, Sterbedaten und Auszeichnungen) ihrer Mitglieder. Reichhaltiges Bildmaterial dokumentiert den Text der Chronik vorzüglich. Leider fehlt ein Register, so daß die zahlreichen Personennamen nur durch zeitraubendes Suchen ermittelt werden können. Der Gebrauchswert dieser reizvollen Chronik wird dadurch recht erheblich geschmälert.

(April 1980)

Richard Schaal

[ERICH MORITZ von] HORNBOSTEL: *Opera Omnia. Band I.* Hrsg. von Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN und Hans-Peter REINECKE. Den Haag: Martinus Nijhoff 1975. 390 S.

[ERICH MORITZ von] HORNBOSTEL: *Opera Omnia. Bibliographien.* Hrsg. von Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN und Hans-Peter REINECKE, zusammengestellt von Nerthus CHRISTENSEN. Den Haag: Martinus Nijhoff 1976. 144 S.

Die Schriften von Erich Moritz von Hornbostel, Mitbegründer der Vergleichenden Musikwissenschaft, sind in verschiedenen Publikationsorganen erschienen und heute teilweise nur schwer zugänglich. Das wiegt um so schwerer, als seine Abhandlungen zur Gehörpsychologie, seine systematisch-umfassenden Beiträge zu Kernfragen der Vergleichenden Musikwissenschaft und seine präzise-analytischen Untersuchungen von Tondokumenten außereuropäischer Musik für Zielsetzung und Methoden der relativ jungen wissenschaftlichen Disziplin vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie richtungsweisend waren und sind. Grund genug also für eine Neuausgabe der Schriften Hornbostels. Die Herausgeber fügen einen weiteren, programmatisch-zukunftsorientierten hinzu: die dringend gebotene Rückbesinnung der Musikethnologen auf die Grundlagen des „in gegensätzliche Zweige“ gespaltenen Faches (S. XV). Unter diesem Gesichtspunkt vor allem wird verständlich, warum die ohnehin schon umfangreichen *Opera omnia* in Deutsch und

Englisch vorgelegt werden. Hornbostels nach wie vor exemplarische Beispiele einer vergleichend-systematischen Betrachtungsweise musikalischer Erscheinungsformen sollen gerade dort eine Neuorientierung bewirken, wo musikethnologischer Partikularismus in den letzten Dezennien die Oberhand gewonnen hat.

Die Anordnung der Schriften erfolgt streng chronologisch nach dem Ersterscheinungsdatum. Handschriftliche Korrekturen Hornbostels bzw. Korrekturen anlässlich des Nachdrucks einiger Abhandlungen (insbesondere in den *Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft*) wurden berücksichtigt. Eingriffe der Herausgeber beschränken sich auf die Vereinheitlichung editionstechnischer Regeln und das Angleichen fremdsprachiger Namen und Ausdrücke an die nach heutiger Transkriptionssystematik übliche Schreibweise. Kommentare bzw. Richtigstellungen nach dem neuesten Stand wissenschaftlicher Erkenntnis (wie etwa von J. A. Ellis bei der englischen Übersetzung der *Lehre von den Tonempfindungen* von Helmholtz) unterblieben. Wohl aber wurden in dem von Nerthus Christensen mit äußerster Genauigkeit zusammengestellten Bibliographienband so ziemlich alle Sekundärliteratur-Verweise, die Hornbostel in seinen Aufsätzen meist nur „kryptisch“ anführt, in verifizierter Form aufgelistet.

Die englische Übersetzung, ein nicht ganz problemloses Unterfangen angesichts des Bedeutungswandels vieler der verwendeten Wörter und Begriffe in den letzten 60 Jahren, vertraute man zu Recht Spezialisten an, so im ersten Band G. Kurath (*Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner*), B. Krader (*Phonographierte türkische Melodien*), R. Giles (*Über die Bedeutung des Phonographen . . .*), J. de Laban (*Melodischer Tanz*), R. Campbell (*Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft; Buchbesprechungen*), A. Ringer (*Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien*), B. Nettl (*Phonographierte Indianermelodien . . .*) und J. Katz (*Phonographierte tunesische Melodien*). Damit wurde stilistische Unausgeglichenheit zugunsten von exakten, be-

deutungsmäßig scharf umrissenen Übersetzungen in Kauf genommen. Die Anlage der *Opera omnia* läßt ohnehin keinen Zweifel daran, daß das deutschsprachige Original Vorrang hat: ihm gehört im Zweispaltensatz die linke, der Übersetzung die rechte Kolonne.

Inhaltlich bietet der erste Band bereits einen umfassenden Einblick in Hornbostels Gedankenwelt. Die Analysen phonographierter Melodien aus den verschiedensten Ländern – „mit größter Gewissenhaftigkeit der tatsächlichen Schilderung“ – machen das Bemühen deutlich, unabhängig von abendländischem Musikverständnis (vor allem vom „*Harmonieempfinden*“) die wesentlichen Gestaltungsprinzipien der außereuropäischen Musik zu erkennen und zu benennen. Verständlich, daß darum dem Nachmessen von Tonhöhen und Intervallen eine so große Rolle zukommt.

Hornbostel hat niemals Feldforschung betrieben. Obwohl er um die Bedeutung von Musikpraxis und -ausbildung, von Musikerstatus und von Musikfunktionen im gesellschaftsbezogenen Kontext wußte, mußte er sich im wesentlichen auf das klingende Dokument als Untersuchungsgegenstand beschränken. Das hat ihm ungerechtfertigte Kritik eingebracht. Denn sein Anliegen war es weniger, den geschichtlichen Ablauf nachzeichnende Detailabhandlungen zur Musik einzelner Völker und Stämme vorzulegen als vielmehr durch stichpunktartig angelegte „Monographien“ das erforderliche Grundlagenmaterial für eine vergleichende Betrachtung zu erhalten.

„Die vergleichende Musikwissenschaft hätte“, so formuliert er 1904 in der Studie *Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft*, „aus dem gesammelten und kritisch gesichteten Material die Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge der Musikentwicklung in allen Teilen der Erde bloßzulegen, die Unterschiede aus den besonderen Kulturverhältnissen zu erklären, schließlich durch Extrapolation auf die Ursprünge zurückzuschließen.“ Dieses Konzept trägt durchaus utopische Züge, auch heute noch, nach mehreren Jahrzehnten intensiver Erforschung der Musik außer-

europäischer Hochkulturen und Naturvölker. Es dennoch – mit mancherlei Modifikationen – vor Augen zu behalten und soweit wie irgend möglich an seiner Realisierung mitzuwirken, sollte für jeden Musikethnologen oberstes Anliegen sein. Die überaus verdienstvolle Neuausgabe der Schriften Erich Moritz von Hornbostels, Gemeinschaftsprojekt der Universität van Amsterdam, der Northwestern University und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, könnte dazu beitragen, vergangene Maßstäbe zu erneuern. Bleibt nur zu hoffen, daß recht bald weitere Bände der auf 2500 Seiten veranschlagten Ausgabe folgen werden.

(März 1980)

Helmut Rösing

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 2: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1977. 200 S.

Die Frage nach den außermusikalischen Voraussetzungen musikalischer Form zieht sich als roter Faden durch diesen Band. In einer gewissermaßen programmatischen Abhandlung über *Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts* diskutiert Constantin Floros, sein Mahlerbuch ergänzend, zeitgenössische, teilweise weniger beachtete Positionen zur Inhaltsästhetik und arbeitet deren unterschiedliche Modellvorstellungen differenziert heraus. Dabei ist ein engagierter Unterton unüberhörbar und man fragt sich zuweilen, wer denn der imaginäre Adressat seiner reich belegten Thesen sei.

Mit dem Versuch, ungewöhnliche Formbildungen bei Mendelssohn durch den Rekurs auf programmatische Hintergründe zu erklären, greift Hans Kohlhase in seinen *Studien zur Form in den Streichquartetten von Felix Mendelssohn Bartholdy* den Leitgedanken des Jahrbuchs auf. Seine Auseinandersetzung mit der neueren Mendelssohnliteratur – leider vor Erscheinen des neuen Buches von Krummacker verfaßt – zeichnet sich durch ausführliche und wertvolle Analysen aus, wobei zur Diskussion

um den Periodenbegriff (S. 82) anzumerken wäre, daß sich bei Mendelssohn häufig mit einem mehrschichtigen Periodenbegriff arbeiten läßt, der die Bestandteile einer großen Periode als periodenartige Bildungen beschreibt.

Als eine kritische Auseinandersetzung mit den seit Anfang der sechziger Jahre erschienenen grundlegenden Arbeiten von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan über das Formproblem bei Wagner ist der Aufsatz von Peter Petersen *Die dichterisch-musikalische Periode. Ein verkannter Begriff Richard Wagners* zu verstehen; vielleicht gelingt es damit, die Diskussion wieder zu entfachen.

Gerd Sievers beschreibt Regers Orgelbearbeitung von Liszts *Der Heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend* einleuchtend als Resultat unterschiedlicher ästhetischer Positionen. Dabei scheinen aber instrumentatorische Probleme allzusehr in den Hintergrund zu treten, z. B. dann, wenn von einem „virtuellen Baßton“ der Klavierkomposition gesprochen wird, der in der Bearbeitung zu „realem Erklingen“ (S. 140) gebracht werde: der gemeinte Ton, der vom Klavierpedal festgehalten wird, ist nicht weniger real, als wenn er im Orgelpedal erscheint.

Der Aufsatz von Arno Forchert über *Techniken motivisch-thematischer Arbeit in Werken von Strauss und Mahler* stellt eine analytische Einlösung der These dar, daß in vielen Fällen musikalische Form nicht ohne Berücksichtigung der sie tragenden programmatischen Ideen verständlich werden könne. Am Beispiel des *Heldenleben* und Mahlers 6. Symphonie wird darüberhinaus gezeigt, wie sich die verschiedenartige Ausprägung der Wechselbeziehung von Form und Programm als ein Mittel zur Präzisierung eines Personalstils anbietet.

Zwischen diese fünf Aufsätze, die gewisse innere Verbindungen haben, sind zwei stärker philologisch ausgerichtete Abhandlungen eingefügt. Adolf Feckers Präsentation der *Grasnickskizzen zu Beethovens 9. Sinfonie* hat ihren Wert vor allem in der sorgfältigen Aufbereitung der Quellen; die Datierungsfrage konnte allerdings nicht hinreichend geklärt werden. Während nämlich der

Autor Seite 64 formuliert: „Ich nehme an, daß die Skizzen auf Seite 2v. und 6v. etwa 1819 oder 1820, die auf Blatt 20 zu einem späteren, nicht genau zu bestimmenden Zeitpunkt niedergeschrieben sind. Vermutlich stehen letztere mit der endgültigen Wiederaufnahme der Arbeit in Verbindung.“ Steht Seite 68 fest, daß die „von Nottebohm mitgeteilten Skizzen aus den Jahren 1817/18... zweifellos früheren Datums sind als die Grasnickskizzen.“ Deshalb sind wohl alle Schlußfolgerungen, die aus dem Zeitverlauf der Entstehung gezogen werden, mit äußerster Vorsicht zu behandeln.

Mit den Liedern von Eduard Lassen, einem Schüler von Féty, der Nachfolger Liszts am Weimarer Hoftheater wurde, beschäftigt sich Magda Marx-Weber. Sie gibt eine Typologie seiner Lieder und arbeitet die stilistischen Unterschiede zu den übrigen Komponisten des Weimarer Kreises heraus. Abgerundet wird der Aufsatz durch ein Verzeichnis dieser Lieder.

Abschließend bleibt nur zu bemerken, daß der Band ausgezeichnet ediert und hergestellt wurde.

(März 1980)

Peter Nitsche

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Wulf ARLT. I (1977). Winterthur: Amadeus Verlag 1978. 248 S.

Wenn in Titel und Vorwort des 1. Bandes dieses neuen Jahrbuches von „älterer“ und „alter Musik“ gesprochen wird, hingegen das „Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis“, das jeweils den zweiten Teil der Jahrbücher bilden soll, den Bogen vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert spannt, so mag man über den zeitlichen Bereich, den „diese Auseinandersetzung mit der Musik vergangener Zeiten“ (S. 5) erfassen will, noch unsicher sein; keinen Zweifel aber kann es über die Zielsetzung des Projekts geben. Denn in dem Bericht über ein Anfang 1977 in Basel stattgefunde-

nes Symposium zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes, der den ersten Teil des Jahrbuches bildet, wird in eindeutiger und eindrucksvoller Weise klar, daß die „historische Musikpraxis“ weder rein künstlerisch-praktisch noch rein akademisch-wissenschaftlich aufgefaßt wird, sondern daß sie eine enge Verbindung und gegenseitige Ergänzung beider Bereiche sucht, um diese Musik „in adäquater Weise in unser musikalisches Erbe einzubringen“ (S. 75). In dem genannten Symposium trafen sich Mittelalterspezialisten mit marokkanischen Musikern, nicht um die wahrscheinlichen, bislang jedoch im einzelnen nie nachgewiesenen Zusammenhänge zwischen westeuropäischer und arabischer Musik zu untersuchen, sondern in der Hoffnung, aus der intensiven und unmittelbaren Auseinandersetzung mit einer schriftlosen Musikkultur Anregungen zu finden, die helfen könnten, zusammen mit den dürftigen schriftlichen Quellen Musik des Mittelalters zwar nicht zuverlässig zu rekonstruieren, jedoch in vernünftiger, musikalisch zufriedenstellender Weise nachzuvollziehen.

In den den Teilnehmern verfügbaren vorbereitenden Unterlagen gibt Thomas Binkley unter Heranziehung zahlreicher konkreter Beispiele ein eindrucksvolles Bild von dem ehrlichen und von großer Sachkenntnis getragenen Bemühen des „Studios früher Musik“ um das alte Erbe, während Habib Hassan Touma und Joseph Kuckertz in ihren Beiträgen unter dem Gesichtspunkt der besonderen Thematik des Zusammentreffens jene Kennzeichen der arabischen (andalusischen) Musik darstellen, deren Kenntnis für das Gespräch notwendig war. Christopher Schmidt untersucht in seinem Gesprächsbeitrag das Verhältnis von mittelalterlichem Lied und Choral und Wulf Arlt stellt den Zusammenhang zwischen Musik und Text in den Vordergrund. In den *Beiträgen aus dem Rückblick* geht Hans Oesch am gegenständlichen Fall auf die Problematik der Heranziehung rezenter Traditionen für historische Fragestellungen ein und gibt Ernst Lichtenhahn u. a. eine Analyse, die hinsichtlich der allgemeinen Frage der Vorgänge bei Kulturkontakten von besonderem Interesse ist.

Wulf Arlt, der auch Vorwort und Einleitung geschrieben hatte, schließt den auch von seiner Ausstattung her sehr schönen Band durch einen Ausblick ab.

(März 1980)

Franz Fördermayr

International Music Education. ISME Yearbook VI – 1979. Hrsg. von Egon KRAUS. Mainz: Schott Verlag 1979. 177 S.

Der sechste Band des Jahrbuches der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung gibt eine Auswahl der Referate wieder, die unter dem Generalthema *Music Education – The Person First* auf dem 13. Internationalen ISME-Kongreß in London, Ontario, Kanada, vom 12. bis 20. August 1978 vorgetragen wurden. Neben dem Generalthema, das durch zwölf Grundsatzreferate und sechs Research-Papers von Vertretern unterschiedlicher Nationen repräsentiert ist, steht der Sammelband im Zeichen des 25jährigen Bestehens der 1953 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung. So berichtet Frank Callaway (Australien) in seinem Vortrag *ISME – The first twenty-five Years* über Vorgeschichte, Gründung und Organisationsformen der ISME, über die Kongresse, die, seit der Brüsseler Gründungskonferenz von 1953, bisher abgehalten werden konnten, in Zusammenarbeit mit der Unesco und dem Internationalen Musikrat als den Gründungsinitiatoren der ISME. Egon Kraus charakterisiert Selbstverständnis und Funktion der ISME in seinem Referat *The Role and Place of ISME within the larger IMC Family*. Von besonderem Interesse ist der Beitrag des Ehrenpräsidenten der ISME, Dimitri Kabalevsky, der unter dem Thema *The Spirit of ISME* die besondere Verpflichtung zur Verantwortlichkeit der Musikerzieher betont im Hinblick auf die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert.

Gleichfalls der Repräsentation der umfassenden Aktivitäten der ISME dient die Sektion des Jahrbuches *Reports and Papers of ISME Commissions*. Hier werden zentrale Fragen diskutiert wie die weltweite Koordination musikalischer Diplome (Dimitri

Christoff); besonders bemerkenswert in dieser Sektion der Bericht von Kurt Blaukopf (*Trends in Contemporary Music Life*) über die Tätigkeit der ISME-Kommission: *Music in Cultural, Educational and Mass Media Policies*.

Letzter Abschnitt des informationsreichen ISME-Jahrbuches ist eine Auswahl von Abstracts zu Referaten, die in London, Ontario, zum Generalthema aus der Perspektive *Music Therapy and Music Education* vorgetragen worden waren.

(Februar 1980) Gudrun Henneberg

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. 24. Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979. 253 S., Notenbeisp.

Aus dem gemischten Inhalt dieses Jahrbuches sticht insbesondere der einleitende Beitrag von Albrecht Schneider hervor. Dieser bietet nämlich unter dem Titel *Vergleichende Musikwissenschaft als Morphologie und Stilkritik* eine wohlfundierte, längst fällig gewordene kritische Auseinandersetzung mit den vielen gedruckten wie auch ungedruckten Arbeiten von Werner Dankert. Hierin wird die Problematik des von Dankert auf vielerlei Gegenstände angelegten, von mythischem wie auch pseudo-mythischem Eingedenken vollen Privatsystems aufgedeckt – eine empfehlenswerte Ergänzung zur Lektüre der Schriften Dankerts. Von einer bemerkenswerten Sachkenntnis zeugen ferner sowohl ein materialreicher Beitrag von Walter Puchner zu den südosteuropäischen Versionen des Liedes *Lazarus redivivus* sowie von S. G. Armistead über die Verflechtungen der judeo-spanischen mit der gesamteuropäischen „balladry“. Überraschend ist die Fülle an Nachweisen von Parallelüberlieferungen und Textvarianten. Aus alten Quellen erschließen Christoph Petzsch und Kuno Ushöfer einige bislang unbekannt gebliebene Lieder. Gaby Dahle und Bernd Helbach analysieren aus dem Kontext bürgerlicher Schulpolitik heraus einige Lieder des ersten Volksschul-

liederbuches von Hoppenstedt aus dem Jahre 1793. Zur derzeitigen Rezeption von Popmusik stellt Jochen Zimmer einige Fakten heraus, die auch durch die detaillierten Statistiken Seite 147 ff. aus dem Bereich der Folk-Festivals von 1977 eine Ergänzung erfahren.

(April 1980)

Walter Salmen

Seventeenth-Century Music from Kroměříž, Czechoslovakia: A catalog of the Liechtenstein Music Collection on microfilm at Syracuse University. Compiled by Craig A. OTTO. Syracuse, New York: Syracuse University Libraries 1977. XXVIII, 209 S.

Die von der Forschung oftmals herangezogenen Bibliotheksbestände des ehemaligen bischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier) gehören zu den aufschlußreichsten Quellen der böhmischen und österreichisch-süddeutschen Musikgeschichte. Vor allem das reiche, in den Jahren des Olmützer Episkopats von Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn (1664–1695) geschaffene Kapellrepertoire spiegelt den hohen Leistungsstand und das kulturelle Niveau der fürstbischöflichen Musiker. Inzwischen (1970) hat die Syracuse University Mikrofilm-Kopien dieser Sammlung erworben, soweit die Quellen die bewegten Zeitläufte überdauert haben, und damit westeuropäischen Forschern die Möglichkeit geboten, das Quellenmaterial ohne große Mühen einsehen zu können. Der Katalog von Craig A. Otto erschließt diesen Filmbestand von rund eintausend Kompositionen, die nunmehr in der George Arents Research Library in Syracuse leicht zugänglich sind.

Ein fundiertes Vorwort des Katalog-Bearbeiters macht die Leser mit den historischen Voraussetzungen der Sammlung bekannt und bewertet die musikgeschichtliche Bedeutung. Daran schließt sich die katalogmäßige Titelaufnahme der einzelnen, nach Gattungen geordneten Werke an. Leider sind die Komponisten-Namen nicht im Kopf der Titelaufnahmen plaziert, sondern lediglich im Titel des betreffenden Werkes selbst, so daß das Komponisten-Register besonders

häufig herangezogen werden muß. Die übrigen Angaben der Titelaufnahme befriedigen das Informationsbedürfnis des Suchenden kurz und bündig. Hinweise auf die Besetzung, Datierung und den Komponisten werden beim Fehlen des Titelblatts dem alten Katalog von Breitenbacher (Olmütz 1928) entnommen. Kurze Hinweise auf zeitgenössische Kopien, Neuausgaben und Literatur ergänzen den Gebrauchswert. Leider sind die Titel nicht fortlaufend numeriert, sondern innerhalb jeder Gruppe selbständig erfaßt, so daß das Komponisten-Register zuerst auf die Gruppe und dann auf die Nummer verweist, was für den Benutzer ein zeitraubendes Suchen bedeutet. Der Katalog erschließt das Filmmaterial in ausreichender Weise.

(April 1980)

Richard Schaal

MARVIN E. PAYMER: *Giovanni Battista Pergolesi 1710–1736. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia with an Appendix listing omitted compositions.* New York, N.Y.: Pendragon Press (1977). 99 S.

Die 1939/43 in 26 Heften veröffentlichten *Opera omnia* Pergolesis, denen später noch drei Nachtragshefte gefolgt sind, stellen ein Unikum unter den musikalischen Gesamtausgaben dar: Von allem, was man Pergolesi irgendwo zugeschrieben fand, wurde nach irgendeiner Quelle ein Klavierauszug hergestellt. Dabei kam es zu unzähligen Fehlern und Irrtümern, beim Kopieren der Sinfonia zur Oper *Salustia* beispielsweise wurde irrtümlich eine Seite überschlagen, und zuweilen lieferte der Kopist mit einer Pergolesi zugeschriebenen Komposition aus einer Sammelhandschrift gleich noch ein paar darauf folgende Stücke als Werke Pergolesis ab. Es wurden überdies massive Eingriffe und „Verbesserungen“ aller Art vorgenommen, von denen die Kürzung von Koloraturen noch die harmloseste ist, Texte geändert, ja ganze Sätze hinzukomponiert. Die Vorworte der einzelnen Hefte enthalten darauf keinen Hinweis, sie stellen Vermutungen über die Entstehung und Bestim-

mung der Kompositionen als nackte Fakten dar.

Frank Walker (*Music and Letters* 30, 1949 und 32, 1951) und Charles Cudworth (*Music and Letters* 30, 1949 und *Notes* 12, 1954) haben mit einer kritischen Sichtung der Quellen der *Opera omnia* begonnen und auf unechte und zweifelhafte Kompositionen hingewiesen. Der Rezensent hat diese Kritik in seiner Frankfurter Habilitationsschrift von 1965 fortgeführt und in seinem MGG-Artikel *Pergolesi* zusammengefaßt, was über den Inhalt der *Opera omnia* hinaus nunmehr als echt, als unecht und als mehr oder weniger zweifelhaft angesehen werden kann. Inzwischen ist noch der mutmaßliche Autor der zwölf unechten Triosonaten in Domenico Gallo ermittelt worden, Albert Dunning hat Fortunato Chelleri als Komponisten der sechs unechten *Concerti armonici* ins Gespräch gebracht (Anzeiger der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Jg. 1965, So. 5, Nr. 15, S. 115) und Helmut Hell hat Bedenken gegen die Echtheit des Oratoriums *Il Transito di S. Giuseppe* erhoben (*Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971, S. 454). Jüngst hat Marvin E. Paymer an der City University of New York eine Dissertation *The Instrumental Music attributed to G. B. Pergolesi. A Study in Authenticity* vorgelegt, die das Authentizitätsproblem bei den Instrumentalwerken mit statistischen Methoden angeht. Von 64 unter Pergolesis Namen überlieferten Instrumentalkompositionen – außer den Sinfonien zu den Bühnenwerken – spricht er fünf als echt (zwei Sonaten für Cembalo bzw. Orgel in *A* und *F*, die Violoncellosonate, die Violinsonate *G*-dur und ein Konzert für 2 Cembali und Streichorchester) und zwei als wahrscheinlich echt (das Violinkonzert und eine Triosonate in *B*) an. Das stimmt, mit Ausnahme des Konzerts für 2 Cembali, etwa mit den bisherigen Schlüssen überein.

Als ersten Band einer Reihe *Thematic Catalogues* der Pendragon Press legt Paymer einen thematischen Katalog zu den *Opera omnia* Pergolesis vor. Die Themenanfänge werden nach dem von Barry S. Brook ent-

wickelten „*Simplified Plaine and Easie Code*“ wiedergegeben. Paymer reiht die Kompositionen in Anlehnung an die (unsachgemäße) Einteilung der *Opera omnia* auf, die Instrumentalmusik stellt er an den Anfang und gliedert sie, abweichend von den *Opera omnia*, nach Kompositionen „*For Solo Instrument*“, „*For Two to Four Instruments*“ und „*For Five and More Instruments*“. In jeder Gruppe beginnt er mit „*Authentic Works*“, es folgen „*Doubtful Works*“ und „*Spurious Works*“, und alles zusammen ist durchnummeriert. Durch eine Ziffer ist bei jeder Komposition auf die „*References Cited for Attributions*“ verwiesen. Paymer fällt also sein Urteil aufgrund der Sekundärliteratur. Dabei zieht er neben den Arbeiten von Walker und Cudworth und dem MGG-Artikel des Rezensenten die dadurch überholten älteren Werklisten (mit Ausnahme der ältesten von H. M. Schletterer) sowie unselbständige Verzeichnisse und das unbrauchbare Pergolesibuch von Michele Margadonna (1961) nebeneinander heran. Warum er sich auf diese oder jene Reference stützt, bleibt unklar, es bleibt unerwähnt, warum eine Komposition denn nun als echt oder unecht gelten soll, und außerdem sind Paymer wohl Verwechslungen zwischen verschiedenen Kompositionen unterlaufen.

Das Ergebnis bringt neue Verwirrung in das endlich einigermaßen geklärte Bild von Pergolesis Werk. Ich beschränke mich auf einige Beispiele: Unter den Werken für ein Soloinstrument verzeichnet Paymer keines als authentisch, fünf als „*doubtful*“ und fünf als „*spurious*“. Unter den fünf als „*doubtful*“ bezeichneten Stücken sind zwei in neapolitanischen Handschriften unter Pergolesis Namen überlieferte Sonaten, eben die, die Paymer in seiner Dissertation als echt anspricht. Bei den drei anderen Stücken handelt es sich um drei von acht Ende des 18. Jahrhunderts in London unter Pergolesis Namen gedruckten *Lessons for the Harpsichord*, von denen zwei als Sonaten von G. B. Martini nachweisbar sind: Der Name Pergolesis ist hier offenkundig (wie in anderen Fällen) lediglich aus Gründen der Werbewirksamkeit verwendet worden. Die Werke

„*For Two to Four Instruments*“ bezeichnet Paymer sämtlich als „*doubtful and spurious*“, aber die Violoncellosonate ist offensichtlich echt (so auch laut Paymers Dissertation). Domenico Gallo kommt als Autor der ersten zwölf, aber nicht der anderen in den *Opera omnia* abgedruckten Triosonaten in Frage. Von den „*Fragments of Masses*“ ist das von Paymer als einziges unter „*authentic*“ verzeichnete *Credo* mit Sicherheit unecht und das als „*doubtful*“ verzeichnete *Agnus Dei* kein „*Agnus Dei*“, sondern eine als „*Fragment eines Agnus Dei*“ ausgegebene Fälschung mit dem Text „*Miserere . . . Amen*“, der in keinem *Agnus Dei* vorkommt, und die dem Museum in Pergolesis Geburtsstadt Jesi als Autograph verkauft worden ist. Hingegen sind die von Paymer als „*doubtful*“ bezeichnete Messe *D-dur* und die Psalmen *Confitebor* und *Dixit Dominus* durch zeitgenössische neapolitanische Handschriften als echt dokumentiert, was bei den übrigen als „*doubtful*“ eingeordneten Psalmen eben nicht der Fall ist. Von den „*authentic Chamber Cantatas*“ sind 110, 114, 115 und 117 echt (mit Ausnahme der Titel), dagegen sind 111, 112 und 113 zweifelhaft, weil nur durch eine fragwürdige Quelle belegt. Das als „*authentic*“ bezeichnete „*Opernfragment*“ „*Mò che te stregno*“, ein Duett, haben die *Opera omnia* einer Handschrift des 19. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale in Paris entnommen, es ist dort mit „*Incerto, dialecte napolitain*“ bezeichnet. Dagegen ist das als „*doubtful*“ bezeichnete Duett „*Tu resterai mia cara*“ autograph überliefert. Die Intermezzi *La contadina astuta* von J. A. Hasse erscheinen bei Paymer unter den echten Werken Pergolesis, weil sie mit einem Duett aus Pergolesis *Lo Frate 'nnamorato* überliefert sind. Desgleichen gehört *Il Maestro di Musica* nicht unter die echten Werke, und keine der von Paymer als echte Kompositionen Pergolesis bezeichneten Arien aus diesem Pariser Pasticcio von 1752 ist Pergolesi zuzuschreiben.

Das Verzeichnis der „*Attributed Works omitted from Opera omnia*“ ist bei weitem nicht vollständig, und es wiederholt seit langem aufgeklärte Fehlzuschreibungen und

Mißverständnisse. Einige Kompositionen sind verwechselt oder doppelt verzeichnet (z. B. ist Nr. 270 = Nr. 46, Nr. 274 = Nr. 275), einige sind Parodien (z. B. Nr. 286, Nr. 304) oder Bearbeitungen (z. B. Nr. 300) und einige gibt es gar nicht, wie die Oper *Recimero* (Nr. 435).

Im übrigen: Die *Opera omnia* sind nicht nur deshalb unbrauchbar, weil sie falsche Kompositionen unter Pergolesi Namen abdrucken. Selbst wenn Paymer den Leser zuverlässig darüber informieren würde, ob dieses oder jenes Werk wirklich von Pergolesi stammt, wüßte man immer noch nicht, wie weit die Fassung der *Opera omnia* original und nicht durch Fehler und Eingriffe entstellt ist, von den bisweilen sehr komplizierten Überlieferungsproblemen ganz zu schweigen.

(Februar 1978)

Helmut Hucke

RENATE GRASBERGER: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB). Tutzing: Hans Schneider 1977. 309 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 7.)

Es ist fast nicht zu glauben: mehr als achtzig Jahre seit Bruckners Tod mußten vergehen, bis es möglich war, über die knapp hundertfünfzig Werke des oberösterreichischen Komponisten eine Übersicht vorzulegen, die – zumindest vom Ansatz her – viele Behauptungen der Brucknerliteratur widerlegt oder Ergänzungen schafft, wo bislang weiße Flecken existierten.

Renate Grasberger hat sich einer Systematik unterworfen, die übersichtlich und informativ ist (nebenbei grafisch hervorragend gelöst), zehn Werkkategorien enthält, darüber hinaus auch die Titelblätter der Erstausgaben abdruckt, die Schwierigkeiten der Gesamtausgabe in einer Übersicht deutlich macht, das Schrifttum kurz streift sowie eine Chronologie und ein Verzeichnis der Textanfänge bietet. Wegen des Verweises auf die Gesamtausgabe konnte auf Recherchen zu Skizzen und Entwürfen, die bislang in der Brucknerforschung mehr Verwirrung als Erhellung stifteten, verzichtet werden.

Auch der Bezug zu den Originalhandschriften und -abschriften mußte nicht hergestellt werden, weil die Bruckner-Gesamtausgabe hier die umfangreichste Klärung vorgenommen hat und in wenigen Punkten auch noch vornehmen wird. So bildet den Hauptteil ein thematisches Werkverzeichnis, nach Gattungen geordnet, innerhalb dieser alphabetisch gereiht und mit einer einheitlichen Systematik aufgebaut. Werkbeginn, Gattung und Besetzung sowie Tonart, Entstehungszeit, Uraufführung, Erstdruck, Widmung, Textanfang, Textdichter und Anmerkungen, die sich gewöhnlich auf die Brucknerliteratur beziehen, werden nach Möglichkeit konsequent behandelt. Daraus ergibt sich eine Sammlung werkgeschichtlicher Fakten, die in dieser Art bis heute nicht vorgelegt werden konnte. Unabhängig von der Qualitätseinschätzung wird damit Bruckner als ein Komponist erhellt, der beispielsweise auch vierzig weltliche Vokalwerke komponiert hat und acht Klavierstücke, sechs Orgelkompositionen, der mehr Messen schrieb als bislang angenommen wurde und sich in seinen Entwürfen auch als Komponist eines Sopranduetts vorstellt. Es ergibt sich eine ganze Reihe von Informationen zum Brucknerschen Werk, etwa über die nicht seltenen großen zeitlichen Differenzen zwischen Entstehungs- und Aufführungsdaten, über Dirigenten und Widmungsträger der Werke. Selbst die Widmungen, im Brucknerschen Formaldeutsch gewöhnlich verfaßt, kennzeichnen eine Persönlichkeitsstruktur, die die Schwierigkeiten der Werkausgaben erst verständlich macht. Die Anmerkungen und Daten sind leicht nachprüfbar und eigentlich nur im Hinblick auf die Auswahl der Uraufführungsdaten korrekturanfällig. Der unangenehme, aber offenkundige Druckfehler für das Uraufführungsdatum der dritten Symphonie vom 16. Dezember 1877 (hier „1887“) ist verzeihlich, schwieriger wird es schon bei dem fehlenden Uraufführungsdatum für die erste Fassung der vierten Symphonie, denn die Angabe, daß August Göllerich am 12. Dezember 1909 das Scherzo uraufgeführt habe, ist zwar richtig, doch wurde das Werk als ganzes erst 1975, ebenfalls in Linz zum erstenmal in der ersten

Fassung zu Gehör gebracht. Dergleichen wird auch die Erstfassung der dritten Symphonie, die laut Gesamtausgabe nun 1978 erstmals gespielt wurde, aber 1946 von Joseph Keilberth in Dresden bereits aufgeführt worden sein soll, einer neuen Fragestellung bedürfen. Gerade hier aber ist auch das Werkverzeichnis durch den aktuellen Stand der divergierenden Auffassungen in der Brucknerforschung geprägt. Vermutlich werden eindeutige Klärungen in den nächsten Jahren folgen.

Bis zu einer geringfügig revidierten Neuauflage des *Werkverzeichnisses Anton Bruckner* von Renate Grasberger bleibt aber der erste Versuch die wichtigste Publikation zum Thema Bruckner außerhalb der Gesamtausgabe, die seit 1945 erschienen ist.

(April 1978)

Manfred Wagner

FRANÇOIS LESURE: *Catalogue de l'Œuvre de Claude Debussy*. Genève: Editions Minkoff 1977. 167 S. (Publications du Centre de Documentation Claude Debussy. III.)

Ein zuverlässiges, dem aktuellen Wissensstand entsprechendes Werkverzeichnis rangierte seit langem oben an unter den Desiderata der Debussy-Forschung. Der vorliegende Band schließt diese Lücke und dokumentiert dabei eindrucksvoll, wie beschränkt unsere Kenntnisse vom Werk Debussys noch immer sind. Von den 141 verzeichneten Kompositionen sind (abzüglich der Fragmente) 36 bis heute unveröffentlicht – in der Mehrzahl Frühwerke, aber doch auch gewichtige „Brocken“, wie die beiden vollendeten Akte der Oper *Rodrigue et Chimène* (1891), auf deren Kenntnis die Öffentlichkeit allmählich Anspruch haben dürfte. Welche Kostbarkeiten sich unter den nicht publizierten Werken befinden können, wurde erst unlängst an den *Images oubliées* (Bryn Mawr, Pa., 1977) deutlich.

Die Zerstreuung von Debussy-Handschriften in Privatsammlungen stellte den Herausgeber des Werkkatalogs vor erhebliche Probleme. Die Zahl der bisher nicht

wiedergefundenen oder nicht lokalisierbaren Debussy-Autographen ist beträchtlich. Ungeklärt ist z. B. der Verbleib der Autographen zahlreicher Klavierkompositionen (z. B. *Suite Bergamasque*) und wichtiger dramatischer Fragmente (*Axel, Roi Lear*). Es liegt auf der Hand, daß solche Umstände sich lähmend auf die Forschung auswirken müssen.

Lesures „*catalogue raisonné*“ ist chronologisch angeordnet und enthält nahezu alle wünschenswerten Angaben: Datierung, Verbleib der Quellen, Faksimilia, Widmungsträger, Ausgaben, Uraufführung, wichtige Transkriptionen, Literaturhinweise und einen knappen, aber stets informativen Kommentar; bei Vokalwerken außerdem Text-Incipit und Nachweis der literarischen Quelle. Den Verzicht auf die Wiedergabe der Anfangstakte begründet Lesure damit, daß es bei Debussy keine Verwechslung von Werken geben könne. Hier ließe sich allerdings einwenden, daß der Wert eines thematischen Katalogs sich nicht in der Ausschließung von Verwechslungen erschöpft. Verzichtet wurde leider auch auf Besetzungsangaben bei Orchesterwerken.

Wertvolle Bereicherung bieten die Anhänge: Dort sind Studienkompositionen, Gelegenheitsarbeiten, von Debussy besorgte Ausgaben, Transkriptionen, Instrumentationen sowie unausgeführte Projekte verzeichnet. Alles in allem: ein ebenso nützlich wie notwendiges Buch.

(Februar 1979)

Peter Cahn

Ludwig van Beethoven 1770–1827. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München September bis November 1977. Ausstellung und Katalog: Kurt DORFMÜLLER, Helmut HELL, Robert MÜNSTER. Mit einem Beitrag von Joachim KAISER: *Selbstbewußtsein, Sprache und Belesenheit Beethovens*. Tutzing: Hans Schneider 1977. 178 S., zahlr. Abb. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungs-Kataloge. Band 14.)

Eine Ausstellung zum Jubiläumsjahr 1977, die, dank des vor kurzem erfolgten Erwerbs der großen Beethoven-Sammlung

von Gustav Lörincz de Baranyai, fast ausschließlich aus den reichhaltigen Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek realisiert werden konnte. Der Katalog über die fast 300 Exponate ist vorzüglich redigiert und aufgemacht.

(Oktober 1977)

Schriftleitung

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav FELLERER. Band II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1976. 442 S., 12 Abb.

Mit dem Erscheinen des zweiten Bandes von Karl Gustav Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart)* wurde ein Vorhaben zum Abschluß gebracht, das als nunmehr in seiner Gänze vorliegendes Pendant zu Friedrich Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* einen Vergleich keineswegs zu scheuen braucht, in seiner Anlage aber dennoch nicht unproblematisch ist.

Hatte schon der erste Band die Schwierigkeit mit sich gebracht, als eine Aneinanderreihung von Einzelartikeln dem Anspruch einer historischen Darstellung, also einer „Geschichte“, gerecht zu werden, so mußte dies beim zweiten Band um so mehr der Fall sein, als bei dem nunmehr zu behandelnden Stoff durch die schon vor dem Tridentinum längst vollzogene Spaltung der Musik in eine weltliche und geistliche und die damit verbundene wechselseitige Beeinflussung sich für die Kirchenmusik eine wesentlich vielschichtiger und kompliziertere Struktur ergab, als dies bei der im ersten Band besprochenen Zeitspanne der Fall war, in der die Kirchenmusik noch überwiegend alleiniger Träger des Hauptstromes der abendländischen Musikentwicklung war. Dieser Umstand hätte in weit höherem Maße, als dies geschehen ist, eine Konzentration darauf erfordert, Themenkomplexe, die sich über mehrere Jahrhunderte erstrecken (gregorianischer Choral, Kirchenlied, Messe etc.), nicht in einzelne (auf verschiedene Epochen aufgeteilte und miteinander kaum in Ver-

bindung stehende) Spezialbeiträge zu zergliedern, sondern zu geschlossenen Abhandlungen zusammenzufassen, um dem Leser die Möglichkeit zur Verfolgung musikgeschichtlicher Entwicklungslinien zu bieten. Dies hätte sich beispielsweise dadurch realisieren lassen, daß man jeweils einen einzelnen Autor oder ein Autorenteam mit der Abfassung solcher geschlossenen, größere Zeitabschnitte umfassenden Abhandlungen betraut hätte, womit zu vermeiden gewesen wäre, was selbst dem überlegenen Weitblick Karl Gustav Fellerers in seinen vierzehn (!) Beiträgen, die Überschau und Zusammenhalt herzustellen versuchen, nicht gelang: eine Aufsplitterung in eine reine Aufsatzsammlung, die ein zusammenhängendes Lesen nahezu unmöglich macht und eher die Bezeichnung „Handbuch“ (im Sinne des ähnlich angelegten und genauso schwer lesbaren *Handbuches der Musikgeschichte* von Guido Adler) als „Geschichte“ verdient hätte.

Aber nicht nur die Lesbarkeit und die Möglichkeit des Erfassens größerer Zusammenhänge, auch die wissenschaftliche Benutzbarkeit (beider Bände!) erweist sich trotz umfangreicher Personen-, Orts- und Sachregister nicht als optimal: So hätte man sich, da ja die einzelnen Aufsätze verständlicherweise nur eine Komprimierung des Stoffes auf das Wichtigste darstellen können, weiterführende Spezialliteratur jeweils am Schluß derselben gewünscht (wie man dies z. B. in der neuen Musikgeschichte Österreichs gemacht hat), da ja die stets am Ende der insgesamt sechs Großkapitel aufscheinende Literatur zwangsläufig nur eine Auswahl bieten kann und somit (nach mühevoller, langwierigem „Durchforsten“ seitenlanger bibliographischer Angaben) keine Gewähr bietet, gesuchte, ins Detail führende Literatur auch wirklich zu finden. Auch die Anschaulichkeit des Dargestellten hätte durch eine größere Anzahl von Notenbeispielen sehr gewonnen!

Mit diesen Einwänden soll aber keineswegs die imponierende Gesamtleistung Karl Gustav Fellerers und seiner Schar profilierter Mitarbeiter (die im einzelnen aufzuzählen sich der Rezensent zu ersparen erlaubt)

in Frage gestellt werden. Im Gegenteil! Die Vollendung dieses Riesenprojektes kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, schließt sie doch eine echte musikwissenschaftliche „Marktlücke“, indem sie nicht nur das gesamte Gebiet der katholischen Kirchenmusik abdeckt, sondern mit dem Einbezug Außereuropas auch wissenschaftliches Neuland betritt, das dem Forscher ein neues Betätigungsfeld eröffnet.

(März 1980) Josef-Horst Lederer

ROSEMARY HILMAR: Der Musikverlag Artaria & Comp. Geschichte und Probleme der Druckproduktion. Tutzing: Hans Schneider 1977. 176 S. (m. Abb.) (publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Band 6)

Der Wiener Musikverlag Artaria & Co. nimmt im Verlagswesen des 18./19. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung ein. Sein weltbekanntes Archivmaterial in der Stadt- und Landesbibliothek Wien bietet eine Fundgrube zur wissenschaftlichen Auswertung an. Die Autorin des vorliegenden Buches versucht, „die ungelösten Fragen der Datierung von Musikdrucken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im Rahmen dieser einzigartigen Sammlung der Erst- und Frühdrucke“ zu untersuchen. Ferner gilt ihr Bemühen den grundsätzlichen Fragen des Notenstichs und der Darstellung der Musikalien als Handelsobjekt.

Bei der Lektüre des Buches lassen schon wenige Stichproben Zweifel an der Verlässlichkeit dieser Arbeit aufkommen. Seite 12 unten wäre z. B. zu ergänzen, daß die ersten von Artaria beschäftigten Notenstecher sehr wohl als Anton Huberty und Zahradniczek bekannt sind. – Widersprüchlich ist (S. 33), daß im Fall von Beethovens op. 1 Artaria 212 Gulden vor auszubezahlen hatte, obwohl im vorhergehenden Absatz „die Stichkosten vom Verfasser getragen“ wurden. – Seite 58 handelt von Mathias Artaria, der nicht Inhaber der Mannheimer Firma war, sondern bereits 1817 in Wien, Seitzerhof, nachzuweisen ist; zur Zeit seiner Vermäh-

lung, am 4. November 1821, wohnte er im eigenen Haus, Erdberg Nr. 398, war also kein „Ausländer“. Seine Konzession erhielt er als Nachfolger der Firma Maisch-Sprenger. – Die auf Seite 103 angeblich bei Weinmann „fehlenden“ Duette von Breunig stehen dort auf Seite 14 („op. 28“ ist unrichtig), und Rigler, Kerzelli und Sterkel auf Seite 143. – Die bisher nicht ausgewiesene „Sonate von Sermen[?]“ (S. 104) trägt die Pl.-Nr. 94; es handelt sich übrigens dabei um die Komponistin Maddalena Sirmen, geb. Lombardini, die Adressatin von Tartinis Brief über das Violinspiel. Die im gleichen Satz genannte „Canzone von K. G. Spazier“ entpuppt sich als 12 Lieder (Pl.-Nr. 85). – Mozarts Kantate „Maurerfreunde“ (S. 105) befremdet einigermaßen. – Auf derselben Seite erweist sich der Name des Komponisten „Portewitz“ wohl als Lesefehler; im Register heißt er indessen richtig: Pasterwitz; die Pl.-Nr. seiner 8 Fugen für Orgel: 277. – Die Liste der Raccolta-Serie (S. 107/108) teilt die Autorin in Unkenntnis des Umstandes mit, daß diese Serie zwei ganz verschiedene Numerierungen aufweist, z. B. bei Mozarts *Zauberflöte*: 1 bis 24 und 94 bis 116. Der bei Sarti Nr. 4 verstümmelt wiedergegebene Titel „*Se quala'un midor*“ lautet richtig: „*Se qualcun mi dirà*“; das bei Haydn Nr. 23 stehende „*Figlio sapete*“ lautet korrekt: „*Signor voi sapete*“ u. v. a. m. – Seite 123: „*Der gesamte Komplex der Werke von J. N. Hummel*“ muß freilich fehlen, da Artaria & Co. sie aus dessen Selbstverlag übernommen hatte. – In der ersten Fußnote auf Seite 137: „*Die Werke mit Nr. 338–448 sind folglich in der Zeit von April bis Oktober 1793 gestochen worden*“ muß nach April selbstverständlich „1791“ ergänzt werden, sonst wären sämtliche Anzeigen in der *Wiener Zeitung* zwischen 4. April 1791 und 23. Oktober 1793 als aus der Luft gegriffen erklärt. – Daß schließlich F. A. Kannes *Schlacht von Waterloo* (S. 141), angekündigt in der *Wiener Zeitung* am 20. September 1815, schon als im „*Juli 1814*“ gedruckt nachgewiesen wird, hätte die Autorin eigentlich stutzig machen und die Angaben in Artarias „*Zensurbuch*“ als überprüfenswert erkennen lassen sollen.

Das eingangs erwähnte Archivmaterial zu veröffentlichen, ist gewiß verlockend; nur müßte dies mit Kenntnis der bereits bestehenden einschlägigen Arbeiten z. B. von Botstiber, Gugitz, Pohl, Weinmann u. a. geschehen, sonst wird der Leser in die Irre geführt.

(März 1978)

Franz Giegling

PETER GRADENWITZ: Musik zwischen Orient und Okzident. Wilhelmshaven – Hamburg: Heinrichhofen's Verlag 1977. 432 S., 48 Bildtaf., 16 Abb.

Der vom Strom entwicklungsgeschichtlicher Aktualität erfaßte Fragenkomplex der Musikbeziehungen zwischen der westlich-„abendländischen“ und fremden Kulturen scheint ein spezielles Publikationsthema der West-Ost-Kontakte geradezu herauszufordern. Den hochgespannten Erwartungen eines zusehends größer werdenden (und wohl nicht allein auf traditionsorientierte Leserschichten beschränkten) Interessentenkreises stellen sich allerdings vielfältige fachwissenschaftliche Probleme entgegen: Teilergebnisse früherer Recherchen müssen gesichtet und überprüft, weitere Forschungen auf dem oft nur sehr mühsam zugänglichen Terrain unternommen werden, soll der derzeit erreichbare Kenntnisstand in dokumentarisch verbürgter und überschaubarer Form dargelegt werden können. Daß dieser Kenntnisstand dann zur Grundlage einer bewußt einseitigen Perspektive des musikgeschichtlichen Gesamtzusammenhangs erhoben wird, wie es Gradenwitz im Vorwort seines Buches selbst ankündigt, ist angesichts der erwarteten Blickrichtung nicht nur legitim, sondern im Interesse tieferen Verstehens der aus den kulturellen Wechselbeziehungen hervorgegangenen Phänomene unverzichtbar. Der weit über sein engeres Fachgebiet hinaus kulturhistorisch bewanderte Verfasser – die angefügte Bibliographie zeugt von einer erstaunlichen Breite und Tiefe des durchmessenen Forschungsraums – versteht es ausgezeichnet, dem Leser die unterschiedlichen Sinngehalte geläufiger Begriffe wie Schöpfertum, Kunst

oder Tradition (ja selbst „Musik“) nahezu bringen, wie sie aus den jeweils eigenen geistigen und sozialen Bedingungen von Orient und Okzident sich entwickelten. Die damit wiederum in engem Zusammenhang stehenden unterschiedlichen Ergebnisse der West-Ost-Begegnungen differenziert Gradenwitz sorgfältig (auch im Spiegel „fortschreitenden“ Bewußtseins westlicher Musikkultur) nach (künstlerisch-ästhetisch unsicherer) Nachahmung, (verfremdender) Veränderung, (religiös-weltlichem) Funktionswechsel und schließlich bewußt einfühlendem Bemühen der gleichsam an einem Entwicklungsdynamischen Scheitelpunkt angelangten Exponenten westlicher Avantgarde um die geistigen Grundlagen „statischer“ Orientkulturen, deren „konservativer“ Charakter seinerseits einer Öffnung gegenüber fremder, d. h. in diesem Fall westlicher Kultur ungleich größere Widerstände entgegengesetzt. Verschiedentlich tun sich auch Zusammenhänge mit der eigenen okzidentalen Musikgeschichte auf, wenn etwa Zahlensymbolik, parametrale Dispositionen, kosmische Spekulationen oder ethische und moralische Grundbedingungen als westöstliche Modifikationen eines übergreifenden geistigen Bezugssystems erscheinen und visionär auf eine mögliche globale Musikkultur vorausweisen. Dem grenzenüberwindenden Optimismus, der auch in Yehudi Menuhins sympathischem Nachwort durchscheint, wird man allerdings mit einiger Skepsis begegnen müssen, wenn er sich vorwiegend auf jene willensgesteuerten experimentell-mystischen Verschlingungen gründet, aus denen gewisse zeitgenössische Kompositionen hervorgehen.

Anschaulich und mit farbkräftigen Zitatebelegen schildert der Verfasser charakteristische Szenarien westlicher Musikkultur, leuchtet dabei besonders die Rolle der bekannten Chinoiserien und Türkismen nach allen Seiten aus und spricht auch das Problem der noch in manches Dunkel gehüllten Zigeunermusik an. Knapp, aber in konzentrierter Aussage würdigt er die Bedeutung Bartóks für die auf schöpferische Synthese zielende Adaption östlicher Elemente in neuerer westlicher Musik, eingehender noch

richtet er den Blick auf die Strahlkraft „exotischer“ Musik – der Begriff selbst wird entwicklungsgeschichtlich genau analysiert – im Œuvre Debussys. Wie groß die Darstellungsbreite von Gradenwitz' exemplarisch zu nennendem Werk ist, kommt etwa darin zum Ausdruck, daß der mehr fachwissenschaftlich orientierte Leser auf die weiterhin ihrer Klärung harrende Streitfrage über die Beziehungen der Troubadourkunst zu nahöstlicher Lyrik hingewiesen, dem allgemein musikkundlich interessierten Leser aber mit dem Bericht über die „romantisch“-abenteuerliche Klavierreise des französischen Komponisten Félicien David durch die Wüste eine geradezu spannende Lektüre geboten wird.

Das Buch hat schließlich auch einen nicht zu unterschätzenden pädagogischen Wert in einer Zeit, da der Prozeß einer erweiterten, andere Kontinente mit einbeziehenden musikkulturellen Bewußtseinsbildung auch die Schule erreicht hat. Nicht nur dem mit den gesteigerten Aufgaben der Lehrerausbildung befaßten Hochschuldozenten wird es gute Dienste leisten, auch die Arbeit des Schulmusikerziehers selbst kann es unmittelbar bereichern, und in der Hand des gymnasialen Oberstufenschülers bzw. Kollegiaten vermag es bei der Gestaltung einschlägiger Unterrichtsbeiträge wertvolle Anregungen zu bieten.

(November 1977) Günter Weiß-Aigner

Musica Slavica – Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. Hrsg. von Elmar ARRO. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Musikologisches Institut der Universität Warszawa. Wiesbaden: Steiner Verlag 1977. 446 S.

Es gibt Dinge, die unwahrscheinlich anmuten, so, daß diese Publikation zur Musik der slawischen Völker bzw. zur Musik in Osteuropa (was nicht dasselbe ist) als gemeinsame Edition musikwissenschaftlicher Institutionen in Warschau und Mainz erscheinen konnte, mit Beiträgen von Forschern aus Ost und West herausgegeben von

Elmar Arro, der seinerzeit die Schriftenreihe *Musik des Ostens* gründete.

Unter dem Stichwort *Quellen und Denkmäler* referieren Jurij Keldyš, Moskau, *Über die Erforschung der altrussischen Musik in der UdSSR*, Jan Racek, Brünn, *Zur Geschichte und Editionspraxis der „Musica Antiqua Bohemica“*, Mirosław Perz, Warschau, *Über die Publikationen älterer Musik in Polen*, Theophil Antonicek, Wien, über *Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und die slawische Musik* und Dimitrije Stefanović, Belgrad, über *Unbekannte russische Musikmanuskripte in Cardiff*.

Unter *Musikethnologie* sind Beiträge von Elmar Arro über *Die altrussische Glockenmusik*, von Dieter Lehmann, Leipzig, über *Die ältesten russischen Volksliedersammlungen des 18. Jahrhunderts*, von Anisja Šrejer-Tkačenko, Kiew, *Zur Entwicklungsgeschichte der volkshafter Musikkultur in der Ukraine*, von Aristide Wirsta, Paris, *Über einige fundamentale Gemeinsamkeiten zwischen abendländischer Tonkunst und ukrainischer Musik* (wieso eigentlich gehört die ukrainische Musik nicht zur abendländischen?) und von Jan Raupp, Bautzen, *Aus der Geschichte der sorbischen Musik* zusammengefaßt.

Die Abteilung *Biographistik* umfaßt Beiträge von Stoyan Djoudjeff (Stojan Djudjev), Sofia, über *Johannes Kukuzeles und die mittelalterliche bulgarische Musik* (über ein „heißes Eisen“ also, wenn man bedenkt, wie dieser Komponist, einer der bedeutendsten der für Osteuropa so wichtigen byzantinischen Musik, von den Griechen als Grieche und von den Bulgaren als Bulgare in Anspruch genommen wird), von Andrija Jakovlević, Columbus/Ohio, über *„Ioannes Harisanites domestikos Serbias“*, von Göran Kåring, Uppsala, über *Die baltischen Choräle Gustav von Mengdens*, von Camillo Schoenbaum, Kopenhagen, über *Das Problem der Böhmisches Musikeremigration und von Bohumir Štědroň, Brünn, über Slavische Motive im Werk Leoš Janáčeks*.

Es folgt ein Kapitel *Renaissance und Barock*: über *Opekalov, einen Sangesmeister des 16. Jahrhunderts in Nowgorod*, referiert Nikolaj Uspenskij, Leningrad, *Über die Un-*

tersuchungen zur Musikkultur der polnischen Renaissance im 16. Jahrhundert Elzbieta Gluszczy-Zwolińska, Warschau. Zygmunt M. Szwejkowski, Krakau, gibt eine kurze Charakteristik der polnischen Musik in der Barockzeit, Jaroslav Bužga, Prag, schreibt über *Musiker und musikalische Institutionen im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern*, und Nina Gerasimova-Persidskaja, Kiew, *Zur Entwicklungsgeschichte des Partes-Konzerts in der Ukraine*.

Der Osteuropäischen Mehrstimmigkeit ist das abschließende Kapitel gewidmet, mit Beiträgen von Kurt von Fischer, Zürich, über *Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slawischen Ländern*, von Wladimir Protopopow (Vladimir Protopopov), Moskau, über *Probleme der frühen russischen mehrstimmigen Komposition*, von Myrosław Antonowycz, Utrecht, über *Fünfstimmige altukrainische Vokalkonzerte aus einer jugoslawischen Quelle*, von Washa Gwacharija, Tiflis, über *Die Mehrstimmigkeit in der alten grusinischen (georgischen) Musik* (kann man diese eigentlich noch unter „Osteuropa“ subsumieren?) und von Robert Atajan, Erewan, über *Elemente der Mehrstimmigkeit in der armenischen Volksmusik* (hier wäre die gleiche Frage zu stellen). Ein Schlußwort von Viorel Cosma, Bukarest, gilt dem 300. Geburtstag des rumänischen Musikers und Theoretikers Dimitrie Cantemir.

Ein enzyklopädisches, nahezu utopisches Unterfangen, solche divergenten Themen in einer Monographie unterzubringen – doch nicht ohne Sinn, wenn man bedenkt, wie der Vielfalt der Nationalkulturen, die sich in Osteuropa oftmals im Verhältnis der Eifersucht und gegenseitigen Abschließung gegenüberstehen, in der Musik doch (jedenfalls für mitteleuropäische Ohren) konvergente Strukturen gegenüberstehen, nicht zuletzt dank der nicht zu unterschätzenden, bislang aber kaum in Betracht gezogenen Traditionen der byzantinisch-orthodoxen Kirchenmusik. Es wäre darum sicherlich von Nutzen gewesen, neuere griechische Arbeiten zu deren Erforschung (Simon Karas, Dimitri Terzakis) ebenfalls einzubeziehen: hier wäre die Urzelle dessen, was

Osteuropa musikalisch bewegt hat, wogegen es bei den verschiedenen ostmitteleuropäischen (d. h. römisch-katholischen) Musikkulturen oftmals fraglich erscheint, ob eine Bezeichnung „slawische Musik“ wirklich einen unterscheidenden Sinn hat.

(Juni 1978)

Detlef Gojowy

DRAGOTIN CVETKO: Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejše slovenske glasbe (Die Rolle G. Kreks in der Entwicklung der neueren slowenischen Musik). Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1977. 173 S. (Slowenische Akademie der Wissenschaften, Historisch-soziologische Klasse. Werke Nr. 20.)

Gojmir Krek (1875–1942), Jurist und Musiker, Sohn des slowenischen Literaturhistorikers und Grazer Slawisten Gregor Krek, spielte in der Geschichte slowenischer Kunstmusik am Anfang des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle, nicht so sehr als Komponist, sondern durch sein musikalisches Schrifftum und seine Kritiken. Diese seine Tätigkeit und Bedeutung von allen Seiten zu beleuchten hat sich Dragotin Cvetko in vorliegendem Buch zur Aufgabe gemacht.

Nach einem kurzen Vorwort gibt er im 1. Kapitel ein Bild von der musikalischen Situation in Slowenien am Ende des 19. Jahrhunderts. Ljubljana, die Hauptstadt Sloweniens, war damals eine kleine Provinzstadt innerhalb der österreichischen Monarchie. Das Musikleben verlief zweigleisig: einerseits im deutschen Landestheater und in der deutschen Philharmonischen Gesellschaft, andererseits im slowenischen Landestheater und im slowenischen Musikverein „*Glasbena matica*“. Die Slowenen hatten schon damals ein solches Niveau bei der Aufführung und Wiedergabe von Werken erreicht, daß auch im Bereich des Schöpferischen eine schnellere Entwicklung zu erwarten war, zumal man sich bemühte, im Musikleben die Leistungen der deutschen Mitbürger zu erreichen bzw. sie zu übertreffen. Hatten sich schon Mitte des 19. Jahrhunderts in den Werken slowenischer Komponi-

sten romantische Elemente gezeigt, so wandte sich die jüngere Generation mit ihren musikalischen Arbeiten in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts moderneren Richtungen zu. Für das Wirken von Krek ergab sich somit ein günstiger Zeitpunkt. Weil er größtenteils außerhalb Sloweniens lebte und über das Musikleben in Europa gut informiert war, fühlte er sich vor anderen berufen, seinem Lande zu einer Entwicklung zu verhelfen, die dem europäischen Niveau entsprechen sollte.

Krek hat auch als Jurist Bedeutendes für die slowenische Kultur geleistet, doch Dragotin Cvetko ließ in seiner Abhandlung alles außer acht, was nicht unbedingt zu seinem Thema gehörte. So verzichtet er auch auf eine ausführliche Biographie Kregs (weil im slowenischen Biographischen Lexikon schon behandelt) und beginnt das 2. Kapitel – über dessen Wirken zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg – mit einem kurzen Überblick über seine musikalische Ausbildung und seine künstlerische Tätigkeit bis 1900. In diesem Jahre siedelte Krek für kürzere Zeit nach Ljubljana über. Schon bald faßte er den Plan, eine neue periodische Musikpublikation ins Leben zu rufen, weil gerade damals die Musikzeitschrift *Glasbena Zora* (nach nur zwei Jahrgängen) ihr Erscheinen einstellte und die kirchenmusikalische Zeitung *Cerkveni glasbenik* eine zu spezielle Richtung vertrat. Mit einer eigenen Zeitschrift glaubte Krek das slowenische Musikschaffen wesentlich beeinflussen zu können. So wurden die *Novi akordi* geboren, in denen Krek seine Ansichten und Kunstanschauungen darlegen konnte und die mit ihren 13 Jahrgängen eine ganze Epoche kennzeichnen. Die *Novi akordi* stehen darum im Mittelpunkt der Ausführungen von Cvetko. Die ihm zur Verfügung stehende Dokumentation auswertend, erläutert er zunächst Möglichkeiten und Grenzen, mit denen Krek zu rechnen hatte, als er das musikalische Schaffen zu erweitern trachtete. Wie ihm dies gelang und wie er eine Fachpublizistik entwickelte, wobei er sich auch entsprechende Mitarbeiter heranzog, das legt Cvetko in seinen weiteren Ausführungen dar. Es werden die

Wege, auf welchen *Novi akordi* zu einem Beiheft gelangten, beschrieben, dann berichtet Cvetko ausführlich über den Inhalt der Beiträge, wobei er versucht, die grundlegenden Gedanken des Redakteurs aus seinen kritischen Artikeln und Berichten herauszuarbeiten. Er vergleicht die endgültige Gestalt der Zeitschrift mit dem ursprünglichen Konzept von Krek und stellt ihre Bedeutung für die Entwicklung des Musiklebens in Slowenien, ihre erzieherische Rolle und ihre anfänglich bahnbrechende und orientierende Funktion heraus. Später nämlich konnte Krek die Stilrichtung der jüngeren Generation nicht mehr gutheißen und sich nicht mehr mit ihr identifizieren. Cvetko berichtet auch ausführlich über den Anteil einzelner slowenischer Komponisten an *Novi akordi* bzw. über ihre Einstellung dieser Zeitschrift gegenüber. Er betont, daß die *Novi akordi* damals auch die Programmpolitik beeinflussten, so daß sich die Konzertprogramme nach und nach denjenigen der europäischen Musikzentren annäherten, wobei jedoch Werke slawischer Autoren größere Berücksichtigung fanden.

Novi akordi erschienen bis 1914. Nach dem Kriege siedelte Krek für immer von Wien nach Ljubljana über, das jetzt zur Hauptstadt der slowenischen Provinz im jungen jugoslawischen Staat wurde. Im 3. Kapitel berichtet Cvetko, wie sich in diesem letzten Lebensabschnitt Kregs (von 1918 bis zu seinem Tode 1942) seine Kontakte mit dem slowenischen Musikleben entwickelt haben. Die Bemühungen um die Wiederbelebung von *Novi akordi* schlugen fehl, eine neue Zeitschrift *Nova muzika* wurde ohne Krek geplant und schließlich auch herausgegeben. Mit dem Konzept dieser neuen Zeitschrift konnte Krek nicht einverstanden sein, weil die dort vertretenen Kunstprinzipien nicht seinen Vorstellungen entsprachen.

Im 4. Kapitel faßt Cvetko seine Ergebnisse zusammen und beschließt das Buch mit einer englischen und einer deutschen Zusammenfassung sowie mit den üblichen Registern.

Die Abhandlung mag hie und da in der Auslegung und Interpretation etwas weni-

ger einleuchten, insgesamt aber zeichnet Cvetko hier sowohl in den großen Umrissen als auch im Detail ein überzeugendes und buntes Bild aus der slowenischen Musikvergangenheit, wobei er sich stets darum bemüht, den europäischen Rahmen nicht außer acht zu lassen.

(Mai 1978)

Zmaga Kumer

TOMISLAV VOLEK – STANISLAV JAREŠ – JAN KOUBA: Dějiny české hudby v obrazech (Geschichte der tschechischen Musik in Bildern). Praha: Editio Supraphon 1977. 461 S., 371 Abb.

In dem Maße wie die Musikwissenschaft davon abrückt, primär oder gar ausschließlich stilgeschichtliche Studien zu betreiben und lediglich Werke der Kunst als würdigen Gegenstand von Forschung gelten zu lassen, ist dieser komplexe Wissenschaftszweig genötigt, über Kunstwerke, bibliographische und biographische Materialien hinaus weitere Quellen zu erschließen. Fragt man beispielsweise nach organologischen, sozialen und funktionalen Aspekten, nach Darbietungsweisen und Milieu der Verwirklichung von Musik, dann kommt man nicht umhin, ebenso umfangreich und systematisch auch Bildquellen aufzuarbeiten. Dies wird seit wenigen Jahren in etlichen Ländern angestrebt. Dabei ist es unerheblich, ob das erschlossene Material in allgemein orientierenden „Musikgeschichten in Bildern“ oder – regional begrenzt – in Anthologien von Ländern, Landschaften oder Einzelorten zugänglich gemacht wird. Bereits vorliegende Bildbände etwa aus Polen, Ungarn, Rumänien, Schleswig-Holstein oder Zürich zeigen, daß diese vieles Auswertbare zu bieten vermögen, was im Vergleich betrachtet weit über das im Rahmen von Regionalforschung zunächst Gemeinte hinausführen kann. So ist auch dieser stattliche, an Bildquellen sehr reiche Band zu lesen. Primär ist dieser zwar von den Herausgebern als ein imponierender Spiegel der tschechischen Musikgeschichte, als „Repräsentation einer tausendjährigen nationalen Musikkultur“

angelegt; über diesen Blickwinkel hinaus zeigen die 371 Bilder aber auch eine beachtenswerte Fülle von Sinnbildern und Abbildern, die gesamteuropäisch von Interesse sind. Auf das Übernationale wird der Benutzer des Buches ohnehin ständig verwiesen, ob er nun Illuminationen aus Klöstern des Mittelalters anschaut, Allegorien der Musik des 16. Jahrhunderts, Bilder vom Hofe Kaiser Rudolfs II., Engelskonzerte des 17. Jahrhunderts, „concerts champêtres“ des 18. oder Tanzszenen des 19. Jahrhunderts. So gesehen ist die Frage zu stellen, ob der Titel „tschechische Musik“ vollends zutreffend ist, oder ob es angesichts der ‚Gemeingelage‘ nicht sachgerechter gewesen wäre, Bilder aus der „Musikgeschichte in den böhmischen Ländern“ (siehe S. 33, rechte Spalte) oder der „Musikgeschichte in der Tschechoslowakei“ anzubieten. Der „zusammenfassende Querschnitt“ reicht vom 9. Jahrhundert bis gegen 1900. Manches wird hier erstmals für Musikologen mitgeteilt. Faksimiles von Musiknotaten sind ebenso dazu ausgewählt worden wie Stiche von Musizierstätten, Musikerporträts oder Darstellungen von Szenen aus dem Musikleben. Selbstverständlich weist diese Auswahl Dokumentationslücken auf, da wohl in keinem Lande Europas ausschließlich aus der gegebenen begrenzten Quellenlage heraus ein alle Facetten belegendes Gesamtbild dargeboten werden kann. Zu ungleich waren in früheren Jahrhunderten die Chancen verteilt, daß gemalt, gezeichnet, modelliert oder gestochen Musikalisches bildnerisch dargestellt werden konnte. Ein besonderes Augenmerk verdienen diejenigen Bildgruppen, welche spezifische Ausschnitte aus dem tschechischen Musikleben bieten. Diese hängen insbesondere mit dem Hussitismus, den Literatenbruderschaften, der Musikantenpraxis und mit Erscheinungen des Nationalismus im 19. Jahrhundert zusammen. Anderes Bildmaterial begegnet hingegen auch in den Nachbarländern in ähnlichen, auf gemeinsame Topoi zurückweisenden Figuren. Besonders verwiesen sei z. B. auf die Abbildungen Nr. 88 oder Nr. 147–149. Man hätte sich bei der Abb. 177 einen Hinweis gewünscht, ob der die Laute

spielende Mann als allegorische Versinnbildlichung eines Monatsbildes („Aprilis“) zu interpretieren ist, weiter ob Abb. 176 tatsächlich ein „*Collegium musicum*“ meint, oder wie auf Abb. 290 die Tanzgestik der vor den Spielleuten befindlichen Bauern zu lesen sei. Die knapp bemessene Einleitung hätte gezielter dazu genutzt werden können, Informationen zu vermitteln, die das Verständnis der Bilder ermöglichen oder vertiefen könnten. Beispielsweise dürften die Details aus dem Wirken von Wilhelm August Ambros (S. 62) nur schwerlich ikonographisch verwendbar sein. Ungeachtet dieser Einwände ist der vorliegende Bildband mit seinen mehrsprachig abgefaßten Texten als eine würdige, umgreifend orientierende Dokumentation aus den böhmischen Ländern dankbar zu begrüßen. Dieser hat das Format eines Denkmalbandes, an dem künftig die ikonographische und ikonologische Forschung nicht wird vorbeisehen können. (Mai 1978) Walter Salmen

FRITS NOSKE: The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Den Haag: Martinus Nijhoff 1977. VIII, 418 S.

„*Così è se vi pare*“ – mit diesem Pirandello-Titel beschließt Frits Noske, sich in sympathischer Weise bescheidend, sein schönes Kapitel über *Così fan tutte*. In diesem, dem Rezensenten nicht weniger als dem Autor gemäßen Sinne seien hier einige sowohl anerkennende als auch kritisierende Worte über dieses Buch gesagt, in dem teils ältere, schon in Zeitschriften erschienene Studien vereinigt, teils neuere erstmalig vorgelegt werden. Anerkennung und Bewunderung gelten dem musikalischen Spürsinn und der enormen Partituren-Kenntnis Noskes. Er kennt seinen Mozart und seinen Verdi, und er geht den musikalischen Fakten liebevoll nach. Zugleich interessiert ihn besonders die Semiotik; er widmet ihr, im Bezug auf das musikalische Drama, einen längeren Exkurs im Anhang des Buches (S. 309–321). Und dieser Hang, die Musik vornehmlich als

signum zu lesen, läßt ihn m.E. nicht selten über das Ziel hinausschießen, der „Über-Interpretation“ anheimfallen.

Noske hat sich, scheint mir, nicht immer gehörig vor Augen gehalten, daß Mozart seine italienischen Opern mit einem motivischen „Material“ komponiert, das so vieldeutig schillernd ist wie eben ein Material zu sein pflegt, das eine Tradition langer Jahrzehnte besitzt. Die italienische Oper, die buffa kaum weniger als die seria, ist um 1780/90 in einem Spätstadium angelangt, in dem vieles derart formelhaft geworden ist, daß man um so mehr bewundern muß, daß Mozart mit diesem Material unverwechselbare Stücke zu komponieren vermocht hat. Dies einerseits. Andererseits benutzt auch Mozart die Formeln der italienischen Oper weitgehend so wie ein Paisiello oder ein Cimarosa: als neutrale Mittel der Konstruktion, ohne besondere „Bedeutung“.

Viele besonders vom Rhythmus geprägte Wendungen (vgl. z. B. S. 4 oben) sind ganz einfach Modelle, die den Verscharakteren gerecht werden. Ihr Wiederauftauchen an anderen Stellen gründet in der Verwendung gleicher oder ähnlicher Versmetren. Wenn auch Noske solche rhythmischen Motive von denen abgrenzt, mit denen er sich eigentlich befaßt, so interpretiert er ihre Wiederkehr dennoch, ohne Hinweis auf die textlich-rhythmische Grundlage, als „*musical interrelation*“ (ebenda).

Wahrhaft „signifikante“ Wiederholungen sind für Noske solche, die sich – so der Autor (S. 4) – rational durch ihren Text oder durch dramatische Implikationen erklären ließen. So z. B. in Bsp. 3 auf S. 7: das in den *Nozze di Figaro* mehrfach auftretende Motiv – ich halte es für eines von den besagten „neutralen“ Motiven – beziehe sich in Mozarts Komposition auf „*woman's virtue*“ (es fällt natürlich nicht schwer, in der Oper, die nicht zuletzt mit „*woman's virtue*“ befaßt ist, textliche „Belege“ zu finden). Ein Motiv wie das auf Seite 70/71 herangezogene ist laut Noske „*the tradimento formula*“ des *Don Giovanni*. Auch hier scheint mir ein formelhaftes Motiv – eine gängige Kadenzformel – interpretatorisch überanstrengt zu werden.

Nun ist in der Tat in den einzelnen Opern Mozarts eine Häufung von einander ähnlichen Motiven zu beobachten. (Diese Art Wiederholung steht neben dem Wandern einiger Motive von Oper zu Oper: vgl. hierzu, außer A. Heuß in *ZfMw* 13 und A. A. Abert in *Analecta musicologica* 18, auch den Autor, in Bsp. 7 auf S. 101 – die Exempla 5, 6 und 8, in denen er gleichfalls *Così fan tutte* auf *Don Giovanni* rückbezieht, erscheinen mir weniger glaubhaft.) Die Häufung in ein und derselben Oper mag dazu verleiten, hierin eine tiefere „Bedeutung“ zu sehen als dem Faktum m.E. zukommt. Ich glaube, daß Mozarts Phantasie während des Kompositions-Vorgangs von bestimmten musikalischen Gestalten fasziniert war und er die daraus resultierenden Übereinstimmungen dann absichtlich so stehen ließ, weil sie geeignet waren, der betreffenden Oper einen bestimmten „Ton“ zu verleihen. Dies gilt im kleinen, in der einzelnen Szene: für ein Achtermotiv in der Introduction des *Don Giovanni* (vgl. Noske, S. 51). Der Autor wertet die Wiederholung bzw. den Anklang als bedeutungsvoll; mir scheint hingegen Mozarts Streben nach musikalischer Rundung der Szene durch ein Motiv, das ihm noch von den Vortakten her „in der Feder stak“, die glaubhaftere Erklärung zu sein. Und es gilt im großen, in der gesamten Oper: z. B. für die genannten Kadenzformeln aus *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Mozart hat sich wohl kaum so viel dabei gedacht wie Noske – sonst müßten wir in ihm einen Wegbereiter der Wagnerschen Leitmotiv-Technik sehen. (Der Ausdruck stellt sich bei Noske, unvermeidlicherweise, in der Analyse des *Don Giovanni*, S. 68, ein.)

Es ließen sich leicht diverse m.E. besonders offenkundige Fälle von Überinterpretation den genannten hinzufügen. Statt dessen scheint es mir angemessener, den Blick auf besondere Vorzüge der Mozart-Interpretation zu lenken. Um zunächst beim Thema „Wiederholungen“ zu bleiben: diejenigen aus Ferrandos Partie (S. 112/13) sind überzeugend, und überzeugend auch Noskes Interpretation von Ferrandos Charakter. Überhaupt werden die Charaktere

von Mozarts Opern hier mit Prägnanz, Einfühlung und teilweise neuen Gesichtspunkten umrissen. Don Ottavio kommt vielleicht etwas zu schlecht weg: Mozart hat doch auch viel Edles diesem auf gesellschaftliche Konvention und das „Normale“ eingeschworenen Charakter eingepflanzt (vgl. besonders Ottavios Auftritt im Sextett des II. Aktes – allein schon die in der Faktur so schlichten wie in der Wirkung überwältigenden beiden instrumentalen Einleitungstakte!).

Der Raum reicht nicht für eine gleichlange Besprechung der Aufsätze zu Opern Verdis. Sie weisen dieselben Vorzüge und dieselben Nachteile auf wie diejenigen zu Opern Mozarts. Um nur ein Beispiel zu nennen: gut und treffend die Beobachtung zum Einsatz des Englischhorn in *Otello* (vgl. S. 140/41) – der Überinterpretation anheimgefallen m.E. die folgenden Beispiele 5 und 6.

Mag man mit dem von Noske Dargelegten auch nicht immer einverstanden sein, es bleibt ein beeindruckendes und lehrreiches Buch. Der Verlag hat es hervorragend ausgestattet.

(April 1980)

Friedrich Lippmann

WULF KONOLD: Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1975). 254 S.

Der Untertitel von Konolds Kieler Dissertation unterstellt, daß weltliche Kantaten, und damit sind hier alle nicht liturgisch ausgerichteten gemeint, grundsätzlich funktionale Bedeutung haben. In Anlehnung an die Soziologie der Frankfurter Schule wird der Begriff des Funktionalen sehr weit gefaßt, so daß die traditionelle Polarität autonom-funktional fast hinfällig wird. Der Begriff der Funktion erfährt eine weitere Präzisierung durch die Typologie, die Konold entwirft, und diese wiederum bestimmt die zeitliche Eingrenzung mit. So wird die Zeit vor 1914 im Hinblick auf politisch ausgerichtete Kompositionen mit einbezogen. – Konold gibt einen Abriß der weltlichen

Kantate seit dem 17. Jahrhundert, wobei er lexikalische Auskünfte wie auch Werke selbst, literarisch und musikalisch, unter sozialem und funktionalem Aspekt beleuchtet. Konold hat für seine Arbeit eine Fragebogenaktion bei Komponisten durchgeführt mit dem Ziel, über die funktionale Absicht der Komponisten etwas zu erfahren: „*Gemeinschaftsmusik definiert sich . . . also weniger an nachprüfbaren, analytisch festzumachenden Klanggestalten als an der Funktionalisierung ihrer Gegenstände*“ (S. 84). Bei der Schul- und Jugendkantate kommt Konold zu dem Ergebnis, daß die musikpädagogische Musik wenig auf die pädagogischen Absichten eingeht, da es ihr dazu an der erforderlichen Methode fehlt. Jugendbewegungskantaten knüpfen nur an Ausschnitte der barocken geistlichen Kantaten-Wirklichkeit an, nicht an die weltlichen. Etwas den barocken Kantaten Vergleichbares an Funktion und Wirkung ist ihnen nicht gegeben. Weder stehen diese Kantaten in einer Tradition, noch sind sie neu im Sinne des geschichtlichen Standorts. In der Typologie unterscheidet Konold funktionale Gesichtspunkte in institutioneller Hinsicht (Schul-, Jugend-, Fest- und Feierkantaten) und Kantaten, die textlich-inhaltlich wirksam werden, d. h. zwar zunächst unpolitisch sind, aber durch die Textwahl politisch wirksam werden. Hier hätten musikalische Kriterien unbedingt in stärkerem Maße herangezogen werden müssen, um diese These auch musikalisch zu stützen.

Die Analysen von Pfitzners *Von deutscher Seele*, Weberns erster Kantate und Hindemiths *Die Serenaden* sind musikalisch wenig ergiebig. Auch bei den Schulkantaten und anderen geht Konold vielfach in erster Linie vom Text aus, wenn er auch bei Friedrich Zipp und Otto Jochum (Schulkantaten) die Gemeinplätze sprachlich und musikalisch zu benennen weiß. Indessen wäre es ein Gewinn gewesen, das musikalische Idiom der Nationalsozialisten (Erich Lauer: *Hoch steht der eine Tag*) und des sozialistischen Realismus (Leo Spiess: *Der rote Platz*) jeweils zu benennen. In den Kinderkantaten zeigt sich vielfach das Reihungsprinzip, Nummern ohne musikalischen Zusammen-

hang sind aneinandergesetzt. Und was früher die Jugendkantate war, erkennt der Verfasser in der „*Schlagerkantate*“ (S. 134) wieder. Beide verhalten sich angepaßt, sind markt- und modekonform. Konold erweist sich immer wieder als sehr belesen in der Literatur der jeweiligen Ideologien und kann so seine Darstellungen sinnvoll vorbereiten bzw. abrunden. Doch bleibt eine Aussage wie die zu Ernst H. Seyffardts *Aus Deutschlands großer Zeit zu unbestimmt* – „*in der Satztechnik orientiert er sich an Richard Wagner*“ –, um die Musik zu charakterisieren. Gelegentlich gerät er auch in den Zwang des Systems. Warum muß der Beifall des Publikums und die Zweckgebundenheit einer Komposition generell die kompositorische Qualität mindern, wie im Falle von Theodore Antonious zur Olympiade 1972 geschriebenem Stück *Nenikikamen*. Hier sind offensichtlich aus dem Zusammenhang gelöste Zitate mißverstanden. Kurt Weills *Der neue Orpheus* wird in textlicher Hinsicht genau, in musikalischer nur allgemein, generell aber positiv beurteilt.

Es versteht sich von selbst, daß Konold zu jeder Gruppe nur wenige repräsentative Kantaten vorstellen konnte. Seine Nachforschungen sind mit einer Bibliographie von 1541 Kantaten am Ende des Buches hinreichend dokumentiert, und im laufenden Text wird immer wieder auch auf nicht untersuchte Kantaten der Bibliographie verwiesen. Man wird diese Arbeit häufig benutzen, und sie hat das Verdienst, in einem großen Überblick und der Typologie dieses Gebiet erstmals angegangen zu haben. Das stellt, wie der Verfasser eingangs sagt, auch ein Stück Vergangenheitsbewältigung dar. Zwei sinnentstellende Fehler, im Schreibmaschinensatz schwer zu korrigieren, seien angemerkt: S. 53, Z. 4: „*verändern sich nicht nur . . .*“ statt „*. . . verändern sich nur*“; S. 97, Z. 29: „*Chorkantaten geistlicher Provenienz . . .*“ statt: „*Chorkantaten geistiger Provenienz*“.

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Hrsg. von Wolfgang SANDNER. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 210 S., mit 21 Fotos und Registern.

Die Rezeption der Rockmusik durch die Musikwissenschaft hat – im Gegensatz zu der des Jazz – sehr früh stattgefunden und immer Schritt gehalten. Dennoch ist es wichtig, auf diese Veröffentlichung besonders hinzuweisen, da sie mit bisher nicht erreichter Kompetenz und Vollständigkeit (weit über die zunächst fast ausschließlich berücksichtigten soziologischen und pädagogischen Ansatzpunkte hinaus) diesen Problembereich als Erfahrungsbereich in den Griff bekommt.

Die drei Beiträge des Herausgebers zeichnen sich durchwegs durch zwei Eigenschaften aus: Sie sind sehr informativ und sie haben einen subjektiv (von der Sache her) verengenden Blickwinkel. Man erfährt viel über die Geschichte, obgleich die heutige Rockmusik nicht ganz so einfach auf den Rock'n Roll zurückzuführen ist, den Sound (als „beherrschenden Fetisch“), den Show-Charakter dieser Musik (der freilich als integriertes Kunstmittel zu betrachten wäre). Hinsichtlich der Terminologie sind nicht alle Unklarheiten aufgezeigt; der Begriff Popmusik, der ja viel älter ist als derjenige der Pop-Art, ist nicht nur im Sprachgebrauch, sondern de facto ambivalent. Daß hier auch Geschmacksfragen hineinspielen, ist klar; so mag man darüber rechten, die Simplizität eines Fats Domino als künstlerische Ausdrucksform zu goutieren, Frank Sinatra aber als Kitsch abzutun.

Die drei Beiträge von Tibor Kneif könnte man als Kernstück der Publikation bezeichnen. *Rockmusik und Subkultur* nimmt sehr eindrucksvoll Bezug auf Voraussetzungen, Wechselwirkungen und Umkreis, widerspricht der Annahme einer möglichen politischen Linksbindung (infolge allgemeiner politischer Ungeschultheit) und weist auf den Umstand hin – der die Situation allerdings nicht erhellt –, daß jede an die Öffentlichkeit getretene Band nicht mehr der Subkultur angehört, vielmehr Produkt der kapitalistischen Gesellschaft geworden ist. *Ästhetische und nichtästhetische Wertungskrite-*

rien in der Rockmusik werden doch wohl etwas eng begrenzt, bringen aber sehr wichtige Erkenntnisse (Rock als bildungsunabhängiger Freiraum; die Einteilung in Alternativ- und Primärhörer, gleichzusetzen dem „Gebildeten“ und dem Naiven). Manches bleibt hypothetisch oder allzu vereinfacht, anderes wieder gilt (wie auch bei Sandner) ebenso für den Jazz oder für die U-Musik. *Rockmusik und Bildungsmusik* schließlich bringt eine Menge kluger und berufener Hinweise von allgemeiner Gültigkeit.

Anfechtbar sind Hans-Jürgen Feurichs Äußerungen über *Warengeschichte und Rockmusik*, weil er von den Ausgangspunkten Sombart/Haug/Adorno aus zu viele Hilfskonstruktionen benötigt, um seine Theorien zu stützen, mag auch die Gegenüberstellung von Telemann und Fux als Exponenten für kapitalistische Marktwirtschaft einerseits, das Handwerk andererseits manchem reizvoll erscheinen. Mißverstanden werden Motiv- und Textwiederholungen (im Rock) als Reklamefunktion, das Aneinanderreihen heterogener Stilelemente als Unvermögen.

Der Beitrag von Ulrich Olshausen über Folklore und Folksong als Teil der Rockmusik-Szene ist so, wie er hier steht, im Ansatz verfehlt und gehört nicht in diesen Rahmen.

Von ihm, Tibor Kneif und Feurich stammen auch die *Analytischen Aspekte* im Anhang, die den Chuck-Berry-Song „Johnny B. Goode“ und das Gentle-Giant-Album „Interview“ betreffen; ob es gerade gut war, die Zielgruppe dieser Publikation mit solcherart heterogenen Analysen zu befrachten, mag zu bezweifeln sein. Und zum abschließenden Notationsversuch wäre zu sagen: Er ist so gut und so unvollkommen, wie es alle derartigen Versuche auch schon im Jazzbereich gewesen sind.

(November 1977) Karl Robert Brachtel

EVA RIEGER: *Schulmusikerziehung in der DDR.* Frankfurt a. Main: Verlag Diesterweg 1977. 194 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

Komparative Studien im Bereich der Musikpädagogik (vgl. auch F. Sándor, *Musiker-*

ziehung in Ungarn, Stuttgart 1966; W. Gieseler, *Musikerziehung in den USA*, Stuttgart 1969; Paul Kälin, *Musikerziehung in der Schweiz*, Frankfurt a. Main 1976; E. Halmos, *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen musikcurricularen Theorien – ein Beitrag zur komparativen Musikpädagogik*, Wolfenbüttel 1978) sind dann von großem Wert, wenn sie die Darstellung des anderen Landes in Vergleich setzen zu den Zuständen im eigenen. Das ist weniger die Zielsetzung bei Autoren, die wie Sándor und Kälin über ihr eigenes Land schreiben, als bei solchen, die ein fremdes System beschreiben (wie bei Gieseler – sit venia nomini – und hier nun bei Eva Rieger). Allerdings ist die Darstellung von Rieger deswegen von besonderem Reiz, weil hier mit der DDR ein Land beschrieben wird, das aus der gleichen musikerzieherischen Tradition stammt wie die Bundesrepublik, das aber durch seine Zugehörigkeit zum Ostblock gewisse Eigenarten des sowjetrussischen Systems übernommen hat. Diese doppelte Seite zu beschreiben, hätte der Arbeit von Eva Rieger wohl angestanden. Leider kommt das nicht zustande, weil Frau Rieger sich (verständlicherweise) in ihrer Thematik auf die allgemeinbildenden Schulen beschränken wollte: Aber das Ergebnis ist (bei allen Vorzeichen des sozialistischen Realismus samt seinen Folgerungen) dann doch ein sehr deutsches geworden, während aus den speziellen Musikschulen das sowjetische Vorbild herausgeschaut hätte.

Nun muß ich gestehen, daß ich in diesem Punkt meine einzige Kritik angesetzt habe, während sie sonst, obwohl „bemüht“ um eventuelle Schwachstellen, nur ihr Ja zu berichten weiß.

Was die gemeinsame deutsche Wurzel angeht, so möchte ich unbedingt auf ein Gespräch mit Ernst Hermann Meyer und Walther Siegmund-Schultze hinweisen, das (geführt mit bundesdeutschen Musikpädagogen: Hopf, Heise, Vetter) in der *ZfMP* (Heft 4, Oktober 1977) abgedruckt ist. Dort wird sehr deutlich, was gemeinsame Tradition ist, aber auch, wie aus dem Erlebnis Bach, Beethoven und Schönberg unter-

schiedliche, nicht nur musikalische Folgerungen gezogen wurden. Unter dieser Prämisse bekommt die Darstellung von Eva Rieger, bezogen auf die von ihr beschriebenen vier Epochen in der Entwicklung der Musikerziehung der DDR, eine besondere Beleuchtung: die unmittelbare Nachkriegssituation, die fünfziger Jahre, die sechziger Jahre.

Frau Riegers Beschreibung, wie anfänglich die Musiklehrer – kurz nach dem Kriege – weitermachen wollten wie bisher, einerseits sich abwendend von politischer Indienstnahme in abwehrender Erinnerung an die NS-Zeit, andererseits anknüpfen wollend an Kestenbergsche Reformgedanken, erinnert mich an gleiche Gedanken im deutschen Westen, die ich ja noch selbst miterlebt habe. Vielleicht sind diese Parallelen auch deswegen noch so stark, weil damals die Fühlungnahme zwischen Deutsch-Ost und Deutsch-West noch einigermaßen intakt war; man traf sich halt in Kassel oder Leipzig. Was dahintersteckte, war im Grunde nichts anderes als „musische Bewegung“, die möglichst unpolitisch bleiben wollte. Daß staatliche Stellen auf diese Grundeinschätzung in Ost und West verschieden reagierten, wird verständlich sein. Aber auch die zweite Welle hat ihre versteckte Parallele. Was bei uns Adorno einleitete, wurde in der DDR negativ spürbar; was bei uns das Ghetto musikpädagogischer Musik war, wurde abgelöst durch Hinwendung zu einer Musik ohne Regression; was in der DDR als musikalische (pädagogisch akzentuierte) Selbstgenügsamkeit erschien, wurde aber nicht durch mehr Musik ersetzt, sondern einfach beiseitegeschoben in einer Art von Gesangsunterricht, der nur noch auf das Agitationslied aus war. Was im Ergebnis so unterschiedlich war, hatte aber die gleichen Wurzeln: weg vom Idyll einer Schulinsel-Musik. Jedoch laufen in den sechziger Jahren (nach 1965) die Linien wieder mehr zusammen: die Schulprogramme hüben und drüben propagieren neben Singen das Musikhören, mehr Sachlichkeit im Umgang mit Musik (z. B. verstärkte Musiklehre) und größere Öffnung zur Moderne. Was allerdings sehr unterschiedlich ausläuft, ist in der

DDR die Formulierung eines erzieherischen Musikprogramms mit dem Ziel eines humanistisch-sozialistischen Menschen, während man bei uns sich vor derlei Festlegungen angesichts des mehr oder weniger herrschenden Pluralismus etwas genierte.

Wie Eva Rieger die Mängel beschreibt, die aus der Diskrepanz zwischen Plan und Realität hervorgehen, davon dürfen wir uns auch in der Bundesrepublik nicht freisprechen: denn schrumpfende Stundenpläne, vor allem aber Lehrermangel und ein damit verbundener Stundenausfall bei einem sowieso schmalen Stundendeputat, das Ausweichen ausgebildeter Musiklehrer vor ihrer Verantwortung, das kennen wir auch in der Bundesrepublik zur Genüge. Auch kennen wir das nichtinteressierte Wohlwollen der jeweiligen Obrigkeiten, seien es Kommunen oder Ministerien, gegenüber unserem Fach. Eva Rieger warnt in ihrer Schlußbetrachtung allerdings vor einem zu schnell getroffenen Vergleich zwischen beiden Staaten, aber er drängt sich doch auf. Im Grunde, und das macht die Arbeit so wertvoll, erfährt der bundesdeutsche Musikpädagoge, wenn er bloß hineinschauen wollte, ein Spiegelbild seiner selbst. Er gewinnt die Erfahrung, wie es auch mit ihm gelaufen wäre bei einer strikt nach SED-Muster (oder könnte man auch sagen: DKP-Muster?) ausgerichteten Musikerziehung. Wir erfahren eine Fülle von uns unbekannt Namen, die „drüben“ eine einflußreiche Rolle spielen, als Komponisten, als Musikprofessoren, als Musikpolitiker, als interessierte Funktionäre, die manchmal zu genau wissen, wohin der Weg zu führen hat. So wird einem etwas merkwürdig zumute, wenn man Sätze hört wie „*das würden wir nicht machen . . .*“. Gemeint waren avantgardistische Geräuschstudien mit Husten und ähnlichem. Nun gut, würde ich antworten, dir gefällt das nicht, mir vielleicht auch nicht; jedenfalls glaube ich auch nicht, daß Husten ein Stück über mehrere Minuten hinweg „tragen“ kann. Mit welchem Recht aber sagst du „*WIR*“?

Man muß das alles studieren. Eva Rieger zeigt, wo die entscheidenden Texte zu finden sind, wen man befragen kann, wo die Pro-

bleme liegen: das ist der Wert dieser sehr verläßlich führenden Arbeit. Aber – vielleicht darf man das noch anmerken – man muß auch lernen, sehr sehr häufig zwischen den Zeilen zu lesen. Hanns Eisler ist da ein unverdächtig Anleiter.

Doch – zum Schluß – wie schade, daß nicht ein paar Worte über das sehr effektive System der Musikschulen, vor allem nicht über die vier Spezialmusikschulen an den vier Hochschulorten in Berlin, Dresden, Leipzig und Weimar fielen. Denn von diesem System unbeirrter Begabtenauslese (Marke UdSSR) könnten wir in der Bundesrepublik noch viel lernen. Vielleicht könnte dann als Gegenleistung von uns einmal in Moskau, Leningrad, Kiew und Tbilissi etwas verlautbart werden über unser System eines Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen, der allen Kindern zugute kommen sollte. Das erst wäre komparative Musikerziehung. Eva Rieger hat uns aber in ihrem Text ein gut Teil davon verläßlich, möglichst umfassend und informierend vorgemacht. Wir brauchten von vielen Ländern noch mehr solcher Arbeiten: das ist nicht nur ein Kompliment für Frau Rieger, es entspringt vielmehr unseren eigenen Defiziten.

(September 1978)

Walter Gieseler

STANISLAW A. MARKUS: Musikästhetik. II. Teil: Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen. Deutsch von Lothar FAHLBUSCH. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 564 S.

Daß ein sowjetischer Autor den zweiten Teil einer Geschichte der Musikästhetik, ein Buch von immerhin 564 Seiten, der Romantik widmet, statt unmittelbar von der Aufklärung zum Realismus überzugehen, ist keineswegs selbstverständlich und eher überraschend. Nachdem jahrzehntelang die Ästhetik als Schauplatz eines Streites zwischen Realisten und Formalisten geschildert worden ist – eines Streites, in dem Schumann und Wagner unversehens unter die Realisten gerieten –, wirkt die Rückkehr zur alten Nomenklatur, so wenig sie im Grunde besagt, geradezu tröstlich.

Die Strategie, mit der es Markus unternimmt, im Gegenzug zur eingefrorenen Dichotomie der Funktionsästhetik die Romantik marxistisch zu rechtfertigen, ist frappierend simpel: Er beschreibt die Musikästhetik einiger Komponisten, deren Prestige unangreifbar ist – Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt und der frühe Wagner –, umgeht Mendelssohn (der wortkarg war, was man aber von Chopin, dessen Ästhetik 60 Seiten eingeräumt werden, gleichfalls sagen kann) und verfährt bei den Dichtern und Philosophen rigoros selektiv: so rigoros, daß die Auswahl des Materials von einer Verfälschung der geschichtlichen Wirklichkeit kaum zu unterscheiden ist. Hanslick, Friedrich Theodor Vischer, Schopenhauer, Eduard von Hartmann und Ernst Kurth sollen für die Philosophenästhetik des Jahrhunderts (dem Kurth nicht angehört), eine romantische Musikästhetik auf idealistisch-formalistischen Abwegen, einstehen.

Das geschichtsphilosophische Schema, das aus der rohen Verkürzung der Realität resultiert, ist von demagogischer Simplizität: Auf der einen Seite stehen Komponisten, die eine progressive Romantik der ersten Jahrhunderthälfte ausprägen, auf der anderen Philosophen oder Kritiker, die einen Dekadenten, aus dem Scheitern der Revolution von 1848/49 hervorgehenden Formalismus repräsentieren. An der gewohnten Kontrastierung von auf- und absteigendem Bürgertum, gekoppelt mit Realismus und Formalismus, hat sich also nichts geändert, als daß der Terminus „romantisch“, statt mit „reaktionär“ verknüpft zu werden, mindestens partiell mit „progressiv“ assoziiert wird. (Demagogisch mutet die Mobilisierung der Kretzschmarschen Entgegensetzung von Komponisten- und Philosophenästhetik an.)

Um die Ästhetik der absoluten Musik als Hanslicksche Erfindung in nachrevolutionärer, trüber, resignierter Zeit erscheinen zu lassen, muß Markus die Frühromantik, aus der sie in Wahrheit stammt, verschweigen. Wackenroder und Tieck werden nirgends genannt; und über E. T. A. Hoffmann erfährt man – abgesehen von Erwähnungen als Dichter – lediglich, daß er die Musik als

„romantischste“ der Künste rühmte (S. 12). Von der Metaphysik der Instrumentalmusik, die er in der Beethoven-Rezension von 1810, einer der Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik, entwarf, ist mit keinem Wort die Rede.

Für die ideologiekritischen Methoden, zu denen Markus greift, um den widerspenstigen geschichtlichen Fakten die marxistische Wahrheit zu entreißen, ist das Hanslick-Kapitel besonders charakteristisch. Daß Hanslick während der Revolution von 1848, entsetzt über den Anblick des an einer Straßenlaterne aufgehängten Generals Latour, bei Goethe-Lektüre Zuflucht suchte, soll als „besonders markantes Beispiel spießbürgerlicher Haltung“ gelten (S. 370). Aber was ist eigentlich „spießbürgerlich“? Die Goethe-Lektüre? Oder der Abscheu vor der Lynchjustiz? Weiß Markus nichts über die Kunstreligion des 19. Jahrhunderts, oder ist er ein politischer Zelot, der das Entsetzen über Gewalt, wenn es Gewalt gegen die anderen ist, nicht nachzufühlen vermag? – Der nächste Schritt der Polemik besteht in dem Versuch, Hanslick auf inneren Widersprüchen zu ertappen; daß Hanslick Klavierstücke von Herz und Hünten als „gehaltenlos“ empfand, soll bedeuten, daß er sich in seiner kritischen Praxis zu einem Verdikt über „formalistische“ Phänomene, also zur Abkehr von dem „Formalismus“ seiner ästhetischen Theorie gedrängt fühlte. Muß die Verrenktheit der Markusschen Argumentation demonstriert werden? Daß Hanslick unter musikalischer Form ein „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ verstand, wird nirgends erwähnt; daß er Form in der Musik als Geist und Geist in der Musik als Form auffaßte, muß Markus verschweigen, um das Axiom, daß der Formalismus die leere Form rechtfertige und den geistigen Inhalt verleugne, nicht zu gefährden. Allerdings gesteht Markus indirekt ein, daß er manches verschweigt, denn er wirft Hanslick vor, er habe den Formalismus, dem er anhing, „vertuscht“ (S. 380); mit anderen Worten: Die leere Form werde von Hanslick in betrügerischer Absicht durch die These, daß Form geistiges Prinzip sei, geschminkt. Hanslick, heißt es am Ende, „gehört zu den

gefährlichsten Gegnern, zumal er sich der heimtückischen Methode der Polemik bedient hat“ (S. 384). Es ist ihm von Markus mit gleicher Münze heimgezahlt worden. (November 1977) Carl Dahlhaus

REINIER PLOMP: Aspects of Tone Sensation – A Psychophysical Study. London: Academic Press 1976. 167 S. mit 58 Abb. (Academic Press Series in Cognition and Perception, ohne Bandzählung.)

Das Buch fußt auf den 1966 erschienenen *Experiments on Tone Perception*, geht aber zugleich wesentlich über die *Experiments* hinaus. Geblieben ist die klare, übersichtliche Anlage mit knappem historischem Abriss, mit Angaben und Tabellen zu neuesten Experimenten und zusammenfassender Diskussion zu jedem Kapitel. Geblieben auch ist der Gegenstand der Schrift, die Untersuchung der Wirkung statischer Einzeltöne (Sinuston und komplexe Töne mit verschiedener Teiltonstruktur) auf unser Gehör, mit dem Anliegen, Arbeitsweise und Informationskapazität unseres Gehörs weiter zu erhellen.

In sieben Kapiteln werden besprochen die Analysierfähigkeit des Gehörs (insbesondere die Fähigkeit, bis zu 5–7 Teiltöne aus einem komplexen Ton herauszuhören), das Auftreten von Kombinationstönen (vor allem die Bedeutung des Differenztones erster und zweiter Ordnung), das Phänomen der Schwebungen (einschließlich einiger Schwebungstheorien), das Aufkommen der Empfindungsqualitäten Rauigkeit (bei einem und bei zwei Tönen), Lautheit und Klangfarbe sowie schließlich die Tonhöhenwahrnehmung bei komplexen Tönen (mit dem Ergebnis, daß das Grundtonempfinden primär durch tiefere Teiltöne bis hin zum zehnten Teilton ausgelöst wird).

Besonderes Interesse darf das sechste, der Klangfarbe gewidmete Kapitel beanspruchen, denn hier werden nicht nur statische Töne, sondern auch Instrumentenklänge (im Paarvergleich) und Vokale (Ähnlichkeitsmatrix) in die Betrachtung mit einbezogen. Da es sich bei der Klangfarbe im

Gegensatz zu den anderen Wahrnehmungsqualitäten um ein mehrdimensionales Phänomen handelt, kommen hier viele der in den anderen Kapiteln bereits erörterten Faktoren (z. B. kritische Bandbreite, Bedeutung von Phasenverschiebungen und Hüllkurve, Maskierung, Schwebungen usw.) erneut zur Sprache und gewinnen jenseits des Experimentierfeldes mit statischen Tönen zunehmend an Bedeutung.

Unausgesprochene Prämisse zu allen mit äußerster Sachkenntnis und Präzision vorgetragenen Fakten ist ein psychophysisches Anschauungsmodell: bestimmte Reize rufen bestimmte, reizabhängige Höreindrücke hervor. Anders als in früheren Veröffentlichungen relativiert Plomp dieses für seine Forschung grundlegende Anschauungsmodell im zusammenfassenden Schlußkapitel, wenn er der peripheren Analysefähigkeit unseres Gehörs die (in der vorliegenden Arbeit sonst nicht angesprochene und untersuchte) Hauptfähigkeit des Gehörs zur Synthesenbildung gegenüberstellt. Hören als Prozeß des In-Beziehung-Setzens von Schallereignissen aufgrund von Kenntnissen und Erfahrungen, Hören als geistiger Akt des Verstehens, beeinflusst und gelenkt durch gesellschaftsgeprägte Faktoren (Konventionen und Stereotype), Hören als selektive Komponente bei der Wahrnehmung und Deutung auditiver Informationen – dieses und vieles mehr scheint Plomps Begriff der Synthesenbildung zu enthalten, ohne daß diese Phänomene explizit angesprochen werden.

So ist es leider nur allzu verständlich, daß eine im Bereich der Grundlagenforschung so überaus verdienstvolle Schrift wie die vorliegende in musikwissenschaftlichen Kreisen keine Spuren hinterläßt. Plomps im Vorwort geäußerte Hoffnung, neben Akustikern und Physiologen auch Musiker und Musikwissenschaftler anzusprechen, dürfte – zumindest für den deutschsprachigen Raum – Fiktion bleiben.

(Februar 1980)

Helmut Rösing

HELMUT RÖSING: Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 2 Bände. 171 und 58 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 7.)

Wie es das Thema dieser von der Saarbrücker Universität angenommenen Habilitationsschrift bereits ankündigt, geht Rösing der in verschiedenen Epochen immer wieder neu aufgeworfenen und häufig etwas anders beantworteten Frage nach, wie ein akustisches Vorbild in der musikalischen Nachahmung stilisiert werden müsse; eine naturalistische Malerei in der Musik scheint es nach Rösing nicht zu geben. Der Autor untersucht seine Gegenstände nicht so sehr vom historischen, sondern mehr vom systematischen Standpunkt aus. Die Studie „*will von ihrer Anlage her in erster Linie als systematisch-musikwissenschaftliche, weniger als rein musikhistorische Arbeit verstanden sein, bei der nach dem erstmals von Guido Adler propagierten, in der Folge von Robert Lach, Albert Wellek, Walter Graf und Walter Wiora zusehends differenzierten Konzept die systematische Musikwissenschaft als integrierende Wissenschaft aufgefaßt wird. Das heißt: angestrebt wurde die Koordination akustischer, psychologischer, systematisch-vergleichender und historisch-ordnender Betrachtungsweisen*“ (S. 7f.). Ferner wird im Vorwort eine weitere Einschränkung vorgenommen: „*Darüber hinaus ermöglicht das systematische Vorgehen bei der Untersuchung der Musikbeispiele zu den einzelnen Naturvorlagen einen ersten Einblick in Zeit- und Individualstil musikalischer Tonmalereien für den Zeitraum von der Wiener Klassik bis zur Spätromantik*“ (S. 6). Trotz dieses gesteckten Rahmens, der allerdings im Titel dieser Schrift nicht anklingt, werden auch kursorische oder einzelne Seitenblicke auf die Zeit vor 1750 und sogar auf die außereuropäischen Musikkulturen geworfen.

Im ersten Teil wird die ästhetische Problematik der Nachahmung und ebenso der Tonmalerei vornehmlich unter historischen Gesichtspunkten behandelt. Die selbst gewählte Methode ermöglicht es dann im zweiten Teil, von den nachgeahmten klin-

genden Vorbildern ausgehend, die adäquate oder stark stilisierende musikalische Wiedergabe zu untersuchen. Zur akustischen Prüfung ist die vor allem im Musikwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität angewendete sonographische Aufzeichnung von Vorbild und musikalischer Nachahmung herangezogen worden; bei der jeweiligen Auswertung werden dann Ähnlichkeiten und Unterschiede beschrieben. Die zweite Ebene, nämlich die Rezeption durch den Hörer, wird vornehmlich mit den bisher erarbeiteten typologischen Beobachtungen und Einteilungen zu erhellen versucht, ohne daß alle hörtypologischen Ansätze besprochen werden. Hierbei wird dem Stil eines Forschungs- und Literaturberichts teilweise breiter Raum zugebilligt. Gelegentlich taucht die Frage beim Lesen auf, ob einzelne Darstellungen noch das zu behandelnde Thema angehen. Ohne Zweifel ist es angemessen und richtig, nicht mehr allein vom Objekt her die Untersuchung anzugehen, sondern auch den Hörer und damit die Rezeption einzubeziehen.

In der Zusammenfassung umreißt Rösing die erzielten Ergebnisse unter anderem wie folgt: „*Eine Überprüfung der musikästhetischen Theorien zur musikalischen Nachahmung, zu Tonmalerei und Programmusik verwies immer wieder auf Fragwürdigkeiten in den Aussagen, sofern sie sich auf wahrnehmungspsychologische Sachverhalte bezogen. Denn auch abgesehen von den möglichen Unterschieden bei der Musikrezeption, die auf wahrnehmungstypologischen Faktoren beruhen, und abgesehen auch von den historisch geprägten, unterschiedlichen Arten von Hörerwartung und Hörverhalten, ließ sich weder über die emotionalen Erscheinungen noch über die Assoziationsmechanismen eine Möglichkeit erkennen, Konkret-Dingliches durch das Medium Musik dem Hörer in seiner außermusikalischen Bedeutung kenntlich zu machen. Andererseits aber zeigte sich, daß sowohl bei der Codierung der außermusikalischen Gegebenheiten in die Musik wie bei der Decodierung durch die Hörenden den intermodalen Sinnesqualitäten und synästhetischen, häufig in Zusammenhang mit spezifischen Verhaltensweisen stehenden Faktoren*

eine Bedeutung zukommt, die bislang meist unterschätzt wurde“ (S. 138). Es wäre nun aber gerade zu erwarten, daß einzelne konkrete Ergebnisse in dieser hier nur allzu grundsätzlich berührten Frage zu erreichen sein sollten. Die – etwas allgemeine – Antwort, die Rösing schließlich zu den Vogelstimmennachahmungen anfügt, deckt sich weitgehend mit den Beobachtungen der Musikhistoriker: „Wichtiger als tonale, rhythmische und klangfarbenmäßige Eigenschaften sind für die musikalische Darstellung gestaltqualitative Faktoren im weitesten Sinn, also sowohl Eigenschaften, die die Rufimitationen selbst betreffen wie Zeitstrukturen, Zeitproportionen, Akzentsetzungen, Betonungsverhältnisse und Informationsdichte der Schallfolgen, als auch Eigenschaften, die das gesamte musikalische Umfeld betreffen. Durch das Eingebettetsein in einen zumeist Naturstimmung suggerierenden musikalischen Grund und durch das Ausschlossensein von jeglicher musikalischen Entwicklung, vor allem aber durch die stereotype Wiederkehr der Motive erhalten die Vogelrufimitationen jenen unmißverständlichen Charakter als Zeichenträger außermusikalischen Inhalts, der eine erste Voraussetzung zur weitergehenden Bedeutungsfixierung bildet“ (S. 140). Ein historischer Musikwissenschaftler könnte möglicherweise in der jeweiligen Situation oder Zeit eine angemessenere Beschreibung, Analyse und Klassifizierung dieser Tonmalereien bieten. Was ist z. B. eine „prosaische“ Imitation (S. 84)? Vor allem, wenn dieses charakterisierende Beiwort wohl mehr im Sinne einer Alltagssprache als einer grundsätzlichen literarischen Haltung und Form verwendet wird. – Im übrigen ist die Autorschaft Leopold Mozarts für die *Kindersinfonie* bei den eingeweihten Kennern umstritten, da sie auch unter anderen Namen überliefert wird. Sicher scheint nur die Herkunft dieses Werkes aus dem Salzburgisch-Berchtesgadener Raum zu sein. – Und was für eine Aussagekraft hat der folgende Satz: „Sicher kann Ludwig van Beethovens stilisierende Nachahmung des Nachtigallengesanges in der Vogelkadenz des 2. Satzes der ‚Pastorale‘ das Prädikat ‚geschmackvoll‘ für sich in An-

spruch nehmen“ (S. 84)? Genügt es, meist von realistischer Tonmalerei unter Berücksichtigung einer notwendigen Stilisierung zu sprechen?

Rösing nimmt in seinem Literaturverzeichnis nach seinem eigenen Hinweis nur jene Arbeiten auf, die er in seiner Darstellung zitiert hat. Obwohl er eine Fülle von Literatur anführt, kann der Benutzer dieser Studie dadurch nicht alle Veröffentlichungen zu diesem Thema finden. Da die übergroße Menge an Literatur zum Thema der Tonmalerei von 1750 bis ca. 1975 kaum zu übersehen ist, wäre eine angestrebte Vollständigkeit in der Erfassung der einschlägigen Literatur verdienstvoll gewesen.

Insgesamt ist es tröstlich, auch durch diese Habilitationsschrift zu erfahren, daß der systematische Musikwissenschaftler zu ähnlichen Resultaten wie der Musikhistoriker in der Untersuchung der Tonmalerei kommt. Dadurch wird wiederum bestätigt, wie nahe sich trotz unterschiedlicher Methoden diese beiden Teile der Musikwissenschaft stehen und daß sie beide letztlich nicht unabhängig voneinander auskommen können.

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

MICHAEL MARKOVITS: Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter. Bern–Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1977. 138 S., 41 Diagramme, 1 Faks. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 30.)

Auflage 600 Stück: das bedeutet von vornherein Einstellung auf einen engeren Kreis von Fachleuten. Die Materialfülle, auf die der Autor sich stützt und die er auf knapp 100 Seiten verarbeitet, akzentuiert diesen Aspekt, denn sie nötigt zu sehr kompakter Darstellung. Das führt zugleich zu Halbheiten, wo er Einzelheiten berührt. So werden z. B. (S. 13) für Apotome und Leimma die Übersetzungen und die Centswerte (mit drei Dezimalen!) angegeben, nicht aber der Weg zu ihnen. „Das“ Komma heißt es dann: gemeint ist das pythagoreische, das weiß der Fachmann aus dem

Zusammenhang, ohne daß er 23,460 Cents „erfährt“. Andererseits enthält die „Quintenkette“ (Abb. 1) ohne die hier notwendige Erläuterung Zahlen in römischen Ziffern, und die beigefügten Centswerte sind unlogisch, $(\frac{3}{2})^{-1}$ ergibt -702 und nicht +498 Cents; über $(\frac{3}{2})^0$ steht der arithmetisch richtige Wert „1“, gemeint ist aber sein Logarithmus, also 0 Cents. Das alles ist nicht pingelige Kritik, sondern Konkretisierung der Eingangsbemerkungen.

Das Buch geht hervor aus der Dissertation des Autors und seiner Bearbeitung einer Preisaufgabe und stellt mehr als eine reine Fleißarbeit dar. Es mündet in die Feststellung, daß „das System der abendländischen Musik des 9. bis 11. Jahrhunderts unter antikem und byzantinischem Einfluß entstand und größtenteils aus fremden Elementen besteht, die sich auch nach ihrer Herkunft gliedern lassen“ (S. 110). Die Themen: Grundlagen des Tonsystems, Intervalle, Monochord, Längenmessur der Orgelpfeifen, Glockenspiele-Messur, Struktur der Grundtonleiter, Gattungen, Tonarten.

Bemerkenswert ist die genaue (und überzeugende!) Ableitung des Zusammenhangs zwischen der Benennung der *c*-Leiter und den technischen Problemen der Instrumentenbauer: „die neue Stufenintervallfolge entstand aus einer praktisch-technischen Notwendigkeit und nicht aus musikalischen Gründen“ (S. 71). Breiten Raum nehmen die Kanonteilungen ein. Der Autor vermerkt, daß die eukleidische und die boethianische Methode der Bezeichnung der Teilungsmarken grundsätzlich verschieden sind (Reihenfolge der Berechnungen – Reihenfolge der Tonleiterstufen). Er verzichtet leider darauf, z. B. zu Abb. 11 die der Eukleides-Teilung entsprechende geometrische Entwicklung (die nur in „entlegeneren“ Nachschlagewerken, z. B. im *Handbuch der Musikwissenschaften* von Fritz Volbach, Band 2, Münster 1930, zu finden ist) abzubilden und andererseits eine Erklärung der von Boethius verwendeten Buchstabenfolge zu geben. Die Teilungsangaben zu Abb. 15 und 20 sind so nicht verständlich.

Seite 57 wird die Mündungskorrektur mit dem dreifachen Durchmesser angegeben,

das ist ein ganz ungebräuchlicher Wert, einleuchtender ist der von Levine/Schwinger gefundene von 0,6133 Radius (MGG 4, Sp. 317). Warum übrigens am gleichen Ort die Proportion 8:7 nicht auf den Naturton zurückgeführt wird, ist nicht gesagt. Noch ein paar Hinweise: Seite 31 muß wohl die Stufenbezeichnung *a'-d'* statt *b'-d'* lauten? Abb. 16 weist für $a^{\frac{3}{8}}h$ statt $\frac{9}{8}$ aus. In Abb. 40 sind die Tonois vertauscht. (Die Abb. 36, 37, 39 sind ein typographischer Jux!) – 26 Seiten sehr sorgfältig gearbeiteter Anhang (Literaturverzeichnis, Termini, Handschriften usw.).

(Mai 1977)

Erich F. W. Altwein

LEO DORNER: Studien zu den „formalen“ Grundlagen des tonalen Systems im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1977. 252 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 7.)

Die Terminologie, die Leo Dorner benutzt, stammt zum Teil aus der Theorie der Neuen Musik: Von „Parametern“ ist die Rede und von „Grundgestalten“, in denen sich die Parameter ausprägen. Die Absicht aber, von der die Arbeit – eine Wiener Dissertation – getragen wird, ist eher traditionalistisch: Dorner geht von der Überzeugung aus, daß der „tonale Logos“, dessen Gesetze er darzustellen versucht, weniger geschichtlich determiniert als vielmehr in der Natur der Sache und des Menschen begründet sei. „Die Ausdrücke ‚klassisch‘ und ‚tonal‘ bezeichnen zwar eine Stilepoche der Musik, in der aber zugleich wesentliche Grundgesetze der Musik geoffenbart wurden“ (S. 13f.).

Würde man Dorners Arbeit, ohne sich um die ontologischen Intentionen des Autors zu kümmern, schlicht so hinnehmen, wie sie sich präsentiert, nämlich als historische Darstellung, so müßte man sie als Studie über den Hegelianismus in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts kennzeichnen. Dorner trägt zusammen und interpretiert, was Hegel, Moritz Hauptmann, Adolf Bernhard Marx, Friedrich Theodor Vischer und Eduard Krüger über harmonische und

melodische, rhythmische und metrische, klangliche und dynamische „Grundgestalten“ zu sagen wußten. Und über weite Strecken ist das Buch, das immerhin 250 Seiten umfaßt, nichts anderes als ein – adäquates, verständnisvolles – Referat dessen, was in den Quellen steht, in denen, wie Dorner glaubt, die „*Vernunft in der Musik*“ zum Ausdruck kommt. Die Autoren, auf die er sich stützt, sind für ihn Autoritäten, deren Worte er nicht bezweifelt, sondern weitergibt.

Seltsam erscheint allerdings, daß Dorner, obwohl er als Gegenstand seiner Arbeit das „*klassisch-tonale Musiksystem*“ bezeichnet (S. 11), nirgends versucht, Zusammenhänge zwischen den „*Parametern*“, deren „*Grundgestalten*“ er in getrennten Kapiteln beschreibt, systematisch darzustellen. Der Versuch Moritz Hauptmanns, Harmonik und Metrik zueinander in Beziehung zu setzen, wird ebenso ignoriert wie der Konnex, der bei Adolf Bernhard Marx – von dem ausschließlich die Theorie der instrumentalen und vokalen Klangcharaktere berücksichtigt wird – die Teile der Kompositionslehre miteinander verknüpft. (Dadurch, daß nicht jede Autorität zu jedem Thema gehört wird, vermeidet es Dorner, auf die Widersprüche eingehen zu müssen, durch die das Bild restloser Einmütigkeit zwischen den Anhängern des „*tonalen Logos*“ ein wenig getrübt worden wäre.)

Der „*relativistische Historismus*“, wie ihn Dorner nennt, wird mit dem Argument abgetan, er bringe sich dadurch, daß er „*bei den unmittelbaren Tatsachen der Musikgeschichte stehen*“ bleibe, „*um die Wahrheit der historischen Phänomene*“ (S. 12). Eine sinnvolle wissenschaftliche Auseinandersetzung kann jedoch nicht darin bestehen, daß man ontologische Prämissen vor sich herträgt und indirekt zu verstehen gibt, das Bewußtsein derer, die von anderen Voraussetzungen ausgehen, sei durch einen blinden Fleck entstellt. Zu diskutieren wäre vielmehr über die Konsequenzen, die in der historiographischen und ästhetischen Praxis aus den Prämissen, zu denen man sich bekennt, erwachsen. Moritz Hauptmann etwa scheute vor schroffen Urteilen durchaus

nicht zurück: Eine Enharmonik, wie sie Schubert praktizierte, verpönte er ohne Zögern als widernatürlich, weil sie aus der Konstruktion des „*tonalen Logos*“, die er entwarf, herausfiel. Von Hugo Riemann dagegen wurde der polemische Dogmatismus, zu dem Hauptmann neigte, mit einem interpretierenden vertauscht: Riemann versuchte, musikgeschichtliche Phänomene, die sich den Gesetzen des „*tonalen Logos*“ oder der funktionalen Metrik entzogen, durch Interpretation – sei sie auch gewaltsam – für den Bereich des Musikalisch-Vernünftigen zu „*retten*“. Gleichgültig aber, ob sie auf Abgrenzung oder auf Aneignung zielten: Die Theoretiker, die sich im 19. Jahrhundert zur übergeschichtlichen „*Vernunft in der Musik*“ bekannten, einer Vernunft, die man in ein System fassen konnte, waren sich der Konsequenzen bewußt, auf die sie sich einließen, und der Entscheidungen, die sie fällen mußten. Dorner jedoch – ein Metaphysiker, der sich in eine historische Darstellung verschanzt, als würde dadurch der Wahrheitsanspruch eingelöst, den er im Vorwort erhebt – weicht den Schwierigkeiten, in die sich eine Ontologie der funktionalen Harmonik und Metrik verstrickt, dadurch aus, daß er über sie schweigt.

(April 1979)

Carl Dahlhaus

HARTMUT FLECHSIG: *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 159 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

Das Gefühl wachsenden Unbehagens, von dem Hartmut Flechsig angesichts des „*Methodenpluralismus in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur*“ (S. 10) befallen wurde, bildete den Ausgangspunkt eines Buches, mit dem er in Heidelberg bei Siegfried Hermelink promovierte. Und das Unbehagen, das schließlich an schiere Verzweiflung grenzt, wird dem Leser nicht nur mitgeteilt, sondern auch vermittelt: Am Ende glaubt man in dem Durcheinander von Theoremen und Analyseansätzen, die ge-

geneinander ausgespielt werden, zu erstickten.

Flechsigs Buch, das im engeren Sinne des Worts gar kein „Buch“ ist, besteht zu einem Drittel aus Haupttext und zu zwei Dritteln aus Anmerkungen, die sich wiederum aus zahlreichen Zitaten und noch zahlreicheren Autorennamen und Publikationstiteln zusammensetzen. Und sogar der Haupttext ist ungefähr zur Hälfte ein Kaleidoskop aus Zitaten, so daß man sich bereits nach wenigen Seiten als ohnmächtiges Opfer einer ebenso imponierenden wie verwirrenden und bedrückenden Belesenheit empfindet. Nichts, aber auch gar nichts ist, wie es scheint, dem Lektürefleiß des Autors entgangen.

Streng genommen ist also das Buch nicht rezensierbar. Es umfaßt von der Informationstheorie und der Gestaltpsychologie bis zum Strukturalismus und der Linguistik, von Kortes Strukturbegriff bis zu Schenkers Reduktionstechnik, von Schelling und Schopenhauer bis zu Bloch, Lukács und Adorno, von Gurlitts Entwurf einer Musikwissenschaft als Geistesgeschichte bis zur marxistischen Widerspiegelungslehre, von der musikalischen Rhetorik bis zur modernen Semiotik und von der Diskussion über den Werkbegriff bis zu Bessellers Kategorie „*Umgangsmusik*“ schlechterdings alles, was näher oder entfernter mit dem Metier des Analysierens von Musik – oder allgemeiner: des Sprechens über Musik – zusammenhängt. Zweifellos hat Flechsig verstanden, was er zitiert; aber er macht nicht verständlich, warum er es zitiert.

Um die herausgerissenen Sätze von Schelling oder Schopenhauer, Bloch oder Adorno zu begreifen, muß man sie bereits begriffen haben, weil man den Kontext kennt, aus dem sie stammen. Aber sogar die Mühe ständigen Interpolierens, die der Leser auf sich nimmt, um nicht steckenzubleiben, nützt ihm schließlich wenig; denn das Gedränge der Zitate auf den 60 Seiten Haupttext ist so dicht, daß der Eindruck eines Weges, den die Argumentation einschlägt, nur selten und für kurze Strecken entsteht. Im wesentlichen bleibt es bei der Illustration des „*Methodenpluralismus*“.

Manche Einwände, die Flechsig im einzelnen erhebt, sind durchaus triftig (S. 15f. gegen informationstheoretische Analysen); einige Beziehungen, die er knüpft, leuchten ein (S. 46 über Bessellers Begriff „*Umgangsmusik*“ und Heideggers Kategorie „*Zeug*“); und die terminologischen Vorschläge, die er macht, sind zum Teil plausibel (S. 56 über „*Paradigmata*“ und „*Syntagmata*“). Der Gesamteindruck aber, den das Buch hinterläßt, ist der eines Chaos der Meinungen und Redeweisen, das eher betäubend als anregend wirkt. Wenn es die Absicht des Buches war, daß sich der Wirrwarr der Theoreme zu einem überschaubaren Muster ordnet, so ist sie mißlungen.

Flechsig schließt mit dem Satz: „*Aufgabe der musikalischen Analyse sollte es sein, die paradigmatischen Gebilde zu benennen und auf die syntagmatischen Bezüge in ihrem je besonderen Verbund zu verweisen, um die daraus gewonnenen Möglichkeiten der Strukturerstellung in die Praxis des Hörens zu entlassen*“ (S. 66). Das heißt offenbar: Musikalische Analyse soll die Elemente und deren Zusammenhang in einer Weise beschreiben, daß sich das musikalische Hören am Resultat der Analyse zu orientieren vermag. Kein Einwand.

(November 1977)

Carl Dahlhaus

Readings in Schenker Analysis and Other Approaches. Edited by Maury YESTON. New Haven and London: Yale University Press 1977. VII, 311 S.

Diese Anthologie verdankt ihr Entstehen dem Interesse, das Heinrich Schenkers Werk zunehmend in den USA findet. Sie will dem Mangel einer geeigneten englischsprachigen Einführung in dessen System der musikalischen Analyse begegnen. Alle Beiträge sind dem *Journal of Music Theory* entnommen, in dem sie zwischen 1959 und 1975 erstmals erschienen sind. Der Wiederabdruck vereinigt 15 Artikel ausschließlich amerikanischer Musiktheoretiker, eine amerikanische Übersetzung von Schenkers Aufsatz *Vom Organischen der Sonatenform* (aus: *Das Meisterwerk in der Musik*, Band

2) und eine Schenker-Bibliographie. Die Artikel verfaßten David Beach, Howard Boatwright, Austin Clarkson, Allen Forte, Matt Hughes, Edward Laufer, Lawrence Moss, Ernst Oster, Robert Palmer, John Rothgeb, Carl Schachter und Maury Yeston. Die Übersetzung von Schenkers Artikel besorgte Orin Grossmann, die Bibliographie stellte David Beach zusammen.

Zwecks Erleichterung der Benutzung gliedert der Herausgeber die Artikel übersichtlich in zwei Hauptteile: *Introductory Essays* und *Analysis Symposia*, die mit verbindendem Text versehen sind. Während in den Beiträgen des ersten Hauptteils Schenkers Konzept der musikalischen Struktur und die aus ihm abgeleitete Methode der Analyse samt z. T. neuartiger Terminologie an praktischen Beispielen erläutert werden, gruppieren sich die Ausführungen des zweiten Teils um vier kürzere Werke von W. A. Mozart (*Menuett KV 355/576b*), F. Schubert (*Moments musicaux* op. 94, No 1), L. van Beethoven (*Klaviersonate* op. 53, *Introduzione*) und J. Brahms (*Wie Melodien zieht es mir*, op. 105, No 1). Um Schenkers System in einen möglichst breiten Kontext tonaler Analysen zu stellen, werden die Stücke auch von anderen analytischen Ansätzen aus untersucht. „*A Motivic-Harmonic-Approach*“, „*A Quantitative Analysis*“ und „*A Literary-Historical Approach*“ fehlen daher nicht. Willkommen ist der Wiederabdruck zweier in Details voneinander abweichender Stimmführungsanalysen, weil die Kontroverse durch begründete Argumente die analytische Methode präzisiert. Daß sie auch das Echtheits- und Wertproblem berührt, wird an der Analyse von Mozarts *Menuett* deutlich, dessen Autograph verschollen ist. Bedauerlich, daß die 1969 erschienene Bibliographie, die der dritte Hauptteil enthält, nicht auf den gegenwärtigen Stand gebracht, sondern unverändert nachgedruckt worden ist. Auch an Literatur aus der Berichtszeit fehlt manches. Unter dem Pseudonym „*Niloff*“ (S. 303) verbirgt sich der Name von Schenkers Freund M. Violin. Der Verfasser des Artikels *Ursatz* in RiemannL, ¹²/1967, heißt Elmar Seidel.

Da eine ähnliche informative Veröffentlichung im deutschsprachigen Schrifttum nicht vorliegt, ergänzt sie bestens Oswald Jonas' *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers* (Wien ²/1972), die umgekehrt bisher in amerikanischer Übersetzung nicht vorliegt. Die Veröffentlichung füllt daher in doppelter Hinsicht eine Lücke aus.

(September 1978) Hellmut Federhofer

EUGENE NARMOUR: Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis. Chicago and London: The University of Chicago Press (1977). XI, 238 S.

Der Verfasser begründet sein im Titel angekündigtes Vorhaben mit dem großen Einfluß Heinrich Schenkers auf die Entwicklung der Musiktheorie in den USA, so daß dessen Nachfolger „*today probably constitute the most influential school of music theorists in this country*“; indessen „*no extended criticism has appeared*“ (S. IX). Als ein erster Schritt in diese Richtung versteht sich die mit zahlreichen Notenbeispielen, sorgfältigem Index und Literaturverzeichnis, das auch Randgebiete der Musiktheorie in bedeutendem Maß einbezieht, ausgestattete Studie. Einerseits will diese verdeutlichen, daß „*Schenkerian voice-leading principles*“ (ebda.) zu unhaltbaren analytischen Resultaten führe, andererseits versucht sie – in Weiterführung eines von Leonard B. Meyer aufgestellten *implication-realization model* –, eine brauchbare Alternative der Analyse tonaler Musik zu entwickeln. Schenkers Stimmführungstheorie wird nicht gänzlich verworfen. Wo Harmonik der dominierende Parameter ist, z. B. in J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier*, Teil I, Präludium C-dur, sei sie „*instructive in many ways*“ (S. 202), nicht aber dort, wo Melodik und Rhythmik stärkeres Eigengewicht erlangen. „*We simply cannot allow voice leading to assimilate melody and rhythm*“ (S. 201) umschreibt den Kernpunkt der Kritik.

Auch Narmour nimmt verschiedene Schichten („*levels*“) an, jedoch nur innerhalb der einzelnen Parameter, die voneinander getrennt untersucht werden. Im Aufweis

ihres wechselnden Gegen- und Miteinanders erblickt der Autor eine Alternative zum hierarchischen System des Ursatzes. Aber die Auflösung des Tonsatzes in einzelne Parameter, so plausibel sie in serieller Musik ist, bleibt in tonaler Musik problematisch. Um die angebliche Unabhängigkeit melodischer Strukturen von der durch die Harmonik regulierten Stimmführung nachzuweisen, ist Narmour gezwungen, die implizite harmonische Bedeutung der Melodietöne zu leugnen. Nur um diesen Preis wird es möglich, auch Dissonanzen, z. B. den unvorbereiteten Vorhalt *d''* in T. 8 des Zitates aus *Don Quixote* (Ex. 24, S. 78f.) von Richard Strauss, im Widerspruch zur Harmonik als Strukturöne nachzuweisen. Ähnliche Konfliktsituationen begegnen auf Schritt und Tritt in den Analysen. Eine Begründung für solche von der Harmonik losgelösten melodischen Strukturverläufe und der sie tragenden Fernbeziehungen, wie sie der Verfasser konzipiert, fehlt. Vorweg wäre einzuwenden, daß Behauptungen wie „*Beethoven's melody is not congruent with the harmony*“ (S. 86) auch, wenn sie nur auf bestimmte Situationen bezogen werden, an der Wirklichkeit vorbeigehen. Eine Melodielehre tonaler Musik, die von der Harmonik absieht, führt auch als solche zu unhaltbaren Ergebnissen. Die diesbezügliche Kritik an Heinrich Schenker und Felix Salzer, die niemals die Identität von Stimmführung und Melodie behaupteten bzw. daß letztere „*merely a prismatic refraction of harmony*“ (S. 77) sei, steht daher auf schwachen Beinen. Der Nachweis von Kernlinienzügen zerstört nicht das Wesen der Melodie, sondern offenbart deren Bindung an die Harmonik. Inkonsequenterweise räumt Narmour ein, „*that Schenkerian analysis can tell us a good deal about the style structures of tonal harmonic language*“ (S. 203), als ob seine eigenen Analysen jene Schenkers methodisch fortsetzen und mit Blickpunkt auf Melodik und Rhythmik ergänzen würden. Tatsächlich aber steht Narmours Methode in striktem Gegensatz zu jener Schenkers. Das *implication-realization model* zerlegt die Verlaufsform in einzelne, voneinander getrennt analysierte Parameter, von denen

jeder „*at any given temporal point is either open or closed*“ (S. 142). Ob ein Parameter offen oder geschlossen ist, wird u. a. am Rhythmus erläutert: „*nonclosure (and implication) in a durational process is always created when a note of longer duration moves to a note of shorter duration. And vice versa*“ (S. 150). Jedoch kann selbst in der obersten rhythmischen Schicht einer Entscheidung ausgewichen werden. In Robert Schumanns *Soldatenmarsch* z. B. „*we could find delight in either the rhythmically closed or the rhythmically unclosed rendition*“ (S. 152), was maßgeblich von der Ausführung des Interpreten abhängt. Ist jedoch „*open*“ genauso möglich wie „*closed*“, bleibt die Feststellung eines Unterschieds praktisch überall wertlos. Analytische Befunde in anderen Parametern sind kaum ergiebiger. Form entsteht, wenn als Gesamtkalkül aller Parameter „*a sufficient degree of closure is present*“ (S. 105). Der Begriff der *Gestalt* und *Ganzheit* als zentraler Kategorie des Werkes und der Analyse wird preisgegeben, damit zugleich auch dem Komponisten die Fähigkeit, ein Ganzes in seiner Phantasie zu überschauen und zu überhören, abgesprochen. Es ist nur ein „*by-product*“ (S. 122) der durch die einzelnen Parameter erzielten Strukturen.

Weder bietet das *implication-realization model* eine brauchbare Alternative zu Schenkers Theorie, noch vermag Narmour diese durch philosophische Reflexionen, die in seiner Kritik einen bedeutenden Raum einnehmen, zu Fall zu bringen. „*The logical problem*“ (S. 25 ff.), ob der Ursatz „*a formal axiom*“, ein „*informal axiom*“ oder „*a high level structure*“ ist, die dem „*a priori error*“ entgeht, ob es berechtigt ist, Vergleiche zwischen ihm und der Mathematik, Linguistik, Biologie und Gestalttheorie zu ziehen, ist von sekundärem Interesse. Letztlich geht es um die Frage, ob die von Schenker entwickelten Prinzipien der Stimmführung musikalisch erfahrbare Wesenseigenschaften des Kunstwerkes aufdecken. Daß dies der Fall ist, leugnet auch Narmour nicht völlig, ohne jedoch die Voraussetzungen, auf die sie sich gründen, in seine Überlegungen einzubeziehen. Seinem angekündigten

forthcoming book, *The Melodic Structure of Tonal Music* wird man daher mit Skepsis¹ entgegensehen müssen.
(September 1978) Hellmut Federhofer

HEINRICH SCHENKER: *Harmonielehre. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906. Mit einem Vorwort von Rudolf FRISIUS. Wien: Universal Edition 1978. XV, XVI, 460 S.*

ALOIS HÁBA: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems. Aus dem Tschechischen übertragen vom Autor. Revision von Erich STEINHARD. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1927. Mit einem Vorwort von Rudolf FRISIUS. Wien: Universal Edition 1978. XV, XVIII, 251 S.*

Welten liegen zwischen diesen beiden wenn auch nur im Abstand von 21 Jahren erschienenen Harmonielehren, und doch haben sie eines gemeinsam: Beide sind sie nicht im mindesten interessiert an dem, was Riemann (*Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz*) und Louis-Thuille vorlegten („*Unsere Harmonielehre will ein praktisch-theoretisches Lehrbuch sein*“ . . . „*Einerseits ist sie Theorie . . . andererseits ist sie Technik*“). Schenker unternahm den Versuch, „*eine Brücke . . . von der Komposition zur Theorie zu schaffen*“, wobei unter Komposition das klassische Meisterwerk vor allem Beethovens verstanden wird; zu eigenen Arbeiten wird der Leser in gar keiner Weise angeleitet. Dem entledigt sich Schenker mit dem kuriosen Argument, daß „*jegliche Stimmführungsaufgaben . . . aus der Harmonielehre in die Kontrapunktlehre verwiesen werden mußten*“. Dergleichen klingt nach rüder stilistischer Unbedenklichkeit, und doch liegt Schenkers Größe gerade im Vermögen, den Sinn klassischer und frühromantischer Musik ins Wort zu bringen. Sein ausschließlich der Analyse von Meisterwerken gewidmeter Lehrgang ist insofern von besonderer Aktualität, versuchen wir doch

heute, in der Mitte zwischen Louis-Thuille und Schenker gleichsam, praktische Tonsatzlehre auf der Basis analytischer Erkenntnis zu betreiben. Allerdings führt Schenkers auf Beethoven und Umgebung eingengter Blickwinkel zu saftigen Mißverständnissen, wenn etwa hinsichtlich der Deutlichkeit der Stufen das Volkslied *Muß i denn* lobend hervorgehoben wird gegenüber gregorianischen Melodien, die „*jeglichen organisatorischen Gesichtspunkt vermissen*“ lassen! Hiebe nach der anderen Seite müssen sich Wagner gefallen lassen und Reger, von dem ein längeres Beispiel zur Abschreckung mit Ingrimmi zitiert wird. Im beschränkten Bereich aber ist sein Werk ebenso ungewöhnlich wie spannend: Eine Harmonielehre, die mit der Lehre motivischer Arbeit beginnt und den Sextakkord erst auf Seite 240 behandelt! Die Stufen stehen im Zentrum, in der Klarheit des Stufenganges wird der Sinn der Musik gesehen hinter den flüchtigen Erscheinungen des Vordergrundes. Hier kündigt sich der spätere Schenker an. Motivische Arbeit – Formale Gestaltung – Stufengang werden stets im Zusammenhang gesehen. Eine Fülle lohnender Anregungen für den Analytiker von heute, wenngleich der Tonsatzschüler hilf- und ratlos bleibt.

Hábas Werk ist ein unter Vollständigkeitszwang verfaßtes Monstrum an Skalen- und Akkordtabellen. Daneben wenige Tonsatzbeispiele, sämtlich von Hába selbst. Zehntonskalen und Zehntonklänge, Elftonskalen und Elftonklänge, Klänge des Drittel-, Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems einschließlich sämtlicher Umkehrungen . . . Ein Dokument, heute kaum noch mehr als das. „*Die Theoretiker als Wagners Zeitgenossen haben die Zeit sozusagen verpaßt*“: Dieser Vorwurf Hábas trifft auch Schenker. Anders als dieser bemüht sich Hába, und das ist das bleibend Interessante seiner Lehre, um ein Allgemeines („*Meine Veranlagung aber drängt mich dazu, das Gemeinsame zu suchen*“), um einen Überbau, der sowohl Drei- wie Zwölftöne umfaßt. Doch gerade dieses schätzenswerte Bemühen eines Mannes, der die Zeit wahrlich nicht verpaßt hat, liest sich heute als

sinnlos musikfernes Zahlenspiel. Lesenswert zu beiden Büchern die klugen Einführungen von Rudolf Frisius.
(Januar 1980) Diether de la Motte

ERNST-JÜRGEN DREYER: Entwurf einer zusammenhängenden Harmonielehre. Bonn: Bouvier Verlag 1977. 159 S.

Schwer zu bestimmen, was in dieser „zusammenhängenden Harmonielehre“ mit wem zusammenhängt. Ein Zusammenhang von Epoche zu Epoche in musikgeschichtlicher Entwicklung und Materialentfaltung ist jedenfalls nicht gemeint, im Gegenteil. Vom „Schatz der Harmonie“ heißt es, „daß er in Latenz vorhanden war, daß er aber, um das Licht zu erblicken, der Wünschelrute bedarf, die ihn aus der Seinsweise der Möglichkeit in die der Wirklichkeit überführt“ (S. 16). Das „kraftfeldhaft sympathetische Moment“ der Harmonie sei „bereits im einstimmigen Melos zu suchen“. Und in dieses „dem singenden Menschen gegebene (zugefallene) Ur-Melos“ ist alles, auch alles erst später Entwickelte, dieses eben „als Mangel (Forderung), genetisch eingeschrieben“ (S. 17). Also spielt für Dreyer, wenn er vom Quintintervall ausgehend seine harmonischen Kraftfelder quintweise entfaltet, musikgeschichtliche Distanz keine Rolle mehr, eine Q5-Situation (fünfte Quinte = kleine Sekunde) wird an einer Perotin-Klausel und Schumanns Klaviermusik demonstriert. (Daß es sich bei Schumann schlicht um einen Vorhalt handelt, spielt keine Rolle [S. 82].) Chopins Trauermarsch steht mit dem uralten Sommerkanon als Beleg für ein und dieselbe Q-Situation. Da das Natürliche von Anfang an gegeben ist, also auch immer dasselbe bleibt, gibt es für Dreyer Normen unabhängig von musikgeschichtlicher Verschiedenheit: „Im Normalfall löst sich die Spannung von Q 5 als der großen Sept durch doppelte Ganztonbewegung . . . zur Quinte auf“ (S. 82). Schade für Josquin, seine Klauseln sind wohl nicht normal. Auch neue Musik bleibt vor der Tür.

Schade und merkwürdig, daß ein so kenntnisreicher Autor noch heute einem

verspäteten Zwang zum allumfassenden System verfallen kann.

(März 1979)

Diether de la Motte

WALTER TRENSCHEL: Das Phänomen der Nasalität. Darstellung der Theorien und Untersuchungen einer Laut- und Klangerscheinung in der Geschichte der Phonetik und Phoniatrie, der Gesangspädagogik und Sprecherziehung. Berlin: Akademie-Verlag 1977. 188 S. (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. Nr. 17.)

Mit dieser Monographie, der erweiterten Fassung seiner sprechwissenschaftlichen Dissertation (Halle 1968), legt der Verfasser in der Tat eine „authentische Informationsquelle“ zum Phänomen der Nasalität vor; das Literaturverzeichnis enthält 438 Titel. Nach kurzen Bemerkungen zur Terminologie stellt Trenschele „Die wichtigsten Entwicklungsstufen der Nasalitätsforschung“ zunächst aus naturwissenschaftlich-experimenteller Sicht dar (S. 8–60), sodann aus linguistisch-phonetischer, gesangspädagogischer und sprechkundlicher Sicht (S. 61–84), ehe er abschließend die Ergebnisse kritisch wertet (S. 85–129). Hier soll nur auf die gesangspädagogisch interessierenden Stellen eingegangen werden. Das Problem liegt dabei nicht bei den nasalen Konsonanten (z. B. im Deutschen: m, n, ng) sowie der koartikulatorischen Nasalisierung, sondern bei der gerade für das Singen entscheidenden Realisierung der Vokale. Da es in der deutschen Standardlautung – im Unterschied etwa zum Französischen – keine Nasalvokale gibt, sind deutsche Vokale als ‚orale‘ gekennzeichnet; d. h. bei ihrer Bildung schließt das Gaumensegel den (hintere) Naseneingang ab, geschieht dies nicht, dann entsteht pathologisches (offenes) ‚Näseln‘. Diese physiologischen und phonetischen Tatsachen werden von Gesangs- und Sprechlehrern oft nicht anerkannt; sie beharren auf dem Vorhandensein einer ‚gesunden Nasalresonanz‘, die Stimmen klangvoller und tragfähiger mache, und die durch eine ‚lockere, unverspannte Haltung des

Gaumensegels' zu erreichen sei. Jedoch konnten weder bei ‚Fingerprobe‘ und ‚Spiegelprobe‘, noch bei tamponierten Nasengängen signifikante Unterschiede festgestellt werden; abgesehen davon, daß Spektralanalysen des Stimmklangs ergeben haben, daß ‚Glanz‘ im Bereich um 3000 Hz zustandekommt, die Frequenzen der Nasenhöhlen aber zwischen 1200 und 2000 Hz liegen. Von einer ‚gesunden Nasalität‘ läßt sich folglich nur ebenso metaphorisch reden wie von ‚Nasalresonanz‘; beides mag stimm-bildnerisch hilfreich sein, aber bis heute gibt es „keinen experimentellen Nachweis für eine Nasalität als klangsteigerndes Mittel bei oraler Tongebung“ (S. 125).

(April 1979)

Hellmut Geißner

Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege. Hrsg. von Walter BRANDSCH. Neuss: Institut für Musikalische Volkskunde 1977. 133 S. [mschr. vielf.] (Veröffentlichung der Pädagogischen Hochschule Rheinland. Abteilung Neuss; ohne Bandzählung.)

Volksmusikpflege folgt eigenen, von musikalischen Moden und kommerziellen Überlegungen geleiteten Gesetzen. Angesichts der neuen Folklore-Welle („Volkslieder sind wieder ‚in‘“: so L. Röhrich, der Direktor des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau), angesichts der nostalgischen und durch die Freizeitkultur bedingten Wende zum Unverbildet-Naiven, zum Anspruchslos-Gefälligen, das Ausgleich zu oder Reaktion auf Streß in Arbeitswelt und Kunst zu sein vermag, ist diese Erscheinung verständlich. Für die Wissenschaft geht es vor allem um volkskundliche und sozialgeschichtliche Fakten, man beginnt allenthalben die Stränge der Entwicklung bloßzulegen. Die Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde veranstaltete vom 26. bis 30. September 1976 in Murnau in Oberbayern eine Tagung, deren Referate zum Teil in der vorliegenden Broschüre vorgelegt werden. Aus Österreich brachten Gerlinde Haid (Wien), Karl

Horak (Schwaz in Tirol), Alois Mauerhofer (Graz) Situationsberichte allgemeiner Art mit, für Oberbayern sprach Wolfgang Scheck (Murnau), die Situation in den USA verglich Konrad Köstlin (Kiel) mit derjenigen in der Bundesrepublik Deutschland. Renate Brockpähler (Münster) möchte „Hilfe für Pflege und Innovation durch ein wissenschaftliches Institut“ vermitteln. Wilhelm Schepping und Walter Heimann (beide Neuss) erörterten theoretische Fragen. Insgesamt ein sinnvoller Baustein, – aber ein gefährlich weites Thema, das mit nötiger Behutsamkeit, ohne Prestigedenken und nicht mit erhobenem Zeigefinger, nur von einem interdisziplinär zusammengesetzten Arbeitskreis zu behandeln ist.

(Februar 1978)

Wolfgang Suppan

KONRAD MAUTNER: Steyerisches Rasplwerk. Vierzeiler, Lieder und Gasslreime aus Goessl am Grundlsee. In Wort und Weise gesammelt, aufgeschrieben und mit Bildern versehen. Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1910. Tutzing: Hans Schneider 1977. IV, 372 S.

KONRAD MAUTNER: Anhang zum Steyerischen Rasplwerk. 2. unveränderte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1977. 122 S.

KONRAD MAUTNER: Alte Lieder und Weisen aus dem Steyermärkischen Salzkammergute. Unveränderter Nachdruck der Auflage 1919. Tutzing: Hans Schneider 1977. XXII, 412 S.

Man schlägt den erstgenannten Band auf – und denkt zunächst an die verkleinerte Ausgabe einer spätmittelalterlichen liturgischen Prachthandschrift: reich verzierte und farbenreiche Initialen, hübsch gestaltete Randleisten, Bilder, oft kaum größer als Briefmarken exotischer Länder, eckige Notenköpfe, eine zierliche Schrift, mit spitzer Feder Buchstabe nach Buchstabe hingesetzt . . . bei genauerem Hinsehen erst wird deutlich, daß es sich um ein neueres Buch handelt: um jenes *Steyerische Rasplwerk*, das im Jahr 1910 als Manuskript-Druck in wenigen Exemplaren auf den Markt kam

und seither als bibliophile Kostbarkeit zu den Glanzstücken einzelner Bibliotheken und Volksliedsammlungen zählt. Wenn dann und wann ein Band im Antiquariatshandel auftaucht, erzielt er Spitzenpreise. Nun: auch der vorliegende Neudruck ist nicht gerade billig zu haben. Doch hat der Verlag keine Mühe gescheut, um dem Original in Ausstattung und Druckqualität nicht allein möglichst nahe zu kommen, – sondern in der Klarheit des Text- und Notendruckes und vor allem in den Farben der zwischen Jugendstil und naiver Malerei schwankenden Bildchen und Verzierungen dieses zu übertreffen. Mautners *Steierisches Rasplwerk* bleibt damit Aushängeschild jeder einschlägigen Bibliothek. Ich kenne wohl einige Volksmusikausgaben, die mit der gleichen Sorgfalt geschrieben und nach der handschriftlichen Vorlage ediert worden sind: etwa Bartóks rumänische und türkische Forschungen – ich kenne aber keine zweite, die ähnlich sinnvoll ausgeschmückt worden wäre.

Mautner war ein Einzelgänger in der deutschsprachigen Volksmusikforschung: als Sohn eines Wiener Fabrikanten finanziell unabhängig, am Geschäft seines Vaters jedoch uninteressiert, lebte er lieber im Ausseerland als in der Großstadt – inmitten der bäuerlichen, von der Almwirtschaft, von der Jagd, vom Fischfang im Grundlsee und von der Arbeit im Salzbergwerk lebenden Bevölkerung. Er integrierte sich sozial soweit, daß man ihn in Lebensgewohnheiten, im Wesen, in den Eß- und Trinksitten, selbst in seinen Liebschaften von den Einheimischen kaum zu unterscheiden vermochte. Ein verspäteter Rousseau, der nicht bilden, belehren, verändern wollte, dessen volkskundliche Studien, vor allem die Sammlungen volksmusikalischer Materialien, als Nebenergebnis dieser Freude und Anteilnahme am unverbildeten Treiben eines eher ärmlich, jedoch heiter-zufrieden lebenden Völkchens anfielen. Zum Unterschied von Josef Pommer stand da kein politischer, kein pädagogisch-didaktischer Zug dahinter – und zum Unterschied von John Meier in Freiburg im Breisgau dachte er nicht an philologisch-wissenschaftliche Bearbeitung

des Materials. Trotzdem: in der Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnung und Niederschrift, in der Atmosphäre, die er mit den Zeichnungen und Verzierungen in seinem Buch einfiel, in der Betonung der menschlichen und gesellschaftlich-ökonomischen Funktionsverhältnisse der Musikstücke und Lieder, in den – im Anhang im Buchdruck beigegebenen – Registern, Konkordanz-Nachweisen, Vergleichen und mit dem Glossar, schuf er das Modell einer punktuell in die Tiefe gehenden Studie und nahm damit bereits vor dem Ersten Weltkrieg die einschlägigen Untersuchungen der sozial-anthropologisch orientierten US-amerikanischen Ethnomusicology der vierziger und fünfziger Jahre vorweg.

Und noch etwas ist für die damalige Zeit erstaunlich: Mautner hat nicht ausgesiebt, er hat nicht angeblich Verderbtes, Zersungenes, Rohes, Erotisches, wie es gerade für den alpenländischen Vierzeiler charakteristisch ist, unterschlagen, und er hat auch nicht aufpoliert, verschönt, dazugedichtet: etwas, das leider nur von ganz wenigen Volksliedausgaben des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu behaupten ist.

In den Bewohnern des Ausseerlandes hatte Mautner ideale Überlieferungsträger gefunden: geographisch durch Gebirgszüge von der Steiermark, von Salzburg und von Oberösterreich deutlich getrennt, wirtschaftlich seit dem Mittelalter durch ein reiches Bürgertum (Salzbergbau) geprägt, das Kaiser und Könige empfangen konnte, ethnisch durch die Wanderungen der Bergleute anders zusammengesetzt als die angrenzenden rein bäuerlichen Kulturen; schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Erzherzog Johann entdeckt (er verehelichte sich gegen den Willen des Kaiserhofes mit der Ausseer Postmeisterstochter) und von seinen Regenerationsbestrebungen erfaßt, seit dem Biedermeier Eldorado von Wiener Künstler- und Adelskreisen . . . eine in jeder Hinsicht sonderbare Konstellation, die noch heute dem Ausseer eine Sonderstellung innerhalb Österreichs einräumt. Im *Rasplwerk* hat Mautner die Lieder und Tänze der Bewohner „im Goessl“ – kaum ein Dutzend Häuser am Ende des Grundlsees –

bekannt gemacht: nur wenige Balladen und keine der „alten“, „klassischen“ erzählenden Lieder darunter; dafür eine Fülle von Liebesliedern des Alm-, Jäger- und Wildschützenlebens, von Scherz- und Spottliedern, dazu Jodler, Tanzlieder, Vierzeiler, die sogenannten Gasslreime, der Liebsten am Kammerfenster zugeflüstert (und nur bei intimer Kenntnis der Bevölkerung zu erfahren). In den *Alten Liedern und Weisen* . . ., im Buchdruck erstmals 1919 veröffentlicht, aber ebenfalls längst vergriffen, fügen sich dazu Ständelieder und Pastorellen, weihnachtliche Hirtenlieder in Mundart.

Für die Forschung werden damit umfangreiche und wichtige Materialien alpenländischer Volksmusik leichter als bisher zugänglich gemacht, der Liebhaber der Volksmusik und Freund schöner Bücher mag sich an der Vielseitigkeit und Ausdruckskraft der Texte und Melodien sowie an der Ausstattung vor allem des *Rasplwerkes* erfreuen.

(Februar 1978)

Wolfgang Suppan

BÁLINT SÁROSI: Zigeunermusik. Zürich–Freiburg i. Br.: Atlantis und Budapest: Corvina 1977. 307 S. (mit 30 Bildtaf. und 8 Farbdrucktaf.)

Das hier vorzustellende Buch Bálint Sárosi über die (ungarische) Zigeunermusik erscheint auf den ersten Blick als ein Vordringen in einen Bereich, der bisher abseits der hauptsächlichen Interessen des Autors gelegen hat. Denn der als Musikethnologe am Budapester Musikwissenschaftlichen Institut tätige Verfasser ist dem Fachmann vor allem durch seine Veröffentlichung über die Musikinstrumente der Ungarn bekannt. (*Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig 1967 [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, hrsg. durch E. Emsheimer und E. Stockmann, I, 1]); es dürfte aber auch schon eine seiner weiteren umfassenden Arbeiten die Aufmerksamkeit erregt haben: das Buch *Zenei anyanyelvünk (Unsere musikalische Muttersprache)*, Budapest 1973. Daß jedoch die Zigeunermusik ein altes Vorhaben des Verfassers darstellte, beweist das letzte Kapitel seines Buches, in

dem er eine zielstrebig durchgeführte direkte Beobachtung einer Zigeunerkapelle aus dem Jahre 1961 auswertet; außerdem ist der Zusammenhang zwischen den drei genannten Arbeiten (einige mehrere könnten noch hinzugefügt werden – z. B. eine Studie über die volkstümlichen Instrumentalensembles in Ungarn) weit größer als dies auf den ersten Blick erscheint: Erkenntnisse über die ungarischen Musikinstrumente (und insbesondere über die Chordophone) können nur gewonnen werden, wenn man die Zigeunermusikanten und ihr Spiel in das Studium miteinbezieht, und andererseits kann der Musikstil und die Musik der Zigeuner schlechthin nicht ohne eine eingehende Untersuchung der von ihnen gehandhabten Instrumente und ohne eine Beschäftigung mit den Gegebenheiten des ungarischen Volksliedlebens erfaßt werden. Dies war dem Forscher Sárosi natürlich klar und er hat seine Untersuchungen entsprechend breit ausgerichtet. Die hier erwähnte Überschneidung der Forschungsbereiche verspricht somit eine souveräne Themenbehandlung, der – und dies sei vorweggenommen – der Verfasser voll gerecht wird.

Die Romantik hat die Zigeunermusikanten mit einem Nimbus unwahrscheinlicher musikalischer Fähigkeiten ausgestattet und hat sie in einem verklärten, wirklichkeitsuntreuen Bild gezeichnet. Liszts weitverbreitetes, viel beachtetes und in Ungarn leidenschaftlich disputiertes Buch über die Zigeuner (bekanntlich weist er diesen die Urheberschaft der ungarischen Musik zu), ist demselben romantischen Zeitgeist entsprungen. Warum dies geschah und warum eben in einer Zeitspanne der sich intensivierenden Bindungen mit der Kultur westeuropäischer Prägung, erklärt Sárosi einleuchtend. Mit wissenschaftlicher Sachlichkeit faßt der Autor das bisherige Wissen über die Zigeuner zusammen, räumt der Reihe nach mit den romantischen Übertreibungen auf und beschreibt objektiv die Stellung des zigeunerischen Musikwesens in der ungarischen Musikgeschichte. Die Grundgedanken des Buches laufen auf die Schlußfolgerung hinaus, daß der Zigeuner das spielte, was den ästhetischen Vorstellungen der gro-

Ben Gruppen von Musikkonsumenten entsprach – es wurde somit keine „echte“ Zigeunermusik dargeboten. Mit dieser Idee hängt auch das Motto zur Einleitung zusammen, ein Bartók-Wort: „... *ich erkläre: was Sie als Zigeunermusik bezeichnen, ist keine Zigeunermusik. Keine Zigeuner-, sondern ungarische Musik: eine neuere, ungarische, volkstümliche Kunstmusik...*“ Die Bedeutung der Zigeunermusikanten als Vermittler der Musikkultur höherer Gesellschaftsschichten und als Übermittler volksmusikalischer Elemente benachbarter Völker ist bedeutend. Die Information über die Zigeuner und über das wenige, was heute über die „echte“ Zigeunermusik bekannt ist, wird im Buch eingangs dargeboten, erörtert wird weiterhin das zigeunerische Musikantenwesen außerhalb Ungarns. Anschließend werden die Stellung des Zigeunermusikanten im ungarischen Musikleben im Laufe der Geschichte erörtert, berühmte Kapellen und Zigeunergeiger beschrieben, Musikgattungen, deren Geschicke mit dem Musikwesen der Zigeuner besonders eng verbunden sind, analysiert (dabei eine gute Charakterisierung anhand von Beispielen der Werbungs- musik und der sog. „Nóta“ – des ungarischen volkstümlichen Liedes) und das Verhältnis des Zigeuners zu seinem Auftraggeber (Herr oder Bauer) aus sozialer und musikalischer Sicht beleuchtet; das Schlußkapitel: *Der Zigeunermusikant an seinem Arbeitsplatz* bietet die Ergebnisse einer direkten Beobachtung heutiger Realität. Sehr zustatten kamen dem Verfasser seine Kenntnisse über Volksmusiken benachbarter Völker (besonders ersichtlich in den Ausführungen über Siebenbürgen!).

Bei der Lektüre dieses Buches, das eine Lücke in der Fachliteratur ausfüllt und dessen Erscheinen somit einer realen Notwendigkeit entspricht, drängt sich die Frage auf, ob eine hypothetische Erweiterung des viel zu geringen heutigen Wissens um die aus dem Osten vererbte „echte“ Zigeunermusik nicht doch eine z. T. verschiedene Akzentsetzung in den Ausführungen bedingen würde; desgleichen erhebt sich die Frage, ob die den Zigeunern als Volk nicht abgesprochenen Gemeinschaftszüge in bezug auf ihre

Auswirkungen auf die musikalische Gestaltung nicht unterbewertet wurden. Die Substanz des Buches wird gewiß nicht berührt von einer störenden uneinheitlichen Verwendung mal ungarischer, mal deutscher Ortsbezeichnungen („Klausenburg“ wird deutsch gebraucht, dafür aber anstelle der dem deutschen Leser vertrauten Namen Hermannstadt oder Karlsburg „Szeben“ bzw. „Gyulafehérvár“).

Erstmals veröffentlicht wurde das Buch 1971 in ungarischer Sprache (*Cigányzene*). Die nunmehr vorliegende deutsche Fassung liest sich gut, das Schwerfällige mancher Übersetzungen ist hier vermieden worden. Gewiß ist die richtige Verwendung deutscher Fachausdrücke und auch die Klarheit musikwissenschaftlicher Ausführungen den Bemühungen des Berliner Musikwissenschaftlers Christian Kaden zu verdanken. (Januar 1978) Gottfried Habenicht

WALTER GIESEN: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Traktate des 9. bis 14. Jahrhunderts zum shōmyō der Tendai-Sekte. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1977. (XII), 355 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 1.)

Dieses bedeutende Werk ist ein Meilenstein in der Erforschung buddhistischer Hymnen. Der Autor hat sich zwei gewaltige und hochnotwendige Aufgaben gestellt: Entzauberung und Klarlegung. Er erfüllt beide mit bewunderungswürdiger Behutsamkeit und Gründlichkeit.

Das nur zwei Seiten umfassende Vorwort schildert die Situation des Musikforschers, der sich dem Gebiet des buddhistischen Ritualgesangs nähert, und beschreibt die ihm entgegenstehenden Schwierigkeiten. Ein Meisterstück der Präzision. Die Einleitung ordnet nach Fragenkreis und Quellsystematik. Zentrale Quellen und periphere Quellen werden definiert. Die zentralen Quellen sind A. direkte Quellen, d. h. schriftliche und mündliche Tradition; B. indirekte Quellen, d. h. Textsammlungen,

theoretische Traktate etc., ferner auch auf Tonträgern eingespielte Angaben und mündliche Auskünfte. Die peripheren Quellen endlich umfassen das ganze Gebiet japanischer Geistesgeschichte, geschriebene Überlieferungen, Chroniken, Kompendien, Traktate, Tagebücher, schöne Literatur.

Wegen der Masse und Vielfalt des meist ungeordneten Materials beschränkt sich Giesen zunächst darauf, einige der wenigen zugänglichen Auszüge aus direkten Quellen zum *shōmyō* der Tendai-Sekte zu übersetzen. Vorher gibt er in einer allgemeinen Einleitung von 33 Seiten eine überaus wertvolle Übersicht über das greifbare Material und legt u. a. die vollständige Übersetzung des Katalogs der von dem Tendai-Mönch Taki Dōnin gesammelten Bestände vor, so wie auch die kommentierte Übersetzung der berühmten Repertoire-Sammlung Rokkanjō. Giesens Kommentare bieten dem Leser eine geschichtliche Übersicht von hohem Wert.

Die neuzeitliche Kodifizierung der mündlichen Tradition liegt vor in den zwei Bänden *Tendai-shōmyō-taisei*. Die Verfasser sind Taki Dōnin und der Musikwissenschaftler Yoshida Tsunezō. Der erste Band erschien 1934 (oder 1935?), der zweite 1955, nach dem Tode von Taki Dōnin. In diesen beiden Bänden sind die Hymnen in westliche Notation übertragen und mit westlichen Vortragsbezeichnungen versehen. Auf Seite 22f. seines Werks kommt Giesen auf den heiklen Punkt der Übertragung in westliche Notation zu sprechen und äußert sowohl methodische Bedenken als auch Anerkennung der großen Umsicht, mit der die beiden Gelehrten bei der Übertragung verfahren sind.

Anlässlich der Behandlung indirekter Quellen erteilt Giesen auch Auskunft über Drucktechnik, die *shahon*-Praxis, d. h. das kunstvolle Durchpausen, und die sich ergebenden Fragen nach Traditionstreue und Zuverlässigkeit der Überlieferung. Die Listen der Formulare und Zeremoniare aus Sammlungen berühmter Mönche, die Giesen kommentiert vorlegt, sind meines Wissens bisher noch nie bekanntgemacht worden. Der Leser findet sie auf Seite 37–47.

Nun zu den Texten selbst. Die Autoren sind Annen (880), Tanchi (1233), Shūkai (1238), ein Anonymus (1299), Chikū (1349) und Gyōnen, der von 1240 bis 1321 lebte. Seinen Übersetzungen stellt Giesen jedesmal ausführliche Vorbemerkungen zum Werk, zum Autor, und zu den musikalischen und theoretischen Fragen voran. Dem übersetzten Text geht ein erschöpfender Kommentar zur Seite.

Annen war Grammatiker und Universalgelehrter. Sein Riesenwerk *Shittanzō* behandelt vorwiegend Schrift-, Laut- und Bedeutungslehre des Sanskrit und dessen Übertragung mit Hilfe von chinesischen Zeichen. Musik behandelt er nur am Rande. Bei der fundamentalen Beziehung zwischen Sprachprosodie und dem Psalmodieren im *shōmyō* bedauert Giesen, daß in Annens musikalischen Exkursen nur die chinesische Kosmologie übernommen wird und eine kausale Ableitung des musikalischen aus dem sprachlichen Ton unterbleibt.

Tanchi, in seinem *Shōmyō-Yojinshū*, löst die Hymnik aus der Umklammerung des Sprachlichen und gilt in seiner Zeit bei den Hütern der Tradition als ein Herostrat und Zerstörer der herrlichen Melodien. Bei den Neuerern gilt er als führend und er setzt sich auch durch. Metrik und Tempo, Skalentheorie und Nomenklatur werden von ihm aus der *gagaku* übernommen. Von seiner Zeit an bis zum heutigen Tage setzen sich die Versuche fort, *gagaku* und *shōmyō* simultan zu musizieren, so wesensfremd beide einander auch sind, sowohl genetisch wie formal und inhaltlich.

Shūkai war Tanchis Schüler. Sein *Gyosan-Mokuroku* katalogisiert das *shōmyō*-Repertoire der Ohara-Schule, der Hüterin der esoterischen Tendai-Tradition. Gyosan ist der japanisierte Name des heiligen Berges Yü-shan der indisch-chinesischen Legenden. Giesen benutzt diesen Katalog zur Vervollständigung einer Übersicht über vier Liturgiegruppen, exzerpiert aus dem *Gyosan-Mokuroku* des Shūkai, dem etwas älteren *Shōmyō-Mokuroku* des Tanchi, dem vorerwähnten *Rokkanjō* und dem die lebende Tradition umfassenden *Tendai-shōmyō-taisei*. Besondere Bewunderung verdient die

Akribie, mit der er die zahlreichen komplizierten Notationsfiguren entschlüsselt, die so manchem Forscher schon Kummer und Kopfweh bereitet haben (S. 120–157). Nach so umfassender Vorbereitung kann er das Original des Katalogs in einer dreizehneinhalb Seiten langen Übersetzung vorlegen.

Keine leichte Lektüre. Zur Erholung empfiehlt Referentin die wunderschöne Übertragung des 'OM *banzara sa-ta-n ba*' durch Kataoka Gidō (S. 142/43) und Shūkai's Kolophon, in dem er sich mit mönchischer Demut als „des Yū-shan zurückgebliebenen Schüler“ bezeichnet.

Das *Ōhara-shōmyō-hakasezu* von 1299 ist ein *shahon* von umstrittener Authentizität, der Legende nach mit dem Namen des kaiserlichen Prinzen Sadayasu (*Sadayasu Shinnō*) verknüpft. Der Inhalt bietet außer viel krausem Beiwerk wie Weizen unter der Spreu präzise Anweisungen über Sinn und Ausführung der bekanntesten Teile der Liturgie. Dankenswerterweise versucht Giesen die zusammengewürfelten Abschnitte des Werks zu datieren und stellt als seinen Kern eine zwischen 1187 und 1195 arrangierte Kompilation fest; die andern Teile sind unklarer Herkunft.

Vom Leben des Chikū ist nur bekannt, daß er Schüler des Shūkai war. Sein *Shōmyō-Inritsu* von 1349, „Tonmaß und -system des Shōmyō“, beruht auf den Lehren des Tanchi. In Giesens Übersetzung sind die Abhandlungen über die drei Fünftonreihen, die drei „Abweichungen“ und die Zwölftonskala im Gegensatz zu den Erklärungen des Anonymus, des Chūkai und des Tanchi, die sich so viel in Schematismen und Haarspalterei verlieren, geradezu eine leichte Lektüre. Es ist *gagaku*-Theorie *bel et bon*, in Frage- und Antwortform geboten, und wer auch immer sich etwas in Gagaku auskennt, findet hier die Ausführungen aus den spätmittelalterlichen Gagaku-Kompendien fast wörtlich wieder.

Aus der Abgrenzung der strikten Musiktheorie läßt Giesen mit dem letzten Traktat, dem *Shōmyō-Genruki* des Gyōnen, seinen Leser wieder in die weit größere Welt von Annen, dem Verfasser des *Shittanzō*, zurückkehren. Annen sah die Musik von einer

übergeordneten Warte. Von dem großen Polyhistor Gyōnen, sagt Giesen, könne er nur eine summarische Auskunft geben, da das Riesenwerk dieses Mannes, der das ganze Wissen seiner Zeit beherrschte, im Rahmen seiner, Giesens, Arbeit nicht die gebührende Würdigung finden könne.

Wie Annen steht Gyōnen über allen Doktrinen und strebt nach ihrer Summierung und Vollendung in einem universalen Weltgebäude. Die Doktrin der Kegon-Sekte von der Einheit alles Seienden, die sich im Begriff der ‚Leere‘ manifestiert, überlebt noch heute in dem, in Gyōnens Handschrift bewahrten, Hymnus ‚*Ubaribai*‘, dessen Quintessenz im *Tōdaiji* wie ein Credo rezipiert wird: „*Wir sind in der Welt wie in der Leere*“.

Die umfassenden Vorbemerkungen Giesens und das in seinen Kommentaren gebotene schwindelerregende Wissen ebnen den Weg zur Würdigung von Gyōnens ‚*Shōmyō Genruki*‘, der hinter allen Regeln und Theorien „*die geheimste Tiefe in der Empfindung des erkennenden Geistes erschließt*“.

Wir können Giesen nicht dankbar genug sein.

(August 1978)

Eta Harich-Schneider

Nippon Min'Yo Taikan: Kyushu-Hen (Hokubu). A Survey of Japanese Folksongs: Northern Kyushu Area Edition. Tokio: Nippon Hōsō Kyōkai 1977. 471 S.

Das enzyklopädisch umfassende Werk der japanischen Volksliedforschung, von Nippon Hōsō Kyōkai (NHK) seit 1946 durchgeführt, wird hier in einem weiteren Band fortgesetzt. Nach vielen Jahren der penibelsten Feldforschung werden die Volkslieder der Präfekturen Fukuoka (nördlichster Teil der Insel Kyūshū), Saga (nordwestlich, gegenüber der kleinen Insel Iki), Nagasaki (westlich, gegenüber den Inseln Hirado und Tsushima), und Oita (östlich von Fukuoka, auf gleicher Höhe mit Nagasaki) vorgelegt.

Das Werk umfaßt 498 Lieder. Die ausgezeichneten Karten, reiche Bebilderung und

die alle Lebensgebiete durchdringende Art der Darstellung machen den Gegenstand erfrischend lebendig. Das Studium dieser Lieder ist für den Ethnologen und Soziologen ebenso ertragreich wie für den Musiker.

Die Anordnung der Lieder ist nach Präfekturen in vier Hauptteile gegliedert; auf Fukuoka-ken entfallen die Lieder 1–154, auf Saga-ken 155–235, auf Nagasaki-ken 236–368 und auf Oita-ken 369–498. Jeder Hauptteil wird mit einer eingehenden Schilderung der sozialen Gegebenheiten, klimatischen Verhältnisse und des geschichtlichen Hintergrundes der betreffenden Präfektur eingeleitet; er wird abgeschlossen durch Untersuchung der musikalischen Charakteristika des Liedgutes, so wie sie sich aus der praktischen Kenntnisaufnahme unmittelbar nachweisen lassen.

Der Inhalt ist nach Liedtypen unterteilt. Diese Liedtypen werden jeweils mit Analysen der Texte und Melodien, unter besonderer Beobachtung von Varianten und Verwandtschaften, von einander abgegrenzt. Allen vier Hauptteilen sind die ersten Liedtypen gemeinsam: Komori-uta, Kinder-Schlaflieder (in Fukuoka 6, in Saga 2, in Nagasaki 7, in Oita 6); ferner Taue-uta, Lieder beim Reispflanzen (Fukuoka 13, Saga 3, Nagasaki 7, Oita 15); und Ta-nokusatori-uta, Lieder beim Unkrautjäten (Fukuoka 10, Saga 4, Nagasaki 7, Oita 3). Andere Themen sind je nach Landschaft und Erwerb verschieden; natürlicherweise haben Fischerei und Seefahrt in Nagasaki den Vorrang; das *kuwatsu*, Maulbeerpflücken, wird nur in Oita besungen und die Bergwerksarbeit in Fukuoka.

Einen breiten Raum nehmen die verschiedenen Spielarten der kultischen Sommertänze Bon-odori in allen vier Präfekturen ein. Aus Oita werden davon achtzehn mit ihren Varianten übermittelt, Zeugen des unerschöpflichen Reichtums an japanischem Naturtalent für improvisierten Tanz und schwelgerische Gesangskoloraturen.

Die Transkription in westliche Notation, seit mehr als hundert Jahren in Japan allgemein üblich, ist reichlich mit zusätzlichen Hilfszeichen für Zwischentöne und Färbungen versehen. Trotz aller staunenswürdiger

Akribie bleibt sie ein Dilemma. Mir fiel übrigens auf, daß solche Behelfe in diesem Band weniger geworden sind, im Vergleich mit den von mir früher rezensierten Bänden. Die Zuhilfenahme des Tonbandes bleibt immer eine wünschenswerte, ja notwendige Ergänzung. Im Vorwort, *hanrei*, werden als Basis die Tonleitern *yō-onkai* und *in-onkai*, männliche und weibliche Tonfolgen, mit dem angenommenen Grundton auf *g* folgendermaßen mitgeteilt: männlich *g a c d e*, weiblich *g a s c d e s*, beide mit häufig aufwärts alterierter Sexte, die bis zum *f* führen kann. Der Gebrauch der westländischen Zeichen für Kurztriller und Mordent (↖ ↗) wird erklärt.

Der Text ist ausschließlich japanisch; keine englische Synopsis wird geboten.

(August 1978) Eta Harich-Schneider

EDWARD TARR: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 143 S., 24 Bildtaf., zahlreiche Abb. im Text, 1 Schallplatte. (Unsere Musikinstrumente. Band 5.)

Die Anzahl der musikwissenschaftlichen Studien zur Geschichte der Trompete hat in den vergangenen zwanzig Jahren erheblich zugenommen. Eine zusammenfassende deutschsprachige Monographie, die unter Berücksichtigung der neueren Forschungsergebnisse einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung dieses Instruments von der Antike bis zur Gegenwart vermittelt, stand bisher aus. Edward Tarr hat mit seinem Buch *Die Trompete* diese Lücke geschlossen.

In einer kurzen Einleitung gibt der Verfasser in sehr anschaulicher Weise eine Übersicht über verschiedene Trompetentypen (*Römische Tuba, Barocke Naturtrompete, Moderne B-Trompete, Moderne Hoch-B-Trompete*) und eine Einführung in die Grundlagen der Tonerzeugung bei Blechblasinstrumenten. Wie die anderen Bände aus der Reihe *Unsere Musikinstrumente* ist auch das Buch von Tarr primär für Laien geschrieben. Im Hinblick auf diesen Leser-

kreis wurde die Entwicklung der Trompete bis um 1400 eher cursorisch abgehandelt, während der vergleichsweise gut erforschte Zeitraum von 1400 bis 1815 sehr ausführlich dargestellt wurde. Den Hauptteil des Buches bilden die drei diesem Zeitraum gewidmeten Kapitel „Die Trompete in der Renaissance“, „Das goldene Zeitalter der Naturtrompete (1600–1750)“ und „Die Krisenzeit der Trompete (1750–1815)“. Ein Kapitel über die Entwicklung und musikalische Verwendung des Instruments seit der Erfindung der Ventile („Die moderne Epoche der Trompete: Von 1815 bis heute“) beschließt den geschichtlichen Überblick.

Mehrfach hat der Verfasser versucht, in die populärwissenschaftliche Darstellung eine Auseinandersetzung mit der Fachliteratur einzubeziehen. Diese Abweichung von der Grundkonzeption des Buches bleibt insofern unbefriedigend, als die Anspielungen auf nicht zitierte Werke meist unverständlich sind, wie z. B. auf S. 50 „Entgegen der heute landläufigen Meinung“, S. 57 „obwohl dies heute gelegentlich behauptet wird“, S. 59 „bisher nicht recht verstanden worden“, S. 86 „Bisher glaubte man“, S. 101 „war . . . bisher unbekannt“. Überdies läßt sich nicht immer die Originalität der einer solchen Einleitungsfloskel folgenden Aussage verifizieren. So behauptet der Autor, außer im 2. Brandenburgischen Konzert und einem Werk Telemanns sei die Verwendung einer Naturtrompete in F bisher unbekannt gewesen (S. 101). Dies trifft nicht zu (vgl. z. B. D. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet*, London 1973, S. 258).

In einigen Fällen hat die vereinfachende Darstellung zu unglücklichen Formulierungen und falschen Interpretationen geführt. So wird auf S. 21 beispielsweise der Umstand, daß Luther das hebräische Wort *Schofar* mit Posaune übersetzte, als „ein im deutschen Sprachgebrauch nicht wiedergutzumachender Irrtum“ bezeichnet. Luthers Prinzipien für die Übersetzung (vgl. *Sendbrief vom Dolmetschen*) werden hier ebenso wie seine Sprachkenntnisse falsch beurteilt. Derartige verkürzende Darstellungen und apodiktische Aussagen treten indes nur gelegentlich auf. Im allgemeinen zeichnen sich

die Ausführungen durch erfreuliche Klarheit aus. Sehr anschauliche Zeichnungen, hervorragende, zum Teil farbige Bildtafeln und die beigegebene Schallplatte mit überwiegend unbekanntem Beispielen ergänzen in vorbildlicher Weise den Text. Insgesamt liegt ein gut fundierter geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Trompete von der Antike bis zur Gegenwart vor.

Im Hinblick auf zu erwartende spätere Auflagen des Buches seien abschließend einige Korrekturvorschläge angemerkt. Der nicht in der Originalsprache zitierte Satz von Vegetius „Habet . . . legio tubicines cornicines bucinatores“ sollte nicht mit „Die Musik der Legion besteht aus Tubae, Cornua und Buccinae“ (S. 16) übersetzt werden, da beim Leser falsche Vorstellungen geweckt werden. Der Zeitraum von um 1100 bis um 1400 sollte dem eingeführten Sprachgebrauch folgend nicht als *Spätmittelalter*, sondern als *Hoch- und Spätmittelalter* bezeichnet werden (S. 22). Auf S. 24 wird vom Terminus „*Trumpa*“ auf einen bestimmten Instrumententyp geschlossen. Abgesehen davon, daß der Terminus bereits lange vor der im Text genannten Zeit (um 1180) verwendet wird, fehlt für eine solche Gleichsetzung von Terminus und Instrumententyp jeder Anhaltspunkt. Die Bezeichnung *Inventionstrompete* ist nicht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden (S. 104), sondern findet sich schon in einem Mandat aus dem Jahre 1711. Als *Inventionstrompeten* werden im Laufe des 18. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Trompetentypen, nicht nur die Stopftrompete, bezeichnet.

(Juni 1978)

Detlef Altenburg

KURT JANETZKY und BERNHARD BRÜCHLE: *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 112 S., 24 Bildtaf., zahlreiche Abb. im Text. (Unsere Musikinstrumente. Band 6.)*

Während in englischer Sprache in den letzten zwanzig Jahren drei umfangreiche Hornmonographien publiziert wurden, gab

es in deutscher Sprache ein Buch über die Geschichte der Horninstrumente bisher nicht. Schon aus diesem Grunde muß man das im Hallwag Verlag erschienene Bändchen von Kurt Janetzky, einem der bekanntesten Hornspezialisten, und Bernhard Brüchle begrüßen. Wie die übrigen, so ist auch dieser Band aus der Reihe *Unsere Musikinstrumente* primär für Laien geschrieben. Dem in der Einleitung genannten „Ziel und Zweck“ des Buches, das Horn „aus der Anonymität des Orchesters heraus allen seinen Freunden mit einer kleinen Chronik seines Werdens und Wirkens vorzustellen“, entspricht die Anlage der Darstellung.

In einem ersten, „*Ur- und Frühgeschichte*“ betitelten Kapitel werden europäische und außereuropäische Horn Typen vorgestellt. Bei den Frühformen handelte es sich zunächst, wie die Autoren ausführen, um Schneckengehäuse und Hörner von Stieren, Büffeln, Auerochsen oder Widdern. „*Aber auch das riesige Mammut, die Elefanten in Afrika und Indien, Büffel aus dem fernen Ostasien, aus Tibet und Siam, Bengalen und Nepal und Stiere aus dem südlichen Amerika, Brasilien und Argentinien, sie alle mußten ihre Stoßzähne und Hörner hergeben, die in ihrer unterschiedlichen Vielfalt zu blasbaren Instrumenten hergerichtet wurden, um Menschen aller Zonen zu dienen, Regen und Fruchtbarkeit zu erleben*“ (S. 10). In einem Abschnitt „*Alte Erfahrungen, neue Erkenntnisse, Entwicklung und Fortschritt*“ (S. 20) wird in loser Folge u. a. über die Naturtöne (S. 20), den Blechblasinstrumentenbau im 16. und 17. Jahrhundert (S. 24), die Abgrenzung von Horn und Trompete (S. 25), den „*Sprung ins Orchester*“ (S. 29) und das Aufkommen der Waldhörner (S. 30) abgehandelt. Weitere Kapitel sind dem Wandel des Berufsbildes vom Jagdhornbläser zum Orchestermusiker (S. 44), den Virtuosen des 18. Jahrhunderts (S. 51), der Erfindung der Ventile („*Die Zeitenwende: Das Ventilhorn wird erfunden*“ S. 65), der „*Ära Strauss*“ (S. 86) und dem „*Horn um 1950*“ (S. 92) gewidmet.

Das Bemühen um Allgemeinverständlichkeit und die unterhaltsame Form der

Darstellung kennzeichnen die kleine Chronik des Horns. In einer Reihe von Fällen hat die Vereinfachung leider zu Ungenauigkeit bzw. zu Mißverständlichkeit geführt. So ist die Überschrift „*Eine kurzlebige Scheinblüte: Hornmusik für Clarinbläser*“ (S. 42) irreführend, da die Ausnutzung der hohen Lage in solistischen Hornpartien sich von wenigstens um 1720 bis um 1780 immer wieder nachweisen läßt. In den beiden ersten Kapiteln vermißt der Leser häufig Zeitangaben, ohne die die Ausführungen teilweise unverständlich bleiben. So bezieht sich der Abschnitt über die Hörner der Nachwächter, Feuerwächter, Türmer, Hirten, Bäcker usw. offenbar auf das Mittelalter, während die zugehörige Abbildung aus dem Jahre 1748 falsche zeitliche Vorstellungen weckt (S. 15). Unter Clarinblasen wurde nicht erst nach 1732 das Blasen in der hohen Lage der Naturtonreihe verstanden (S. 26), sondern bereits wesentlich früher. In der Abbildung zu den beiden Naturtonreihen des Doppelhorns ist der Ton *a* irrtümlich als Kammerton gekennzeichnet (S. 75).

Für den Laien wie für den Experten einigermaßen unübersichtlich ist die Terminologie der verschiedenen Horn Typen. Begriffe wie *Hifthorn*, *Parforcehorn* oder *Harsthorn* sollten bei der ersten Erwähnung erläutert werden. Ein Glossar im Anhang des Bandes oder ein Stichwortregister wäre für den Leser eine große Hilfe.

Die kleine Hornmonographie von Janetzky und Brüchle ist überaus reich mit Abbildungen und Notenbeispielen ausgestattet. Löblich hervorgehoben zu werden verdient die ausgezeichnete Qualität der zum Teil farbigen Reproduktionen.

(Juni 1978)

Detlef Altenburg

EGON KRAUSS: Die Orgeln Innsbrucks. Innsbruck: Musikverlag Helbling 1977. 128 S. mit 69 Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band I.)

Walter Salmen ist Initiator und Herausgeber dieser neuen Reihe, in der künftig die im musikwissenschaftlichen Institut der Innsbrucker Universität abgeschlossenen Stu-

dien und Dissertationen gedruckt zugänglich gemacht werden sollen.

Nach einem Abriß über die Entwicklung des Orgelbaus in der Tiroler Landeshauptstadt sowie über die bauliche Erscheinungsform der Orgel im Innsbrucker Raum gibt der Verfasser eine Beschreibung der Kirchenorgeln (Nr. 1–43), Orgeln in Museen (Nr. 50–51) und Saal- und Übungsorgeln (Nr. 60–66). In der Arbeit ist fast ausschließlich von Pfeifenorgeln die Rede; berücksichtigt wird lediglich noch das Harmonium, die *orgue expressif* der Franzosen. Elektronische Instrumente, sog. *Elektrophone* hingegen, wie der Verfasser sie bezeichnet (S. 7), klammert die Darstellung verständlicherweise aus.

Den Beschreibungen der Orgeln, unter denen sich neue Instrumente genauso finden wie jene historischen eines Jörg Ebert (1558) in der Hofkirche oder eines vermutlich italienischen Meisters (um 1570) in der Silbernen Kapelle, folgt der sehr umfangreiche Abbildungsteil, der verdeutlicht, wie es zu dem Schlagwort „*Innsbruck – die Orgelstadt*“ gekommen ist.

Die üblichen Register schlüsseln die Schrift auf, die als eine historisch gut fundierte Bestandsaufnahme der Innsbrucker Orgeln gelten darf. Den drucktechnischen Mängeln auf Hochglanzpapier sollte bei Herausgabe weiterer Bände unbedingt abgeholfen werden.

(November 1977)

Raimund W. Sterl

GERNOT SPENGLER: Der Komponist Philipp Jakob Riotte aus St. Wendel. Sein Leben und seine Instrumentalmusik. St. Wendel: St. Wendeler Verlag 1972. 188 S., zahlreiche Abb. und Notenbeisp.

Der Verfasser stammt aus Saal im Kreis St. Wendel, Volksbank und Kreissparkasse St. Wendel haben die Drucklegung dieser Saarbrückener Dissertation unterstützt: So ist es verständlich, daß der Titel des Buches einerseits eine engere Beziehung von Riotte zu seinem Geburtsort annehmen läßt, als sie tatsächlich gegeben war, und andererseits auch die Vorstellung von einem Meister lokaler Bedeutung aufkommen läßt, wäh-

rend Riotte doch von überregionaler Wichtigkeit war.

Im Alter von 17 Jahren hat Riotte (1776–1856) seinen Geburtsort verlassen, war daraufhin Organist in Trier und Blieskastel, Kompositionsschüler von Johann Gottfried Arnold in Frankfurt/Main und Johann André in Offenbach, verbrachte dann einige unruhige Wanderjahre und lebte seit 1808 in Wien, wo er sich bald einen guten Namen und Anerkennung zu verschaffen wußte. Dabei ist besonders interessant, daß nur für die Jahre 1818 bis 1821 und 1826 bis 1828 eine feste Anstellung Riottes (als Kapellmeister am Theater an der Wien) nachweisbar ist, während er die übrigen Jahre sozusagen als Freischaffender nur von dem Erlös seiner Kompositionen und einer sicherlich nicht sehr umfangreichen Unterrichtstätigkeit leben konnte. Seine Kompositionen wurden von den Wiener Verlegern, aber auch von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Johann André in Offenbach, Simrock in Bonn, Böhme in Hamburg, Schott in Mainz sowie Pariser Verlegern publiziert.

Dieser Lebenslauf Riottes und vor allem seine Stellung im Wiener Musikleben, der um etwa 1825 erreichte Höhepunkt der Beliebtheit, der Weg dazu und das langsame Verdrängtwerden nach 1830 – all dies wird vom Verfasser auf einer breiten Quellenbasis minutiös verfolgt und bei aller Sachlichkeit in einem sehr gut lesbaren Stil dargestellt. Die Einordnung Riottes in die Musikszene seiner Epoche überzeugt. Auch ein guter Kenner der Quellenlage zur Wiener Musikgeschichte dieser Zeit wird keine wesentlichen Ergänzungen zu den von Spengler benützten Materialien nennen können.

Der zweite Teil untersucht – nach Gattungen gegliedert – die erhaltene Instrumentalmusik, zeigt Einflüsse (von Mozart bis John Field oder gar Chopin) auf und weist auf bemerkenswert Eigenständiges hin. Daß Riotte ein Meister des Überganges war, zwischen den Epochen lebte, aber auch wirkte, selbst eine entsprechende Entwicklung mitgemacht hat, aber doch nicht zum Romantiker werden konnte, ist verständlich dargestellt. Daß er nicht nur mit Schauspielmusiken und anderen Arbeiten fürs Thea-

ter, sondern auch mit mancher Instrumentalmusik wirklich nur den musikalischen Tagesbedürfnissen nachgekommen ist, braucht nicht die vorurteilslose Betrachtung einiger auch vom Verfasser hervorgehobener respektabler Werke zu beeinflussen. Dieses Kennen des Durchschnitts und das erfolgreiche Suchen alles dessen, was über diesen hinausragt, macht ja den Reiz, aber auch den Sinn der Beschäftigung mit solchen Meistern aus: Auch hier wieder die gelungene Einordnung, insbesondere in die Relation zu den „Großen“ dieser Epoche.

So glücklich die ersten beiden Teile des Buches machen, so schwere Vorbehalte muß man gegen den dritten Teil anmelden, gegen die Art, wie das dort gebotene Werkverzeichnis in Kleindruck auf zweieinhalb (!) Druckseiten zusammengepfercht ist. Da einerseits ausgewählte Fundortnachweise und Widmungen bei gedruckten Kompositionen berücksichtigt sind, andererseits nicht einmal Verlags- und Plattenummern, muß man annehmen, daß das Gebotene – vielleicht auf äußeren Einfluß hin – eine gedrängte Zusammenstellung aus einer wesentlich größeren Materialsammlung des Verfassers ist. In dieser Art ist das Werkverzeichnis aber jedenfalls bibliographisch wertlos und nicht mehr als eine kurze, unvollständige Information, die mehr Fragen aufreißt als sie beantworten kann. Nachdrucke, Titelaufgaben, Verlagsübernahmen werfen auch ein Licht auf die Beliebtheit des Komponisten und sind daher ebenso wie Divergenzen in der Opus-Zählung, genaue Publikationsdaten und möglichst auch Preisangaben von mehr als nur bibliographischem Interesse; die Genauigkeit der Titelaufnahme sollte selbstverständlich und die Angabe des Incipits bei Handschriften erstrebenswert sein. Daß der Verfasser die einschlägigen Publikationen von Alexander Weinmann über die Wiener Musikverlage dieser Epoche nicht benützt hat, ist bei seiner sonstigen Akribie unverständlich.

Daher muß man das Buch eigentlich als Torso ansehen, was um so bedauerlicher ist, da man nach dem ausgezeichneten ersten und zweiten Teil auch mit hohen Erwartun-

gen an den dritten herangeht, diesen aber auf einem Niveau findet, das tatsächlich unter jeder Kritikmöglichkeit liegt. Mag sein, daß Wünsche oder Zwänge von außen dafür verantwortlich waren, daß dieser nur auf so engem Rahmen und in so unbefriedigender Weise abgehandelt werden konnte. Dann ist aber zu hoffen, daß der Verfasser an anderer Stelle eine Möglichkeit findet, ein seiner übrigen Beschäftigung mit Riotte entsprechendes und für die weitere Beschäftigung mit Riotte durch Dritte – Musiker oder Wissenschaftler – notwendiges Werkverzeichnis zu publizieren.

(März 1980)

Otto Biba

RUDOLF PEČMAN: Beethoven dramatik (Beethoven als Dramatiker). Hradec Králové: Kulturzentrum 1978. 231 S.

Dieses Buch ist eine Jubiläumsschrift zum 150. Todestag Beethovens und 100. Geburtstag des tschechischen Musikforschers Zdeněk Nejedlý. Die panegyrische *Meditation* (1. Kapitel) liegt bereits – auch deutsch – im Sammelband des 12. Internationalen Musikfestivals, Brünn 1977, vor. Ihr folgen quellenreiche, gut und gründlich gearbeitete und wohlgeschriebene Kapitel, die, von *Fidelio* abgesehen, wohl alles enthalten, was an wesentlichen Informationen über das gegebene Thema zu berichten ist.

Das Hauptgewicht liegt im Abschnitt über Beethovens nicht realisierte Singspiel- und Opernpläne (S. 25–115), jener bunten Reihe von über fünfzig identifizierten Libretti und Entwürfen, die von den großen Tragödien der Griechen bis zu unbedeutenden Versuchen zeitgenössischer Dilettanten reicht. Der Verfasser hat hier in literatur- und theatergeschichtlichen Exkursen ein umfangreiches Material zusammengetragen, gesichtet und kritisch kommentiert. Beim Lesen dieses Abschnitts tritt mit großer Intensität die alte Frage auf, wie es möglich war, daß Beethoven sich jemals für viele dieser Machwerke interessieren konnte und gar an Opernkompositionen dachte. Der Verfasser weist darauf hin, daß in jedem dieser Werke einzelne Szenen oder Grund-

ideen zu finden sind, die den Komponisten ergreifen konnten. Diese Begründung, oft bis ins Detail nachgewiesen, problematisiert allerdings andererseits Beethovens Blick für die Totalität des musikdramatischen Werkes, für die Komplexität von Text, Handlung und szenischer Wirkung. Es bleibt auch unklar, welchen Opernstoff, was für ein Libretto der Komponist eigentlich gesucht hat.

Die *Fidelio*-Fragen, mit denen sich Pečman kurz im Kapitel über die erhaltenen Bühnenwerke (S. 117–178) befaßt, sind kaum geeignet, dieses Problem zu erhellen. Wichtig sind hingegen die Informationen zur Erstaufführung der Oper in Prag 1814, wo sie, wie bekannt, unter C. M. von Webers Direktion durchfiel. Die zu dieser Aufführung angefertigte Partitur galt bisher als verschollen. Wir erfahren nun, daß sie 1977 im Opernarchiv des Nationaltheaters gefunden wurde (vgl. O. Pulkert in der Zeitschrift *Hudební Rozhledy* XXX, 1977, Nr. 6, S. 284–287). Es handelt sich um die 2. Version der Oper mit Beethovens eigenhändigen Abänderungen und Korrekturen. Der Verfasser weist auch nach, daß *Fidelio* Smetanas Vorbild zu seiner „Befreiungsoper“ *Dalibor* war und daß die zahlreichen Übereinstimmungen auch die Personengalerie der beiden Opern umfassen.

Mit gutem Recht kann man diese Arbeit als ein Kompendium zu Beethovens musikdramatischen Plänen, Vorarbeiten und Kompositionen bezeichnen. Die wenigen zitierten Beispiele mögen veranschaulichen, wie wichtig es wäre, wenn der Verfasser die zahlreichen neuen Fakten und Interpretationen in einer der Weltsprachen vorlegen würde.

Daß dieses Buch auch noch einem anderen Zweck dienen soll, ist aus dem Impressum ersichtlich: es erscheint auch als Unterrichtsbuch für Volkshochschulen und Volkshochschulen. Wenn da nicht der Wunsch der Vater des Impressums ist, besagt dies einiges über das hohe Niveau dieser Institutionen.

(April 1979)

Camillo Schoenbaum

PETER ANDRASCHKE: *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse*. Wiesbaden: Franz Steiner 1976. 94 S., 5 Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIV.)

Jede nähere Beschäftigung mit Mahlers letzter abgeschlossener Symphonie hat von dem doppelten Umstand auszugehen, daß einerseits die Instrumentationsretuschen, die der Komponist nach Aufführungen seiner Werke vorzunehmen pflegte, bei der Neunten wegfallen und wir daher gezwungen sind, eine höchstwahrscheinlich nicht endgültige Textgestalt – die von Mahler noch korrigierte Stichvorlage – als endgültige zu betrachten, daß sich aber andererseits, ein Ausnahmefall bei Mahler, ein Partiturentwurf der ersten drei Sätze der Symphonie erhalten hat, den Erwin Ratz 1971 im Faksimile herausgab und der für das Verständnis des Mahlerschen Kompositionsprozesses höchst aufschlußreich ist. Die Auswertung dieser Quelle, in Verbindung mit – differenzierten – werkanalytischen Überlegungen, ist vorab Gegenstand der Freiburger Dissertation, während ihr Autor den erstgenannten Umstand zum (etwas voreiligen) Anlaß nimmt, instrumentationstechnische Fragen aus dem Problembereich der Untersuchung auszuschließen. (Der mit Sicherheit ergebnisreiche Vergleich der Instrumentationskonzeption im Partiturentwurf mit der ausgeführten Instrumentation von Manuskript und korrigierter Stichvorlage bleibt somit ein Thema für weitere Forschungen.)

Der eingehenden Darstellung, die der Autor den für die Neunte greifbaren Quellen, insbesondere dem Partiturentwurf und dessen Stellenwert im Kompositionsprozeß Mahlers, zukommen läßt, bleibt nichts hinzuzufügen. Am ausführlichsten wendet er sich sodann dem ersten Satz zu, weil sich hieraus die weitreichendsten Rückschlüsse auf die Intentionen ziehen lassen, von denen Mahler sich bei den Änderungen leiten ließ. Überzeugend wählt Andraschke aus der Unzahl der insgesamt beobachtbaren Abweichungen diejenigen Kernpunkte aus, bei denen eine größere Änderung der Konzeption vorliegt und bei denen es sich nicht nur

um die bloße Ausführung der Kompositionsskizze handelt. Es sind dies vor allem die Einleitungen zur Exposition und zur Durchführung sowie die Rückleitung zur Reprise. Konturen gewinnt der philologische Vergleich vor dem Hintergrund einer Fragestellung, welche Satztechnik, Formkonstruktion und Problem des musikalischen Gehaltes umfassend einbezieht. (Zu hoffen ist, daß sich das Adjektiv „gehaltlich“, das der Autor vorzugsweise verwendet, nicht in der musikwissenschaftlichen Fachsprache einbürgern wird.) Mit der wünschenswerten Präzision, die eine lange Arbeit voraussetzt, beschreibt Andraschke den motivisch-thematischen Prozeß, der, ob schon beim Hören unmittelbar evident, vermöge der weitverästelten Beziehungen der Themen und der Motive untereinander nur schwer in klare Worte gefaßt werden kann. Seine Erkenntnisse über Mahlers Techniken der Thementransformation besitzen Gültigkeit auch über die Neunte hinaus.

Ausgiebig setzt sich der Autor mit bisher vorliegenden Formanalysen des ersten Satzes (von Helmut Schmidt, Hans Tischler, Helmut Storzjohann, Hermann Erpf, Erwin Ratz und Carl Dahlhaus) auseinander und vermag aus seiner Kenntnis des Entstehungsprozesses der Komposition manchen Irrtum zu berichtigen, manche Äußerung zu präzisieren. Im ganzen Erwin Ratz am nächsten kommend, verlagert er das von diesem beschriebene Ineinandergreifen von Sonatenform und Doppelvariation, das den Satz kennzeichne, auf die Sonatenform hin, deren Verdeutlichung einige kompositorische Maßnahmen Mahlers dienten. Bedauerlich ist, daß Andraschke darauf verzichtet, nach der Kritik der anderen Autoren eine eigene zusammenhängende Analyse vorzulegen und diese eventuell in ein Schema zu fassen, wie er bei den Analysen der andern verfährt.

Vorsichtig, unter Zuhilfenahme von Melodieparallelen zwischen der Neunten und Liedern – also abgestützt durch deren Text –, nähert sich Andraschke dem Gehalt der Symphonie, dessen Quintessenz er in die Worte faßt: „Mahler hat in dieser IX. Symphonie, wohl bedingt durch sein Herzleiden,

seine Todesahnung komponiert“ (S. 46). Nun gibt es gewiß keinen Zweifel daran, daß die Beschäftigung mit dem Tod – und zwar durchaus auch in autobiographischem Sinn – für Mahlers Spätwerk zentral ist. Notizen Mahlers im Partiturentwurf wie „O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!“ oder „Leb, wol, Leb' wol!“ sprechen für sich. Auf der anderen Seite ist aber keineswegs ausgemacht, daß sich der musikalische Gehalt eines Kunstwerks dieses höchsten Ranges in der ohnehin nur bruchstückhaft rekonstruierbaren Intention des Komponisten erschöpft. Möglicherweise bewegt sich die Musiksprache der Neunten, wiewohl von Mahlers Subjektivität hervorgebracht, doch in Richtung auf eine Ent-Subjektivierung, wie sie Schönbergs (von Andraschke kritisierte) Worte anvisieren, denen zufolge in der Neunten „der Autor kaum mehr als Subjekt“ spreche.

Mit der gleichen Gründlichkeit, die die ganze Arbeit durchzieht, untersucht Andraschke auch Mahlers Konzeption des zweiten und dritten Satzes, soweit sie sich von substantiellen Änderungen gegenüber dem Partiturentwurf her präzisieren läßt. Zwei der drei ergänzenden Exkurse betreffen Motiventwicklungen; im dritten werden die Eintragungen, die Mahlers Freund Willem Mengelberg in die Dirigierpartitur der Neunten vorgenommen hat, verdienstvollerweise erstmals veröffentlicht. Sie weisen ganz auf ein autobiographisch-inhaltsästhetisches Verständnis der Musik hin, das auch Andraschke seiner Interpretation zugrundelegt. So wichtig diese Arbeit gerade durch das Insistieren auf dem kompositionstechnischen Detail ist und so wertvolle Erkenntnisse sie über die Neunte auch vermittelt – das Rätsel dieses Werkes, insbesondere was seine Totalität als Kunstwerk betrifft, erscheint noch immer ungelöst.

(Juni 1978)

Hermann Danuser

FRANZ SCHREKER. *Am Beginn der Neuen Musik*. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition 1978. 140 S. (Institut für Wertungsforschung an der

Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Band 11.)

Bei dem vorliegenden Band, der die zum 100. Geburtstag Schrekers (23. März 1978) im Steirischen Herbst 1976 gehaltenen Referate des Symposions zur Schreker-Retrospektive vereinigt, geht es nach der *Vornotiz* des Herausgebers um den Versuch einer Klärung der Diskrepanz zwischen der seinerzeitigen Beachtung und der gegenwärtigen Vergessenheit Schrekers.

Nach einer geistvollen Stilabgrenzung, derzufolge Schreker zwar nicht der „Neuen Musik“, wohl aber (Dissonanzemanzipation!) der „Moderne“ zuzurechnen sei, spürt Carl Dahlhaus, *Schreker und die Moderne (Zur Dramaturgie des ‚Fernen Klangs‘)*, den geistigen Quellen des Librettos nach: Naturalismus (äußeres Geschehen), Symbolismus Maeterlinckscher Prägung (zentrale Handlungsmotive aus dem „mystischen Abgrund“ des Orchesters, Opernhandlung als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“), Märchen (nach zweimaligem Fehlschlagen Gelingen beim drittenmal) und Tristansche Metaphysik (Ineinanderübergehen von Liebe und Tod). – Nach einem Blick auf Paul Bekkers Schreker-Studie (1919) macht Sieghart Döhring, *Der Operntypus Franz Schrekers*, des Komponisten Äußerung „Meine dramatische Idee“ (1919) zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung: das aus dem Unbewußten durch äußeren Anlaß hervorgelockte „Geheimnisvoll-Seelische“ sei die Quelle der Musik, die, in assoziativem Prozeß alle nur irgend denkbaren Stilmittel – von den überkommenen bis zu schlichtem Sprechen und genuinen Geräuschen – unbedenklich aufgreifend, mit ihren immanenten Kontrasten zwischen Musik, Affektdarstellung und Szenenambiente – Ton, Aktion und Bild – als multimediales Gebilde mediale Mischformen des 20. Jahrhunderts voraussetzt. – Persönlicher Zeuge von Schrekers – mit Aufglühen und Verglühen der „*musa expressionistica*“ (1912–1924) einhergehendem – „gewaltigem Ruhm und raschem Vergehen“, erblickt Hans Mayer, *Franz Schreker und die Literatur*, dessen wesentliche Position in der Dramatik: konform mit Wagners Grundent-

scheidung für eine Personalunion von Textautor und Komponist, freilich die allgemein tragische Situation durch die Subjektivität einer inkommensurablen Individualität ersetzend, aber – wie Pfitzner – ohne den Glauben an das „Kunstwerk der Zukunft“ und – anders als Pfitzner – ohne den Glauben an die Kontinuität des Schöpferischen.

Mit einer subtilen Analyse speziell der Eröffnung des ersten der *Altenberg-Lieder* Bergs weist Jürg Stenzl, *Franz Schreker und Alban Berg (Bemerkungen zu den ‚Altenberg-Liedern‘ op. 4)*, in der Überlagerung rhythmisch-metrisch ungebundener Schichten zu Klangfeldern, deren Statik durch Längenunterschiede der Schichten zum Oszillieren gebracht werde, eine Verwandtschaft zu den Naturszenen in Schrekers *Fernem Klang* nach. – Während Ernst Hilmar, *Schrekers Wiener Jahre*, aufgrund archivalischer Studien weitere Einzelheiten zur Biographie Schrekers beisteuert und manche Überlieferung richtigstellt, bietet Károly Csipák, *Franz Schrekers Schicksal in Berlin (1920–1934)*, anhand von Akten und Dokumenten eine aufschlußreiche Darstellung jener Situation um Leo Kestenberg, Max von Schillings, Joseph Marx, Arnold Schönberg und andere, des Bemühens Schrekers um Rückkehr nach Wien schon 1923/24, des Konflikts Hochschullehrer-Künstler und der stillen Auseinandersetzungen mit den neuen Machthabern nach 1933, mit Stellungsverlust und frühem Tod.

Ausgehend von der – angesichts des „totalen Theaters“ – verwunderlichen Ignorierung der Opern Schrekers in fast allen Opernführern stellte Wolfgang Schreiber mit einer an 60 deutschsprachige Opernhäuser gerichteten Fragebogenaktion eine empirische Untersuchung an, über deren – wenig ermutigendes – Resultat er in seinem Beitrag *Franz Schreker und der Opernbetrieb heute – ein Meinungsbefund* berichtet.

An Adorno, für den aus seiner „*monolithischen Denkstruktur*“ heraus „*Seinen-Stilgefunden-haben*“ ein „regredierendes Moment“ sei, für den ein kommunikatives Kunstwerk krude Propaganda darstelle, da ein Kunstwerk nur um den Preis gesellschaftlicher Unwirksamkeit als Kritik des

Kommunikationssysteme wahr sein könne, der in diesem Falle sich überdies willkürlich auf die Jahre 1912 bis 1918 beschränkt habe, übt, *Über Adornos Schreker-Bild*, Otto Kolleritsch fundiert Kritik. – Kritisch mit Adorno – mit dessen These vom Sinken der Schöpferkraft Schrekers nach den *Gezeichneten* – setzt sich auch Gösta Neuwirth auseinander, indem er in seinem Beitrag *Der späte Schreker* dessen Stilneuerungen bis zu expressionistischen Momenten skizziert. Unter dem Titel *Ein unbekanntes Lied Schrekers* bietet er mit knappen, aber kenntnisreichen Stilbemerkungen die vollständige Wiedergabe einer 1920 in der *Illustrierten Zeitung* erstmals erschienenen Rilke-Vertonung.

Eine Analyse läßt Rudolf Stephan, *Zu Franz Schrekers ‚Vorspiel zu einem Drama‘*, zu dem Resultat gelangen, daß man – mit Adorno – für das „Vorspiel“ die Kategorien der Sonatenform in Anspruch nehmen könne, nicht hingegen für die „Ouverture“ zu den „Gezeichneten“; unerheblich sei, ob Schreker das „Vorspiel“ zu einem selbständigen Konzertstück erweitert oder die „Ouverture“ für die Oper verkürzt habe, belangvoll nur, daß er offenbar einerseits einen sonatenhaften Instrumentalsatz im Rahmen einer Oper und andererseits ein selbständiges Instrumentalstück ohne Erfüllung der „höchsten Form der Komposition“ für unangemessen gehalten haben müsse. – Für Peter P. Pachl, der *Das Szenische bei Schreker (Über szenische Umsetzungsmöglichkeiten des Schrekerschen Schaffens)* untersucht, war bei Schreker zu einem musikdramatischen Opus der Ureinfall die szenische Klangidee, die – phantasiegeboren, eine „wilde, maßlose, exzentrische Erotik“ – eher eine filmische Vision darstelle als ein realisierbares Bühnenwerk.

Sind die Redaktionsmängel einiger Beiträge (Interpunktion, Orthographie) und im allgemeinen (Uneinheitlichkeit der Literaturzitierung [cf. 30,6 und 57,7 u. a.], Divergenzen zwischen Inhaltsverzeichnis und Haupttext) manchmal störend, die handschriftlichen Korrekturen im Satz häßlich, so sind die Beiträge selbst von hohem bis höchstem Niveau.

(November 1978)

Gerd Sievers

GRETE WEHMEYER: *Edgard Varèse. Mit gezeichneten Aufnahmen von seiner Musik von L. ALCOPLÉY. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 251 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 50.)*

Analytische Arbeiten über Edgard Varèse sind selten; mit den Namen von M. Wilkinson, Chou Wen-Chung, M. Babbit, M. Gümbel, R. Brinkmann, W. Gruhn, J.-J. Nattiez, J. Stawn und jüngst vor allem L. Stempel (*MQ LX*, 1974, S. 46–60) sind die wichtigsten bereits genannt. Setzt man dies zur Anzahl analytischer Arbeiten über andere Komponisten des 20. Jahrhunderts ins Verhältnis, so sind die deutschsprachigen Veröffentlichungen stark untervertreten. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe dafür darzulegen; aber daß ein „Zubringer zu Varèse“, der „aufgeklebte [Vor-]Urteile“ (S. 7) ablöse, sinnvoll ist, steht außer Frage. Denn sogar der biographische Bereich ist mit den Büchern von F. Ouellette (1966), H. Jolivet und O. Vivier (beide 1973), vor allem aber L. Varèse (1. Band 1972, 2. Band in Vorbereitung) nur auf Englisch und Französisch abgedeckt.

„Ablösen der aufgeklebten Urteile“: Die Einleitung löst zwar keine ab, sondern klebt gleich alte als neue. „Varèse war immer auf der Seite des Fortschritts“ (S. 9), er stellte „als erster ein Ensemble ausschließlich aus Schlaginstrumenten zusammen“ (S. 9), „die Zwölftontechnik überholte er“ (S. 9), „er empfand sich als modern“ (S. 11). – Demgegenüber: Bei Varèse „eine Reihe von konservativ-romantischen Zügen“ (S. 9); „in Übereinstimmung mit der traditionellen humanistischen Einstellung“ (S. 10) würden elektrische Klangerzeugung in *Déserts* verwendet; Varèse „blieb Romantiker und Humanist“ (S. 11), ja, „Varèses Existenz gibt eine Antwort (vermutlich die einzige) auf die Frage: ‚Wohin führt eine konsequente Evolution der romantischen Musikauffassung?‘“ (S. 13); bei *Ecuatorial* schließlich „fühlt sich der aus der europäischen Musik kommende Hörer auf dem Terrain des spätromantischen Musikdramas“ (S. 148). Schizophrenie also?

Da erstaunt es denn nicht, daß Varèse „die musikalische Kraft hatte, seine Neurose

total in Klang umzusetzen“ (S. 29); Ähnliches liest man S. 31, S. 43 (in Varèses Fall Neurose als „Klaustrophobie“), S. 61f. (die „Neuerungen, unkonventionellen Erfindungen“ in *Amériques* als „aus dem Bereich seiner Musikalität“ stammend, „der am engsten mit seiner psychischen Situation zusammenhängt, nämlich seiner Neurose“), S. 94 („Klaustrophobie“ und ihr Zusammenhang mit Varèses „Distanz“ zur Zwölftontheorie), S. 130, S. 157 (*Nocturnal* als „Psychogramm“, als „Darstellung seines eigenen Zustandes“ der Klaustrophobie, S. 159). Niemand wird bestreiten, daß das oft zitierte „*j'aurais dû tuer ce salaud*“ (gemeint war sein eigener Vater) für Varèse eine schwere psychische Belastung darstellte, daß Varèse in der Tat ein sehr komplexer Charakter war. Wer aber solche Aussagen ohne psychologischen, psychoanalytischen und vor allem musikalischen Nachweis einfach behauptet, sollte sich nicht schon im Vorwort entschuldigen: „*Wer glaubt nach allem, was in den Kunstwissenschaften vor sich gegangen ist, noch an den Nutzen eines nicht-persönlichen Angangs?*“. Mit „*persönlichem Angang*“ hat dies alles nichts, aber auch gar nichts zu tun; hier wird unverhüllt eine Darstellung von Varèses Musik und Person als psychisch entarteter gegeben.

Aber diese Musik ist offenbar nicht nur „*total in Klang umgesetzte Neurose*“, sondern sie steht auch gleich noch „*in deutscher Tradition*“! Ausgerechnet von Ferruccio Busoni „*schleppte er [sc. Varèse] aus Berlin die deutsche Tradition*“ in New York ein (S. 18). Das zeige sich in *Amériques*, einer „*sinfonischen Dichtung*“ (S. 55), an den „*Vortragsanweisungen in deutscher Sprache*“ (S. 56). In den *Offrandes* sagen „*Text und Musik [. . .] das gleiche. Das paßt in die deutsche Tradition*“. Das paßt auch zu einer erstaunlichen Unkenntnis der französischen Liedkunst, welche die *Offrandes* wesentlich prägt; daß die Texte nicht zufällig von Verfassern stammen, die den französischen Prä-Dada-Zeitschriften *Sic* und *Nord-Sud* nahestanden, wirft auch ein eigenartiges Licht auf diese „*deutsche Tradition*“. Aber selbst noch „*der Ausflug in den indianischen Bereich*“ in *Ecuatorial* wurzle in der Berliner

Zeit (S. 152) und im *Poème électronique* ist das „*geradezu beethovens*“ sich zeigende „*humane Pathos*“ natürlich „*europäisch-deutsch-klassischer Provenienz*“ (S. 167). Die Orchesterwerke *Amériques*, *Arcana* und *Déserts* werden als „*sinfonische Dichtungen*“ behandelt. Zwar reklamierte Varèse *Amériques* als „*absolute Musik*“ (S. 55, ohne Nachweis) aber „*die [welche?] Fabel schiebt sich gewissermaßen in den Vordergrund, eine Erscheinung, die es auch häufig in literarischen Werken gibt*“ (was den Rezensenten sehr überraschte). Daß es hier um „*Programm*“ (S. 70, 125, 135) gehe, um Musik mit „*Erzählcharakter*“ (S. 85, 107) wird hartnäckig behauptet; alle Begriffsklärungen wie ein wirklicher Nachweis durch analytisches Eingehen auf die Musik unterbleiben. Daß Varèse (und auch darin steht er Webern nahe, den er so oft in New York aufführte) auf der Idee einer „*absoluten Musik*“ bestand, wäre nicht nur darzustellen, sondern gerade an den Werken als kompositorisches und ästhetisches Problem herauszuarbeiten.

Daß die Verfasserin, wie so viele vor ihr, Varèses verbale Aussagen, etwa über die Ionisation und die Kristallisation, beim Nennwert nimmt und sich redlich bemüht, sie aus der Musik wieder herauszuhören, überrascht angesichts des „*persönlichen Angangs*“ kaum mehr. Nur hat Larry Stempel völlig zu recht in seinem (in der Bibliographie ungenannten) Aufsatz darauf hingewiesen, daß schon Ouellette sagte „*it was necessary to have known [Varèse] for a long time to be able to tell when in his replies he was telling the truth*“ (*MQ LX*, 1974, S. 51). Zu was für Mißinterpretationen man sonst gelangt, ist in J. Stawns Aufsatz in *Melos/NZ I* (1975), S. 446–456 nachzulesen. Daß die Verfasserin bereits vorliegende Analysen (wie unbefriedigend und oft schief sie auch sein mögen) einfach nicht zur Kenntnis nimmt und lieber (S. 59f.) zusammenstellt, in welchen Takten „*das Glissando, in der Erscheinungsform von Chromatik [sic!], Instrumentalglissandi und Sirenen*“ (S. 58) zu hören sei, paßt in das Gesamtbild. Schließlich scheint sie auch das früheste erhaltene Werk Varèses, die Verlaine-Vertonung *Un*

grand sommeil noir (1906) nicht zu kennen, obwohl bereits Hilda Jolivet (*Varèse*, Paris: Hachette 1973, S. 35 und Abb. 2) und später L. Stempel davon gesprochen haben. Wo sich aber die Verfasserin wirklich auf die Noten einläßt, etwa bei *Arcana* (S. 70–74), scheitert sie, übrigens bereits beim Zählen der Takte. Von Analyse im Sinne einer Aufdeckung der Faktur und Gehalterschließung kann nicht ernsthaft die Rede sein.

Würden doch wenigstens die zahlreichen Zitate von Varèses Schriften und Aussagen, die hier oft erstmals auf deutsch übersetzt wurden, dem Buch einen gewissen Gebrauchswert verschaffen. Aber der Leser urteile selber über ihre Französischkenntnisse: In einem Brief an Odile Vivier schrieb Varèse zu *Ecuatorial*: „*Comme chanteurs, il faudrait des Espagnols, ou alors des nègres, des gens qui ont bien le sens du drama [recte: drame] et qui se livrent, ou des Russes! Enfin c'est un vieux boulot et faut pas faire le difficile.*“ Das wird übersetzt: „*Als Sänger müßte man Spanier haben oder Neger, Menschen, die Sinn fürs Dramatische haben und sich ausliefern, oder Russen! Am Ende ist es ein alter Dicker, der sich nicht zurückzuhalten braucht*“ (S. 141). Wirklich: Es darf gelacht werden . . .

Alcopley, ein 1910 in Dresden geborener Maler, hielt beim Hören Varèsescher Werke in Zeichnungsfolgen mit Linienbündeln und Punkten seine Eindrücke fest. Auf Seite 50 wird der Leser aufgefordert, die wie Filmstreifen an den Seitenrändern abgedruckten Zeichnungen gleichzeitig mit dem Anhören der Musik zu verfolgen. Dieses Mitschauen „*könnte von der Tatsache, daß Varèses Musik ‚Prozeß‘ ist, mehr mitteilen, als mit dem interpretierenden Wort – von Wissenschaft [ja, welcher?] ganz zu schweigen – möglich ist*“ (S. 50). Eine vielleicht bittere Einsicht in die eigene Tätigkeit, die „*gezeichnete Musikwissenschaft*“ empfiehlt? Diese Zeichnungen erachte ich als ästhetisch belanglos und jedwelchem Hören Varèsescher Musik durch ihre Simplizität in keiner Weise angemessen. Sie verteuern bloß dieses teure Buch zusätzlich. Ein Buch allerdings, das mit immer neuen Klischees nicht „*aufge-*

klebte Urteile“ ablöst, sondern Varèse und seine Musik schließlich soweit zuklebt, daß beide völlig unkenntlich werden.

Das mögen dem mit dem Buch nicht vertrauten Leser rücksichtslos gehässige Worte sein gegenüber der Verfasserin eines doch hilfreichen Satie-Buches in derselben Reihe. Die große Mühe, die sich Frau Wehmeyer auch hier gemacht hat, bestreite ich in keiner Weise. Aber diesmal ist auf Persönlichkeitsschutz für Varèse zu klagen.

(Juni 1978)

Jürg Stenzl

KONRAD VOGELSANG: Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Laaber: Laaber Verlag Dr. H. Müller-Buscher 1977. 129 S., zahlreiche Abb. und Faks.

Dies Buch ist sehr gut gemeint, das Ergebnis leider mißlungen (nicht einmal die drucktechnische Gestaltung erfüllt die bei einem Preis von 48 DM berechtigten Ansprüche), eine Chance vertan: Nach der wichtigen und informativen *Wozzeck*-Publikation Ernst Hilmar's (UE, Wien 1975), angesichts deren geraffter Form eine breitere Darstellung der *Wozzeck*-Aufführungsgeschichte unsere Kenntnis durchaus hätte sinnvoll ergänzen können, bringt Vogelsang kaum Neues von Belang. Vielmehr zählt er noch einmal die Premierenbesetzungen von der Uraufführung bis 1932 auf (und zwar doppelt – gedruckt im Anhang sowie als ganz- oder doppelseitige Faksimilia der Programmzettel: denkbar uninstruktiv und im Zeitalter horrender Papierpreise unverantwortlich). Dazu die Wiedergabe zahlreicher Kritiken – teilweise wichtiger, interessanter, entlegener. In dieser Materialsammlung liegt gewiß ein Wert, sie wird bei künftiger Beschäftigung mit *Wozzeck* helfen, nur: wie lückenhaft ist sie, und wie viele Aspekte der publizistischen Auseinandersetzung kommen hier zu kurz! Zweifellos ist es höchst lehrreich, einen begeisterten Rezensenten wie Stuckenschmidt und einen unsachlichen, zynischen wie Zschorlich (nicht Alfred, wie im schludrigen Register, sondern Paul heißt

die Kanaille!) gegenüberzustellen. Aber zwischen diesen Extremen: wo bleiben die vielen noch unsicheren, vorsichtig und durchaus mit Niveau argumentierenden Kritiker, z. B. Wilhelm Altmann (*Münchner Neueste Nachrichten*, 1. Januar 1926) oder Joachim Beck (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 20. Januar 1926)? Hätte der Autor nur wenigstens das berühmte *Anbruch-Sonderheft Alban Bergs ‚Wozzeck‘ und die Musikkritik* (1926) in Händen gehabt, wären ihm allein zur Uraufführung sieben weitere wichtige Stellungnahmen nicht entgangen (bei den anderen Aufführungen dasselbe Bild). Natürlich macht es nicht die Menge, aber man muß aus dem reichen Spektrum der Stimmen zu *Wozzeck* schon etwas mehr zugrundelegen, wenn man einen „Beitrag zur Rezeptionsforschung geben“ will. Und *Rezeptionsforschung* heißt doch außer Sammeln auch Analysieren, Werten, Klären. Dazu bringt der Autor nichts, was weiterhülfe – allenfalls teilt er die Rezensenten in zustimmend und ablehnend urteilende: die einen sind die „klugen Kritiker“, die anderen haben eben Pech gehabt. Als wär's so einfach! Hier wird „Rezeptionsforschung“ zur Besserwisseri der Nachgeborenen. (Tun wir doch nicht so, als wären wir alle, die wir heute mit Bergs Musik leben, bereits 1925 ihre glühenden Apologeten gewesen!)

Im einführenden Kapitel *Die Bedeutung der Oper ‚Wozzeck‘ in der Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* steht Goldrichtiges neben völlig Falschem – auf sonderliche Weise, mit einem Adlerblick fürs Unwesentliche und staunenerregender Treffsicherheit für Platitüden vermischt. „Strauß konnte der Oper neue Aspekte abgewinnen.“ „Webern, als der stärker akademisch Gebundene, gelangte in seinen Kompositionen zu kurzen, knappen Aussagediktionen.“ „Obwohl er (Berg) bald nach der Komposition des ‚Wozzeck‘ die Zwölftontechnik übernahm, blieb er immer ein dynamischer Komponist.“ „Die Personen der Handlung bewegen sich in symbolträchtiger Atmosphäre.“ „Im Gegensatz zu Büchner ist Berg ein Mensch seiner Zeit.“ – wenn sich diese Sätze, mit – ach! – so vielen derartigen mehr, zu einer Anthologie des unfreiwilli-

gen Humors, einem Stilblütenmeer häufen, bleibt dem Leser das Lachen im Halse stecken und er wird – je nach Temperament – ärgerlich oder traurig: dazu wäre die Sache denn doch zu wichtig gewesen.

(Januar 1978)

Volker Scherliess

OSWALD VON WOLKENSTEIN: Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar von Francesco DELBONO. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. 45 S., 7 Abb., [124] S. Faksimile (Codices Selecti Phototypice Impressi. Volumen LIX.)

Obwohl die Erforschung des Lebens und der Werke des Oswald von Wolkenstein während der letzten zwanzig Jahre stark in Fluß geraten ist (siehe die umfangreiche Bibliographie bei A. Schwob, *Oswald von Wolkenstein*, Bozen 1977, S. 326ff.), sind viele primäre Fragen derzeit noch nicht beantwortbar. Man weiß beispielsweise nicht, ob und gegebenenfalls wo der Ritter eine musikalische Ausbildung erfahren hat, die über den spielmännischen Usus hinausreichte, woher dieser die Vorlagen für Kontrafakturen bezog, inwieweit dem Wolkensteiner kompositorisches Vermögen zugesprochen werden kann, wer die Werke notierte und von wem diese zu Lebzeiten musiziert wurden. All dies kann nur schrittweise anhand minutiöser Analysen der in den drei Handschriften A, B und C sowie in der Streuüberlieferung erhaltenen Vokalwerke einer Klärung zugeführt werden. Genaueste Quellenkenntnis ist dazu unerlässlich, die freilich aus den vorliegenden Ausgaben nicht gewonnen werden kann. Es ist daher von Nutzen gewesen, daß in der Reihe „Litterae“ (Band 12ff.) in Schwarzweiß-Wiedergaben die Quellen leichter zugänglich gemacht wurden, wengleich diese besonders für den Musikhistoriker nicht sämtliche notwendigen Informationen (z. B. die Abhebungen von rot und schwarz notierten Noten) zu bieten vermochten. Diesen Mangel behebt nun für die ältere Hand-

schrift A aus der Zeit um 1425 die vorliegende Faksimile-Ausgabe im Originalformat auf vorzügliche Weise. Sie bietet ein drucktechnisch hervorragend gelungenes mehrfarbiges Abbild der Vorlage. Zudem gibt die 45 Seiten umfassende Beschreibung der Quelle und deren Geschichte etliche neu erschlossene Fakten, die es künftig zu beachten gilt. Demnach befand sich die nicht zum Musiziergebrauch angelegte Wiener Handschrift bereits im Jahre 1445 unter den Büchern Herzog Albrechts VI. von Österreich, der diese offensichtlich intensiv gelesen hat, ja sogar auf Bl. 61r eigene Verse darin nachtrug. Ob, wie gegenwärtig zumeist angenommen wird, die Quelle in der klösterlichen Schreibstube von Neustift bei Brixen angelegt wurde, bleibt weiterhin offen. Sicher ist nunmehr indessen, daß sich unter den neun Schreibern ein Oswald Holer „aus der Brixener Diözese“ befindet. Zur Datierung der Texthandschrift C gibt der Herausgeber präzisierend die Jahre 1450–1453 an. Für die Erforschung der Musik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Mitteleuropa bedeutet dieser Faksimiledruck einen besonders schätzenswerten Gewinn.

(Juni 1977)

Walter Salmen

JOHANN AMON: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Tutzing: Hans Schneider 1977. 224 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. II, 3.)

De numero tonorum litterae episcopi A. ad coepiscopum E. missae ac Commentum super tonos episcopi E. (ad 1000). Hrsg. von der Schola Palaeographica Amstelodamensis unter Leitung von Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. Buren: Frits Knuf 1975. 99 S. (Divitiae Musicae Artis. A. I.)

Tres tractatuli GUIDONIS ARETINI: GUIDONIS „Prologus in Antiphonarium“. Hrsg. von der Schola Palaeographica Amstelodamensis unter Leitung von Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. Buren: Frits Knuf 1975. 81 S. (Divitiae Musicae Artis. A. III.)

Edition, Übersetzung und Kommentierung eines anonymen Lehrtraktats aus der Mitte des 15. Jahrhunderts bilden den Inhalt der Wiener Dissertation Amons von 1954. Daß die Arbeit erst 23 Jahre nach ihrer Fertigstellung publiziert wird, mag Gründe haben, über die der Leser nicht unbedingt informiert werden muß. Allerdings hätte er wohl ein Anrecht, zu erfahren, warum bei der späten Veröffentlichung neuere Forschungsergebnisse unberücksichtigt bleiben.

Der umfangreiche Traktat behandelt die *musica plana*. Nach den Grundelementen (*manus, claves, voces*, Hexachord-, Mutationslehre und Intervalle in Kap. 1–5) folgt in Kap. 6–10 eine ausführliche Tonartenlehre, die durch zahlreiche Notenbeispiele und Schemata illustriert wird. Als Hauptquelle nennt Amon den Anonymus XI (bei Coussemaker III); enge Beziehungen bestehen auch zum Traktat des Magisters Szydlowita, der sich gleichfalls auf Johannes Hollandrinus (bzw. Olendrinus) beruft. Der Wiener Traktat wurde vermutlich für eine Klosterschule im slawischen Raum geschrieben. Inhaltlich erreicht er das Vorbild des Anonymus XI bei weitem nicht. Dennoch ist die Darstellung der Materie so ausführlich und – zumindest in Teilen – selbständig, daß die Veröffentlichung nur begrüßt werden kann.

Weniger erfreulich steht es um die philologische Qualität der Textdarbietung. Sie bleibt unberührt von den Maßstäben, welche mit den Editionen des CSM oder der Freiburger Schule gesetzt wurden. Textkritische Anmerkungen fehlen völlig. Ob es sich bei den zahlreichen fraglichen Textstellen um Druckfehler, eigenwillige Lesarten des Editors oder um auf die Quelle zurückgehende Absonderlichkeiten handelt, darüber bleibt der Leser auf Vermutungen angewiesen: z. B. „*nonenarius*“ (S. 15), „*sequinter*“ (S. 18), „*nonem*“ (S. 33), „*abusine*“ (S. 45, 53), „*prochorolor*“ (S. 60). Die anachronistische Schreibung „*h durum*“ (bzw. „*h quadratum*“) mag drucktechnische Gründe haben, unkommentiert sollte sie dennoch nicht angewandt werden. Wünschenswert wäre die Reproduktion wenigstens einer Seite der Handschrift gewesen.

Wie weit philologische Ansprüche bei der Edition mittelalterlicher Musiktraktate ge-

steigert und erfüllt werden können, davon geben zwei niederländische Ausgaben ein eindrucksvolles Bild. Die neue Edition von Guidos *Prologus* beruht auf nicht weniger als 51 Handschriften. Der kurze Traktat, in dem Guido sein System von Notenlinien im Terzabstand mit Färbung von *f*- und *c*-Linie begründet und darstellt, liegt damit erstmals in einer kritischen Ausgabe von beispielloser Akribie vor. Dramatische Abweichungen von der Textfassung Gerberts ergeben sich indessen kaum. Im Endergebnis erscheint die Sicherung des überlieferten Inhalts fast wesentlicher als die Verbesserung einer Reihe von Lesarten. Ungemein aufschlußreich sind die unterschiedlichen Figuren, mit denen die einzelnen Schreiber Guidos Methode zu illustrieren suchen.

Daß Smits van Waesberghe den Kunstprosa Charakter auch an dieser Schrift hervorhebt und im Vorwort erläutert, wird niemanden wundern, der seine diesbezüglichen Überzeugungen kennt. Es hätte indessen genügt, dieser „Verfassung“ im Vorwort Raum zu geben. Daß der Beginn des *Prologus* dann auch in der Edition selbst „metrisch“ abgedruckt wird, wirkt hingegen eher befremdend, zumal dabei ein Übermaß an subjektiver Interpunktion gesetzt wird. – Die Wiedergabe des *h durum* mit *h* (S. 74–76) bleibt in einer kritischen Ausgabe solchen Ranges unverständlich.

Eröffnet wird die Reihe der *DMA* (*Divitiae Musicae Artis*) mit einem Briefwechsel zweier Bischöfe (um das Jahr 1000), auf dessen Bedeutung für die Tonarforschung schon Michel Huglo hingewiesen hat. Der Bischof A. fragt den Bischof E., ob es vier Kirchentönen oder acht gebe. Die erste Ansicht habe er „*a quibusdam physicis*“ vertreten gefunden, während die meisten auf der zweiten beharrten. Der nagende Zweifel läßt ihn um Aufklärung bitten. Die Antwort des befragten Bischofs E. ist ein Meisterstück abwägender Darstellung. Er entscheidet sich zwar für acht Tonarten (in Analogie zu den acht Seligpreisungen), weist aber die andere Meinung keineswegs zurück, sondern erläutert das Verhältnis der authentischen und plagalen Töne (letztere werden als „*subiecti*“ bezeichnet). Daran

schließt sich ein Tonar an, der – nach Huglo – aus der Auvergne stammt.

Briefwechsel und Tonar sind in zwei Handschriften überliefert, die inhaltliche Übereinstimmung zeigen, aber in den Details der Formulierung beträchtlich voneinander abweichen. Smits van Waesberghe erklärt dieses eigentümliche Phänomen damit, daß die stilistisch anspruchsvollere Formulierung in Kunstprosa (Hs. Neapel) in eine syntaktische Prosa schlichteren Stils (Hs. Berlin) übersetzt worden sei. Die daraus gezogene Folgerung, beide Versionen nebeneinander abzudrucken, ist in jedem Falle als glücklich zu bezeichnen.

Fazit: Man wird sich eine neue Abkürzung einzuprägen haben; *DMA* hat bereits ein umfangreiches Publikationsprogramm angekündigt. Von der Leistungsfähigkeit des Teams, das hier an der Arbeit ist, geben die beiden vorliegenden Bände einen imponierenden Eindruck.

(Juli 1977)

Peter Cahn

JOHANN MICHAEL CORVINUS: Heptachordum Danicum seu Nova Solsisatio . . . , Hafniae 1646. Band I: Facsimile. Band II: Kommentarer og Kildestudier af Bengt JOHNSSON. Horsens: G. E. C. Gads Forlag 1977. (62), 209 S., 14 S. English Summary, und IV, 381 S.

Das *Heptachordum Danicum* des H. M. Ravn (Corvinus), das so gut wie einzige vor 1700 in Dänemark veröffentlichte musiktheoretische Werk, nennt bereits in dieser prägnanten Titelformulierung die Grundlagen des Autors: das um die siebte Stufe (Si) erweiterte voces-Singen zu lehren, mit dem so vervollständigten „Chordum“ den Gesamtbereich der Musikkunst darzustellen und so dem Vaterland einen Dienst zu erweisen (Ravn ist ein überzeugter Däne). Seine Lehre berücksichtigt den Volksgesang wie den Rätselkanon, den Generalbaß wie den Ziergesang, die *Musica practica* wie die „*Logistica harmonica*“ (die eigentliche, mathematisch-physikalische Musiktheorie, die leider in vorliegender Ausgabe fehlt).

Wie bei fast allen Lehrbüchern der damaligen Zeit besteht die Leistung des Verfassers im Kompilieren – Auswählen, Kommentieren – tradierter Meinungen, Exempel und Leitsätze. Obwohl die Autoritäten des 16. Jahrhunderts, Glarean, Zarlino und Salinas, gebührend zu Wort kommen, steht das dänische *Heptachord* im Kraftfeld der deutschen Musiktheorie mit ihren wichtigsten Vertretern Calvisius, Lippius und Crüger. Damit aber gehört Ravn zu den Anwälten der *Trias harmonica*, die der barocken Kompositionslehre ihren eigentümlichen, auch neuzeitlichen Charakter verleiht.

Wurden musiktheoretische Schriften vor 1945 meist im sogenannten originalgetreuen Nachdruck vorgelegt, danach aber mehr und mehr im Faksimile, so bietet diese Edition neben dem Faksimile einen ausführlichen Kommentar, der weithin eine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Dänische oder doch zumindest eine ausführliche Inhaltsangabe darstellt. Neben wertvollen Quellen- und Konkordanzennachweisen für Ravns Worttext enthält die Ausgabe sogar solche für elf von den fünfzehn anonym veröffentlichten Kanons. Es bleibt abzuwarten, ob und inwieweit diese Form der kommentierten Edition die spröde Materie „historische Musiktheorie“ breiteren Kreisen näherzubringen vermag.

(Februar 1979)

Werner Braun

CLAUDE DEBUSSY: Esquisses de „Pelléas et Mélisande“ (1893–1895). Publiées en fac-similé avec une introduction par François LESURE. Genève: Editions Minkoff 1977. 121 S. (Publications du Centre de Documentation Claude Debussy. II.)

Wer einmal Originalskizzen Debussys zu *Pelléas* vor Augen hatte, wird beim Durchblättern dieser im übrigen verdienstvollen Publikation unweigerlich enttäuscht: Das vielfarbige Bild unterschiedlicher Schreibmittel (Tinte, Bleistift, Grün-, Blau-, Rot-, Violett- und Orange-Stift) wurde aus „ökonomischen Gründen“ in einheitlichem Schwarzweiß reproduziert. Zwar enthält das Vorwort Angaben darüber, welche Schreib-

mittel auf welchen Seiten Verwendung fanden, aber was soll man mit dem pauschalen Hinweis anfangen, auf den Seiten 109 und 117 seien „*encre noir et rouge, crayon noir, bleu, rouge et vert*“ benutzt worden, solange nicht Zeile für Zeile die verwendeten Schreibmittel verzeichnet werden? Zur wissenschaftlichen Auswertung sind die monochromen Reproduktionen unzureichend, und auch für den Liebhaber bieten sie wenig Anreiz. Es hat den Anschein, als sei hier eine Chance vertan worden, tieferen Einblick in Debussys Schaffensweise zu gewähren.

Ungeachtet dieser bedauerlichen Fehlentscheidung bietet diese erste umfänglichere Publikation von Skizzen Debussys eine Fülle interessanter Aufschlüsse. Neben dem sogenannten *Manuscript Bréval* (Bibl. nat. ms. 1206), das auf 19 Blättern Skizzen zum IV. Akt in einem vorgeschrittenen Stadium der Arbeit enthält, veröffentlicht Lesure die umfangreichen Rohskizzen der Sammlung André Meyer (52 Blätter), die der Öffentlichkeit bisher kaum zugänglich waren. Diese Tatsache allein dürfte dem Band – trotz der oben bemängelten Einfarbigkeit – das Interesse eines größeren Kreises sichern. Soweit die Aufzeichnungen sich bestimmten Partien der Endfassung zuordnen ließen, sind die jeweiligen Seitenzahlen des Klavierauszugs beigegeben. Der Anteil nicht identifizierbarer Abschnitte ist vergleichsweise gering. Dem Vorwort folgt eine Sammlung brieflicher Äußerungen Debussys über die Arbeit an *Pelléas*.

(Februar 1979)

Peter Cahn

FRANZ TRENNER: Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch. Tutzing: Hans Schneider 1977. VIII, 276 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 1.)

Der Band bietet eine Übersicht über die insgesamt 144 Skizzenbücher des Komponisten in chronologischer Reihenfolge. Da nur wenige von ihnen datiert sind, hat der Herausgeber die Numerierung nach dem jeweils

frühesten darin vorkommenden Werk vorgenommen. So trägt das nachweislich 1886 begonnene Buch mit den Skizzen zu den vier frühesten Tondichtungen, zur Oper *Guntram* und den darum herum entstandenen Liedopera – wohl der bunteste Inhalt von allen – die Nr. 1, die letzte Nr. 144 enthält dagegen nur eine einzige Skizze, zu dem 1948/49 entstandenen Fragment *Bessinnung* für gemischten Chor und Orchester.

Der Herausgeber vermutet, Strauss habe eine mindestens ebenso große Zahl von Skizzenbüchern nach Vollendung der betr. Werke im Laufe seines Lebens verschenkt, und er bittet in einer Fußnote alle jetzigen Besitzer um Nachricht, um in einem späteren Band entsprechende Ergänzungen vornehmen zu können. Ein Überblick über das hier Vorgelegte zeigt aber, daß zwischen op. 16 (*Aus Italien*) und op. 85 (*Capriccio*) kaum ein Werk, jedenfalls nicht ein einziges großes, unberücksichtigt geblieben ist. Die fehlenden Hefte können also sowohl nach Quantität wie nach Qualität so bedeutend kaum gewesen sein.

Die überwiegend kleinen Taschenbücher waren die ständigen Begleiter des Komponisten. Manche, vor allem die früheren, enthalten ein buntes Gemisch von Skizzen zu ganz verschiedenen Werken, jedoch nicht immer, wie die erwähnte Nr. 1, aus zeitlich benachbarten, sondern auch aus opera weit auseinanderliegender Jahre. So stehen beispielsweise in Nr. 19, das die Datierung des Herausgebers ?1906–1924 trägt, *Elektra*, *Frau ohne Schatten*, *Rosenkavalier* und *Ägyptische Helena* nebeneinander, ein Zeichen, daß das Buch längere Zeit oder mit großen Unterbrechungen benutzt worden ist. In solchen und ähnlichen Fällen dürften die Identifizierungen schwierig gewesen sein, zumal es sich meist nur um relativ kurze Motivandeutungen handelt. Andere Bücher hingegen zeugen nur von der intensiven Arbeit an einem einzigen Werk: die Nrn. 32–38 z. B. an der *Frau ohne Schatten*, 45–52 an *Intermezzo*, 70–73 und 76–78 an *Arabella*, 103–118 an der *Liebe der Danae*, 120–128 an *Capriccio*. Dabei ist die Anzahl der Bücher nicht entscheidend für die Anzahl der Skizzen, da die Hefte im Format

nicht alle übereinstimmen, nicht alle gleichmäßig vollgeschrieben sind und teilweise auch schon neben kurzen, flüchtig mit Bleistift notierten Einfällen zusammenhängende, mit Tinte geschriebene Skizzen enthalten.

Bei jedem Buch hat sich der Herausgeber darauf beschränkt, nach Datum, äußerer Beschreibung und Angabe der darin vorkommenden Werke von jeder Seite nur den Anfang von Straussens Texteintragungen (Überschrift und [oder] Textbeginn) wiederzugeben. Vom Notentext erscheinen nur im Bildteil 144 Faksimiles von den jeweils ersten Seiten der Skizzenbücher. Der Band vermittelt also einen wesentlichen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten, dessen Geist pausenlos mit neuen musikalischen Einfällen und deren Verarbeitung und mit Texten, die ihn zur Auseinandersetzung reizten, beschäftigt war. Es bleibt nun nur zu hoffen, daß der durch die hier vorgelegten Andeutungen recht eigentlich angeregte Wunsch nach der für die Forschung so wichtigen Veröffentlichung der entscheidenden Notentexte in absehbarer Zeit erfüllt werden möge.

(März 1979)

Anna Amalie Abert

ALESSANDRO SCARLATTI: *The Faithful Princess*, ed. Donald J. GROUT. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1977. (VI), 208 S. (*The Operas of Alessandro Scarlatti. Vol. IV. Harvard Publications in Music. 9.*)

Die von Grout ins Leben gerufene Partiturausgabe der Opern Alessandro Scarlattis war gewiß lange überfällig; nach dem Erscheinen des nunmehr vierten Bandes wird allerdings das Bedürfnis wach, nun auch die eine oder andere Opernpartitur von Scarlattis unmittelbaren italienischen Zeitgenossen publiziert zu sehen (z. B. von den Bononcini, von Caldara, Gasparini, Lotti, Pollarolo, Vivaldi).

Die neue Scarlatti-Oper, die Grout kurioserweise nur unter einem englischen Titel präsentiert (*La principessa fedele* erscheint nicht in der Titelei, sondern nur im Vorwort

und in der Titelum-schrift des Librettos, die Gattungsbezeichnung „*dramma per musica*“ überhaupt nur an letzterer Stelle), hat im wesentlichen dieselbe Behandlung erfahren wie die in den Bänden I–III veröffentlichten Werke. Gleichgeblieben sind u. a. die ansprechende Bandgestaltung, der ziemlich fehlerfreie Druck, die Bereitstellung einer historischen Einleitung mit kurzer Quellenbeschreibung und einigen Bemerkungen zur Aufführungspraxis (noch kursorischer als diejenigen in Band I), eine englische Prosaübersetzung am Ende. Der eigentliche kritische Bericht ist auf Mikrofilm von der Universität Harvard erhältlich; nach der Enttäuschung über die kritischen Berichte zu Band I und II, die keineswegs Quellenkritik enthalten, hat der Rezensent diesmal auf die Anschaffung des Mikrofils verzichtet. Gleichgeblieben ist in Band IV auch die Sorglosigkeit, die musikhistorischen und quellenkritischen Fragen entgegengebracht wird. Über die Oper von 1710 schreibt Grout in der Einleitung: „*Scarlatti's musical style in 'The Faithful Princess' marks a stage somewhere between that of his Neapolitan productions of the late 1690s and early 1700s and that of his last operas for Rome in the years 1718 to 1721.*“ Die Primitivität der Aussage befremdet; aber selbst sie ist zu hoch gegriffen, denn über den musikalischen Stil der anderen Produktionen hatte Grout in Band I (*Eraclea*) und III (*Griselda*) auch nichts oder wenig mitzuteilen. Er sagt nichts über den biographischen Kontext (die Oper ist dem Kardinal Vincenzo Grimani, Vizekönig von Neapel, gewidmet, der Scarlatti Ende 1708 als Kapellmeister nach Neapel zurückberufen hatte), verrät nicht die Namen der Sänger, die im Libretto genannt sind. Die Beschreibung der musikalischen Quellen gibt in Grouts Beschreibung mehr Fragen auf als sie beantwortet: Eigentlich wird nur deren Inhalt beschrieben bzw. dessen Unvollständigkeit, ohne daß klar wird, was Scarlatti nun eigentlich komponiert haben könnte. Wie hilflos der General Editor von Scarlattis Opern zeitgenössischen Opernquellen gegenüberzustehen scheint, zeigt sich an zweierlei: Erstens behauptet er, die Ariensammlung in Mün-

ster enthalte die Namen der Sänger bei den einzelnen Nummern, anstatt die Rollennamen „*as was customary*“ (es ist genau umgekehrt), und zweitens scheint er seine Hauptquelle (Brüssel) nicht sorgfältig mit anderen Scarlatti-Partituren verglichen zu haben. Dann hätte er nämlich etwas dazu bemerken müssen, warum die Handschrift den gesicherten Autographen von *Marco Attilio Regolo* (Band II) und *Griselda* (Band III) so verblüffend ähnelt (man vergleiche die – immerhin dankenswerterweise – beige-fügten Faksimiles). Die Editions-methode ist wiederum eine Konflation aus den beiden erhaltenen musikalischen Quellen, deren Authentizität nicht untersucht wird.

Anders geworden ist zumindest gegenüber Band I der Edition im wesentlichen nur, daß kein Faksimile des Librettos angeboten wird, sondern die englische Prosaübersetzung für sich allein steht. Wenn schon Übersetzung, dann wäre natürlich eine den Noten unterlegte Simultanübersetzung viel besser – gerade bei einem Komponisten, bei dem so viel auf den Ausdruck des einzelnen Wortes, der einzelnen Phrase ankommt. Dies hätte zugegebenermaßen einen enormen Mehraufwand an Arbeit und Geld erfordert.

Eine Editionsreihe, die notationstechnische und überlieferungsgeschichtliche Probleme nicht ernstlich in Angriff nimmt, kann dennoch – wie in diesem Fall – manch gute und spritzige Musik zum Musizieren anbieten. Die Chance aber, zu einem wirklichen Verständnis der hier vorliegenden Musikpraxis vorzustoßen, und damit auch zu historisch verantwortlichen Aufführungen, wird nun mit jedem neuen Band der Reihe neu vertan. Es sei vorgeschlagen, die eigentliche Editionstätigkeit nun für eine Weile auf Eis zu legen und dafür die kargen kritischen Berichte in wesentlich erweiterter Form (etwa als gedruckte Beihefte) zu veröffentlichen, in denen dem Benutzer wirklich mitgeteilt wird, wie ernst er den Notentext nehmen kann und wie er dessen Details zu verstehen hat.

(Februar 1978)

Reinhard Strohm

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III. Band 22: Tetide. Serenata teatrale in einem Akt von Gianambrogio MIGLIAVACCA. Hrsg. von László SOMFAI. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XII, 276 S.*

Glucks Opernserenade *Tetide*, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten für Erzherzog Joseph und Isabella von Bourbon im Jahre 1760 aufgeführt, nimmt einen besonderen Platz sowohl in Glucks eigenem Schaffen als auch im Wiener Musikleben ein. Sie entstand direkt vor den ersten Reformwerken des Komponisten und gehört zu den Vorböten der Wiederbelebungsphase der italienischen Oper in Wien. Dem Anlaß entsprechend wird die Hochzeit Achilles' mit Diomedes verherrlicht; Thetis soll entscheiden, welchem der um das Paar streitenden Götter dieses folgen solle – Apoll oder Mars, Pallas Athene oder Venus. Thetis entscheidet salomonisch: Alle vier Gottheiten mögen gemeinsam über die junge Ehe wachen. Neun Arien, drei Chöre, ein Quartett und ein Duett konstituieren den musikalischen Ablauf, von einer Sinfonia eingeleitet und umrahmt von Rezitativen. Die Rollenverteilung (drei Frauen- und drei Männerrollen: Tetide, Venere und Pallade Sopran, Marte Tenor, Apollo und Imeneo Kastraten-sopran) ist ausgeglichener als die Disposition der Nummern: Tetide und Apollo haben mit je zwei Arien und einem ausgedehnten Duett eindeutig den Vorrang. Die Orchesterbesetzung gibt der Herausgeber mit zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, Streicher und Cembalo an; im Quartett Nr. 10 werden zusätzlich zwei Flöten notiert – leider kommentarlos. Musikalisch gehört *Tetide* nicht zu den stärksten Werken des Komponisten; stilistisch unterscheidet sich die Komposition kaum von anderen Serenaden der Zeit. Im Vergleich zu dem nur ein Jahr später entstandenen Ballett *Don Juan* wirkt es ausgesprochen konventionell. Begleitet wird diese Ausgabe, die die erste des Werkes überhaupt ist, von einem Vorwort des Herausgebers der Gesamtreihe Gerhard Croll zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes sowie einem kritischen Bericht

des *Tetide*-Herausgebers László Somfai mit Notizen über Quellenlage, Editionstechnik und Aufführungspraxis. Die Edition ist sehr sorgfältig gearbeitet, bei strittigen Fällen wie z. B. den dynamischen Bezeichnungen einfühlsam korrigiert. Die Generalbaßaussetzung von Heinz Moehn erweist sich als erfreulich zurückhaltend.

(Januar 1979)

Silke Leopold

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Unter dem Patronat der Akademie der Künste, Berlin, hrsg. von Josef RUFER in Verbindung mit Carl DAHLHAUS, Rudolf STEPHAN, Ivan VOITĚCH unter Mitarbeit von Richard HOFFMANN, Rudolf KOLISCH, Leonard STEIN und Eduard STEUERMANNT. Abteilung V, Reihe A, Band 19: Chorwerke II. Hrsg. von Josef RUFER und Christian Martin SCHMIDT. – Abteilung V, Reihe B, Band 19: Chorwerke II. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne und Wien: Universal Edition AG 1975 bzw. 1977. XII, 182 S. und XII, 153 S.*

Mit den beiden Bänden hat die Schönberg-GA ihren elften Band der A-Reihe (Folioformat) und ihren siebenten Band der B-Reihe (Quartformat) erreicht. Im A-Band sind *Kol Nidre* op. 39, *Prelude* op. 44, *A Survivor from Warsaw* op. 46, *Drei Volkslieder* op. 49, *Dreimal tausend Jahre* op. 50A, *Psalm 130* op. 50B sowie die beiden Fragmente *Moderner Psalm* op. 50C (86 T.) und *Israel Exists Again* (55 T.) neben fünf Faksimile-Drucken und Hinweisen für den Benutzer (deutsch und englisch) enthalten. Der B-Band enthält kurzgefaßte chronologische Erläuterungen, drei Dokumente, kritische Berichte einschließlich Quellenbeschreibungen, Textanmerkungen, Texte und Skizzen und des weiteren die wenigen enthaltenen Entwürfe zum Chorwerk *Who is like unto Thee, O Lord* samt „Fremdskizzen“.

Die Chorwerke von Schönberg gehören wohl, neben seinen Bearbeitungen, zu dem der Öffentlichkeit am wenigsten bekannten Teil seines Œuvres, nur die *Gurre-Lieder*

ausgenommen. Jedoch hat er sich lebenslang fast ununterbrochen mit Chorkomposition beschäftigt, und hat dabei die verschiedensten Gattungen von der Volksliedbearbeitung a cappella bis zum anspruchsvollsten Symphonie-Oratorium gepflegt. Im vorliegenden, auf die amerikanischen Chorwerke konzentrierten A-Band wird man im besonderen das Erscheinen von *Kol Nidre*, Schönbergs mosaischem Gegenstück zur Bachschen Kirchenkantate, die er so sehr bewunderte, und vom *Prelude*, dem Eröffnungssatz der eigenartigen, vom Filmstudioleiter bei Metro-Goldwyn-Mayer Nathaniel Shilkret hervorgerufenen *Genesis-Suite* in sieben Teilen, die unmittelbar nach dem Krieg von sechs in Kalifornien exilierten Komponisten nebst ihm selbst komponiert wurden, freudig begrüßen. Diese Werke waren lange nicht käuflich. Das letztere erschien kurz vor dieser Ausgabe bei Belmont in Los Angeles, hrsg. von Leonard Stein; das erstere ist inzwischen als Nachdruck dieser Ausgabe bei Belmont erschienen.

Die Partituren sind, wie gewöhnlich, sehr gut disponiert und vorbildlich klar gedruckt, es ist fachmännische Arbeit von hoher Qualität. Die Editionsarbeit, über die im B-Band berichtet wird, ist nach den besten Richtlinien musikalischer Gesamtausgaben angelegt, und scheint, soweit sie überprüfbar war, auch mit Sorgfalt durchgeführt zu sein. Der ausdrückliche Vermerk, daß Lichtpauspapier „nur auf der Vorderseite“ beschrieben ist (B-Band S. 4 und 5), mutet sogar übersorgfältig an. An anderen Stellen wären aber zusätzliche Informationen erforderlich. So wird der hebräische Text des Chores in *A Survivor* in einer vom Herausgeber gewählten Weise wiedergegeben, von der es nur heißt, daß sie der „in der Semitistik üblichen Transkription des Hebräischen“ entspricht (B-Band, S. 73). Da sich die Ausgabe nicht an Linguisten, sondern an Musikfachleute wendet, hätte man billigerweise eine Erklärung des Transkriptionssystems, statt des Hinweises auf ein Heft der Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, erwarten können, damit der Benutzer zur richtigen Textaussprache geleitet werde. Es

wird nicht einmal der Mühe wert gefunden, eine Übersetzung mitzuteilen. Im gleichfalls hebräischen *Psalm 130* entspricht der vorgelegte Text weder den beiden im B-Band (S. 102f.) mitgeteilten Textvorlagen Schönbergs noch der von Israeli Music Publications verwendeten Schreibweise, noch scheint sie mit der in *A Survivor* benutzten im Einklang zu sein, obwohl ein Hinweis besagt, daß dies der Fall sei (B-Band, S. 102). Der Benutzer wird völlig im Stich gelassen.

Am einfachsten überprüfbar ist die Edition vom Fragment *Moderner Psalm*, weil Skizzen und Particell faksimiliert vorliegen (Schott's Söhne o.J.). Die Deutung dieser Niederschrift bietet erhebliche Schwierigkeiten; z. B. gibt es kaum endgültig lösbare Besetzungsprobleme. Der Herausgeber wird ständig gezwungen, Entscheidungen zu treffen, die immer anfechtbar sein werden. Christian Martin Schmidt argumentiert plausibel für seine Entscheidungen, und vermerkt auch meist sorgfältig, wo sie getroffen sind; nur einigemal vergißt er, die Korrekturen zu vermerken, z. B. „o. D.“ in Violoncello 1 und 2 Takt 61 und im Blech Takt 67.

Zusammen mit der Faksimile-Ausgabe des Quellenmaterials wurde damals (wahrscheinlich 1957) eine Partiturausgabe von Rudolf Kolisch, dem begnadeten Schönberg-Interpreten, publiziert. Obwohl diese klar nicht zum Quellenmaterial gehört, wäre die Bezugnahme darauf hier doch am Platze gewesen. Der Vergleich zwischen den Interpretationen von Kolisch und vom Herausgeber dieses Bandes ist schlüssig. Der Musiker Kolisch mag manche Stellen im schwer leselichen Particell falsch interpretiert haben; jedoch ist seine Partitur nicht nur durchaus ausführbar, sondern auch dem Sinn des ihm nahestehenden Komponisten gerecht geworden. Schmidt korrigiert zwar einige Mißdeutungen von Kolisch, läßt aber auch Schreibweisen erscheinen, die jeder erfahrene Musiker als unmöglich beurteilen muß. Z. B. weist das Particell Takt 25–26 Legatobögen beim Tremolospiel im 2. Violoncello auf. Kolisch hat sie gestrichen, wohl wissend, daß sie unausführbar sind. Der Herausgeber läßt sie stehen, offenbar ohne

Ahnung von ihrer Unausführbarkeit und ohne Verständnis dafür, daß sie Schönberg aus einer Druckvorlage ausgemerzt haben würde. An mehreren Stellen, z. B. Takt 9–11, wird im Particell vorgeschrieben, daß einige Instrumente einer Chorstimme „folgen“. Die Anweisung deutet der Herausgeber dahin, daß er die Chorstimme ganz buchstäblich, einschließlich textbedingter Tonwiederholungen und fehlender Phrasierungsbögen (weil sie in der Chorstimme nicht erforderlich sind), auf die Instrumentalstimmen überträgt, während Kolisch sie sinngemäß ins Instrumentale übersetzt. Das Zutreffen dieser Verfahrensweise wird Takt 33 ff. klar, indem hier neben den übertragenen Chorstimmen auch freie Instrumentalstimmen erscheinen, die vom Komponisten übereinstimmend mit Kolischs Deutungen gesetzt wurden. Das Ergebnis in der GA ist, daß die Instrumentalstimmen, die den Chorstimmen „folgen“, anders „gesetzt“ werden als die übrigen, obwohl sie klar in gleicher Weise gespielt werden müßten. Mag sein, daß solche Unstimmigkeiten in der quellentreuen GA-Partitur so erscheinen; das Verstimmende ist, daß in dem Revisionsbericht darüber kein Wort verloren wird. Die vorliegende Ausgabe hätte durch die Bezugnahme auf die Partitur von Rudolf Kolisch jedenfalls viel gewonnen.

Besondere Probleme stellen die sogenannten „Fremdskizzen“, also Skizzen, deren Zugehörigkeit zu einem entsprechenden Werk als fraglich oder unmöglich beurteilt werden. Unter den Skizzen zu *A Survivor* befinden sich solche, die sich zwar musikalisch klar an das Werk anschließen, die aber nicht auf der nämlichen Zwölftonreihe aufgebaut sind. Der Herausgeber hat aus ihnen eine bisher nicht bekannte Reihe extrahiert. Die Frage nach der Stellung dieser Reihe im Schaffensprozeß bleibt jedoch offen. Um etwas Licht auf dieses Problem zu werfen, wird es sich lohnen, eine weitere Reihe, die von mir einem hypothetischen Klavierstück zugeschrieben wurde, heranzuziehen (J. Maegaard, *Schönbergs Zwölftonreihen*, in: *Die Musikforschung* 29 [1976], S. 388. Die betreffende Skizze befindet sich im Schönberg-Archiv, Nr. U 64). Diese Reihe er-

scheint in meiner Aufstellung als Nr. 13. Die hier neu extrahierte Reihe nenne ich, gemäß der Aufstellungssystematik, Nr. 3a.

Es gibt Beispiele dafür, daß Schönberg die Töne seiner Reihenentwürfe mehr oder weniger systematisch umgestellt hat, bis ihn die Reihenstruktur befriedigte. Eine solche Beziehung ist zwischen diesen Reihen spürbar:

Rh. 13

Rh. 13, I (+5)

Rh. 3a

Rh. 3a, I (+5)

Die Reihenhälften der beiden Reihen haben gemeinsamen Tonvorrat; auch sind beide Reihen hexachordkomplementär bei Transposition (+5), d. h. zur Oberquart (oder Unterquint). Das erste Hexachord der einen Reihe kann also als eine Umstellung der Töne im zweiten Hexachord der quinttieferen Umkehrung der anderen Reihe verstanden werden. Die Umstellung von Rh. 13, I (+5), 2. Hexachord, in Rh. 3a, 1. Hexachord, zeigt die Tonfolge 3 6 2 5 1 4. Die Umstellung von diesem Hexachord in I (+5), 2. Hexachord, derselben Reihe ist ebenso systematisch und der ersteren nah verwandt: 2 5 1 4 3 6. Diese Umstände deuten auf eine Beziehung zwischen den Reihen 13 und 3a. Die Genesis der endgültigen Reihe durch eine in den Skizzen enthaltene Zwischenform (B-Bd. S. 74) ist danach nicht schwer wiederherzustellen:

1. Rh. 13:

2. Rh. 3a:

3. Rh. Op. 46
Zw. form

4. Rh.
Op. 46 (+ 4):

In der Endfassung wurde die Grundreihe nach *Fis* transponiert; das mag als die 5. Stufe im Werdegang betrachtet werden. (März 1978) Jan Maegaard

Diskussion

Zur Typologie der Opernformen

Angenommen, ein Typus A bilde einen Gegensatz zu B und ein Typus X einen Gegensatz zu Y. Angenommen ferner, X teile wesentliche Züge mit A, einige Merkmale jedoch mit B und Y umgekehrt wesentliche Züge mit B und einige Merkmale mit A. Ist es dann sinnvoll, einem Autor, der zwischen geschichtlichen Phänomenen Zusammenhänge sichtbar werden läßt, wie sie soeben an einem abstrakten Modell skizziert wurden, den Vorwurf zu machen, daß er sich in „Widersprüche“ verstricke, indem er eine Entsprechung (von A und X sowie von B und Y) konstruiere, die er später halb widerrufen müsse? Mit anderen Worten: Ist die Enttäuschung darüber, daß X nicht sämtliche Eigenschaften mit A, sondern einige mit B gemeinsam hat, so daß die wissenschaftliche Bequemlichkeit gestört erscheint, ein genügender Grund, einem Historiker, der die komplizierten Beziehungen ohne falsche Vereinfachungen darstellt,

Verworrenheit des Denkens und einen Mangel an Logik vorzuwerfen?

A ist die geschlossene (klassische), B die offene (epische) Dramenform, X das Musikdrama und Y die Opera seria. Und die Behauptung, daß die Schilderung von Zusammenhängen zwischen Schauspiel- und Operntypen, die in meinem Buch über *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (Regensburg 1971, S. 18–24) enthalten ist, ein Bündel von „Widersprüchen“ sei, stammt von Gerhard Allroggen (*Der Piccinisten-Streit – ein Zwist um Oper und Musikdrama?*, in: Kongreßbericht Berlin 1974, Kassel 1980, S. 324–26).

Daß Allroggen mir zu polemischen Zwecken eine – zweifellos unsinnige – feste Zuordnung von Musikdrama und geschlossener Dramenform einerseits, Opera seria und offener Dramenform andererseits unterstellt, die ich niemals behauptet habe, dürfte bei vorurteilsloser Lektüre offenkundig sein. Formulierungen wie die, daß die offene Dramenform der Opera seria „weniger fremd“ sei als die geschlossene (S. 18), daß sich im Musikdrama eine „Annäherung an Formprinzipien des gesprochenen Dramas“ zeige (S. 18) oder daß „die Differenz zum gesprochenen Drama verringert“ sei (S. 19), daß aber andererseits das Musikdrama auch der offenen Dramenform „partiell nahestehe“ (S. 22 und 23) – Formulierungen also, denen man eher skeptische Zurückhaltung als blinden Klassifizierungseifer nachsagen kann, sind eigentlich kaum dazu angehtan, das Mißverständnis zu provozieren, zu dem sich Allroggen dennoch verleiten ließ.

Vielleicht ist jedoch Allroggens Suche nach logischen Mängeln, die nicht existieren – die Zerlegung eines differenzierenden Textes in eine grobe Dichotomie einerseits und in „Widersprüche“ andererseits –, lediglich die polemische Fassade eines ganz anderen Einwands, der auf generelle methodologische Prinzipien – statt auf individuelle logische Gebrechen – zielt. (Erst dadurch erhält ein Streit, der einem Unbeteiligten als bloßes Dokument von Rechthaberei erscheinen könnte, ein über das Private hinausreichendes Interesse, das eine öffentliche Auseinandersetzung rechtfertigt.) Das Ar-