
BESPRECHUNGEN

CHARLES SEEGER: *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1977. 357 S., zahlr. Abb. und Notenbeisp.

Um die zeitlichen Dimensionen richtig zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, daß der 1886 geborene amerikanische Musikologe Charles Seeger nach Ausweis der Bibliographie (S. 345–353) schon 1908, zur Zeit der Beendigung seiner Studien am Harvard College, mit eigenen Kompositionen international hervorgetreten ist und 1913 seine erste Arbeit *Outline of a Course in Harmonic Structure and Musical Invention* privat veröffentlichte. Die Veröffentlichung des frühesten Aufsatzes des vorliegenden Sammelbandes – den Nachweisen zufolge nicht 1935, sondern 1940 – fällt also schon in die Zeit, als der Autor die Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte seines Lebens überschritten hatte. Dennoch sind die Bemühungen Seegers um eine Methodologie der Musikwissenschaft bis heute nicht zum Stillstand gekommen. So ist im Vorwort ein weiterer Sammelband unter der ambitionierten Titel-Allusion *Principia Musicologica* (–einen *Tractatus Esthetico-Semioticus* gab er schon 1976 heraus –) in Aussicht gestellt, dessen Überarbeitung aber „still in work“ sei und der offenbar selbst nur die erste Hälfte eines „larger volume“ ausmachen soll.

Die 18 Abhandlungen, die der Band vereinigt, sind angelsächsischer Tradition gemäß direkt, klar und weithin erfrischend geschrieben. Sie umspannen ein weites Feld grundsätzlicher methodischer Fragen in der ersten und ethnomusikologischer Fragen in der zweiten Hälfte des Bandes, wobei soziologische, pädagogische und kulturpolitische Gesichtspunkte einbezogen sind. Es zeigt sich die spezielle Problematik von „Folk Music“ in Amerika ebenso wie das Verhältnis von musikalischer Alter und Neuer Welt,

und zentral sind die Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Musikwissenschaft sowie das Problem des Sprechens über Musik und dessen Vermittlung mit der unmittelbaren musikalischen Erfahrung. Dabei ist diese thematische Vielfalt keineswegs, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, dissoziiert. Vielmehr bewegen sich die Abhandlungen in all ihrer Fülle im Rahmen eines von Seeger erstellten „*Conspectus of the Resources of the Musicological Process*“ (Faltnachschub nach S. 114; die eigene Synopse ist Guido Adlers Übersicht über das „Gesamte Gebäude der Musikwissenschaft“ zur Seite gestellt, die Adler wiederum mit der Dikretik der Musik des Aristides Quintilianus verglich). Daraus wird die Begründung und Einordnung der Themen ersichtlich, ohne daß die wissenschaftstheoretische Orientierung Seegers ohne weiteres einer bestehenden Richtung zugerechnet werden könnte.

Nicht nur seiner Form nach bildet ein fiktiver Dialog des Autors mit einem Kollegen und einem Schüler unter dem Titel *Toward a Unitary Field Theory for Musicology* (S. 102–138; erstmals ersch. 1970) eines der Hauptstücke des Bandes. Dort geht es um eine Definition und Klassifikation von Musikwissenschaft, in der systematische und historische Musikwissenschaft ebenso eingeschlossen sind wie Ethnomusikologie. Als Verbindungsglied fungiert vor allem der Begriff des Wertes (value). Seeger fordert eine „more rigorous musicology“ (S. 129); deren Definition, wie sie Seeger vorschwebt, „is more of the concept of musicology than of any particular or general existing practice“ (S. 110). Er wendet sich gegen jüngere europäische Auffassungen von Musikwissenschaft, sofern sie durch „Eurocentrism“ und „excessive historicism“ gekennzeichnet sind (S. 114) und sofern sie ihre eigenen Voraussetzungen ungeprüft

lassen. Doch auch in Amerika sieht Seeger Schwierigkeiten für eine „*systematic and comprehensive musicology*“; dies könnte verwundern, doch klärt es sich leicht auf durch Seegers Mißtrauen gegen eine ‚Wissenschaft‘, deren populäre Ausläufer das „*tail end of the ‚make America musical‘ movement*“ bilden (S. 114). Die Rechtfertigung einer möglichst strengen Musikwissenschaft liegt für Seeger gerade in der Mühseligkeit ihres Geschäfts (über Musik zu sprechen) und darin, daß folgender Satz keine Chancen hat: „*Better just make music and give up musicology*“ (S. 129).

Die Arbeiten des Bandes sprechen eher durch viele scharfsichtige Detailbeobachtungen als durch ihre größeren theoretischen Grundzüge und Leitlinien an. Nicht nur der Ethnomusikologe, der z. B. über *The Appalachian Dulcimer* (S. 252–272) oder *Versions and Variants of ‚Barbara Allen‘* . . . (S. 273–320) Aufschluß erhält, sondern jeder Leser, dem an Fragen der wissenschaftlichen Standortbestimmung von Musikwissenschaft gelegen ist und der in der deutschsprachigen Literatur dazu ein Desiderat an grundlegenden Texten anzutreffen glaubt, wird Seegers Band eine große Zahl Anregungen und Argumente entnehmen. (September 1978) Albrecht Riethmüller

Oswald von Wolkenstein. Hrsg. von Ulrich MÜLLER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. 508 S., 6 Abb., Notenbeisp. (Wege der Forschung. Band 526.)

Es ist das Ziel dieses in der Serie *Wege der Forschung* erschienenen Auswahlbandes, „*einen markanten Abschnitt Forschungsgeschichte*“ betreffs des Tiroler Dichters und Sängers Oswald von Wolkenstein zu dokumentieren. Dieser hat in den letzten Jahren ein sprunghaft vermehrtes Interesse auf sich ziehen können, was sich u. a. auch in Ausgaben seiner Werke sowie in Schallplatten niederschlug.

Angesichts der wachsenden Menge von Spezialuntersuchungen ist es gewiß zu begrüßen, daß hiermit versucht wird, die be-

sonders denkwürdigen Meilensteine der Forschung gebündelt zu offerieren. Der Herausgeber entschied sich dazu, mit den Impulsen, die der Innsbrucker Germanist Karl Kurt Klein seit etwa 1955 zu geben vermochte, diese Anthologie beginnen zu lassen. Die im ersten Satz des Vorwortes gestreifte, jüngst zur Diskussion gestellte Frage, inwieweit es zulässig ist, Oswald als „*Komponisten*“ zu bezeichnen, wird freilich offen gelassen und nicht mit „*stichhaltigen Argumenten*“ einer notwendigen Klärung zugeführt, etwa mit Hilfe jener, welche in *Studia Musicologica*, Fs. Zofia Lissa, Warschau 1979, S. 137 ff., zu finden sind. In dieser Auslese erscheinen nahezu alle namhaften Experten aus der Germanistik und Musikwissenschaft mit Ausnahme jener, die Beiträge zu Sammelbänden von 1974 und 1978 geleistet haben. Für die Musikforschung besonders ergiebig sind die beiden für diesen Band verfaßten Originalbeiträge. Helmut Lomnitzer interpretiert die neueren musikalischen Aufführungsversuche, wobei er diese sachverständig als „*historisch bedingte Annäherungsversuche*“ an vergangene Klangrealitäten einschätzt. Zu Recht bemängelt er besonders die allenthalben zu hörende „*Gleichgültigkeit gegenüber dem historischen Wort und seiner Aussprache*“. Den Praktikern alter Musik sei die Lektüre dieses Aufsatzes besonders empfohlen. Ulrich Müller vermittelt einen Überblick über das Wolkenstein-Jubiläums-Jahr 1977, das diesen spätmittelalterlichen Autor über sämtliche Medien populär werden ließ (zu S. 479 oben sei angemerkt, daß der Rezensent aus eigener Erfahrung nachdrücklich zu bestätigen vermag, wie wenig geläufig Name und Werk des Südtirolers etwa in Norddeutschland außerhalb der Fachkreise bis dahin war). In der diesen Auswahlband beschließenden *Bibliographie (1803–1978)* von H.-D. Mück fehlen einige, auch in einer Auswahl zu berücksichtigende Fakten. Beginnt doch die Beschäftigung mit Oswald bereits vor 1800 mit Karl Leopold Röllig und Johann N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik* II, 1801, S. 763). Im Kapitel *Rezeption* fehlen die vielen Fresken, Skulpturen seit dem 19. Jahrhundert, die

Benennungen etwa der Sängergesellschaft *Die Wolkensteiner* unter Josef Pöll, unter den Kompositionen z. B. das Oratorium *Oswald von Wolkenstein* von Harald Genzmer, die Kantate *Do fraig amors* des slowenischen Komponisten Jakob Jež von 1968 (auf Helidon FLP 10-002) oder die Liedsätze des Salzburger Ernst L. Leitner von 1974.

Möge diese Aufsatzsammlung vor allem dazu anregen, künftig verstärkt die interdisziplinäre Forschung zu befördern, die bei Gegenständen wie dem vorliegenden zwingend aufgegeben ist. Die hier vorgelegten Muster dazu etwa von Bruno Stäblein, Christoph Petzsch und Helmut Lomnitzer seien dafür in Zukunft wegweisend.

(Mai 1980) Walter Salmen

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis Heft 13/14, 1978/79. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1979. 87 S.

Das vorliegende Heft der *Studia Minora* der Philosophischen Fakultät der Universität Brünn erhält vor allem dadurch ein Gewicht, daß hier erstmals der Aufsatz von Vladimír Helfert *Die Periodisierung der Musikgeschichte. Zur Frage der geschichtlichen Entwicklungslogik der Musik* in deutscher Sprache abgedruckt ist (S. 43–68). Weitere Beiträge stammen von Rudolf Pečman (*Josef Durdík und die Musik*) und Jiří Vysloužil (*Der Tschechische Ästhetiker und Musikwissenschaftler Otakar Hostinský und Noetische Möglichkeiten und Kognitive Aufgaben der Klassifikation im gegenständlichen Bereich der Musikwissenschaft. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Musiklexikographie*). Die Schriftleitung

ADLER. München: G. Henle Verlag (1975). LVIII, 389 S.

RISM, das Internationale Quellenlexikon der Musik, arbeitet seit 1952 an der Einholung des gesamten weltweiten Musikschaffens, soweit es dokumentarisch erfaßbar ist, in Musiknotationen wie in literarischen Schriften über Musik. Spätere Generationen von Musikforschern werden vielleicht auf unser Zeitalter als dem einer zweiten Enzyklopädistenperiode zurückblicken, deren Forschungswege, -Mittel und -Methoden einen revolutionären Wandel durchmachten, um die Grundsätze für eine wahrhaft globale Zusammenarbeit zu sichern. Die Aktivierung der einzelnen Länderregierungen, Ministerien und internationalen Fonds, vor allem aber die Zusammenarbeit zwischen IMS (= International Musicological Society) und IAML (= International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres) gewährleistete von Anfang an einen uniformen Code für die Suchaktionen und die bibliographische Erschließung der neuen Quellenwerke.

Der vorliegende Band „*Hebräische Schriften über Musik*“ weicht in wesentlichen Dingen von der allgemeinen Themensetzung der RISM-Bände ab. Erstmals ist, daß es sich um Schriften in einer nicht-europäischen Sprache handelt, nämlich im literarischen Hebräisch der Exilzeiten. Die Tatsache allein, daß es seit dem Mittelalter mehrere hundert Traktate in hebräischer Schrift gibt, ist angetan, den alten Aberglauben zu zerstören, daß der jüdische Orient seit Zerfall des alten Reiches (70 Common Era = C.E.) in musikalischen Dingen schriftlos geblieben, und das Hebräische nur als Gebetsprache tradiert worden wäre. Tatsächlich war es als Literatur- und Wissenschaftssprache laufend im Gebrauch. Posttalmudische Schriften, die auch Musik und Musikanschauung behandeln, erscheinen seit dem zentralen Mittelalter, seit der sogenannten Geonischen Zeit (589–1058 C.E.). Da dieser Zeitbegriff außerhalb der judaistischen Wissenschaft nicht allgemein bekannt sein dürfte, sei hier nur angemerkt, daß es sich um die gelehrten Häupter (= Gaon, pl. Geonim) der religiösen Akade-

Répertoire International des Sources Musicales. B IX²: Hebrew Writings Concerning Music. In Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800 by Israel

mien im babylonischen Sura und Pumbedita handelt, nach deren „Regierungszeit“ auch die allgemeine Zeitperiode benannt wurde.

Eine andere Neuerung besteht darin, daß aus Gründen der literarischen Natur der Musikschriften oder Zitate die übliche Katalog- oder Lexikonform der einzelnen Artikel aufgegeben wurde, zugunsten einer vollständigen Wiedergabe des Musiktextes. Dieser Entschluß ergab sich fast zwangsläufig durch die Kürze und Kargheit vieler der dargebotenen Texte. Man mußte sich mit der Tatsache abfinden, daß es sich in den überwiegenden Fällen nicht um volle Traktate zur Musik handelt, sondern um gelegentliche Erwähnungen musikalischer Gedanken oder Zeremonien, die manchmal auch als Gleichnisse zur Klärung eines allgemeineren Problems dienen. Somit ist dieser Band zu einem echten Corpus der vollen hebräischen Quellentexte zur Musik geworden. Es sind im ganzen 66 Texte, von denen jeder einzelne mit einem philologischen Apparat von höchster Akribie versehen ist. Die Hälfte von ihnen ist noch nie in einer bibliographischen oder musikwissenschaftlichen Arbeit behandelt worden. Zur Auffindung der 66 Musiktexte war aber die Durchsicht von 276 Handschriften und Drucken notwendig. Emendationen und Kollationen sind oft länger als der Text selbst. Oft sind es nur wenige Sätze aus einem großen, musikfremden Werk, doch bei dieser „Rettungsaktion“ in letzter Stunde war kein Ausspruch zu kurz oder zu belanglos, um Beachtung zu finden. Der Quellentext ist satzweise durchgezählt und, falls nötig, Wort für Wort emendiert. Vollständige Übersetzungen der Texte waren in diesem Rahmen allerdings nicht möglich, doch wird jede Quelle durch ein *Résumé* in englischer Sprache eingeleitet und durch spezielle Bibliographien und Hinweise auf Neudrucke und Übersetzungen abgeschlossen.

Andere Abweichungen von der Anlage der übrigen RISM-Bände bestehen in der Reihenfolge der Texte: diese sind nicht chronologisch oder nach ihren Fundorten geordnet, sondern alphabetisch nach Autoren. Weiterhin sei angemerkt, daß kein Unterschied zwischen Manuskripten und

Drucken gemacht wird, da letztere zu gering an Zahl sind. – Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die im Haupttitel angezeigten „Hebrew“ writings sich nicht nur auf Schriften in hebräischer Sprache beziehen, sondern viel allgemeiner auf Schriften, mit hebräischen Lettern geschrieben, worunter sich mehrmals auch arabische oder aramäische Texte befinden. – Quellentexte jüdischer Autoren, in lateinischer, italienischer oder französischer Sprache geschrieben, sind einer anderen Editionsreihe zugewiesen. Außerdem bezieht sich der vorliegende Band (B IX²) nur auf Schriften über Musik. Eine zweite Serie (B IX¹) soll die Musik-Monumente selbst umfassen, d.h. die in Musik-Notationen erhaltenen Quellen zur jüdischen Musik; sie ist gegenwärtig in Arbeit, im Rahmen eines Gesamt-Inventars.

Israel Adler, der Herausgeber des vorliegenden Bandes, ist Professor für Musikwissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem und Gründer des „Jewish Music Research Center“ daselbst, dessen Mitarbeiter, dank ihres spezialisierten Wissens, ihm bei der Vorbereitung des Bandes eine unentbehrliche Hilfe waren. Adler gedenkt auch der eigentlichen Pionier-Persönlichkeiten auf dem Gebiet der judaistischen Musikforschung wie M. Steinschneider, A. Sendrey, J. Sonne, E. Werner, H. Avenary, und unter den jüngeren A. Shiloah, Bathya Bayer, Leah Schalem u. a. m., die seinen Blick auf manchen ungehobenen Schatz lenkten.

Dem Vorwort folgt eine ausführliche fachliche Einleitung (in Englisch), die für den Gebrauch des Bandes und für die volle Nutznießung der einzelnen Indexe und Klassifikationen wichtigen Aufschluß gibt. Das System der „*Three-digit-identification-numbers*“ – stets mit Null an dritter Stelle – ermöglicht es, spätere Addenda sinngemäß zu interkalieren.

Neben den kürzeren Musik-Passagen (mus. pass.) sind auch eine Anzahl hebräischer Schriften aufgenommen, die sich als hebräische Übersetzungen von arabischen, lateinischen oder italienischen Traktaten enthüllen. Ihre Aufnahme ist keineswegs überflüssig. Für die Hälfte dieser Werke

konnten die Originale bisher nicht entdeckt werden (Stand 1974), so daß die hebräischen Übersetzungen als ihr einziger Ersatz anzusehen sind (ar.: 030; 070; 190; lat.: 140; ital.: 490). Ausnahmsweise sind auch einige umfangreichere Texte aufgenommen, darunter 570/Portaleone (41 pp.), 030/Abu-l – Salt, (42 pp.), oder 530/Moscato (18 pp.), u. a. m.

Angesichts dieser und anderer Ausnahmen ist es nicht ganz verständlich, warum Name und Werk eines der größten jüdischen Denker des Mittelalters nicht aufgenommen wurde. Es handelt sich um Maimonides' Erwähnung der Sphären-Harmonie in seinem *Führer der Verirrten* (II, 8). Gemäß der einmal festgelegten Klassifikation hätten diese philosophisch-kosmologischen Gedanken zu den theoretischen Schriften des vorliegenden Bandes gehört, wie die Herausgeber selbst zugeben. Dagegen sprach, daß die Idee der Sphärenmusik schon in mehreren anderen Schriften besprochen wird, von Maimonides dagegen nur im begrenzten Rahmen der Existenz oder Nicht-Existenz. Schließlich hätte sich der philologische Apparat als so komplex erwiesen, mit Rückverweisen auf antike Vorbilder (Pythagoräer, Aristoteles u. a. m.) und auf zahlreiche neuere Ausgaben (bis 1800), daß man sich entschloß, diese Quelle der anderen Serie zu überlassen (p. XXVII). Das ist schade, einmal, weil das Thema der Sphären-Harmonie in der heutigen wissenschaftlichen Welt wieder an Substanz gewonnen hat gegenüber den mehr propädeutischen Themen mittelalterlicher Schriften wie Intervall-Messung oder Skalentheorie, – und zum anderen, weil auch ein bibliographisches Wunderwerk wie der vorliegende RISM-Band seine inneren Qualitätshöhepunkte haben sollte.

Wie schon erwähnt, sind die Quellentexte nur in ihrer originalen hebräischen Sprache und Schrift gegeben, d. h. ohne Übersetzungen, jedoch stets von einem kurzen *Résumé* eingeleitet (in Englisch). Es ist verständlich, daß volle Übersetzungen den Rahmen dieses Bandes gesprengt und sein Erscheinen vielleicht um Jahre verzögert hätten. Um diesem seltenen Quellenband eine mehr als

lokale Aufnahme zu gewähren, wäre es zu begrüßen, wenn ihm bald eine Reihe von Textübersetzungen in eine der europäischen Sprachen folgen könnte, vielleicht in Form von „Beiheften“.

Beim Aufbau des RISM-Werkes war es von Anfang an einer der wichtigsten Beweggründe, die musikalischen Denkweisen anderer Kulturen und anderer Zeiten begreifen und schätzen zu lernen. Schon vor ca. 20 Jahren schrieb Daniel Hertz in einer Besprechung des ersten RISM-Bandes (ed. F. Lesure) im Jahr 1961: „*Many further systematic series are under way ... and perhaps Sources of Indian, Chinese, and Japanese music ...*“ (*Journal of the American Musicological Society*, vol. 14 (1961), S. 269/70).

Mit den „*Hebräischen Schriften zur Musik*“ ist ein gut durchdachtes Modell zu diesem Thema an die Hand gegeben. (Juli 1980) Edith Gerson-Kiwi

Monumenta Monodica Medii Aevi XI: Trouvères-Melodien I. Hrsg. von Hendrik VAN DER WERF. Kassel: Bärenreiter 1977. XVI, 616 S.

Diese Serie von ausgezeichneten Ausgaben hat vor kurzem ihren hochverdienten Leiter Bruno Stäblein verloren. Es ist zu hoffen, daß die Serie in seinem Sinne weitergeführt wird. Der erste von zwei Bänden *Trouvères-Melodien* setzt die gute Qualität der Reihe zweifellos fort. Er umfaßt die Lieder der Dichter Blondel de Nesle (25), Gautier de Dargies (16), Chastelain de Coucy (15), Conon de Béthune (9) und Gace Brulé (59) sowie zwei weitere Lieder, die mit letzterem in Verbindung stehen. Einem kurzen Vorwort und einer Einleitung des Herausgebers folgen die Melodien, jeweils aus allen Handschriften übertragen und zum leichten Vergleich übereinandergestellt. Der Revisionsbericht, Bibliographien der erwähnten Literatur und der Handschriften sowie mehrere Register der Lieder beschließen den Band.

Das Vorwort bezieht sich auf des Verfassers Buch *The Chansons of the Troubadours*

and Trouvères (1972) und seine dort vertretenen Ansichten. Mehrere derselben lassen jedoch wichtige Fragen offen. Zum Beispiel schreibt van der Werf, daß die Notierung von Akzidenzien in den Handschriften sehr sorgfältig sei, und er nimmt an, daß ein Vorzeichen jeweils für die ganze Notenzeile in Kraft bleibe; keine dieser beiden Ansichten wird von den Quellen unterstützt. Weiter nimmt der Verfasser an, daß jede Plica einen Sekundschritt darstelle, was manchmal nicht zutrifft. Er weist die oft sehr deutliche mensurale Notation der Handschrift *O* (*Chansonnier Cangé*) als unzuverlässig zurück und behandelt andere rhythmische Indizien ebenso, um seine Theorie vom allgemeinen „deklamatorischen“ Rhythmus aufrecht zu halten.

Dies ist wohl der größte Nachteil dieser Ausgabe, die alle Melodien in einer diplomatischen Übertragung bringt – sehr „diplomatisch“, da sie alle Interpretation und daher mögliche Kritik vermeidet. Die Vielfalt der rhythmischen Möglichkeiten im Zusammenhang mit dem selben Text wird auf diese Weise ganz übersehen. Auch hinsichtlich der Gedichte, von denen leider immer nur die erste Strophe gegeben ist, wird auf jegliche Verantwortung verzichtet, da sie ohne Kritik von anderen Ausgaben übernommen werden. Jeweils über dem ersten Notensystem der Seite zählt van der Werf die Silben und zeigt weibliche Endungen, aber nicht auftaktige Silben an; daß aber diesen und allen anderen Versen ein regelmäßiges Metrum zu Grunde liegt, wird von ihm nicht beachtet. Dies wird besonders dort deutlich, wo längere und kürzere Zeilen alternieren, wie z. B. im zweiten Lied des Buches:

	Zahl d. Silben	metrische Einheiten
<i>Cuer desiroués apaié</i>	6'	Auftakt + 4
<i>Douçours ét confors;</i>	5	3 + 1 Pause
<i>Et joué d'amoürs veraie</i>	6'	Auftakt + 4
<i>Suí en baisant mórs.</i>	5	3 + 1 Pause
<i>S'encór ne m'ési autrés donéz,</i>	8	Auftakt + 4
<i>Mar fú onqués de lú provéz.</i>	8	Auftakt + 4
<i>Á morir suí livréz.</i>	6	2 + 2
<i>Se tróp le mé delaié.</i>	6'	Auftakt + 4

Die melodischen Ornamente unterstützen diese Interpretation. Die Formlosigkeit der Wiedergabe in diesem Band wird unterstrichen durch das völlige Außerachtlassen der in den Handschriften gegebenen Pausen, z. B. in dem angeführten Lied in Handschrift *a* nach den Versen 2, 4, 6 und 8 (in Vers 4 fälschlich vor dem letzten Wort; auch nach Vers 5, aber solche Striche bedeuten oft nur Vers-Enden, nicht immer Pausen. Jedenfalls sollten sie in einer Übertragung beachtet werden).

Die Auswahl der Lieder ist etwas willkürlich, da der Verfasser nur strophische Lieder aufnimmt. Lais und andere sequenzartige Lieder sowie *jeux-partis* erscheinen daher nicht. Andererseits sind aber Kontrafakta berücksichtigt, was sehr wertvoll ist.

Sollte die Übertragung des oben zitierten Liedes ein Beispiel für die Sorgfalt dieser Ausgabe sein, muß man kritisch sein. Im dritten Vers kann das zweisilbige Wort „*joie*“ nicht elidiert werden; es ist übrigens in der Handschrift *M* (und wir berücksichtigen hier nur diese Handschrift) durchgestrichen und durch „*jou*“ ersetzt; und dieses Wort erscheint auch, richtigerweise, in den Handschriften *T*, *Z* und *a*. Handschrift *Z* bringt auch die nötige Korrektur des letzten Wortes von „*vraie*“ zu „*veraie*“ sowie die berichtenden Noten. In Vers 6 hat die dritte Note eine aufsteigende Plica, die hier nicht verzeichnet ist. Ferner sind die Pausen nach Versen 4 und 8 ausgelassen (s.o.). Stichproben zeigen, daß ähnliche kleine Fehler auch in anderen Liedern vorkommen.

Nichtsdestoweniger ist dieser Band ein wertvoller Beitrag zum Studium der mittelalterlichen Lyrik. Sorgfältig angeordnet und klar präsentiert gibt er einen guten Einblick in den Reichtum dieses Schaffens. Leider wird auch mit dem angekündigten zweiten Band, der die Lieder von sechs weiteren Trouvères enthalten soll, vermutlich nur etwa ein Viertel der erhaltenen Melodien vorgelegt werden. Hoffentlich wird die Ausgabe der übrigen Lieder nicht zu lange auf sich warten lassen.

(Juni 1978)

Hans Tischler

Monumenta Monodica Medii Aevi XII: Trouvères-Melodien II. Hrsg. von Hendrik VAN DER WERF. Kassel: Bärenreiter 1979. XIV, 745 S.

Der zweite Band dieser Ausgabe, die damit ihren Abschluß findet, beginnt mit dem Abdruck der Einleitung des ersten Bandes. Die Methoden der Präsentation – sowohl ihre guten wie ihre schlechten Seiten – bleiben daher die selben.

Dieser Band bringt die Lieder von sechs Trouvères: Thibaut de Navarre (50+5 Kontrafakte), Moniot d'Arras (16+11), Moniot de Paris (9+6), Colin Muset (9), Audefroie le Bastard (16), und Adam de la Halle (35+1). Von den 76 Liedern Thibauts, die im Kritischen Bericht und im Register angeführt werden, finden hier nur 50 einen Platz. Die andern werden aus verschiedenen Gründen ausgelassen: als Lai (1), jeu-parti (9), Kontrafakt (4), weil zweifelhaft (10) oder ohne Musik überliefert (2). Der Herausgeber folgt der numerischen Ordnung von Hans Spankes *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes* (E. J. Brill, Leiden 1955), außer dort, wo Kontrafakte mit ihren Grundgestalten zusammen erscheinen. Von den Liedern der anderen Trouvères werden nur wenige ausgelassen, meist weil keine Musik vorliegt oder als jeux-partis.

Der Kritische Bericht gibt viel Information, aber einige Stichproben ergeben kleine Fehler. Zum Beispiel wird bei *Ki bien aime* von Moniot d'Arras nicht vermerkt, daß V. 1–2 des Gedichtes in einer Motette aus Turin, *Bibl. naz.*, var. 42 wiederkehrt oder daß Audefrois' *Destrois, pensis* in Bau und Reimordnung mit einer Motette der Hs. Paris, *Bibl. nat.*, fr. 846 (Cangé), *Bien m'ont amors*, identisch ist.

In den Übertragungen werden Pausen ganz vernachlässigt, Akzidenzien nur dort angegeben, wo sie in einem Manuskript auftreten, aber nicht in parallelen Versionen oder Phrasen oder wo sie vom Herausgeber notwendigerweise angedeutet werden sollten. Obwohl der Verfasser im Kritischen Bericht öfters auf mensural notierte Quellen hinweist, wird, seiner Ansicht gemäß, nirgends eine rhythmische Interpretation ver-

sucht. Alle Quellen sind zum Vergleich übereinander angeordnet; aber da sie alle in vollem diplomatischen Abdruck erscheinen, ist es für den Leser schwer zu sehen, welche wirklich verschieden sind und welche nur in Einzelheiten abweichen. Jedenfalls ist nun in diesen beiden Bänden etwa ein Viertel aller Trouvèremelodien in ziemlich verlässlicher Ausgabe vorgelegt, was sehr zu begrüßen ist. Wir müssen nicht nur dem Verfasser van der Werf dankbar sein, sondern besonders auch dem verehrten Herausgeber der ganzen Serie der *Monumenta*, Bruno Stäblein, der damit sein langes, fruchtbares Lebenswerk vollendete.
(September 1979) Hans Tischler

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Sigmund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen. München-Salzburg: Katzbichler 1977. 276 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. 4.)

Die Schülerjahre bei Haydn waren bislang die einzige Zeit von Neukomm's Leben, für die sich die Forschung interessiert hat und wieder interessiert, seit Neukomm als Verfasser Schottischer Lieder „von Haydn“ bekannt geworden ist (dazu Angermüller in *Haydn-Studien* 3). Neben dem Historiker, dem Neukomm als langjähriger Freund und Reisebegleiter des Diplomaten Talleyrand ein Begriff sein mag, stößt noch am ehesten der Salzburg-Tourist auf den unbekannt Namen, wenn er auf der Suche nach Mozarts Geburtshaus schräg gegenüber dasjenige Neukomm's entdeckt.

„... Ohne das Werk doch kein Bild von diesem erhalten...“ – Rochlitz scheute bei einer Besprechung von Neukomm's Oratorium *Die Grablegung* vor einer „Analyse des Technischen“ zurück; der Leser sollte erst Gelegenheit haben, sich mit dem Werk bekannt zu machen. Wenn die lebendige Kenntnis des Werkes fehlt, isoliert sich aber nicht nur die Werk-, sondern auch die Lebensbeschreibung. Der ersten zusammenfassenden Biographie von Neukomm hatte Gisela Pellegrini deshalb fünf Oratorien-Partituren beigelegt, die allerdings nur

einer Prüfungskommission vorlagen (Diss. München 1936). Der Text der Arbeit ist übrigens nicht allein in der knappen Druckfassung von 1936 zugänglich (vgl. Angermüller, S. 5), sondern seit 1972 auch zur Gänze in hektographierter Form.

Angermüller konnte die von Pellegrini zusammengetragenen Angaben erheblich vermehren. Die Auswertung einer seit 1965 der Stiftung Mozarteum übereigneten Briefsammlung, vor allem aber die Einbeziehung des Pellegrini unzugänglichen und von Jancik (MGG) nur erwähnten Werkverzeichnisses gaben eine Fülle neuer Details. So macht auch der Faksimile-Abdruck von Neukomms eigenem Werkverzeichnis drei Viertel des Buches aus. Angermüller schlüsselt den Inhalt in einem Register näher auf und kommentiert auch kurz das Verzeichnis. Der Hinweis, daß es in der erhaltenen Form eine Kopie von Neukomms Bruder Anton darstellt (S. 8f.), sollte jedoch eine Quellenbeschreibung nicht erübrigen, zumal mehr als ein Schreiber tätig war und dem Stempel „SN“ zufolge (S. 1, 151, 295) wenigstens der 1. Teil im Besitz des Komponisten war, dessen Handschrift ich auch mehrfach zu erkennen glaube (Vergleichsmöglichkeiten bietet Tafel 79 in MGG IX). Besonderes Interesse verdient das Verzeichnis wegen der Datierungen und biographischen Notizen. Diese Angaben hat Angermüller herausgelöst und so eine Tabelle aller Aufenthaltsorte Neukomms erstellt. Ergänzend teilt Angermüller Neukomms 1858/59 gedruckte *Esquisse biographique* mit, in einer deutschen Übersetzung, die wohl Pellegrinis Fassung an Genauigkeit übertrifft, aber auch mißverständliche Stellen hat. So meint das „*alternativement plain-chant et chant figuré*“ einer Matthäuspasion von Neukomm (Pellegrini: „*abwechselnd aufgezeichnet in Choralnoten*“ – Angermüller: „*abwechselnd in gregorianischem und Figuralgesang aufgezeichnet*“) keine Notations-Besonderheit, sondern nur den Wechsel von Choral und mehrstimmigen Teilen. Bei den aufmerksam kommentierenden Fußnoten vermißt man im Abschnitt „*Rußland*“ den Hinweis auf R.-A. Moosers *Annales de la musique et des musiciens en Russie* (Genf

1948–1951), wo in Band 2, S. 661, eine Schauspielmusik Neukomms erwähnt ist „*Titan Mann (?)*“, die sich mit dem Werkverzeichnis als „*Sittah Mani*“ identifizieren läßt, was kein Schauspiel von Bender (Angermüller, S. 261), sondern ein anonymes russischsprachiges Drama um den Schwedenkönig Karl XII. und seinen erfolgreichen vierjährigen Aufenthalt vor der besarabischen Stadt Bender ist.

Knapp ausgefallen ist das zusammenfassende Kapitel *Neukomm als Künstler und Mensch*, das auch nur nach einer Auseinandersetzung mit dem Werk geschrieben werden kann. Zu dieser Auseinandersetzung könnte Angermüllers Schrift den Anstoß geben, nachdem nun mit dem Werkverzeichnis und Fundortangaben von Pellegrini äußere Barrieren beiseite geräumt sind. (Februar 1978) Manfred Hermann Schmid

MICHAEL H. GRAY and GERALD D. GIBSON: *Bibliography of discographies. Vol. 1: Classical music, 1925–1975. New York–London: R.R. Bowker Company 1977. XI, 164 S.*

So erstaunlich es ist, welche hohe Zahl an Diskographien zur E-Musik (Genre, Komponist oder Interpret als Subsumierungsprinzip) Gray/Gibson nachweisen – nämlich 3307 –, so wenig darf das darüber hinwegtäuschen, daß nur ein ganz geringer Prozentsatz davon wissenschaftlichen Kriterien genügt. Hier liegt das Handicap des sehr gewissenhaften und zuverlässigen Buchs: Obwohl Ziffern-Codes gewisse Aussagen über Detailgenauigkeit und Anlage der einzelnen Diskographien vermitteln, reichen diese bei weitem nicht aus, um die Spreu vom Weizen zu trennen. Diese Ziffern-Codes zeigen an, ob folgende Kategorien in einer Diskographie zu finden sind: Nichtkommerzielle Aufnahmen/Matrizennummern/Index/Veröffentlichungsdaten/Take-Nummern/Aufnahmedaten und -orte. Doch diese Rubriken reichen eben nicht aus; wichtig wäre ein Vermerk gewesen, welchen Zeitraum und welche Distributionsländer eine Diskographie abdeckt. Außerdem hät-

te ich gerne eine Unterscheidung von deskriptiven und wertenden Diskographien gesehen. Etwas unglücklich ist die Eingliederung von nicht-personenbezogenen Diskographien in die alphabetische Folge, da sie einer nicht ganz klaren Systematik folgt.

Nichtsdestoweniger: Von allen bisherigen Bibliographien zur Diskographie ist dies die zuverlässigste. Bewundernswert ist auch die Abdeckung europäischer Publikationen, somit ist das Buch gleichermaßen für deutsche Bibliotheken und Schallarchive interessant. Trotz der eingangs erwähnten Mankos ist das sehr übersichtlich gestaltete Buch ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Schallplatten-Forschung.

Corrigenda (Zahl bezieht sich auf die Titelnnummer): 103: Untertitel *A discography of the vocal works of Johann Sebastian Bach (1948–1967)*. *A Great Brook (sic) Publication*; somit gehört der Titel nach 115. 711 gehört in die Rubrik *COMPOSERS 20th Century*. 715 identisch mit 753, recte: 4 pp. 255 gehört nach 265: *Fidelio: Abscheulicher, wo eilst du hin*. 2031 gehört in die Rubrik *To 1800* (S. 90). 2034, 2035 gehören in die Rubrik *Medieval* (S. 89).
(August 1979) Martin Elste

ANTONIO SARTORI: Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto, a cura di Elisa GROSSATO, con un saggio di Giulio CATTIN. Vicenza: Neri Pozza 1977. 236 S. (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova. 4.)

Format und Ausstattung dieses Buches würden nicht ohne weiteres „nur“ eine Dokumentation – zu Komponisten und Theoretikern (S.1–59), Orgelbauern (S. 61–112) und ausübenden Musikern (S. 113–194), jeweils alphabetisch bzw. chronologisch angeordnet – erwarten lassen. Erst wenn man sich von der Fülle der Namen und Daten (auch von neuen Daten zu bekannten Namen) überzeugt hat, sieht man ein, daß diese Publikationsform mit Recht gewählt wurde. Ein weiteres Argument mochte sein, daß es sich eben um die nachträgliche Verwertung eines Nachlasses

handelt. Die Unterteilung der anfallenden Namen in drei Bereiche war ursprünglich als Erleichterung der Benützung gedacht und entspricht ungefähr dem, wie man früher Kataloge von Klosterbibliotheken angelegt hat. Die Problematik zeigt sich aber nicht nur in der Fragwürdigkeit einzelner Zuweisungen, sondern bereits in der Notwendigkeit einer vierten Abteilung für alles nicht eindeutig oder einzelnen Namen Zuzuweisende (S. 195–226). Dies ist durch das Generalregister am Schluß des Bandes (S. 227–236) weitgehend repariert. Aber nicht nur diese Arbeit, sondern die gesamte Vorbereitung zahlreicher Aufzeichnungen zum Druck (stets eine schwierige und oft unbedankte) stammt von Elisa Grossato, die also am positiven Endergebnis keinen geringen Anteil hat. Daß die Grundlagen selbst von Padre Sartori nur in jahrelangen Archivarbeiten zustande gebracht werden konnten, versteht sich von selbst. Er ging dabei von zwei verschiedenen, im vorliegenden Titel kaum angedeuteten Kriterien aus: einem geographischen (durch Beschränkung auf die Staatsarchive in Padua, Florenz, Mailand, Trient, Venedig und Vicenza neben dem von del Santo) und einem inhaltlichen (der Zugehörigkeit zum Minoritenorden, wobei Vollständigkeit der Dokumente und Verlässlichkeit ihrer Aufnahme vor der Frage ihres Bekanntheitsgrades rangiert). Angefangen beim ältesten Beleg 1372 (Giov. Razio) ist als Obergrenze das 18. Jahrhundert angenommen worden, wobei der größte Anteil erwartungsgemäß im 16. und 17. Jahrhundert liegt. Neben all dem ist bei der Beurteilung des Bandes noch einzukalkulieren, daß er Parallelen aus anderen Bereichen der Kunst und der Geschichte besitzt oder noch erhalten soll.

(April 1979) Rudolf Flotzinger

FRANCESCO BUSSI: L'Antifonario Graduale della Basilica di S. Antonino in Piacenza (Sec. XII). Saggio storico critico. Piacenza: Scuola Artigiana del Libro 1956. Ristampa anastatica Piacenza 1977. 136 S., 2 Abb. (Biblioteca Storica Piacentina. Band 27.)

Für einen Nachdruck, zwanzig Jahre nach seinem ersten Erscheinen, braucht Bussi Buch keine Rechtfertigung. Schon damals in ihrem Wert erkannt (s. Solange Corbin in *Revue de la Musicologie* 42, 1958), ist die kleine, konkret auf ein Objekt bezogene Studie noch in keiner Weise überholt. Den Vorspann zu den Untersuchungen bilden Beschreibung und Inhaltsangabe des Antiphonar-Graduales sowie eine Neumentabelle. Der Hauptteil besteht in der Analyse der 41 wichtigsten Varianten zu vier großen, in der *Paléographie Musicale* veröffentlichten Choralhandschriften. Besonders interessant sind die 23 melodischen Abweichungen, denn in ihnen wird eine gewisse Eigenständigkeit der Handschrift aus Piacenza sichtbar. Doch steht diese Distanz zur übrigen Tradition in Widerspruch zur konservativen Haltung, die im Aufbau der Handschrift zu beobachten ist. Die Analysen sind klar und zutreffend, wobei Bussi nicht vor Werturteilen zurückschreckt. Diese braucht man ihm nicht alle abzunehmen, doch zeugen sie von seiner lebendigen Beziehung zur Sache.
(März 1979) Andreas Wernli

FRANCESCO LUISI: *Del cantar a libro ... o sulla viola. La Musica Vocale nel Rinascimento. Studi sulla Musica Vocale Profana in Italia nei secoli XV e XVI.* Torino: Eri – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana 1977. 656 S., 1 Schallpl.

Mit seiner Arbeit begibt sich Luisi auf ein Feld, das schon viele Male – in Teilen und als Ganzes – bestellt worden ist. Die Berechtigung, sich ein weiteres Mal zum Themenkomplex der italienischen Vokalmusik der Renaissance zu äußern, liegt wohl im neuen Ansatz, den Luisi vorstellt: Die Thesen und Erkenntnisse der neueren Kulturgeschichte auf dem Gebiet der Musik – einem Stiefkind dieser allgemeinen Geschichtsschreibung – anzuwenden und dadurch auch hier zu anderen Resultaten zu gelangen (S. 9f.). Den Ausgangspunkt bildet die Periodisierung der italienischen Renaissancemusik in zwei große Phasen, welche zwei Aspekten des Renaissancegedankens entsprechen:

Eine erste, „*di pura rinascita*“ umfaßt den Zeitraum von 1420 bis 1520, ihr Produkt ist die Frottola. Eine zweite „*di riflessione e perfezionamento*“, reicht von 1520 bis 1600; sie ist geprägt vom Madrigal. Die beiden Phasen sind in sich wieder zweigeteilt, in Vorbereitung (1420–1480 mündliche Überlieferung; 1520–1560 Entstehung des Madrigals) und stilistische Vervollkommnung (1480–1520 bei der Frottola; 1560–1600 beim Madrigal, S. 8). Von dieser Sicht wird der Aufbau des Buches bestimmt, wenn auch nicht deckungsgleich: Phase 1 wird in den ersten drei Teilen abgehandelt, Phase 2 überwiegend im vierten Teil zusammengefaßt.

Bereits im ersten Teil *Condizioni e aspetti storico-sociali della rinascenza musicale* (S. 13–94) zeigen sich die Schwierigkeiten, den Ansatz konkret durchzuführen. Zwar bietet Luisi einen schönen und gründlichen Überblick über die politischen, kulturellen und musikalischen Verhältnisse in Italien des 15. Jahrhunderts, doch bleibt es bei einer Aufzählung, ohne daß sich wesentliche neue Resultate ergeben, oder die Fakten zu einer synthetischen Schau der Verhältnisse zusammengefügt werden. Dieser Mangel an Synthese wird am spürbarsten am vierten und schwächsten Teil des Buches, *Seconda convergenza di motivazioni estetiche* (S. 439–592), in welchem vom Madrigal die Rede ist. Der Abriß seiner Geschichte bringt vor allem vom zweiten Abschnitt an („*Il primo madrigale*“) bloß eine Aufzählung von Komponisten, ihrer biografischen Daten und ihrer Werke; die Bemerkungen über Stil und Bedeutung bleiben allgemeiner Natur und sind stellenweise Zusammenfassungen aus der Literatur (z. B. S. 544f. über Philippe de Monte nach Einstein). Selbst als Einführung in das Gebiet des Madrigals ist dieser Teil nur unter Vorbehalt zu gebrauchen, denn er ist nicht immer mit der sonstigen Sorgfalt abgefaßt (so figurirt S. 552 als Widmungsträger von Marenzios 2. Madrigalbuch, 1581, Lucrezia Borgia, gestorben 1519, anstelle von Lucrezia d'Este) und verzeichnet die neuere Literatur nicht systematisch: So fehlen etwa die Biografien von Vicentino, Wert und Giovanni

Gabrieli aus der Reihe *Musicological Studies and Documents*.

Von großem Interesse sind dagegen die gewichtigen, der Frottola gewidmeten Teile zwei und drei. Zwar sind auch sie immer wieder bedeutenden Studien wie denen von Pirrotta, Jeppesen, Rubsamen und Osthoff verpflichtet, doch bietet Luisi daneben viel Eigenes. Im zweiten Teil, *Prima convergenza di motivazioni estetiche* (S. 95–317), überzeugt die Darstellung der Zusammenhänge von Aufführungspraxis und früher Frottola; ebenso derjenigen von poetischen Formen und Kompositionstypen. Die Beziehungen zwischen Frottola und Canto carnascialesco sowie die mannigfache Weise, in der volkstümliche Elemente in die Frottola eindringen können, werden mit vielen Text- und Musikbeispielen belegt, die allerdings oft für sich selbst sprechen müssen, denn für ausführliche Analysen ist nur selten Platz geblieben. Zur Frage der Verwendung von Frottolen im Bereich des Theaters steuert Luisi eine Menge neuen und interessanten Materials bei, doch bleibt das meiste im Bereich der Vermutung, wenn auch sehr viel für die jeweiligen Hypothesen des Verfassers spricht.

Der dritte Teil, *Atteggiamenti 'umanistici' nel rinascimento* (S. 319–469), ist den Frottolen mit lateinischem Text vor dem Aufkommen des Madrigals gewidmet. Zwar bilden sie nur einen winzigen Teil des gesamten Repertoires, doch sind sie für die weiteren Entwicklungen von Bedeutung, weil hier, abgesehen von der spezifisch humanistischen Haltung in der Textwahl, besondere Verhältnisse in Bezug auf Rhythmik, Deklamation und szenische Funktion vorliegen (S. 321). Bei der sapphischen Ode bedienen sich die Komponisten im italienischen Sprachbereich eines Modells, das von einer akzentuierenden, hendecasyllabischen Vorstellung ausgeht, während dagegen die deutsche Schule vom quantifizierenden Versmaß her kommt. Schwierig zu lösen und mit Umsicht behandelt ist das Problem des „*Aer de versi latini*“; daß Luisi nach gründlichen Erwägungen darauf verzichtet, der untextierten Melodie ein bestimmtes Versmaß zuzuordnen, spricht für die Art seiner Dar-

stellung, die sich nicht auf Resultate um jeden Preis versteift. Anhand einer Reihe von weiteren Versmaßen zeigt Luisi in genauen Analysen die Bedeutung einiger Vertonungen lateinischer Texte für die zukünftige Entwicklung: Abgehen von der strophischen Konzeption zugunsten durchkomponierter Sätze, zunehmende Ausdruckskraft der Oberstimme sowohl in deklamatorischer wie in melodischer Hinsicht sowie Ansätze zu rein vokaler Kompositionsweise: All dies sind Tendenzen, die später im Madrigal wirksam werden.

Das überaus reiche Material, das im Buche verarbeitet ist, wird durch ein Register erschlossen. Es ersetzt bis zu einem gewissen Maße das Quellen- und Literaturverzeichnis, da die Namen der Drucker und der Autoren von Sekundärliteratur ebenfalls aufgenommen sind. Unter den vielen Bildern und Faksimilia sind nur wenige Neuveröffentlichungen zu finden. Dagegen enthält die Arbeit sehr viele und gute Neueditionen von Musik. Was hier zu kurz kommt, sind Hinweise auf die oftmals binär notierten ternären Rhythmen, ein Stilmerkmal, das auch im Text keine Beachtung findet (s. Bsp. 20, 29, 32 und 35; das Ritornell von Bsp. 48 und der Kanon gegenüber S. 209). Dem Band ist eine Schallplatte beigegeben mit dem Ensemble *Musica insieme*, dessen Leistung hier allerdings unter dem gewohnten Niveau liegt; insbesondere vermißt man weitgehend die virtuose Spontaneität, intonatorische Sicherheit und rhythmische Beweglichkeit, die man gerade nach der Lektüre dieses Buches bei der Ausführung von Frottolen erwartet. Doch im Ganzen bildet der Band von Luisi, trotz der geäußerten Einwände, mit seiner Klarheit und Sorgfalt, dem vielgestaltigen Material, der reichen, gut erschlossenen Dokumentation sowie mit seinem ehrlichen Engagement eine imponierende Leistung.

(März 1979)

Andreas Wernli

HANS-HERBERT S. RÄKEL: Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie. Bern: Paul Haupt 1977. 391 S. (Publikationen der Schweizerischen musik-

forschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 27.)

Diese Studie fußt auf den Kontrafakten des Trouvère-Repertoires und sucht von diesen Stücken aus die stilistische Entwicklung der Trouvèremelodien im allgemeinen abzuleiten. Das Buch gliedert sich in drei Teile: die Überlieferung der Kontrafakta in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; desgleichen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; eine Analyse der Stilgeschichte der Trouvère-Monodie. Der erste Teil untersucht systematisch viele Kontrafakta in den verschiedenen Gattungen der Gedichte: Minnelieder, Jeux-partis, religiöse und politische Lieder, sowie Beziehungen zu den lateinischen Conductus und die Lieder des Gautier de Coinci. Der zweite Abschnitt geht ähnlich vor, während der dritte in drei Kapiteln die hauptsächlichsten Stilelemente und ihre Entwicklung bespricht: Form, Melodik und Tonalität. Neben einer Anzahl musikalischer Beispiele im Text bringt der Autor im Anhang Übertragungen von 14 Liedern, sieben davon in zwei Versionen und eines in drei, leider nicht immer übersichtlich auf gegenüberliegenden Seiten gedruckt. Dann folgen ein Literaturverzeichnis, ein Sigla-Verzeichnis für die Handschriften, ein Namenregister der mittelalterlichen Autoren und Romanzen sowie Verzeichnisse der Musikbeispiele und der besprochenen Lieder.

Räkel gibt außerordentlich gründliche und aufschlußreiche Analysen einer großen Anzahl von Liedern, aber leider nicht aller, von denen Kontrafakten existieren. Da er viele dieser Lieder unter mehreren Gesichtspunkten betrachtet, werden diese mehrfach besprochen, so daß viele Beobachtungen wiederholt erscheinen. Seine Hauptthese, die das ganze Buch durchzieht, ist die Erkenntnis, daß die ritterliche Gesellschaft, in der das Trouvèrelied zuerst gepflegt wurde, in dieser Hinsicht im späteren 13. Jahrhundert durch eine bürgerliche abgelöst wurde. Räkel leitet von dieser Einsicht mehrere wichtige stilistische Entwicklungen ab, die er teilweise durch die handschriftliche Überlieferung bekräftigt findet.

Immer wieder verbindet er improvisatorische Aufführungspraxis und mündliche

Überlieferung mit der ritterlichen Gesellschaft und schriftlich festgelegte Tradition mit den späteren bürgerlichen Künstlern, bei denen Kontrafaktur, formale Schematik, metrisch-rhythmische „Regelung“ und straffere Tonalität stark hervortreten und die aus diesen Gründen in früheren Liedern oft „Verbesserungen“ anbringen. In der frühen Trouvèrelyrik findet Räkel hingegen eine große Variabilität in der Melodie – die Texte werden durchwegs nicht beachtet – oder „*Freiheit des Vortrags*“ womit er anscheinend nur auf die Varianten der Verzierungen hinweist, obwohl er offenbar auch den Rhythmus stillschweigend miteinbezieht.

Hier, wie in so vielen andern Studien über mittelalterliche Lieder, scheidet jedoch die Analyse. Obwohl der Autor die Parallelen in den Motetten, die polyphonen Kompositionen des Adam de la-Halle und die mensural notierten Trouvèrewesen erwähnt, hält er am freien Rhythmus der besprochenen Lieder fest. Es gelingt ihm daher nicht, eine überzeugende tonale Analyse zu geben, da ja die Haupttöne einer Melodie ohne metrische Betonung nicht erfaßt werden können. In ähnlicher Weise kommt er zu Schlüssen über Verzierungen, die den Sachverhalt falsch oder unzulänglich auslegen, da Änderungen des Modus in Kontrafakta – auch bekannt von Motetten – übersehen werden. Unter anderem führt der Verfasser einen neuen Terminus ein: „*punctum-post-punctum-Stil*“, ein Terminus, der sowohl unnötig als auch unangebracht ist. Er meint dabei unverzierte Note-per-Silbe-Melodien, die an andern Stellen oft „*orchestisch*“ und manchmal „*unsänglich*“ genannt werden – Charakterisierungen, denen man kaum überall beistimmen wird. Solche Melodien, wenn sie mit mehr melismatisch angelegten verwandt sind, können gewöhnlich durch Modus-Änderung erklärt werden.

Das Hauptgewicht und der Wert dieser Arbeit liegen wohl in der detaillierten stilistischen und historischen Analyse der verschiedenen Werk-Familien. Die Daten vieler Lieder werden geklärt und mit ihnen die Abfolge der Kontrafakta. Der Hauptgedanke ist wohl nicht neu, wird aber durch dieses

Buch stark vertieft. Die Nachteile sind die oft unklare Ausdrucksweise, die unrythmischen Übertragungen und das Außerachtlassen der Texte, die zu vielen falschen Schlüssen führen, sowie die zahlreichen Wiederholungen, die oft des Hinweises auf Behandlung in anderem Zusammenhang entbehren.

(Mai 1978)

Hans Tischler

RICHARD L. CROCKER: *The Early Medieval Sequence. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1977. X, 470 S. mit Hss.-Verz., krit. Bericht, Register und 4 Abb.*

Wie ernst und wörtlich man diesen viel zitierten und viel interpretierten Text auch immer nehmen mag: im Vorwort zum *Liber hymnorum*, der ersten großen, um 880 aufgezeichneten Sequenzen-Sammlung, berichtet der St. Galler Mönch Notker Balbulus, ein aus dem von Normannen zerstörten Kloster „Gimiedia“ nach St. Gallen geflüchteter Mönch habe ein Antiphonar mit sich geführt, in dem sequentiae mit Worten versehen waren; in Nachahmung dieser Praxis und unter Anleitung seines Lehrers Iso, der ihm eine syllabische Textierung empfahl, habe er, Notker, die Verse dieses Buches geschrieben und gesammelt. Interpretiert man am Text entlang, so besagt dieses Proömium, daß gegen Ende des 9. Jahrhunderts in St. Gallen eine westfränkische Tradition in den ostfränkischen Bereich übernommen und dort vervollkommen wird. Fest steht, daß zu diesem Zeitpunkt eine neue, selbständige Gattung innerhalb der liturgischen Monodie in das Licht der Überlieferung tritt und ihre geschichtliche Laufbahn beginnt, die bis zum Tridentinischen Konzil führen sollte.

Die Geschichte der Sequenz, die Chronologie, die Überlieferung, das Verhältnis der Melodieschemata und der Texte ist noch nicht geschrieben worden; auch das Buch *The Early Medieval Sequence* von Richard L. Crocker, eine der jüngsten Veröffentlichungen zum Thema „Sequenz“, erliegt der Anziehungskraft, die die ungewisse Früh-

geschichte der Sequenz seit langem auf die Forschung ausübt. Crocker ist indessen Realist genug, um sich nicht in gallikanischen oder insularen Nebeln zu verlieren und dort nach liturgischen, neben- oder außerliturgischen Wurzeln der Sequenz zu graben: er beginnt dort, wo für die Sequenz die konkrete Überlieferung von Text und Melodie einsetzt, d.h. im Frankenreich des 9. Jahrhunderts. Die Spekulationen, die seine umfangreichen Untersuchungen in Gang bringen und begründen, scheinen greifbarer, obwohl auch sie nicht in unmittelbarer Reichweite liegen.

Ausgehend davon, daß Notker westfränkische Melodien textiert habe, vergleicht Crocker Notkers Texte und Melodien mit dem wenig später in westfränkischen Handschriften überlieferten Sequenzen-Repertoire, mit dem Ziel, mittels der nach der Überlieferung älteren Notker-Texte die ursprüngliche Form der nach der Überlieferung jüngeren westfränkischen Sequenzen zu ermitteln und auf diese Weise zur „early medieval sequence“ zu kommen: „It is my conviction that when restored in accordance with Notker's version . . . the Aquitanian versions are as close to the ninth-century originals as we can now come“, heißt es im Einleitungskapitel (S. 10), und das „my conviction“ deutet darauf hin, daß der Autor seine Überzeugung dem Leser nicht aufdrängen, sondern als Hypothese und Anregung zur Diskussion verstanden wissen will.

Die Einwände, mit denen sich Crocker selbst kurz auseinandersetzt, betreffen die Kontinuität der Überlieferung zwischen verschiedenen Traditionen, und er entkräftet sie, indem er darauf verweist, daß sowohl die Anlage wie die aus dem Vergleich der St. Galler mit den aquitanischen Neumen sich ergebende Melodiegestalt in ost- und westfränkischer Überlieferung übereinstimmen. Strukturelle und melodische Gemeinsamkeiten zwischen einer ostfränkischen Sequenz des ausgehenden 9. Jahrhunderts und einer westfränkischen Sequenz vom Ende des 10. Jahrhunderts müssen allerdings nicht notwendig auf ein ihnen gemeinsames Vorbild führen, das Notker in textloser oder

unvollkommen textierter Form vorgelegen hat, und hätte Notker nicht das eingangszitierte Proömium geschrieben, dann wäre schließlich auch der Weg der Sequenzenmodelle von St. Gallen nach Südfrankreich denkbar, wobei in der Frage nach der Herkunft der „melodiae“ in paralleler oder aparalleler Form die italienische Überlieferung nicht übergangen werden dürfte. Mit anderen Worten: Crocker's Ansatz beruht auf der Kombination einer bestimmten Interpretation von Notkers Vorwort mit einer speziellen Bewertung der frühen aquitanischen Handschriften. Die dadurch gewonnene Position – sie ist keineswegs unbegründet – erlaubt einen Rückzug in das Frühstadium der Sequenz als selbständiger Wort-Ton-Schöpfung, den man mit Gewinn verfolgen kann, ob man von den Ausgangspunkten überzeugt ist oder nicht.

Zwei Tabellen fassen im ersten Kapitel die Quellenlage und die Konkordanzen zwischen dem westfränkischen und dem Notkerschen Repertoire zusammen. Aus der zweiten Tabelle wird auch die Gliederung der Melodien in drei Gruppen schon erkennbar: Sequenzen ohne gesicherte Verbindung mit einem Alleluia, Sequenzen mit Verbindung zu einem Alleluia, a-parallele Sequenzen. Nach einem einführenden Kapitel über die Möglichkeiten, Melodien aus aquitanischen Quellen zu übertragen und sie mit Melodien in deutschen Neumen zu vergleichen, beginnt der Hauptteil des Buches mit detaillierten Vergleichen der west- und ostfränkischen Sequenzen des jeweils gleichen Formschemas, einmündend in den Versuch, die westfränkische Melodie mit Notkers Text auf eine „frühere“ Form zu bringen. „*Laudes deo concinac*“ ist Notkers erste, im Proömium als solche erwähnte Dichtung; ihr entspricht als westfränkische Parallele „*Laudes deo omnis sexus*“. Versikelschemata und zwei Notenbeispiele – kollationiert, im Anhang jedoch auch kritisch kommentiert – veranschaulichen die Sequenz in einem gegebenen und einem ermittelten Stadium. Es kommt sehr viel zur Sprache in diesen 18 Kapiteln, auch Philologisches, Theologisches und Historisches. Crocker ist bemüht, seine Beobachtungen

zu erklären und Kategorien für eine zeitliche Abfolge zu gewinnen, die man allerdings stets dahingehend prüfen müssen, welche Wertigkeit das nahezu unvermeidlich wirksam werdende, subjektive Text- und Melodieverständnis in der Argumentationskette einnimmt.

In den letzten Kapiteln faßt der Autor die Beobachtungen zur Formgebung der frühen Sequenz zusammen und behandelt die Stellung der Sequenz im Verhältnis zum Alleluia und im größeren Rahmen der Liturgie. Ausführlich diskutiert er Ursprünge und formale wie ästhetische Folgen der Doppelung von Versikeln und der einfachen Eingangs- und Schlußversikel, das individuelle Gesamtbild eines Sequenzschemas (ihren „*fingerprint*“) und stellt die Sequenz als eine organisierte, idiomatische Wort-Ton-Schöpfung fränkischen Geistes dem frei fließenden römischen Choral gegenüber. Die nachdrückliche Bewertung der Sequenz als einer selbständigen Kunstform führt Crocker auch dazu, die Verbindung zum liturgischen Alleluia und zu den *sequentiae* nicht über die nachweisbaren Verbindungen hinauszuführen. Das abschließende Kapitel umschreibt in angenehm sachlicher Form den größeren Rahmen klösterlichen Lebens im unruhigen 9. Jahrhundert und die Folgen der karolingischen Reform und führt aus diesem weiteren Umkreis noch einmal auf die Sequenz zurück – als Produkt monastischen Lebens in einer Zeit verfallender Ideale unter den Aspekten von Imitation, Analogie, Synthese und Neuschaffen. (November 1978) Karlheinz Schlager

ROBERT SCHOLLUM: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1977. 169 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 3.)

Der vorliegende Band ist entstanden im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der österreichischen Nationalbibliothek in Wien im Jahre 1973; der Katalog dieser Ausstellung war die Grundgestalt des Buches. Diese Tatsache erklärt die Einschränkung auf Österreich, macht sie aber nicht sinn-

voll; denn von einer spezifisch nationalen Musikkultur Österreichs im 20. Jahrhundert kann man wohl kaum sprechen, und die Darstellung, die sich jeglichen Seitenblicks auf deutschsprachige Liedkomponisten außerhalb enthält – Hinweise etwa auf Schoeck, auf Fortner, auf Reimann vermißt man –, bekommt so die gefährliche Nähe zu einer Lokalgeschichtsschreibung, die durch die Sache nicht legitimiert ist. Schollum, Hochschulprofessor für Lied- und Oratorieninterpretation an der Wiener Musikhochschule, betont zwar im Vorwort den wissenschaftlichen Anspruch der Publikation, weist aber zugleich darauf hin, daß er ebenso für die Interpreten geschrieben hat. Diese Mischung aus Werkanalyse und Interpretationshilfe könnte bei diesem Thema überaus sinnvoll sein, scheitert im vorliegenden Fall aber daran, daß weder den Ansprüchen der einen noch denen der anderen Leserschicht genügt wird; die Analysen sind für wissenschaftliche Zwecke zu pauschal, begnügen sich bei den bekannteren Komponisten (Mahler, Schönberg, Webern) mit einer ausführlichen Zitatensammlung und reichen bei den nur lokal bekannten Komponisten über Konzertsführer-Niveau kaum hinaus; die Interpretationshilfen bedürften, um wirksam zu sein, ebenfalls größerer Genauigkeit – wie man überhaupt bei der Lektüre dieses Bandes, durch das Negativbeispiel, in der Auffassung bestärkt wird, daß eine sinnvolle Interpretationshilfe eben doch in einer möglichst präzisen, genauen und perspektivenreichen Werkanalyse besteht. Was den wissenschaftlichen Anspruch angeht, so wird dieser in zwei weiteren Bereichen ebenfalls nicht eingelöst: der Verfasser bedient sich einer sehr pauschalen, um nicht zu sagen ungenauen Zitierweise: er verzichtet bei wörtlichen Zitaten durchweg auf Seitenangaben, er löst indirekte Zitate nicht auf und weist auch deren Originalquelle nicht nach, und er verzichtet darüber hinaus auf ein Literaturverzeichnis und – was noch einschneidender ist – auf den Nachweis der Druckausgaben der Lieder, die er bespricht. Wer also anhand von Schollums Buch die Thematik in Einzelbereichen weiterverfolgen wollte, müßte bi-

bliographische und philologische Studien erst selbst anstellen; von einem Band, der innerhalb der „*Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation*“ (!) erscheint, sollte man zumindest anderes erwarten dürfen.

Schollum gliedert seinen Band – nach drei einleitenden Kapiteln, die sich mit Schubert, Brahms, Wolf und Mahler befassen – in vierzehn Kapitel, die die österreichischen Komponisten jeweils in Geburtsjahrgänge einteilen (von 1857 bis 1930, jüngere sind nicht berücksichtigt), jedoch für Schönberg, Berg, Webern, Joseph Marx, Otto Siegl, Ernst Krenek, Robert Schollum (dieses Kapitel stammt von Franz Grasberger) und Gottfried von Einem Einzeldarstellungen einschieben. Die chronologische Gliederung, die für einen Stilquerschnitt einer bestimmten Zeit sinnvoll sein könnte, erweist sich jedoch dort als Hemmschuh, wo dann innerhalb der einzelnen Kapitel die Komponisten beziehungslos nebeneinander stehen. Und auch inhaltlich sind die einzelnen Kapitel ausgesprochen ungleich: für Berg etwa fällt nicht mehr als eine knappe Seite ab, zu Webern gibt es ausführliche Interpretationshinweise, aber kaum Analysen, Schreker erscheint weitgehend unterbewertet, dagegen versucht Schollum eine Rettung seines Lehrers Joseph Marx – und all dies in weitgehend apodiktischen Aussagen, ohne den Versuch, argumentativ Belege heranzuziehen oder durch Analysen zu stützen. Und schließlich: gerade aus einer Stadt, in der Karl Kraus einige Wirkung gehabt hat, hätte man sich mehr sprachliche und stilistische Sorgfalt erhofft: Formulierungen wie „*schon die ersten Lieder Mahlers (...) sind echter Mahler*“ (S. 36), „*Mahlers Weg (...) versuchte nicht Detailarbeit im Wolfschen Sinne, sondern große und seiner Wesensart entsprechende symphonische Blöcke*“ (S. 39) und schließlich „*Brahms, selbst seine volksliedhaften Lieder, sind in dieser Zeit einsame Spitze*“ (S. 44) disqualifizieren sich selbst – solche sprachliche Ungelegenheit und stilistische Flapsigkeit sollten weder ein Autor noch ein Verlag von Reputation sich gestatten.

(Februar 1978)

Wulf Konold

EBERHARD KRAUS: *Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. 2. Auflage. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1978. 352 S.*

Das 1972 erstmals erschienene, innerhalb kurzer Zeit vergriffene Werk (vgl. die Rezension von Hans Klotz in *Mf* 30, 1977, S. 125 f.) liegt nun in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung als Neuauflage vor. Es ist zweifelsfrei eine der wichtigsten deutschsprachigen Publikationen über Orgeln und Orgelmusik, die in letzter Zeit die einschlägige Literatur bereichert haben. In einer gelungenen Mixtur von Fachbuch und allgemein verständlicher Veröffentlichung breitet der Verfasser, international als Orgelinterpret anerkannt und für die Diözese Regensburg als Orgelsachverständiger tätig, den Stoff übersichtlich aus. Da gibt er zunächst eine recht präzise Einführung in den technischen Aufbau der Orgel, in das Wind-, Pfeifen- und Regierwerk sowie den Prospekt. Im Text eingelagerte Konstruktionszeichnungen tragen zum besseren Verständnis bei. Den Hauptteil des Buches machen die Ausführungen des Verfassers über die „*Orgel in ihrer geschichtlichen Entwicklung, ihre klanglichen Erscheinungsformen und ihren Einfluß auf die Orgelkomposition*“ aus. Die antike Orgel wie die christliche Kultorgel, historische Orgellandschaften wie Orgellandschaften der Gegenwart werden abgehandelt und durch fünfzig Dispositionsbeispiele charakterisiert. Der flüssig geschriebene Text ist mit zahlreichen Zitaten bedeutender Komponisten, Orgelbauern u. a. angereichert. Von besonderem kunst- und kulturhistorischen Interesse sind die 104 Bildtafeln. Die Fotos zeigen Orgelprospekte vieler namhafter Orgelbauer und der meisten Stilepochen europäischer Orgellandschaften. Die Worte auf der Innenseite des Umschlags, daß das Buch „*alle Freunde der Orgelmusik in das Wesen des Instruments einführen und das Verständnis für die Orgel wecken und mehren*“ will, können nur bestätigt werden.

Allerdings muß bei einer Publikation, die Anspruch darauf erhebt, als Nachschlagewerk zu gelten, das also auch von Schülern und Lernenden benützt wird, an dieser Stel-

le auf Unebenheiten und Unrichtigkeiten hingewiesen werden. So sind m. E. die Literaturhinweise zu dürftig. In jedem Fall wären jeweils die neuesten Auflagen bzw. Nachdrucke aufzuführen gewesen. Das Personenregister! Warum erhält Henri Arnault einen deutschen Namen, warum wird er zu Heinrich Arnold? Ein von Klotz schon beanstandeter Fehler der ersten Auflage, die nicht existierende „*Orgelbauernfirma Hammer & Beckerath, Hamburg*“, bleibt (wohl wegen Tafel 80) weiterhin im Register stehen. Warum gibt das Verzeichnis bei bekannten Persönlichkeiten Geburtsjahr, -ort und Sterbejahr, aber nicht konsequenterweise den Sterbeort mit an (so z. B. bei Hindemith, Micheelsen, H. J. Moser, J. B. Zimmermann)? Das Register siedelt den Orgelbauer Stefan Kuntz 1627 in Regensburg an, der Text zur Fototafel spricht bei Kuntz 1627 von Nürnberg. Als richtiger Ort darf wohl die fränkische Metropole gelten. Der Komponist Peter Philips lebte ausweislich des Registers von 1561 bis 1628. Im Buchtext auf S. 122 sind seine Lebensdaten um fünf Jahre verschoben: 1566 bis 1633. Rudolf Quoika ist 1972 verstorben, sechs Jahre vor Erscheinen dieser Zweitaufgabe. Der Orgelbauer Kaspar Sturm dürfte frühestens nach 1604 (vgl. *Mf* 26, 1973, S. 243) und nicht schon nach 1590 gestorben sein. Matthias Tretschler kommt nicht 1626 zur Welt, sondern 1624, und wird nicht 1689, sondern bereits 1686 zu Grabe getragen (vgl. *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 1963, S. 369 f.). Und schließlich ist Karl Joseph Riepp nicht 1710 in Ottobeuren geboren, sondern in Eldern, das zugegebenermaßen nach der zwischenzeitlich durchgeführten Gebietsreform jetzt zur Verwaltungsgemeinschaft Ottobeuren zählt.

Offensichtliche Druckfehler im Text (z. B. S. 150) und im Bildteil (Tafeln 6, 34) müßte der Lektor eines so renommierten Verlages bemerken. Nicht zu reden von dem Umbruchfehler, der die Anmerkungen über die „*weltliche Orgel*“ statt am Textschluß sechs Kapitel vorher einrückt. Die Beschreibung unter Tafel 47 „*Keinerlei Voraussetzung zur künstlerischen Anpassung*“ (in der 1. Auflage: „*Keinerlei Wille zur künstlerischen An-*

passung“) ist in der veränderten Form nach wie vor fehl am Platz, da eben die von Patroklos Müller erbaute Orgel zunächst in Dalheim (Westfalen) gestanden hat und erst später in die Pfarrkirche von Borgentreich (Westfalen) gelangt ist.
(September 1978) Raimund W. Sterl

FRANÇOIS SEYDOUX: *Les orgues de Saint-Pierre-aux-Liens a Bulle. Ohne Ort und Jahr [Fribourg 1978]. 51 S.*

Das Bändchen stellt einen Abriß über die Orgelbaugeschichte von St-Pierre-aux-Liens zu Bulle (Boll) im schweizerischen Kanton Fribourg dar. Es macht den Eindruck sorgfältiger Arbeit. Der Verfasser hat sich der undankbaren aber lohnenden Mühe unterzogen und in kommunalen und kirchlichen Archiven geforscht. Der umfangreiche Anmerkungsapparat bestätigt dies. Die bebilderte Schrift bringt zur Abwechslung einmal nicht nur Orgeldispositionen, sondern auch die Programme von den Einweihungsveranstaltungen für die gebauten Instrumente. So erfahren wir u. a. von geschmackvollen Konzerten, die z.B. Marcel Dupré (1948) und Luigi Ferdinando Tagliavini (1976) in Bulle gegeben haben.
(September 1978) Raimund W. Sterl

LLOYD ULTAN: *Music theory: problems and practices in the middle ages and renaissance. Minneapolis: University of Minnesota Press (1977). XIV, 267 und VIII, 269 S.*

Das Äußere dieser beiden Bände glaubt man bisher – in Europa und zumal im deutschsprachigen Bereich – nur von den Schulbüchern unserer Kinder her zu kennen, oder genauer: die Arbeitsbücher unserer mittleren und höheren Schulen entsprechen der Beilage, der großformatigen „workbook-anthology“, und die Lehrerhandbücher dazu dem „textbook“, dem eigentlichen Darstellungsband des vorliegenden Werkes. Gewiß sollte man solche Vergleiche nicht auf die Spitze treiben oder sich gar zu

Pauschal-Vor-Urteilen hinreißen lassen (auch nicht, wenn im Vorwort der Anspruch „revolutionary in concept“ erhoben wird). Aber in welchem Hochschulkursus oder Universitätsstudium der Musikwissenschaft fehlten nicht die Pflichtveranstaltungen Tonsatz (fein säuberlich in Harmonielehre und Kontrapunkt getrennt), musikalische Analyse, Werkkunde, Notationskunde, Musikgeschichte usw. und wo hatte man nicht seine liebe Not mit der Koordination der (erhofften Zunahme) der Einzelkenntnisse und der verstreuten Literatur? Und wer hätte nicht – zumindest seit „Hochschuldidaktik“ gefragt ist – in dieser Hinsicht zu experimentieren begonnen, anderes versucht? Wer also müßte nun dieses Lehr- und Arbeitsbuch, wohl das erste seiner Art für den Hochschulbereich, von einem Mann stammend, der gleicherweise Erfahrungen als Komponist und Hochschullehrer in den genannten Bereichen hat, nicht begrüßen? Doch nur, wer Vorurteile hat oder ein unverbesserlicher Konservativer ist? Leider ist die Sache nicht ganz so einfach. Es dürfte zwar bereits unbestritten sein, daß nicht als Musik-Analyse ausgegeben werden darf, was nur das Aufsuchen nicht weiter hinterfragter Schemata ist, daß Analyse die volle Beherrschung der satztechnischen Grundlagen, damit der (Musik-)Geschichte voraussetzt, nie an ein Ende kommt usw. Bekannt dürfte auch sein, daß Spezialistentum nicht nur in Wissensumfang und -tiefe besteht, sondern im Bewußtsein der Fragenfülle. Das weiß jeder, der nach dem Studium der bewährten Bücher von Johannes Wolf oder Willy Apel und nach seinen vier Semestern Notationskunde in die Praxis des Forschens, in die schrittweise Konfrontation mit den je besonders gearteten Problemen entlassen wurde. Ihm ist bewußt geworden, daß je einige Seiten über Choral- und Modalnotation, Kirchentonsarten und Solmisation, Organum und Hocketus, Isorhythmik und Motette, Rondeau und Madrigal, Dufay und Ockeghem, Josquin und Palestrina u. a., wie hier, etwas anderes als Verkürzungen, Vereinfachung und Verdeckung statt Klärung der Probleme, Primitivisierung und Projektion gar nicht bringen, die umfassende Lite-

ratur keineswegs ersetzen können. Er wird daher allzu hohe Ansprüche gar nicht mehr stellen. Er wird aber jeglichen Hinweis auf diese Tatsachen vermissen und Ungenauigkeiten überall annehmen, auch wo er sich nicht mehr als Fachmann mit eigenen Erfahrungen fühlt. Er wird also, wenn er sich enthält, die fragwürdigen Einzelheiten in ihrer Fülle (gleichgültig, ob sie die berühmte „große Linie“ verzeichnen oder nicht) mit spitzer Feder aufzuspießen, oder es bei der Kategorisierung: kein Buch mit wissenschaftlichen, sondern pädagogischen Ansprüchen zu belassen, zweierlei fragen: Warum müssen Lehrbücher (gleichgültig, für welchen Bereich) wissenschaftlich angreifbar sein? Und wie hältst du es selbst mit den hier angesprochenen Grundsätzen? Erst zur zweiten mag der Leser der von Ultan gebotenen Anregungen wieder froh werden oder sich bestätigt fühlen. Das zwingt ihn allerdings, das „textbook“ mit dem blauen Leineneinband und dem berühmten Herzblatt des Cordier als Umschlagzeichnung von seiner Handbibliothek zu den vielleicht schönen, aber nicht oder nur selten (für Notenbeispiele etwa) benutzten Büchern, ganz oben oder hinten im Regal, zu verbannen. Hingegen wird er das „workbook“, in Ringbuchform mit vielen leeren und heraustrennbaren Seiten, auch als Universitätslehrer griffbereit halten. Zwar mag auch hier manches utopisch (etwa die Komposition eines Chorals als erste oder eines Alleluia à la Leonin als dritte Aufgabe), alles in allem auch zuviel sein. Aber die Richtung, mit seinem ständigen Ineinander von Satzlehre, Notationskunde und Analyse, mit den zahlreichen, den verschiedensten Ausgaben entnommenen Beispielen vom Choral-Kyrie bis zum vierstimmigen Kyrie von Palestrina und zur Canzone von Gesualdo, mit dem ständigen Rekurs auf die technischen Grundlagen, dürfte stimmen (um so mehr, wenn die historischen dazu kämen). Selbst wenn nur ein Bruchteil der Aufgaben vom Studenten realisiert werden kann (zumal in zwei Semestern), wird es, richtig verarbeitet, viel sein, und die Beispielsammlung allein schon ihre Wirkung tun: nämlich die unübersehbare Fülle von Problemen und

Lösungen, vielleicht auch die Fragwürdigkeit von einfacher „Entwicklung“, jedenfalls die jeweilige Bedingtheit vor Augen führen. Der Studierende wird dabei der führenden Hand des „Lehrers“ bedürfen. Dieser aber sollte es sich nicht zu leicht machen und einfach wieder das „textbook“ hervorkramen. Möglicherweise mußte nämlich dieses nur geschrieben werden, um jenes hervorzubringen. Nur so könnte sich der Aufwand gelohnt haben.

(April 1979)

Rudolf Flotzinger

HERMANN BECKH: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Einleitung von Lothar REUBKE. Stuttgart: Urachhaus (1977). 261 S. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage 1937.)

Da sich das musikalische Erleben nach der Ansicht des Herausgebers auf die zentrale Funktion des Tones besinnen muß, empfiehlt er ein Studium des geistigen Tonartenwesens in der Art von Hermann Beckh, dessen Buch er durch eine Neuauflage abermals ins Bewußtsein rückt, obwohl er es auch als „Dokument romantischer Rückschau“ bezeichnen zu müssen glaubt. Der Rhythmus des Quintenzirkels (mit dem Gesichtspunkt der geistigen Zwölfheit) wird hier mit Rhythmen des zeitlichen Geschehens in Verbindung gebracht und die resultierenden Charakteristika mit Beispielen der Musikkritik, vornehmlich der Musikdramen Wagners (eindeutiger Inhalt durch die festgelegte Relation von Wort und Ton) verglichen. Freilich spielen weltanschauliche und besonders astrologische Aspekte eine gewichtige Rolle. Permanent werden gnostizistische Gedanken als das Christliche und außermusikalische Analogien als kosmische Beziehungen angesprochen.

(September 1978)

Werner Reiners

FELIX SALZER: Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag

1977. 2 Bände. 237 und 349 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 10 und 11.)

Bei der ‚Neuausgabe als Taschenbuch‘ handelt es sich um einen bis an die Grenze des Zumutbaren verkleinerten fotomechanischen Nachdruck der deutschen Ausgabe von 1960, mit allen Druckfehlern der Vorlage. Angewechselt wurde das kurze Vorwort. Obwohl es laut Inhaltsverzeichnis nach wie vor von Leopold Mannes stammen soll, hat es Saul Novack vom Queen’s College der City University New York geschrieben. – Nach wie vor gehört Salzers systematische Darstellung der Theorien zur musikalischen Analyse von Heinrich Schenker zu einem an Konservatorien und Hochschulen in den Staaten gerne verwendeten Lehrbuch. Inwieweit das Buch (wie es das zu tun vorgibt) tatsächlich dazu beiträgt, unabhängig vom „instinktiven (!) musikalischen Verständnis“ (I, S. 221) ein Verstehen der Musikwerke aufgrund von „musikalischer Architektur“ und „tonalem Zusammenhang“ zu ermöglichen, ist mehr denn je zweifelhaft. Daß es aber einen guten ersten Einblick in kompositorische Konstruktionsprinzipien der Musik des Abendlandes bis zum Beginn unseres Jahrhunderts vermittelt, dürfte außer Frage stehen. (September 1978) Helmut Rösing

WERNER FRIEDRICH KÜMMLER:
Musik und Medizin – Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800. Freiburg–München: Verlag Karl Alber 1977. 481 S. (= *Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Band 2.*)

Zwar hat die Literatur zum Thema „Musiktherapie“ in den letzten Jahren stark zugenommen, doch fehlte es bisher an einer umfangreichen, zusammenfassenden historischen Arbeit, die zudem nicht nur die europäischen, sondern auch außereuropäische, besonders arabische Quellen berücksichtigt. Kümmel hat mit der vorliegenden Arbeit, einer überarbeiteten Fassung seiner Habilitationsschrift für Geschichte der Medizin, diese Lücke gefüllt.

Wer vielleicht bisher der Meinung war, engere Beziehungen zwischen Musik und Medizin habe es erst in der neueren europäischen Geschichte gegeben, wird hier eines Besseren belehrt. Bereits für die Ärzte des Mittelalters war die therapeutische Funktion der Musik völlig selbstverständlich. Allerdings weist Kümmel darauf hin, daß die Musik in der antiken Medizin eine solche Stellung offensichtlich noch nicht eingenommen hat. Hierüber dürfe auch die Lehre vom Ethos der Musik im Altertum nicht hinwegtäuschen.

663 medizinische, musiktheoretische, philosophische und kulturgeschichtliche Quellen, von denen viele hier zum erstenmal Beachtung finden, bilden die breite Grundlage dieser Arbeit. Dabei ist das Mittelalter gebührend berücksichtigt. Das Literaturverzeichnis weist 376 Titel aus den Bereichen Musikwissenschaft (inkl. Musikethnologie), Musiktherapie und Medizin auf. Besondere Beachtung schenkt Kümmel der „Konsilien“-Literatur, also den Beschreibungen tatsächlicher Krankheitsfälle. Die ungeheure Materialfülle ist durch den Verfasser geschickt geordnet und in gut formulierten Zusammenfassungen sehr übersichtlich dargestellt worden. Der Leser begegnet dabei weit vielfältigeren, umfassenderen Beziehungen zwischen Musik und Medizin, als er es aus seiner Kenntnis moderner Musiktherapie vielleicht erwartet.

Für den Musikhistoriker dürfte besonders das Kapitel *Puls und Musik* mit seinem Unter-Kapitel *Der Puls in der Musiktheorie* von Interesse sein. Eine gründlichere Darstellung dieses Themas hat es bisher wohl nicht gegeben. Den Musikpädagogen dürfte vor allem das Kapitel *Musik zum Schutz der Gesundheit* interessieren. Verblüffend die Parallelität zwischen vielen historischen Aussagen zu diesem Thema und aktuellen Forderungen der Musikpädagogik nach einem hohen Stellenwert des Faches Musik in einer humaneren Schule.

Das Kapitel *Musik zur Linderung der Krankheit und zur Unterstützung der Therapie* sei allen musiktherapeutisch Tätigen als Lektüre empfohlen. Kümmel weist nach, daß sich die Beziehungen zwischen Musik

und Medizin in früherer Zeit nicht in einzelnen kulturgeschichtlichen Kuriositäten erschöpfen. Er belegt außerdem, daß in allen bisherigen Arbeiten zum Thema „Musik und Medizin“ zwei sehr wesentliche Merkmale medizinischer Anwendung von Musik in früherer Zeit weitgehend verborgen blieben: Einmal, daß sie nicht auf Krankheiten beschränkt blieb, sondern auch zum Schutz der Gesundheit wichtig war, zum andern, daß sie bei Krankheiten aller Art von Nutzen war, also nicht etwa, wie gelegentlich angenommen, nur bei Geisteskrankheiten. Entscheidende Bedeutung kam dabei dem arabischen Kulturkreis zu. Auch macht der Verfasser deutlich, daß es ein historisches Fehlurteil ist, die Bemühungen um eine prophylaktische Medizin oder die Bestrebungen zur Aufhellung psychosomatischer Zusammenhänge in unserer Zeit als etwas völlig Neues in der Medizin zu betrachten.

Schon im Mittelalter wurde das rein ästhetische Verständnis der Musik des ausgehenden Altertums völlig verdrängt. Verstärkt traten die Wirkkräfte der Musik mit der Affektenlehre des 17. Jahrhunderts ins allgemeine Bewußtsein. Stärker als bisher lenkte diese Lehre die Aufmerksamkeit der Musiker auf die Frage, wie die Wirkungen der Musik auf Seele und Körper zu erklären seien. Das Interesse an physiologischen Vorgängen nahm zu. Nicht zuletzt aus medizinischen Gründen scheint die Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert auch in der Pädagogik einen festen Platz eingenommen zu haben.

Aus der Fülle von historischen Anwendungsmöglichkeiten der Musik im medizinischen Bereich, die Kümmel detailliert beschreibt, seien nur einige beispielhaft genannt: Musik und Schwangerschaft, Musik und Kleinkind, Musik zur Erleichterung des Alters, Musik und Bad, Musik im Hospital, Musik bei Geisteskrankheiten, Musik und Eros, Musik bei Fieber, Musik als Stimulans, Musik bei Schmerzen, Musik gegen Schlaflosigkeit. Die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend vertretene Auffassung von Musikkritikern, Kunst habe autonom zu sein, vermochte der auf vielfältige Weise dienenden, begleitenden Funk-

tion von Musik kaum etwas anzuhaben. Kümmel weist in seiner Arbeit an vielen Stellen nach, daß die augenblicklich beliebte Diskussion um funktionelle Musik so neu nicht ist, wie sie vielleicht scheinen mag. Alles in allem: Eine außerordentlich fleißige, umfassende und gründliche Arbeit, die zahlreiche wichtige Neuerkenntnisse präsentiert.

(Juli 1978)

Siegmond Helms

Musik und Entspannung. Hrsg. von Harm WILLMS. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag 1977. 112 S. (Musiktherapie. 2.)

Die Thematik der in diesem Band zusammengestellten Beiträge ist weiter und zugleich auch für den wissenschaftlich interessierten Leser unergiebig als der Titel des Buches glauben macht. Nach allgemeinen Einführungen in die Problematik durch den Herausgeber wird die entspannende und die spannende Wirkung, die Musik in bestimmten Situationen auf den Hörenden ausüben kann, in einigen Beiträgen zur Ekstase und Meditation abgehandelt. Sehr fundiert berichtet Thomas Maler über die Medizinmann-Praxis der Digo in Kenia und Tansania. Jorgos Canacakis-Canás gibt einen „Erlebnisbericht“ über den Feuertanz in Mazedonien, und Manfred Richter zitiert zum Thema *Musik und Meditation in Indien* Yehudi Menuhin und Sigmund Freud (als gäbe es keine wichtigeren Gewährsmänner in Sachen indische Musik). Außerdem wird die therapeutische Kraft von spannender und entspannender Musik bei der Gruppenmeditation (Ernst Flackus), bei der Geburtshilfe (Arne Mellgren), beim Zahnarzt (Rudolf Stern), bei Übungen zur Tiefenentspannung (Edith Lecourt) und bei der Harmonisierung des psychophysischen Gesamtgefüges (Harm Willms) dargestellt, wobei die beiden letztgenannten Autoren nicht davor zurückschrecken, Listen mit entspannender Musik (vornehmlich des klassischen Repertoires, versteht sich) anzuführen. Ohnehin gibt es in etlichen der Beiträge Kurioses zu lesen, so z. B., daß Klarinettenklänge eine „Verbesserung der Blutzirkulation“ zur

Folge haben (Flackus, S. 67), oder daß ausschließlich Musik mit Tempo 56, „nicht 54 und nicht 58 (Metronom)“ eine Abfuhr von Spannungen bewirkt (Lecourt, S. 76).

Nachdem die neueren Ergebnisse zur musikalischen Rezeptionsforschung immer deutlicher machen, daß die musikalische Reizstruktur nur eine von vielen bei der Wirkungsweise von Musik zu berücksichtigenden Variablen ist, werden musiktherapeutische Äußerungen wie die hier vorgelegten zunehmend suspekt. Die Autoren hätten eigentlich nur den auch in diesem Band veröffentlichten Beitrag von Hans-Peter Reinecke zu lesen brauchen, in dem beispielhaft anhand der möglichen unterschiedlichen Funktionen, die Musik für den Rezipienten haben kann, gerade diese Problematik unmißverständlich dargetan wird. (März 1980) Helmut Rösing

ELISABETH SCHRÖTER: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael, die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim und New York: G. Olms Verlag 1977. 783 S., 110 Abb. (Studien zur Kunstgeschichte. Band 6.)

Das Frontispiz zu Johann Josef Fuxens *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725), der Holzschnitt am Schluß von Lib. IV, cap. 12 *De Harmonia* (1518) von Gaffurius oder Strawinskys Ballett *Apollon Musagète* (1927) weisen jeden Musikologen hin auf einen die Musikanschauung des Mittelalters und der Neuzeit bedeutungsreich durchwirkenden Bildtopos, der Apoll und die Musen auf dem Parnaß zeigt. Nur unzureichend war bislang die Frage gestellt worden, wann und durch welche Motivationen es zu dieser Lokalisierung des Musenführers nebst seines Gefolges (statt auf dem doppelgipfligen Helikon) auf dem paradiesisch anmutenden Berg Parnaß gekommen ist. Die vorliegende Bonner Dissertation aus dem Fach Kunstgeschichte von 1971 gibt eine überzeugende, materialreich belegte Antwort. Sie geht aus von Raffaels Parnaßfresko in der Stanza

della Segnatura im Vatikan und will klären, wie der Maler um 1510 zu dieser damals neuartigen Figuration eines erhabenen Bildthemas gefunden hat. Zu diesem Zweck hat die Autorin in musterhafter Weise alle ikonographischen, literarischen sowie musikhistorischen Quellen befragt und miteinander minutiös verglichen. Diese möglichst breit angelegte Materialbasis allein erlaubt es ihr, von der Antike her den Wandel der Parnaß-, Apoll- und Musenvorstellungen darzustellen und damit einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte zu leisten, worin der musikgeschichtliche Aspekt gebührend einbegriffen ist. Bisherige Ansichten revidierend legt die Autorin dar, daß erst seit dem römischen Dichter Papinius Statius (1. Jahrhundert) Apoll und die Musen mit dem Parnaß in Beziehung gesetzt worden sind, wobei Dionysos und Gefolge von dort mehr und mehr verdrängt wurden. Dieser galt fortan anstelle des Helikon als der bevorzugte Sitz dichterischer Inspiration.

So sehr später während des Mittelalters vornehmlich literarische Quellen die Vorstellung prägten und wandelten, so kamen seit dem 14. Jahrhundert in Italien auch Bildwerke hinzu, die sinnfällig die mit dem Parnaß und dem Sol Apollon verknüpften Sinngebungen vertiefen halfen. Marksteine in der Entwicklung bildeten nicht nur Isidor von Sevilla, Dante oder Petrarca, sondern auch lebende Bilder in Trionfi, Reliefs, Graphiken, Miniaturen in illuminierten Handschriften. Im vorliegenden Buche wird die Musenfolge seit Martianus Capella ebenso sachkundig erläutert wie die Kennzeichnung der Musen durch Musikinstrumente, die Gleichsetzung der „*armonia*“ mit der Kithara des Apollon oder die Erzeugung der Sphärenharmonie durch die Musen. Manches Detail in der mittelalterlichen Musiktheorie wird aus diesem Zusammenhang heraus verständlicher, Raffaels neuartige Bildschöpfung vom Parnaß als Musen- und Dichterberg, aus den Traditionen des 14. und 15. Jahrhunderts erklärt, plausibler. Anhand dieser Studie ist es nunmehr leichter, Bilder verstehend zu lesen wie etwa MGG IX, Tafel 60, Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, 1929, S. 112, Nr. 3, Paris

Bibl. Nat. Ms. fr. 12476, fol. 109 verso, die vielen Darstellungen der Musenkonzerne u. a. Daher sei diese Arbeit nicht nur den Ikonologen unter den Musikwissenschaftlern zum Studium wärmstens empfohlen. (Dezember 1978) Walter Salmen

WOLFGANG RUF: *Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen. Wiesbaden: Franz Steiner 1977. VIII, 148 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XVI.)*

Publikationen und Symposien mit rezeptionsästhetischer Thematik, insbesondere zur Operngeschichte, stehen hoch im Kurs, ohne daß es immer auch zu adäquaten Ergebnissen käme. Hier jedoch einen entscheidenden Beitrag geleistet zu haben, darf die Arbeit von Wolfgang Ruf – die Druckversion einer von Hans Heinrich Eggebrecht betreuten Dissertation (Freiburg i. Br. 1974) – für sich beanspruchen.

Die Diskrepanz, die in der negativen Aufnahme des *Figaro* durch die Zeitgenossen und der im Lauf von bald zwei Jahrhunderten stetig zunehmenden Sanktifizierung dieser Oper liegt, versteht sich als Frageimpuls. Wenn jedwede „*Begegnung mit einem Kunstwerk . . . eine Begegnung mit seiner Geschichte*“ ist (S. V), dann erhalten die Antworten auf die Frage, was der *Figaro* „eigentlich“ sei, ihr notwendiges Komplement mit der Untersuchung der Rezeption durch die Zeitgenossen. Wertschätzung kann aber weder von der „Substanz“ allein noch von einer isolierten „Geschichte des Hörens“ her einsichtig gemacht werden, sondern nur mittels einer integrativen Methode. Das bedeutet für die Szenerie der Mozartzeit, daß Ablehnung und Zustimmung erst in der Analyse der „*Dreiecksbeziehung Komponist – Musikwerk – Aufnehmende*“ (S. 13) plausibel werden.

Die Disposition ist damit vorgezeichnet: (1) die Situation Österreichs im zeitlichen Umfeld der Uraufführung, die Rolle des Komponisten in dieser Situation, das Wiener Theater-Publikum im allgemeinen und das Mozartsche im besonderen, die Opera

buffa als gattungsspezifischer Erwartungshorizont; (2) Fragen an die Gestaltungen des *Figaro*-Stoffs und des da Ponteschen Librettos, kompositionstechnische und musiksoziologische Analysen von Mozarts *Figaro*.

Das Ergebnis ermittelt sich aus der Quersumme: Der Mißerfolg basiert auf den Problemen einer thematisch „progressiven“ Oper, deren Sujet-Absichten das Publikum in Identifikationsschwierigkeiten stürzt und deren Kompositionstechnik die Gattungskonventionen und Strukturserwartungen strapaziert, weil konsequent der Stoff beachtet wird. (Als Appendix fügt sich ein reizvoller mode d'emploi für die „richtige“ Aufführung des *Figaro* heute, der erst durch Beseitigung der Übermalungen des „Originals“ möglich geworden ist.)

Diese Arbeit ist so imponierend breit in ihrem Grundriß, sie ist in der Recherche, in der Musikanalyse und in der Synopse so souverän, und sie ist formal und sprachlich so brillant, daß Kritik an Einzelheiten sich beckmesserisch dünken würde. Sie muß als eine deutliche Bereicherung der Mozartforschung und als ein wichtiger Beitrag zur Rezeptionsforschung gewertet werden. (Dezember 1978) Jürgen Hunkemöller

ANNELIESE LEICHER-OLBRICH: *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1976. 497 S.*

In dieser umfangreichen und fleißigen Studie erfahren wir wenig über die verschiedenen Erscheinungsformen der Originalausgaben, über frühe, späte, unkorrigierte, korrigierte Abzüge, Abweichungen oder Zusätze auf den Titeln, geänderte oder neu gestochene Stellen oder ganz ausgetauschte Stichplatten. Anhand der 4. und 5. Bagatelle aus op. 33 und den jeweils ersten Sätzen aus den Klaviersonaten op. 53 und op. 57 wird im ersten textkritischen Teil der Arbeit der Quellenwert der Originalausgabe gegenüber dem Autograph festgestellt, „*werden einige charakteristische Fehler und Eigenheiten in der Wiedergabe durch ihre Stecher herausge-*

arbeitet“ (S. 8). Im zweiten Teil werden die stichtechnisch-typographischen Merkmale der Drucke untersucht.

Da die Verfasserin für eine Differenzierung der Originalausgaben keine besondere Mühe verwendet – sie begnügt sich mit zwei oder drei Exemplaren, die vorwiegend in Xerokopie benutzt werden –, bleiben die Untersuchungen an der Oberfläche. Wenn die Verlagsnummer auf dem untersuchten Exemplar von op. 33 (A-Wn MS 40232) „nicht erkennbar“ ist, sollte man annehmen, daß es sich hier um einen besonders frühen Abdruck handelt. Tatsächlich haben wir etliche Fälle, in denen frühe Abzüge von Originalausgaben ohne Verlagsnummer, ohne Preis oder ohne Plattennummer erschienen sind. Auf die Angaben von Kinsky-Halm darf man sich da nicht verlassen. Aber in diesem Fall stellt sich heraus, daß die nicht erkennbare Verlagsnummer durch den Rückenfalz überklebt ist.

Der auf Alan Tyson zurückgehende Hinweis, daß Stellen, die durch Korrekturen in den Stichplatten „überlagert“ waren, in späten Abzügen wieder sichtbar werden, ist so enorm wichtig und aufschlußreich, daß die Verfasserin in einem Fall (Bagatelle op. 33 Nr. 4) nachträgliche Eintragungen Beethovens in das Autograph vermutet. Niemand hat aber die Dissertantin auf die Idee gebracht, nun auch andere Exemplare von späten Abzügen der Originalausgabe von op. 33 zu untersuchen, in denen die angeführten Korrekturen besser, deutlicher und zahlreicher aufscheinen. Tatsächlich ließe sich die Zahl der von Leicher-Olbrich angeführten Stichkorrekturen fast verdoppeln, und damit erhärtet sich der Verdacht, daß Beethoven hier nach dem ersten Probeabzug noch korrigiert hat.

Wenn Frau Leicher-Olbrich eine größere Anzahl von Exemplaren herangezogen hätte, z. B. das Exemplar aus GB-Lbl, hätte sie darauf kommen müssen, daß die von ihr untersuchten Ausgaben der *Waldstein*-Sonate op. 53 nur Titelaufgaben sind. Liesbeth Weinhold bildet beide Titel ab (*Die Erst- und Frühdrucke von Beethovens Werken in Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, hrsg. von Kurt Dorf Müller, München 1978, Tafel

6), da sie jedoch den Notentext nicht anschaut, kann sie auch keine Konsequenzen ziehen. Aufschlußreich ist ein kurzer Hinweis auf die Ausdehnung der Stichplatte, die durch die Zahl der Druckvorgänge wächst. Das Exemplar aus der Sammlung Hoboken unterbietet das angegebene Maß für die Länge eines Notensystems, gemessen am Exemplar des Beethoven-Archivs in Bonn, um 3 mm. Es dürfte damit wesentlich früher liegen, obwohl es ebenfalls nur eine Titelaufgabe ist.

Bei der Klaviersonate op. 57 kann die Verfasserin ein Exemplar nachweisen, welches ohne die letzte Korrektur Beethovens in den Verkehr gekommen ist: A-Wgm, Provenienz Pachler. Aber es entgeht der Verfasserin das Exemplar mit Beethovens eigenhändigen Korrekturen, ebenfalls im Besitz von A-Wgm, Nachlaß Brahms. In späten Abzügen dieser Sonate hätte man gut beobachten können, was und wie der Stecher in einem früheren Korrekturvorgang geändert hat.

Das Ergebnis des textkritischen Teiles: Während die Stecher beim reinen Notentext weitgehend dem Autograph folgen, werden dynamische Bezeichnungen und Artikulationsbögen mangelhaft wiedergegeben (S. 425/6). Auf die untersuchten und die frühen Kompositionen Beethovens trifft das sicher zu. So existiert z. B. vom Streichtrio op. 3 eine korrigierte und näher bezeichnete Originalausgabe. Auch in vielen Schubert-Originalausgaben lassen sich die später hinzugefügten dynamischen Zeichen einfach erkennen, die ein zweiter Stecher mit abweichenden Stempeln in die Stichplatten geklopft hat. Bei den Spätwerken Beethovens läßt sich eine mangelhafte Wiedergabe von dynamischen Zeichen und Artikulationsbögen kaum nachweisen.

Das Buch bleibt für jeden textkritischen Betrachter unbedingt empfohlen. Zu den Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke, wie überhaupt zu den Originalausgaben im allgemeinen, werden noch zahlreiche und tiefgreifende Untersuchungen notwendig sein.

(Juli 1980)

Peter Riethus

BRUNHILDE SONNTAG: *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 204 S. (*Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 3.*)

Ein Merkmal der Musik des 20. Jahrhunderts, das sich schon heute als stilistisch bestimmend festhalten läßt, ist sicherlich der Hang zur Synästhesie, zur Übertragung von literarischen und bildnerischen Vorstellungen ins Klangliche. Was in vergangenen Jahrhunderten – von musikalischen Schlachtengemälden und Tierstimmenimitationen bis zum ästhetisch umstrittenen Gebiet der Programm-Musik – eher am Rande der jeweiligen Entwicklung stattfand und den Anklang des Skurril-Circensischen nie verlor, rückt jetzt mehr und mehr in das Zentrum der Entwicklung. Ein aus dieser Synästhesie gewonnenes handwerkliches Mittel, das in seinen ästhetischen Implikationen nicht auf einen Kunstbereich eingeschränkt scheint, sondern ins Allgemeine hinausweist, ist das der Collage, der Vereinigung verschiedener Realitäts- und Fiktions-ebenen ohne stilistische Einbindung in Einheitliches. Hierzu ist die Literatur im Bereich der bildenden Kunst inzwischen relativ umfangreich; bei der Literatur eher spärlich, und bei der Musik – von einigen, allerdings grundlegenden Arbeiten abgesehen – ebenfalls noch schmal. Insofern ist die Arbeit von Brunhilde Sonntag wichtig, weil sie eine Forschungslücke teilweise zu füllen vermag.

Sie geht in der Herleitung des Begriffs „Collage“ aus von der Definition innerhalb der bildenden Kunst, wie sie seit Marcel Duchamps stilbildendem Flaschenhalter von 1912 im Kubismus, in der russischen Avantgarde, im Dadaismus, bei Schwitters und bei Max Ernst sich ausprägte und entwickelte und wie sie heute bis hin zu Andy Warhol ihre Bedeutung behalten hat. Unberücksichtigt bleiben bei Brunhilde Sonntag die literarischen Vorbilder der Collage, von James Joyce, der gerade für die Musik enorm wichtig und anregend war, von wiederum Schwitters und von Alfred Döblin.

„Collage“ ist in der Definition der Autorin die Vereinigung verschiedener Realitä-

ten, teils die Aufnahme fremder, vorgefertigter Realitäten (der sogenannten ready-mades oder – wie bei Pierre Henry – der *musique concrète*), teils die Existenz mehrerer Realitätsschichten, die in absurder oder grotesker Verbindung zueinander stehen – wobei dies etwas zu eng gesehen sein dürfte. Mit Zofia Lissa sieht sie die Funktion der Collage auf mehreren Ebenen: zum einen im Zugewinn neuer sensorischer Bedeutung, im Einbringen einer kritischen Distanz innerhalb des Kunstwerks, mit dem Überraschungseffekt und der Möglichkeit, über den Kunstwerkrahmen hinauszudeuten. Relevant werden hier – allerdings zu wenig präzise abgegrenzt – Begriffe wie Stilkopie, Assimilation, Kontrastierung und Medien- oder Gattungswechsel.

Auf diese definitivische Einleitung, von der Autorin überwiegend zitierend zusammengetragen, folgen verschiedene historische und heutige Stücke in analytischer Sicht; deren Funktion beschreibt Brunhilde Sonntag so: „Die Analysen der in dieser Arbeit zusammengestellten Kompositionen gehen aus von der Definition der Collage, die das Vorhandensein und die künstlerische Verarbeitung von Elementen verschiedenster Provenienz in simultaner Schichtung als auch in sukzessiver Reihung meint“ (S. 16). In einer quasi historischen Rückversicherung, die einen – zu – großen Teil des Bandes einnimmt, verfolgt die Autorin musikalische Collage-Techniken des 19. Jahrhunderts, vom Selbst- und Fremdzitat bei Schumann über Berlioz' romantisch-zitathafte Leitmotivik bis zu Liszts Paraphrasen, Wagners Voraus-Zitaten und Mahlers Elemente des Liedes, der Militärmusik, der Trivialmusik einbeziehende symphonische Mehrdeutigkeit. Obwohl die von Umberto Eco diagnostizierte „Krise des Kausalitätsprinzips in der Kunst“ sich hier deutlich macht und auch Benjamins „nicht-organisches Kunstwerk“ zumindest begrifflich Platz findet, erscheint der Bereich der Vorgeschichte eigentlich zu weit gesteckt, um eine sinnvolle Collage-Definition noch abdecken zu können. Im Bereich des 20. Jahrhunderts reichen die – knapper ausgeführten – Beispiele von Stravinsky (*Petruschka*, *Le baiser de la fée*) bis

zu Ives (*Concord-Sonata*) und Erik Satie; ausführlicher berücksichtigt, obwohl stets noch Fragen offenlassend, sind Zimmermanns *Soldaten* (anstelle dieses oft untersuchten Beispiels wäre eine detaillierte Analyse von seinem Orchesterstück *Photopsis* sicherlich hilfreicher gewesen, zumal sich hier Zitatmontage und synästhetische Anregung [durch Wandbilder von Yves Klein] durchdringen), Stockhausens *Hymnen* (wobei hier die über Ästhetisches hinausreichende Dimension des Politischen meines Ermessens zu wenig berücksichtigt ist), Kagels *Ludwig van* und *Kantrimusik* (hier dürfte das Element des Medienwechsels mehr Aufmerksamkeit verdienen), Henzes *Zweites Violinkonzert* und Nonos *Como una ola de fuerza y luz*. Die Auswahl – wie jede leicht kritisierbar – erscheint bis auf die oben aufgeführten Einschränkungen triftig, allerdings etwas zu eng: zumindest das Element der elektronischen Collage – sei es Berios *Visage* oder Henrys *musique concrète* – und John Cages Umwelt ästhetisierende Collagetechnik hätte der Berücksichtigung bedurft.

(April 1979)

Wulf Konold

WOLFGANG KÖNIG: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 299 S.*

Die Musikwissenschaft, ansonsten traditionell zurückhaltend gegenüber der Neuen Musik, besonders dort, wo sie als noch nicht abgeschlossen in ihrer Entwicklung angesehen werden muß, scheint diese Haltung da und dort zu lockern; ein Beispiel dafür ist die hier vorliegende Kölner Dissertation, die sich mit dem Schaffen des jugoslawischen Komponisten Vinko Globokar auseinandersetzt. Der Autor Wolfgang König hat insofern ein unmittelbares Verhältnis zu Globokars Musik, als er als dessen Posaunenschüler an der Kölner Musikhochschule Globokars Werkideen sozusagen aus erster Hand erfuhr – wichtig auch deshalb, weil für den Posaunisten und Komponisten Globokar einer der ersten Kompositionsanreize jeweils vom Instrument, weit weniger von

einer abstrakten Idee ausgeht. All diese Voraussetzungen böten die Chance, weitgehend authentisch und in unmittelbarem Kontakt zum Komponisten dessen Werk zu analysieren; eine Chance, die König leider nicht wahrnimmt, da er Globokars Ideen und Überlegungen allzu unkritisch gegenübersteht und dessen Erklärungs- und Herleitungsversuche ungeprüft und ohne Distanz übernimmt – und dann zeigt sich eben ein erheblicher Unterschied: der Erläuterungsversuch eines Komponisten bedarf nicht der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit, er darf sich durchaus auf das Gebiet der subjektiven Spekulation, der freien Assoziation begeben – von Bedeutung ist die Qualität des musikalischen Werkes; für den analysierenden Wissenschaftler dagegen reicht dies nicht aus; er kann die Versuche zur Ästhetik nicht einfach übernehmen, er muß sie prüfen, ihre Historie darstellen, ihre Tragfähigkeit analysieren. Dies versäumt König, und dies wird um so mehr deutlich, als er – was in diesem Fach leider immer noch zu wenig beachtet wird – sprachlich unsicher, unpräzise und bis zur Lächerlichkeit und Trivialität unkontrolliert ist. Sätze wie die folgenden sind keine Stilblüten: „Das Spezifikum dieses Instruments ist es, daß es für die Posaune in der klassischen abendländischen Musik fast keine Sololiteratur gibt“ (S. 9); „Infolgedessen bleibt für einen Posaunisten, der sich musikalisch verwirklichen will, nur die Möglichkeit, sich der Folklore, vor allem dem Jazz, und der Neuen Musik zuzuwenden“ (S. 9). Diese sprachliche Laxheit geht zudem leider mit gedanklicher Laxheit einher; da werden Begriffe benutzt, ohne daß präzise definiert wird, da werden umgangssprachliche Metaphern wie wissenschaftliche Begriffe eingesetzt („... die emotionale Ebene ist fast eingetrocknet“; S. 9). Der biographische Abschnitt ist dafür, daß dieses Buch sicherlich auch als Nachschlage- und Informationswerk benutzt werden sollte, allzu knapp und auch ungenau (es fehlt das präzise Geburtsdatum, es fehlen Angaben über die Studienzeit in Jugoslawien, es fehlt ein genaues Werkverzeichnis mit Besetzungsangaben, Verlagsangaben etc.).

Den eigentlich analytischen Teil der Arbeit hat der Verfasser systematisch zu gliedern versucht: einem Abschnitt, *Zur Parameterbehandlung*, der allzuwenig stückbezogen erscheint und im rein technischen Konstatieren verbleibt, folgen Kapitel über die Weiterentwicklung klangfarblicher Möglichkeiten; hier scheint der Autor am ehesten zu Hause, hier ist – zumindest für den Komponisten und den Instrumentalisten – eine Systematisierung und Katalogisierung einzelner neuer Verfahrensweisen sicherlich sinnvoll, auch wenn König hier ebenfalls in ästhetische Bewertung der Verfahrensweisen nicht eintritt. Der Abschnitt über Improvisation beschränkt sich fast ausschließlich auf das ausführliche Zitieren Globokar'scher Äußerungen, ohne daß diese analysiert und mit der nun wahrhaftig nicht gerade schmalen Literatur über ästhetische Probleme der Improvisation verglichen werden. Und auch der Schluß, der sich mit den Möglichkeiten politischen Engagements in Musik befaßt, wirkt merkwürdig blauäugig, so, als gäbe es hier ebenfalls kaum historische Entwicklungen, innerhalb derer Globokars Musik-Denken sich bewegt.

Das Fazit: eine recht umfangreiche Materialsammlung, ein halbwegs gelungener Versuch einer Katalogisierung neuer instrumentaler Techniken, aber kaum mehr: die Chance, sich kritisch mit dem Werk Globokars und seinen ästhetischen Prämissen und Folgerungen auseinanderzusetzen, ist weitgehend veran.

(Mai 1979)

Wulf Konold

DIETRICH J. NOLL: Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen. Hamburg: K. D. Wagner 1977. 151 S. (Schriftenreihe zur Musik. XI.)

Die jazzwissenschaftliche Publikation von Dietrich J. Noll ist die Druckfassung einer Marburger Dissertation (1976). Typographisch, formal und dispositionell in manchem unbekümmert – und darum nicht immer einfach zu fassen –, beeindruckt sie durch Originalität und Scharfsinn im Detail.

In idiographischer und grundsätzlicher Absicht untersucht der Verfasser hauptsächlich Schallplatteneinspielungen von Gunter Hampel und Albert Mangelsdorff (1965–1975). Dabei wird die „Klangfläche“ als Dreh- und Angelpunkt des Musikmachens herausgestellt und sowohl in ihren tektonisch-strukturellen Bedingungen und Möglichkeiten wie auch in ihrer ästhetischen Dimension analysiert. Außerordentlich sorgfältig verfolgt werden die Konsequenzen der Klangflächenimprovisation für die einzelnen Parameter. Mit philosophisch und mathematisch geschulter Logik kommt der Verfasser zu Ergebnissen, die über das begrenzte Feld der Jazzwissenschaft hinaus von Bedeutung sein könnten. Ihre besonderen Aktivposten hat die Arbeit in den Überlegungen zu Notiertem, Notierbarem und Nichtnotierbarem – wenngleich das publizierte und das von Musikern zur Verfügung gestellte Notenmaterial in der Detailanalyse stärkere Beachtung findet als das eigentliche improvisatorische Geschehen – und in der Auseinandersetzung mit Theorien zur „musikalischen Zeit“, die dem Swing-Phänomen und seiner Liquidierung im Free Jazz nachgehen. Bemerkenswert ferner, daß die Analyse von Musiktechnischem nicht selbstgenügsam in sich kreist, sondern das kulturelle Umfeld und das historische Woher der untersuchten Musik zu integrieren trachtet. So werden die Querverbindungen zur Kunstmusik europäischer Provenienz und zur Rockmusik transparent gemacht; werden subkulturelle Aspekte berücksichtigt, um den Stellenwert des Musiksegments „Deutscher Free Jazz“ zu ermitteln; werden Hinweise zu den spezifischen Produktionsbedingungen dieser Musik als Faktoren ihres Soseins gegeben.

(Dezember 1978)

Jürgen Hunkemöller

Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur. Hrsg. von Hans-Klaus JUNGHEINRICH und Luca LOMBARDI. München: Damnitz 1977. 182 S. (Marxistische Ästhetik + Kulturpolitik. Hrsg. von den Redaktionen KÜRBISKERN und TENDENZEN.)

Kleinster gemeinsamer Nenner des von Autoren, Themen und Orientierung her breitgestreuten Bandes ist „die Einsicht, daß wir uns in einer Übergangsphase zwischen einer bürgerlichen und einer entfalteten sozialistischen Musikkultur befinden“ – was z. T. auch noch für die sozialistischen Länder gelte. Nationale Besonderheiten wie internationale Gemeinsamkeiten, Probleme und Erfolge solchen Übergehens werden in den – durchaus ungleichgewichtigen – Beiträgen sichtbar. – Konkrete und zugleich verallgemeinerbare Erfahrungen vermitteln Wolfgang Floreys Bericht (*Angela und das schulpraktische Musizieren*) über ein „Projekt der Hamburger Musikhochschule“, bei dem durch Herstellung einer Oper „forschendes Lernen“ und kreative Potenzen realisiert wurden; weiter Dieter Süverkrüp (*Der Zwang zur Konkretheit. Aus der Werkstatt eines politischen Liedermachers*); schließlich Oskar Neumanns Gespräch mit Udo Zimmermann und den Kernbauern über das Dresdner Studio Neue Musik. Aufgrund sprachlicher Unzulänglichkeiten wenig Einsichten vermittelt dagegen Gert Peter Merk (*Als die Mandelbäume zu blühen begannen. Lieder aus dem Widerstand und Bürgerkrieg Griechenlands*). – Einem der bedeutenden Komponisten der Gegenwart, der seine Musik bewußt als eine des Übergangs versteht und diesen auch praktisch eingreifend mitzubefördern sucht, sind zwei Beiträge gewidmet: Hans-Klaus Junghenrichs durch Eleganz von Formulierung und Gedankenführung imponierende Überlegungen zu *Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes „We Come To The River“* sowie Gerhard R. Kochs *Der Rückgriff als Ausbruch. Hans Werner Henzes Lieder-Zyklus „Voices“*. Rückwärtige Verbindungslinien zieht Wilhelm Zobl (*Eisler und die Tradition*), wenn er die nach den Erfordernissen der historischen Phasen jeweils anders akzentuierten Stellungnahmen Eislers referiert – nicht ohne Kritik an „Einseitigkeiten“ in Eislers Kanonbildung bei „Erbe“ und „Avantgarde“, die sich allzu eng an Schönbergs Vorstellungen anlehnten.

Einige Überlegungen zu komplexen Pro-

blemen des Übergangs holen noch weiter aus. Präzise und knapp untersucht Max Nyfeller *Möglichkeiten und Grenzen einer Laienkulturbewegung. Entwicklungsprobleme der Songgruppen in der BRD*. Auf zahlreiche Detailspekte und Chancen, aber auch Versäumnisse macht Reinhard Oehlschlägel aufmerksam (*Musik und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*). Wie er, so betont auch Luigi Pestalozza die musikpolitische Notwendigkeit, sich auf das „Bestehende“ einzulassen, statt sich in „Freiräume“ einer „alternativen“ Kultur zurückzuziehen (*Die Erfahrungen von musica/realità. Musica/realità als bezeichnendes Moment des demokratischen Kampfes für eine Erneuerung der musikalischen Strukturen in Italien*). Die aufgrund der italienischen Verhältnisse gegebene Breite von Bewegung und politischem Bündnis erscheinen vorerst für die Bundesrepublik fast als Utopie. Um so mehr kommt es, so Luca Lombardi (*Überlegungen zum Thema Musik und Politik*), darauf an, „neue Formen der Organisation, Produktion und Reproduktion von Musik“ (S. 20) zu entwickeln und im Interesse breiter und differenzierter Wirksamkeit „von vornherein kein Mittel oder Genre aus(zu)schließen“ (S. 18). Gerade in diesem Zusammenhang bedeutsam ist auch János Maróthys Erinnerung an „Treffpunkte“ „zwischen der Avantgarde der Musik und der Avantgarde der Arbeiterklasse“ (S. 166); manche Innovationen schon im 19. Jahrhundert seien von Erfahrungen mit proletarischer Praxis mitgeprägt. (*Zwischen E und U? – Probleme der Vermittlungen zwischen musikalischer Hochkultur und Massenpraxis im Sozialismus*.) Wie Maróthy sieht schließlich auch Günter Mayer (*Über Praxis und Perspektive des Verhältnisses von Arbeiterklasse und sozialistischer Musikkultur*) qualitativ Neues weniger aus mäßigenden Kompromissen als aus radikalem Konsequenzenziehen hervorgehen; auf Eislers Konzeption der „angewandten Musik“ zurückgreifend, plädiert er dafür, die massenmedial vermittelte und die funktional mit andern Künsten oder dem Alltag verbundene Musik „realistisch (zu) berücksichtigen“ (S. 152) – im Interesse einer „Musikkultur, die mehr und

mehr von den Massen selbst getragen wird, von ihnen aufsteigt statt sich zu ihnen hinabzugeben“ (S. 155).

(August 1978) Hanns-Werner Heister

WERNER FUHR: *Proletarische Musik in Deutschland 1928–1933*. Göttingen: Alfred Kümmerle 1977. 296 S. (Göppinger Akademische Beiträge. CI.)

Diese Freiburger Dissertation ist einer der hierzulande vorerst raren Versuche, Musikgeschichte „von unten“, vom Standpunkt einer „zweiten Kultur“ und mit der Perspektive einer sozialistischen Umwälzung zu schreiben. Fuhrs gründliche und selbständige Arbeit stützt sich vor allem auf Quellen, die bislang in der DDR systematisch erschlossen wurden. Er geht aus von einer Schilderung des 1. Bundesfestes des „Deutschen Arbeiter-Sängerbunds“ (DAS) 1928 in Hannover und stellt dann zurückgreifend organisatorische Bemühungen und kunsttheoretische Positionen der „alten“ Sozialdemokratie vor 1914 dar; etwa die Funktion der Chöre als Tarnorganisationen unter den Bedingungen der Illegalität der SPD, Repertoirebildung („Tendenzlied“), Wachstum der Bewegung und Verbreitung revisionistischer und reformistischer Strömungen. Im Kapitel *Die Hinterlassenschaft der Revolution* skizziert Fuhr dann Entwicklungen zwischen 1918 und 1928. Quantitatives Wachstum und wachsender Breitereinfluß – dafür steht etwa das „Arbeitervolkslied“ –, organisatorische Festigung (aber auch Verfestigung von politisch ineffektiven Strukturen und Ideologemen) waren von einer Art ‚Verkleinbürgerlichung‘ im Politischen wie Musikalischen begleitet. Präziser noch wäre wohl hervorzuheben, daß dabei weniger die Aneignung und Verbreitung des bürgerlichen „klassischen Erbes“ schlechthin, sondern vielmehr die entpolitisierte, scheinbar über Klassen und Parteien schwebende reformistische Nachlaßverwaltung des Erbes im sozialdemokratisch dominierten DAS die sozialistische Zielsetzung entscheidend schwächte. – Auf diesem Hintergrund entfaltet dann Fuhr sein „diachroni-

sches Mosaik zur Arbeitermusik im letzten Stück der Weimarer Republik“. Bereits in der Phase einer relativen Stabilisierung hatte sich die Spaltung der Arbeiterbewegung auch im DAS bemerkbar gemacht; die Polarisierung verschärfte sich angesichts der heraufziehenden wirtschaftlichen und sozialen Krise und mündete schließlich in eine auch organisatorische Abspaltung der kommunistisch orientierten Sänger. Linkes Sektierertum arbeitete dabei, wie Fuhr deutlich macht, der rechten Anpassungsstrategie durchaus in die Hände. Wenn die Versuche zur Einbeziehung von bürgerlichen Komponisten und zur Aneignung großer Formen (Kantate, Oratorium, Symphonie) im DAS aufgrund ideologischer und ästhetischer Verschwommenheit unergiebig blieben, so kamen andererseits die produktiven Ansätze der „Agitprotruppen“, weiter auch die Tendenzen zur Verbindung von Errungenschaften der musikalischen und politischen Avantgarde etwa im „Lehrstück“ nicht mehr voll zum Tragen; zu spät schließlich kamen die Bemühungen um eine „Einheitsfront“ gegen den Faschismus.

Die Stärke von Fuhrs Arbeit liegt in der – reiches Material ausbreitenden – Darstellung der Organisationsgeschichte; zumal seine Ausführungen über die letzte Zeit vor der Machtübergabe an die Nazis sind ausgesprochen spannend. Allerdings wünschte man statt der allzu privaten Exkurse, in denen Fuhr immer wieder sein Verhältnis als bürgerlicher Intellektueller zum Gegenstand „Proletariat“ hin- und herwendet, eine Straffung und stärkere Herausarbeitung übergreifender Strukturen und Entwicklungszüge. – Weniger überzeugend sind Fuhrs *Versuchsbeschreibungen/Beschreibungsversuche „proletarischer Musik“*; mehr Ausrede als triftige Begründung scheint es, wenn er schreibt: „Diese Zugriffe bilden kein geschlossenes System. Ihr Zusammenhang ist so brüchig wie die Position des bürgerlichen Intellektuellen, der die ‚proletarische Lebenswirklichkeit‘ als Argument im Munde führt“ (S. 231). Zu Recht meint er, zur Begriffsbestimmung genügen weder „Gattungsbezeichnung noch eine rein soziologische Einordnung“ (S. 171). Aus der

Einsicht aber, daß das Proletariat „*Produkt des Kapitalismus und Subjekt seiner Aufhebung*“ ist, und daher „*auch seine Musik . . . gleichzeitig ‚bürgerlich‘ und Aufhebung der bürgerlichen Musik ist*“ (S. 18f.), zieht Fuhr kaum methodisch konsistente Folgerungen. Vielmehr bildet eher eine romantische Vorstellung vom Proletariat und seiner Musik als dem ganz anderen die Folie der Analyse; das schlägt etwa auch in der von eigentlich „bürgerlichen“ Dichotomien geprägten These durch, in „*proletarischer Musik*“ gehe „*Nützlichkeit vor Schönheit*“. Solche Verengung von „*Aufhebung*“ auf den Aspekt der ‚Negation‘ hindert freilich Fuhr nicht an einleuchtenden Einzelbeobachtungen und -analysen. Seine funktionale Definition von „*proletarischer Musik*“ als „*richtiger Methode des musikalischen Beitrags zur Aufhebung des kapitalistischen Systems*“ (S. 172) erscheint, faßt man das darunter subsumierte Spektrum von Musik hinreichend weit, gerade auch für die Beschreibung aktueller Entwicklungen durchaus brauchbar.
(August 1978) Hanns-Werner Heister

IRMGARD KELDANY-MOHR: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 143 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 47.)

Durch die Verbindung musikwissenschaftlicher und volkskundlicher Ansätze wird eine der Voraussetzungen der „Unterhaltungsmusik“ des 19. Jahrhunderts erkennbar: die gegenseitige „*Durchdringung von musikalischer Kunstpflege und volkstümlicher Musikpflege*“ (S. 53). Dies wird am Beispiel des öffentlichen Musiklebens der Stadt München gezeigt. Die soziographische Bemühung erweist sich als für die Darstellung dieses Prozesses fruchtbar.

Der methodologische erste Teil der Arbeit enthält neben anfechtbaren Formulierungen (z.B. „*Der Künstler stellt einen von ihm als Werk anerkannten Ausschnitt der Wirklich-*

keit dar“, S. 9) eine einleuchtende Darlegung des musikalischen Materials und der bei der Auswahl dieses Materials angewandten Methode. Im zweiten Teil werden die musiksoziologisch-volkskundlichen Voraussetzungen analysiert, wobei die veränderte Relation von Berufsleben und Freizeit (S. 37) auch als notwendige Bedingung für das Entstehen eines neuen mit Musik durchsetzten Lebensstils (S. 39) gedeutet wird. Der dritte Abschnitt versucht, ein Bild der Stadt München, ihrer Geselligkeitsformen, ihrer der Musik dienenden Räumlichkeiten, der Ausführenden und der Programme zu geben und illustriert damit die „*Abstimmung der Darbietungen auf das Fassungsvermögen des Publikums*“ (S. 66). (Unabhängig vom Ziel der Untersuchung hat dieser soziographische Teil hohen Dokumentarwert.) Im Schlußteil („*Musikalische Analysen*“) wird die eingangs entwickelte und durch soziographische Daten gestützte Hypothese am musikalischen Material überprüft. Es gelingt dabei, an der Form, der Harmonik, der Rhythmik, der Melodiebildung usw. jene Elemente dingfest zu machen, die als für diesen Typus der Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts charakteristisch abgeleitet worden sind: die Orientierung am Stofflichen und an obergesellschaftlichen Werten, die subjektive Funktionalisierung und die spontane Aufnahme ohne intellektuellen Einsatz.

Inwieweit die Ergebnisse dieser Untersuchung allgemeine Gültigkeit haben, wird freilich erst auszumachen sein, wenn neben dieser Arbeit, die vornehmlich München ins Blickfeld rückt, auch Analysen des öffentlichen, volkstümlichen Musiklebens anderer Städte vorliegen werden. Dazu angeregt und eine brauchbare Methode vorgeschlagen zu haben, ist das Verdienst dieser Publikation.
(November 1978) Kurt Blaukopf

(sine editore:) Probleme und Konzeptionen. Aktuelle Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler. Aus dem Russischen übersetzt von Christof RÜGER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 220 S.

Vorliegende Sammlung wurde vom sowjetischen Verlag „*Sovetskij Kompozitor*“ ausgewählt, um, wie Boris Jarustovskij im Vorwort äußert, den ausländischen Leser mit der sowjetischen Musikwissenschaft bekanntzumachen, die außerhalb des Landes immer noch als eine terra incognita gelten müsse – inwieweit bedingt durch hausgemachte, verordnete Isolation, darüber muß sich der Leser selbst Gedanken machen. Stellt man ernsthaft in Rechnung, wie viele Informationsquellen dem sowjetischen Fachkollegen verschlossen bleiben, welche Bücher er nicht erhalten, welche Kongresse er nicht besuchen, welchen Einladungen er nicht folgen, in welchen Medien er nicht publizieren darf, dann ist es immer wieder erstaunlich, wieviele Informationen er dennoch zu erreichen und sinnvoll zu verarbeiten versteht und welcher Grad an Weitblick auch unter diesen Verhältnissen – wie mühselig auch immer – zustandekommt. Im Hintergrund steht ein (hierzulande fast unbekannt gewordenes) Ideal der enzyklopädischen Bildung, des Teilhabenwollens am universellen Wissen, dem selbst Polemiken noch Rechnung tragen, ein abendländisch geschulter, ein klein bißchen verspäteter, strenger und disziplinierter Positivismus.

Insbesondere zwei der hier versammelten Arbeiten bezeugen solche Weite des Horizonts. Valentina Džozefova Konen untersucht *Die Bedeutung der außereuropäischen Kulturen für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts* (S. 9–47), ausgehend von der Verengung der musikalischen Weltkarte im 18. Jahrhundert auf das europäische Zentrum; sie sieht Debussy und Bartók als Exponenten einer Gegenbewegung zur „Weltmusik“ und in Komponisten wie Gershwin, Chačaturjan oder Villa-Lobos bereits Vertreter eines nicht mehr europäisch zentrierten Musikdenkens. Dieser Artikel beeindruckt in seinen historischen Perspektiven und seiner strukturellen Erfassung von Phänomenen.

Jurij Nikolaevič Cholopov führt in seinen Untersuchungen *Zu den allgemeinen logischen Grundlagen der modernen Harmonie* (S. 125–157) den Begriff der „Tonhöhenstruktur“ anstelle des alten Harmoniebe-

griffs ein; der Begriff des „Zentralelements“ (des zentralen Ereignisses, Ansatzpunktes einer musikalischen Struktur) tritt stellvertretend an den Platz der vormaligen Tonika: ein höchst diskutabler Versuch, in der Neuen Musik Orientierungen im Sinne einer geistigen Einheit, fast im Sinne eines Systems mathematischer Logik zu gewinnen. Die wertfreie und aufgeschlossene Betrachtungsweise Neuer Musik, die diesen Aufsatz bestimmt, läßt sich indessen noch nicht als repräsentativ für die anderen in diesem Band enthaltenen Artikel ansehen.

Da gibt es etwa bei Jurij Nikolaevič Tjulín (*Die Harmonie der Gegenwart und ihre historische Herkunft*, S. 91–124) noch immer die altvertraute Polemik gegen das dodekaphonische System Schönbergs (S. 94), gegen eine „künstlich theoretisierte, erzwungene Suche nach neuen musikalischen Mitteln“, die „früher oder später zum Scheitern verurteilt“ sei (S. 93); die Terzenstruktur gilt ihm als stabile harmonische Grundlage, als eine herauskristallisierte Naturerscheinung. Mehrfach begegnet man der Vorstellung von einem feststehenden, unwandelbaren System musikalischer Mittel, die bereitliegen und nur benutzt werden müssen – das Stichwort der „Intonation“ liefert dafür in bemerkenswerter Unschärfe eine Art Zauberformel, die feuilletonistisch und polemisch für und gegen nahezu alles benutzt werden kann. In dieser Hinsicht liefert ein hier abgedruckter, früherer Aufsatz von Boris Asaf'ev: *Sowjetische Musik und Musikkultur* (S. 48–72) überraschend vertraute Assoziationen zu einer Musikmythologie, wie sie in den 20er und 30er Jahren auch bei uns gang und gäbe war (und als gesunkenes Kulturgut noch lange in die Musikpädagogik hineinwirkte); Christof Rüger hat dies auch sehr schön in bereitliegende deutsche Formeln übertragen: „Das Chorlied begann die umgebende Wirklichkeit schon vor dem Jahre 1932 zu durchklingen!“ (S. 52) oder: „Meines Erachtens geht es hier darum, daß sich ein Komponist organisch dazu erzieht, die Lebensprozesse intonationsmäßig zu erfassen und umzusetzen“ (S. 59) mögen als Beispiele einer Ideologie stehen, die „intellektuelle Kultur“

und „Liedkultur“ gegenüberstellte, der bereits Richard Wagners Wesendonck-Lieder als Treibhausblüten galten (S. 51) und der seinerzeit die sowjetische Neue Musik der 30er und 40er Jahre zum Opfer fiel.

„Leben“ ist ein anderer dieser unscharfen, unheilvollen und mitunter wie eine Peitsche geschwungenen Zauberformeln (als Gegenstück gibt es die „lebensfeindlichen Kräfte“, die natürlich auch in musikalischen „Intonationen“ versinnbildlicht werden können wie das Böse im Judas des Passionsspiels). In auffallendem Maße zeigt das sowjetische Musikdenken – soweit man dieser Auswahl glauben darf – eine wohl noch aus dem 19. Jahrhundert rührende Neigung, künstlerische Äußerungen nicht als Artefakte zu werten, sondern als Teil einer vom Künstlerindividuum nahezu unabhängigen organischen Welt, welche Lebensgesetzen unterliege, gegen die man nicht ungestraft verstoßen dürfe und die zu verändern eigentlich überflüssig sei. So läßt sich Tradition natürlich auch zementieren. Die Befangenheit in dieser Ideologie steht in den vorliegenden Aufsätzen einem unbefangenen Beobachten oftmals im Wege. Wenn auch vieles früher absolut Verpönte heute in den Kreis des Diskutablen stillschweigend einbezogen wurde – Schönberg und Berg, Strawinsky, Cocteau, Dürrenmatt oder gar Kafka –, so kommt doch auch eine sonst hellsichtige und unbefangene Typologie der Opersujets wie *Wege der westeuropäischen Oper im zwanzigsten Jahrhundert* von Michail Semenovič Druskin (S. 182 bis 204) nicht ohne die üblichen Verurteilungen der neuesten Tendenzen aus: „Zu den Verfasserin solcher Multimedia zählen Kagel, Ligeti und Bussotti. Wie weit die präventöse Geschmacklosigkeit solcher Experimente gehen kann, mag das Stück ‚Kyldex I‘ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry bezeugen, das auf der berühmten Hamburger Opernbühne im Winter 1973 unter der Bezeichnung ‚Kybernetisch-luminodynamische Spiele unter Mitwirkung des Publikums‘ vorgeführt wurde. Das ist der bewußte Bruch mit der Tradition, die Absage an das große künstlerische Erbe der Operngeschichte“ (S. 185).

Hannibal ante portas! Immer wieder steht ein neuer Hannibal vor einer neuen Tür, und darum wird wohl die sowjetische Musikwissenschaft für das Ausland weiterhin eine terra incognita bleiben, ungeachtet ihrer großen theoretischen Leistungen, die – so muß man auch sagen – in der vorliegenden Auswahl unterrepräsentiert sind.
(April 1978) Detlef Gojowy

GUDRUN HENNEBERG: Das musikpädagogische Schrifttum in der Bundesrepublik Deutschland von 1945–1976. Tuzing: Hans Schneider 1977. 125 S.

Die Absicht der Autorin ist, durch eine Darstellung des musikpädagogischen Schrifttums von 1945 bis 1976 eine „Information über die Situation des Faches“ (S. 7) für Musikpädagogen und Musikwissenschaftler zu geben. Sie möchte mit diesem informierenden Literaturbericht einen Beitrag zur Verbesserung der Voraussetzungen für die Kooperation von Musikpädagogik und Musikwissenschaft leisten, einer zumindest verbands- und hochschulpolitisch in der jüngsten Vergangenheit immer stärker betonten Notwendigkeit. In ihrer wissenschaftstheoretischen Begründung einer solchen Kooperation beschränkt sich die Autorin auf den beiden Disziplinen gemeinsamen „humanwissenschaftlichen Aspekt“ (S. 18).

Neben den zahlreichen postulativen musikpädagogischen Schriften ist Gudrun Hennebergs Arbeit den wenigen deskriptiven zuzuzählen, die distanziert zu analysieren und zu strukturieren versuchen. In diesem Ansatz liegt – neben den sorgfältig erstellten Verzeichnissen musikpädagogischer Fachzeitschriften, Reihen und Spezialbibliographien – die Bedeutung der Arbeit. Daraus ergeben sich aber auch ihre methodischen Probleme. Denn für Analyse und Strukturierung eines speziellen Schrifttums ist zunächst eine Methode der Auswahl zu finden und zu begründen, wenn Vollständigkeit (wie auf S. 8 bekanntgegeben) nicht möglich ist. Hier wurde ein Akzent auf den historischen und den sog. curricularen Bereich gesetzt (wobei man im historischen

Bereich dennoch spezifisch musikpädagogische Arbeiten vermißt wie die Dissertationen von Gundlach, Niederau, Graetschel, Holtmeyer u. a.); dagegen blieb der Bereich der Grundlagenforschung mit den Fragestellungen nach sozialen und psychischen Determinanten des Musikunterrichtes fast völlig außer Betracht.

Hier zeichnet sich das zweite grundsätzliche methodische Problem einer Arbeit über musikpädagogisches Schrifttum ab: das begriffliche Problem, das mit der Frage beginnt, was unter „musikpädagogischem Schrifttum“ zu verstehen sei. Die Autorin bemüht sich, unterschiedliche Auffassungen zu berücksichtigen (S. 12); man kann es letztlich nicht ihr anlasten, wenn sie die im fachlichen Sprachgebrauch immer noch zu beobachtende Gleichsetzung von Bezeichnung des Fachgebietes (Musikpädagogik) mit praktischen Aufgaben (des Musikunterrichtes) reproduziert (S. 12–14), demgemäß auch wissenschaftstheoretische Aspekte und Unterrichts-Konzepte verquickt (vgl. S. 15 und S. 13). Die zweifache Bedeutung der „Methodik“, einerseits als Unterrichtsmethodik, andererseits als Forschungsmethode (zu denen die Testmethoden zu zählen sind), ist allerdings der Musikpädagogik bewußt (S. 84).

Das dritte (schwierigste) methodische Problem eines so umfassenden musikpädagogischen Literaturberichtes stellen die Ordnungskategorien für Analyse und Strukturierung dar. Die Autorin spricht in ihrem Vorwort von „den wichtigsten musikpädagogischen Themen“. Diese erscheinen in der Gliederung ihres Literaturberichtes als: I. Musikerziehung – Begriffsbestimmung und Stellenwert im Rahmen der Musikwissenschaft, II. Historische Musikpädagogik, III. Publikationsorgane, IV. Ausbildung der Musikerzieher, V. Schulreform und Curriculumdiskussion, VI. Lehrbücher, VII. Medien, VIII. Didaktik, IX. Methodik, X. Musikalische Wertung, XI. Bibliographien. Dies sind Stichworte, gewonnen aus Forschungsansätzen, Informationsbedürfnissen und kulturpolitischer Diskussion, doch es sind keine Ordnungskategorien zur systematischen Strukturierung des musikpädago-

gischen Fachgebietes um seinen eigenen Gegenstand, die musikpädagogische Literatur am systematischen Standort und mit der spezifischen Aussage aufzeigen könnten. Dies ist jedoch nicht der Autorin anzulasten, verweist vielmehr auf offene Aufgaben der Musikpädagogik.

(September 1978) Sigrid Abel-Struth

Musik fremder Kulturen. Fünf einführende Studien. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 108 S., 17 Notenbeisp., 2 Tab., 1 Grafik (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 17.)

Der Band *Musik fremder Kulturen* bringt fünf Beiträge, die als Referate im Rahmen der Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt im April 1976 gehalten wurden. Sie verstehen sich als eine erste Einführung zu Problemen und Fragen der Musikethnologie, auf individuelle Weise dargestellt durch fünf verschiedene Autoren am Beispiel unterschiedlicher Kulturen oder Kulturbereiche. Habib Hassan Touma umreißt in einem geschichtlichen Abriß die „Musik in der arabischen Welt“ an einigen markanten Beispielen der „von jeher primär vokal konzipierten“ Musikpraxis (Qaina, al-Ghina al-Mutqan, Schule des Hidschas, al-Mahdi und al-Mausili-Schulen, Ziriyab als Begründer der andalusischen Schule usw.). Dargestellt werden die überlieferten komponierten und überlieferten improvisierten Musikformen. Beziehen sich die komponierten Formen jeweils auf einen Komponisten und auf eine rhythmisch regelmäßige Tongruppierung (Wazn), so unterscheidet sich die improvisierte Form dadurch, daß sie durch das Maqam-Prinzip beherrscht wird. Kurzanalysen zu den drei wichtigsten zyklischen Formen Wasla (komponiert; andalusischen Ursprungs), Fasl (improvisiert; Maqam-Konzert vor allem im Irak) und andalusische Nuba (halb improvisierte, halb komponierte Kunstform Marokkos, Algeriens und Tunesiens) erläutern im Paradigmatischen die wichtigsten Erscheinungsarten arabischer

Traditionen. Der Aufsatz ist eine im Wesentlichen wortwörtliche Kurzfassung der eigenen Buchpublikation des Autors *Die Musik der Araber* (Wilhelmshaven 1975) und kann in diesem Sinne als eine erste Einführung angesehen werden.

Im zweiten Beitrag umreißt Josef Kuckertz die *Indische Musik* (vgl. dazu auch in: *Musica Indigena, Symposium Musico-Ethnologicum*, Romae 1975, S. 87ff.). Kuckertz ist sich durchaus des Problems einer Einführung bewußt, die unmöglich „eines der großen (musikalischen) Schatzhäuser der Erde“ erfassen kann. So konzentriert sich der Aufsatz auf die Darstellung der wichtigsten Elemente der südindischen musikalischen Hochkunst, indem die wesentlichen Grundbegriffe in der Melodiebildung (*rāga*), der Metrik (*tāla*) und in der Form (*kṛti*-Komposition) aufgezeigt werden. Am Beispiel des transkribierten *Rāga Vasanta* („Frühling“) wird das Konzept der Klanggestaltung hinsichtlich des Zentraltones, der Tonreihe und der gleitenden Ornamentik näher dargelegt. Ein weiteres Beispiel umreißt die meist von der Trommel begleitete *Kṛti*-Komposition als dreiteilige Form mit den Teilen *Pallavi* (Melodie auf Grundton bezogen), *Anupallavi* (Melodie zum Oktavton hin) und *Carana* (Melodiefigur der vorangehenden Teile, worüber improvisiert wird).

Der dritte Aufsatz unter dem Titel *Samgī-takālā* („die Musik als Kunst“) bietet in der Beschränkung auf die Musik Nordindiens eine Ergänzung zu dem vorangehenden Beitrag. Er versteht sich als „Betrachtungen zum ästhetischen Verständnis der Hindustani-Musik“ und geht den Gründen nach, wie es kommt, daß im Laufe der Geschichte die „künstlerisch konzertante Seite der indischen Musik“ sich immer stärker herausbildete. Manfred M. Junius untersucht den „Emanzipationsprozeß“ der indischen Musikpraxis von den Mythosvorstellungen bis zur kritisch-ästhetischen Konzertbeurteilung der All India Music Conference. Das Gerüst der einzelnen Stationen stellt sich wie folgt dar: Die Ursprungsidee ist im göttlichen Bereich angesiedelt. Der Künstler als Mittler zwischen Irdischem und Göttlichem bedient

sich der Musik als Mittel und Werkzeug der Erleuchtung (*Yantra*). Neben diesem geistig-religiösen Bereich der *Mārgasamgīta* (gesuchte, erstrebte Musik) entwickelte sich die Gebrauchsmusik in Zusammenhang mit Arbeit, Aussaat, Ernte, Dreschen, Jagd usw. als *Deśī samgīta* (einheimische Musik). Beide Systeme beeinflussten sich gegenseitig. Mit der höfischen Musik traten die Berufsmusiker stärker hervor (*Gandharvas*). Sie sind die Vorläufer der heutigen Konzertmusik (*Virtuosität* im *Darbār*-Stil und dem arabisch beeinflussten *Khyāla*). Mit der Aufsplitterung des Moghulreiches erfuhr die Musik eine regionale Subjektivierung. Mit dem Bürgertum schließlich begann man die „in *Unordnung* geratenen *Verhältnisse neu zu ordnen*“, so daß mit Hilfe der Hochschulen und öffentlichen Konzerte, unter der Jury von Preisrichtern, die Musik sich zum ästhetisch kritisierbaren „Werk“ entwickelte.

Im Unterschied zu den eher historisch-entwicklungsgeschichtlich und auch formal-analytisch orientierten vorangehenden Beiträgen zeigt Hans Oesch anhand konkreter Materialien auf, „mit welchen verschiedenen Arten des Zugangs zur Musik außereuropäischer Völker“ die *Ethnomusikologische Arbeit bei den Bergstämmen Thailands* (so der Titel des Artikels) zu einem umfassenden Ergebnis führt. In seinem Diskussions-Beitrag skizziert Oesch verschiedenste Methoden und führt diese an beispielhaften Fragestellungen zu einem sich gegenseitig komplementär ergänzenden Gesamtbild. In einzelnen „Fallstudien“ wird der historische Ansatz dargelegt (Rekonstruktion von Wanderrouten anhand mündlich überlieferter Gesänge), die religiöse Dimension in Zusammenhang von Form und Funktion gebracht (Genealogie-Gesänge; Mundorgelspiel), die gesellschaftliche Seite in der Einwirkung auf die musikalische Struktur als Problem gestellt und das musikalisch-analytische Problem am Verhältnis von Musik und Sprache am Beispiel der sprechenden Maultrommel (*talking jew's harp*) eingehend diskutiert. Aufgrund von Klangfarben-Analysen im Experimentalstudio kommt Oesch zu dem Ergebnis, daß Angehörige eines „Naturvolkes“

in der Lage sind, ein solch differenziertes Klangfarbenhören zu entwickeln, wie es für uns unvorstellbar ist, und mit dem eigentlichen „Liebesbotschaften“ mit spezifischen Inhalten übermittelt werden können. Nicht nur darin, sondern auch in der ganzen Arbeit wird auf instruktive Art und Weise gezeigt, wie sich im sinnvollen Zusammenhang verschiedenster Aspekte die Musik im umfassenden Kontext erklären läßt.

Mit dem letzten Beitrag von Claus Raab (*Afrikanische Musik*) ist wiederum das Schwergewicht auf ihre Funktion gelegt. In einem knappen Überblick werden die verschiedensten Elemente afrikanischer Musik charakterisiert mit dem Hinweis, daß im Grunde genommen eine „Systematisierung der Musik nach sozialen Funktionen“ noch aussteht (magische, rituelle, heilende, integrierende Funktion usw.). Musik im Kontext will verstanden werden auch als Organisation ihrer Innenzeit, dazu sich Schlüsselbegriffe wie „Polyrhythmik“, „Monorhythmik“, „Parallelrhythmik“, „Kreuzrhythmik“ u. a. m. anbieten. Raab gibt eine Liste von zwanzig Tonbeispielen (mit Verweis auf die entsprechenden Platten), die jeweils mit Kurzkomentaren versehen sind. Sie ermöglichen dem Leser, sich einen akustischen Überblick im Selbststudium zu verschaffen, mit denen verschiedenste Instrumentalensembles in ihren Funktionen, Einzel-, Vokal- und Instrumentalspiele, rhythmische Formen, das Verhältnis von Musik und Sprache und „Kompositionstechniken“ in einem Grundriß bereitgestellt sind. Hier – wie auch im Blick auf alle anderen Beiträge – wäre zu fragen, ob für die Zukunft einer solchen einführenden Publikation nicht auch eine Platte oder eine Kassette beigegeben werden könnte.

(Juli 1978)

Max Peter Baumann

FUMIO KOIZUMI, YOSHIHIKO TOKUMARU, OSAMU YAMAGUCHI, RICHARD EMMERT [Hrsg.]: *Asian Musics in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts 1976. Tôkyô:*

Heibonsha Limited under the auspices of the Japan Foundation 1977. XVI, 375 S.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis des ersten von einer Reihe von Seminaren, die von der Japan Foundation alle drei Jahre veranstaltet werden sollen und in denen die traditionelle Musik Asiens (sowohl Kunstmusik als auch Musik von Stammesgemeinschaften) durch einheimische Musiker und Wissenschaftler vorgestellt wird. Bei der ersten Zusammenkunft waren es Musikstile aus Indonesien, Japan, Malaysia, den Philippinen und Thailand, die in vergleichender Sicht dargestellt wurden, wobei es weniger um einen Vergleich im Sinne der kulturhistorischen Methode ging als um das Bestreben, die Besonderheiten der Musikarten und -stile durch ihre Gegenüberstellung herauszustreichen.

Der Bericht bringt nach einigen Einleitungskapiteln, in denen die Herausgeber die Ziele und theoretischen Grundlagen des Projekts darstellen, eine Zusammenfassung der Seminarbeiträge sowie zwölf Arbeiten japanischer bzw. in Japan tätiger Forscher, in denen z. T. bereits Musik, die auf dem Seminar vorgetragen wurde, analysiert wird. In einem umfangreichen Anhang werden alle im Seminar verwendeten Arten von Musikinstrumenten hinsichtlich verschiedener Aspekte beschrieben und durch Illustrationen in ausgezeichneter Weise dokumentiert. Transkriptionen, Übertragungen und Übersetzungen von Gesangstexten sowie eine von Osamu Yamaguchi zusammengestellte Bibliographie beschließen das Buch, das durch seine hervorragende Ausstattung und durch eine Fülle detaillierter Informationen über die Musik der betreffenden Kulturen der Ethnomusikologie höchst willkommen sein muß, insbesondere, wenn man die gleichzeitig produzierten vier Schallplatten und fünf Tonfilme heranzieht, die dem Rezensenten allerdings noch nicht zur Verfügung standen.

Der puristische Ethnomusikologe mag zwar Bedenken gegen eine von den aktuellen Anlässen losgelöste Darbietung von Musik haben, würde aber die Vorteile übersehen, die sich der Forschung aus Seminaren ergeben, die zusammen mit den Trägern

traditioneller Musikstile abgehalten werden, um so mehr als es sich im gegenständlichen Falle meist um Kunstmusik oder um Musikarten handelte, die aufgrund ihrer Durchbildung und Spezialisierung einer solchen sich selbst genügenden Kunst sehr nahe kommen. Außerdem bilden solche Aufnahmen durch die Möglichkeit ihrer Gegenüberstellung mit Proben, die in aktueller Situation eingespielt wurden, die Voraussetzung, jene Aspekte von Musik zu erhellen, die auf ihre funktionalen Bindungen zurückgehen.

Dem von der Japan Foundation begonnenen Unternehmen muß höchste Anerkennung gezollt werden (insbesondere auch wegen der so prompten Vorlage des reichhaltigen Berichts), und es ist zu wünschen, daß es seine Fortsetzung findet.
(November 1978) Franz Födermayr

WAYNE HOWARD: *Sāmavedic Chant. New Haven and London: Yale University Press 1977. XXVI, 572 S. mit 48 Abb. und zahlr. Notenbeisp.*

Der Sāmaveda ist diejenige der vier *veda-samhitā*, der heiligen „Wissens-Sammlungen“ Indiens, welche die rituellen Gesänge umfaßt. Hier gelten die Sangweisen (*sāman*) als das wesentliche Gut, während die Verse, zumeist dem Rg-veda entnommen, als „Mutterschoß“ der Melodien verstanden werden. Seit mindestens drei Jahrtausenden wurde der Sāmaveda durch die Priester-Sänger von einer Generation zur anderen überliefert. Niederschriften, mit denen sich Indologen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigen, reichen jedoch nicht in die Frühzeit des Sāma-Gesanges zurück. Mehrere, nach *śākhā* („Zweigen“, auch „Schulen“) verschiedene Notationssysteme der Sangweisen lassen sich in den Manuskripten erkennen. Sie richtig zu deuten, gelang bisher kaum. So gebührt Wayne Howard das Verdienst, mit der vorliegenden Arbeit zum erstenmal alle Traditionen des Sāmaveda zu erfassen und zugleich die wirkliche Gestalt der Melodien durch Transkriptionen von Klangaufnahmen nachzuzeichnen.

In der Überlieferung des Sāmaveda unterscheidet man drei Zweige oder Schulen, Kauthuma, Rāṇyāniya und Jaiminiya genannt. Da die von den beiden ersten Schulen benutzten Textversionen im ganzen übereinstimmen, faßt Howard sie in Part I seines Buches zusammen. Dessen erstes Kapitel behandelt unter der Überschrift *The Kauthuma Numeral Notation* die Notierung der Tonhöhen mit Ziffern, die Angabe von Zeitdauern mit Buchstaben, dann die durch Ziffern ausgedrückten und mit Eigennamen versehenen Tonkombinationen. Das 2. Kapitel, *The Oral Traditions*, erörtert darauf zunächst die Gesangspraxis der Kauthumāsākhā Nordindiens und Tanjores. Von Bedeutung ist die Diskussion der bisher geäußerten Theorien über die Tonreihe der Kauthuma-Schule. Man erfährt, daß A. C. Burnell im Jahre 1876 die Reihe *f-e-d-c-h-a-g* als Grundskala angegeben hatte. Ein Blick auf die Transkriptionen S. 251 bis 288 zeigt jedoch, daß die hierfür herangezogene Passage aus der Nārada-śikṣā eher nach der älteren Auffassung von der Lage der Töne im Śruti-System zu interpretieren ist und dann die Reihe *g-f-e-d-c-h-a-(g)* mit Hauptton *d* ergibt. Howard erwähnt die Reihe selbst in Anmerkung 1 auf S. 32 und stellt sie auf S. 104 als „*common gamut*“ der Kauthuma-Schule heraus. Indessen bemerkt der Autor zum Schluß des Abschnitts *Theories on the Kauthuma Scale* (S. 38), daß „*the word svāra implies a musical phrase or a motive—not necessarily only a single isolated tone*“. Sicherlich erklärt dieser Hinweis, daß die im 2. Kapitel als Beispiele notierten Melodiefiguren stets mehr Töne anschlagen als die entsprechenden Ziffernkombinationen erwarten lassen. Offen bleibt jedoch, warum die Figuren S. 95–100, dem Repertoire der nordindischen Sänger entnommen, kaum den Ambitus einer kleinen Terz (notiert als *f-d*) überschreiten, und die Figuren aus den Melodien der Tanjore-Kauthuma auf S. 108–113 nur zum Teil in jenem Skalausschnitt liegen, den die Ziffern 1–7 andeuten.

Mag hier eine Lücke klaffen, so ist doch festzuhalten, daß der Autor die notierten und die klingenden Fassungen der konstitu-

ierenden Melodiefiguren – die auch durch Handzeichen angegeben werden können, wie die Abbildungen S. 82–88 und 107 zeigen – treffend herausgestellt hat. Das gleiche gilt für die recht eigenständige Havik-Rāṇāyāniya in Nord-Kannara, die zur zweiten der oben genannten Schulen gehört. In den Manuskripten dieser Schule sind die Melodien mit Silben notiert, wobei der Konsonant jedesmal eine Tonhöhe, der folgende Vokal eine Tondauer angibt (S. 115 ff.). Als Skala der Gesänge hat Howard die Reihe *c-h-a-g-e-d* mit Hauptton *g* ermittelt, und nach den Transkriptionen S. 289–375 zu urteilen, bewegen sich die meisten Melodien im ganzen Raum dieser kleinen Septime. Auch hierfür sind ausgewählte Melodiefiguren unter den betreffenden Namen zusammengestellt (S. 125–132); der Zusatz von Ziffernkombinationen nach Art der Kauthuma-Schule erleichtert den Vergleich. Ein kurzer Blick auf die Rāṇāyāniya-Schule in Nord-Arcot, in Gujarat und Tirunelveli schließt das Kapitel ab.

Part II der Arbeit ist der Jaiminiya-Schule gewidmet. Töne und Melodiefiguren werden hier mit Konsonanten des Alphabets notiert. Die Überlieferung der Tamil sprechenden Priestergruppen bietet durch die Engräumigkeit der Melodien und ihre Lage im Tonraum *f-d* (manchmal bis *g* und *c* ausgeweitet) Ähnlichkeiten mit der Kauthuma-Schule Nordindiens. Dagegen hebt sich die Nambūdiri-Jaiminiya in Kerala durch Melodien ab, deren oft sehr lange, einzelnen Silben zugeordnete Teilstücke wie ausgedehnte Vibrationen um einen Zentralton erscheinen. Auch hier können die Melodiefiguren durch Handbewegungen angezeigt werden, wie die Tabelle S. 222–232 samt der folgenden Bildserie belegt.

Analysen der transkribierten Melodien mit dem Ziel, ihre formale Gestaltung oder die Individualität der einzelnen Gesänge zu erfassen, hat der Autor nicht durchgeführt. Doch zur Dokumentation des Verhältnisses von Niederschrift und klingender Darbietung bei diesen durchgehend mündlich überlieferten Opfergesängen trägt die Arbeit in hohem Maße bei.

(August 1978)

Josef Kuckertz

EMMIE te NIJENHUIS: Musicological Literature. Wiesbaden: Harrassowitz 1977. 51 S. (A History of Indian Literature. Vol. VI. Fasc. 1.)

Der mit unserer gebräuchlichen Musikterminologie vertraute Leser mag sich bei einem Blick in das Büchlein durch den Titel getäuscht fühlen; denn nicht eine umfassende Bibliographie musikwissenschaftlichen Schrifttums hält er in der Hand, sondern eine Darstellung der indischen Musiktheorie, so wie die bisher gedruckten Werke in indischen Sprachen sie widerspiegeln. Fast ausschließlich die Theoriewerke in Sanskrit werden in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgeführt und eingehend besprochen. Die Reihe beginnt mit dem Puspasūtra, das Regeln für den Gesang des Sāmaveda und damit frühe Reflexionen über die Musik enthält. Als voll ausgebildet wird die Musiktheorie erstmals in den Kapiteln 28–33 des Nāṭyaśāstra, des ältesten erhaltenen Werkes über die indische Bühnenkunst greifbar. Vom Inhalt dieser Kapitel ausgehend, zeigt die Autorin nun, wie das Wissen über die Musik im Laufe der Jahrhunderte von Werk zu Werk überliefert, dabei mehrfach erweitert, den Forderungen der sich wandelnden Musikpraxis angepaßt, dann wieder an den hohen Idealen der älteren Zeit gemessen wurde. Naturgemäß ist dabei den Standardwerken, so dem Saṃgītaratnākara des Śārṅgadeva (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts), dem Saṃgītarpaṇa des Dāmodara (wohl um 1500), dem Svaramelakalānidhi des Rāmamātya (1550) u. a. m. bis hin zu den im 20. Jahrhundert entstandenen Werken des V. N. Bhātkhaṇḍe (in Hindi) besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Die kleineren und die weniger bekannten Schriften sind zwischen diesen eingeordnet.

Nicht nur als trefflicher Einblick in die Gesamtentwicklung der Musiktheorie in Indien kann die Abhandlung gelten, sondern – dank dem Index der besprochenen Schriften, einem Glossar und einer speziellen Bibliographie – auch als Nachschlagewerk.

(August 1978)

Josef Kuckertz

LONGINS APKALNS: Lettische Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 411 S., Abb. und Musikbeisp.

Das Buch möge als eine Ehrenrettung lettischer Musikkultur verstanden werden, die in einem eigenen lettischen Staat zwischen den beiden Weltkriegen sich frei und glänzend entfalten konnte, davor jedoch von den Deutschbalten und danach als Bestandteil der Sowjetunion bevormundet wurde bzw. wird. Ein Artikel über Lettland fehlt in *MGG*, dagegen findet sich ein ausführlicher Artikel über Riga im Supplement (Band 16, Sp. 1557–1560). Im Artikel *Baltikum* aber werden „Musikkunstschaftende mit Lebens- und Schaffensdaten, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Stand von 1930 [!] aufweisen, aus den drei Republiken Estland, Lettland und Litauen zueinandergestellt, die in ihrem Leben und ihrem Wirken nichts gemein hatten“ (S. 3).

Apkalns beschäftigt sich zunächst mit der lettischen Volksmusik, als der Basis hochkultureller Leistungen. Dabei kommt er auf Johann Gottfried Herders Rigaer Jahre zu sprechen, in denen der deutsche Philosoph den Grundstock für seine Regenerationsbestrebungen gelegt und anhand der lettischen Volkslieder Zugang zur Poesie der Grundschichten gefunden hatte. Die beiden großen lettischen Volksmusikausgaben, Barons und Visendorfs *Latvju Dainas*, 8 Bände, 1894 bis 1915, und Andrejs *Latvju tautas mūzikas materiāli*, 6 Bände, 1894 bis 1922, „dank der Mithilfe der damaligen russischen Reichsregierung“ entstanden (S. 90), gelten noch heute als vorbildliche wissenschaftliche Editionen. – Der Hauptteil dieses Buches bringt Daten und Analysen von lettischen Komponisten und ihren Werken, wobei auch Exilletten mit einbezogen werden. (Der Verf., *1923, lebt nicht in seiner Heimat.) Ein Kapitel ist der lettischen Nationaloper gewidmet, ein weiteres dem Aufenthalt R. Wagners in Riga. Ein Anhang bringt neuere Volksmusikaufzeichnungen aus Lettland.

Der politische Aspekt des Buches ist offensichtlich; es ist mit dem Herzblut eines Emigranten geschrieben, dessen wissenschaftliche Lauterkeit jedoch nie in Frage steht. (Januar 1979) Wolfgang Suppan

JENŐ TAKÁCS: Dokumente, Analysen, Kommentare. In Zusammenarbeit mit Lujza TARI verfaßt von Wolfgang SUPPAN. Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv 1977. 204 S. (Burgenländische Forschungen. Heft 66.)

Aus Anlaß des 75. Geburtstages von Jenő Takács stellte Wolfgang Suppan eine Monographie als 66. Heft der Burgenländischen Forschungen zusammen. Anhand von Dokumenten, Analysen und Kommentaren zeichnet er ein charakteristisches Porträt des Komponisten. Jenő Takács ist eine repräsentative musikalische Persönlichkeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und so wird zugleich auch ein authentischer Querschnitt durch die „großen“ Jahrzehnte gegeben. Takács überschritt im Laufe seines Lebens die Grenzen Europas: Ägypten, die Philippinen und Amerika, von wo er in seine Burgenländische Heimat zurückkehrte, waren seine Stationen. Seit 1939 lebte er in Ungarn und wirkte von 1942 an in Pécs als Direktor der dortigen Musikschule.

Als Zoltán Kodály nach dem Zweiten Weltkrieg Versuche mit seinem neuen musikpädagogischen System – heute als Kodály-Methode weltbekannt – anstellte, war Takács ein Mitstreiter. In dieser Zeit – er bezeichnete sie als seine „ungarische Periode“ – stand er dem Musikleben dieses Landes am nächsten, ja er gab sogar seine deutsche Staatsbürgerschaft auf. Mit Recht nennt auch Suppan diesen Lebensabschnitt „ungarisch“: charakteristisch hierfür sind sowohl seine pädagogische Tätigkeit wie auch die Intonation seiner Werke. Es soll hinzugefügt werden, daß ein bedeutender Teil seiner in dieser Periode entstandenen Kompositionen nur locker mit der ungarischen Volksmusik verbunden ist, dagegen öfters auf die historischen Schichten der ungarischen Musik des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen wird (z. B. op. 42: Suite altungarischer Tänze für Orchester; op. 47: Antiqua Hungarica für großes Orchester etc.). Merkwürdigerweise kam Takács in dieser „ungarischen“ Periode selten mit Bartók zusammen; ihre Bekanntschaft datiert von früher: sie begann nach den 20er Jahren, und wurde in Kairo 1936 anlässlich

einer Konferenz erweitert. Von dieser Zeit an schrieb Takács mehrere Artikel über Bartók und setzte sich auch als Pianist für dessen Werk sowie allgemein für die ungarische Musik ein.

Durch übersichtliche „Periodisierung“ wird in Suppans Buch ein großartiges Bild von dem Beginn der künstlerischen Laufbahn Jenő Takács' gezeichnet, von seiner Entfaltung und von der modernen Intonation seiner in den letzten Jahren entstandenen Werke. Sein Lebensweg ist auch ein guter Beweis dafür, wie ein Komponist im 20. Jahrhundert modern sein kann, ohne seine Hörerschaft mit Versuchen unsicherer Konstruktionen zu verblüffen. Die reine Melodiebildung und -führung sowie die interessante Harmoniewelt der neuesten Kompositionen läßt keinen Zweifel daran, daß der wahre Künstler, der sein Handwerk versteht, in jeder Situation seine eigenen Ausdrucksformen findet.

Bevor Takács in den 30er Jahren in Ägypten lebte, hatte er sich auf den Philippinen aufgehalten. Mit Interesse wandte er sich der Volksmusik des fernen Ostens zu; er beobachtete sie nicht nur, sondern er zeichnete sie auch auf. Die Instrumente und die von diesen erzeugten seltenen Effekte erweckten seine besondere Aufmerksamkeit. Nach einigen Vorträgen über diese Volksmusik ordnete er die Ergebnisse seines Sammelns und publizierte sie als Buch. Damit erwies er der Ethnomusikologie einen guten Dienst.

Suppan fügt ein zusammenfassendes Kapitel an, das einen recht gut gelungenen Teil der Publikation bildet und diese zugleich vervollständigt: hier wird eine kurze Charakteristik des Komponisten, des Pianisten, des Pädagogen und des Forschers gegeben. So entsteht das Bild einer Persönlichkeit, die sich als Kunstschaffender auf den verschiedensten Gebieten behauptete.

Der 75jährige Takács lebt heute in einem kleinen burgenländischen Dorf nahe der ungarischen Grenze. Aber auch von hier aus nimmt er nach wie vor regen Anteil am Musikleben.

Die Anlage des Buches kann als durchaus gelungen bezeichnet werden, da sie in ihrer

Komplexität keine Frage offen läßt. Lujza Tari, Mitarbeiterin des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, leistete bei den Abschnitten über die Beziehungen Takács zu Ungarn wertvolle und sachkundige Hilfe. (Juni 1979) Zoltán Falvy

HERBERT HEYDE: Flöten. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 160 S., 16 Taf. (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Band 1.)

Kommerzienrat Wilhelm Heyer (1849 bis 1913) in Köln, Papierfabrikant, daneben aber auch Sammler, besaß eine umfassende Musikaliensammlung, die europäische und außereuropäische Musikinstrumente, Musikautographen, Musikerbriefe, Musikerbildnisse, sonstige musikikonographische Dokumente und eine Bibliothek vorwiegend mit Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts enthielt. Zur Katalogisierung dieser Bestände konnte Heyer 1909 den damals an der Preußischen Staatsbibliothek tätigen Georg Kinsky (1882–1951) gewinnen. Noch bevor die Bestände im Todesjahr Heyers der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, hatte Kinsky zwei der geplanten acht Katalogbände fertigstellen und publizieren können (Tasteninstrumente; Zupf- und Streichinstrumente). Zur Eröffnung des Heyer-Museums erschien von Kinskys Hand noch der *Kleine Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente* und trotz der Kriegereignisse konnte 1916 der Band mit den Musikautographen vorgelegt werden. Band III (Blas-, Schlag-, mechanische und außereuropäische Instrumente) war im Manuskript fertig, kam jedoch nicht mehr zur Drucklegung.

Im Jahre 1926 wurde die Heyersche Instrumentensammlung der Stadt Köln angeboten, deren Oberbürgermeister Konrad Adenauer jedoch nicht bereit war, die zum Ankauf erforderlichen Finanzmittel zur Verfügung zu stellen, woraufhin der Sächsische Staat mit Hilfe von Henri Hinrichsen, Inhaber des Verlages Peters, die Sammlung für die Leipziger Universität erwarb. Eröff-

net wurde sie im Grassimuseum vor nunmehr 50 Jahren (1929). Leiter des Museums war bis 1933 Theodor Kroyer, dem Helmut Schultz zur Seite stand, der dann bis zum zweiten Weltkrieg Kroyers Nachfolger wurde. 1943 ging beim genannten Luftangriff mehr als ein Drittel des Bestandes verloren und weitere Stücke verschwanden durch „Unregelmäßigkeiten“ während der Auslagerung eines bedeutenden Teils der Instrumente auf Schlössern und Gutshäusern in der Umgebung Leipzigs und während der Rückführung. Nach dem Krieg oblag Walter Serauky von 1949 bis zu seinem Tode (1959) als Direktor des Museums, dem von 1953 an Paul Rubardt als Kustos zur Seite stand, die schwere Aufgabe, das Erhaltene zu ordnen, die ersten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen zu ergreifen und die Sammlung nach dem Wiederaufbau des schwer in Mitleidenschaft gezogenen Grassimuseums dem Publikum darzubieten. Das Leipziger Museum war m. W. das erste, das die Instrumente nach Kulturepochen ordnete. Rubardt wurde 1968 in den Ruhestand versetzt; seine Nachfolger sind Richard Petzoldt bis zu dessen zu frühem Tode 1973, Helmut Zeraschi, der schon 1976 aus Gesundheitsgründen in den Ruhestand gehen mußte und im Juli 1979 verstarb, und seitdem Hubert Henkel.

Es war vor allem Zeraschi, der das Publikationswesen des Museums vorangetrieben hat. Nicht nur hat er die Schriftenreihe des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität ins Leben gerufen (Heft 2 enthält von seiner Hand die sehr lesenswerte Geschichte des Museums), sondern er hat auch die Basis für das Erscheinen der neuen Katalogreihe gelegt, die notwendig war, nicht nur, weil Stücke der Heyerschen Sammlung verlorengegangen waren und andere seit Kriegsende neu erworben werden konnten, sondern auch, weil die allerdings noch begehrten Katalogbände Kinskys infolge der nahezu 70 Jahre umfassenden Entwicklung der Instrumentenkunde inzwischen überholt sind.

Der 1. Band der Reihe mit den Flöten liegt jetzt vor. Ihn verfaßte Herbert Heyde, freier Mitarbeiter des Museums und m. E.

der beste lebende Kenner vor allem von Aerophonen. Der Autor hatte schon durch den 1976 erschienenen Eisenacher Katalog (*Historische Musikinstrumente im Bachhaus Eisenach*) von sich reden gemacht. Der Leipziger Flötenkatalog ist nahezu ideal und auf jeden Fall der beste bisherige Instrumentenkatalog weit und breit. Der Einzelbeschreibung der 271 Stücke gehen zusammenfassende Beobachtungen über Entwurf und Konstruktion (relativen Durchmesser, Konusverlauf, Labiummaße, Schnittwinkel des Mundlochs, Grifflochlage, innere und äußere Rohrteilung, Mundlochlage im Kopfstück und im Instrument, Zapfenlänge) voraus. Der Verfasser versucht (teilweise mit Erfolg, aber ein größerer Erfolg auf diesem Sektor ist wohl nicht zu erwarten), den historischen Verlauf dieser Elemente zu rekonstruieren und ihr Vorkommen bei den verschiedenen deutschen Bautraditionen (Dresden, Wien mit Koch und Ziegler, Berlin, Vogtland, Nürnberg, Frankfurt-Mannheim, Hannover, Leipzig) zu beschreiben. Weiterhin wird der Einfluß der genannten Elemente auf die Klangfarbe erwähnt. Den Beschreibungen folgen Konstruktionszeichnungen der Gliederungsarten, einiger Klappensysteme, weiterhin der Griffe, der Lagerungen, der Deckel und der Hebelkontakte der Klappen (offene Klappen, Zusatzhebel), sodann der Tonlochränder, Kopfauszüge, Deckel, Stimmzüge und Profile sowie deutliche Fotos von Instrumenten und Signaturen.

Die Kennzeichnung der Stimmgröße der Querflöten ist nicht ideal. So steht Querflöte Nr. 1245 (Johann Wilhelm II Oberlender, Nürnberg) in der heutigen *B*-Stimmung, der Griff *d*¹ klingt wie *c*¹, der Klappengriff *dis*¹ wie *cis*¹. Das Instrument wird beschrieben als „*c*¹-Größe auf *c*¹“ mit „1 Klappe für *cis*¹“, während für jeden heutigen Spieler das Öffnen der Klappe durch r. 5 der *dis*¹-Griff ist. Eine ganz ideale Kennzeichnung der Stimmgrößen ist jedoch wohl unmöglich. – Man könnte sich vielleicht fragen, warum der von Krämer (1821) so genannte „Wiener Czakan“ (H. Moeck, *Czakan*, englische und Wiener Flageolette in SIMP III, 1974, S. 157) hier „Flageolett-Czakan“

genannt wird. – Auch wäre es vielleicht nützlich gewesen, nicht nur die Nicholson-, Ziegler-, Meyer-, Schwedler- und Boehmflöte als Standardtypen herauszustellen, sondern auch die allmähliche Applikaturentwicklung von der Barock- bis zur Boehmflöte zu skizzieren. – Diese Bemerkungen betreffen jedoch Geschmacksfragen und sollen keine Beanstandungen sein.

Mit Spannung sind der Aerophonenkatalog des Händel-Hauses in Halle (Saale) vom selben Autor und der nächste Leipziger Katalogband mit den Kielklavieren von der Hand des jetzigen Museumsdirektors, dessen hervorragende, bisher nur maschinengeschriebene Dissertation eben diese Instrumentenkategorie betrifft, zu erwarten. (August 1979) John Henry van der Meer

HORST-WILLI GROSS: Klangliche Struktur und Klangverhältnis in Messen und lateinischen Motetten Orlando di Lassos. Tutzing: Hans Schneider 1977. 169 S. mit 38 Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Das Unbehagen, einen der größten Musiker seiner Zeit und überhaupt immer nur im Windschatten des lehrbaren und (in gewissem Grade wenigstens) lernbaren Zeitgenossen Palestrina zu betrachten, ihn als schwächeren, weil unberechenbaren Komponisten einzuordnen und außer Mangel an harmonischem Gleichmaß doch keine kontrapunktischen Stilcharakteristika finden zu können, liegt dieser Untersuchung zugrunde, die vor allem von einschlägigen Arbeiten wie von Reinhold Schlötterer und Stefan Kunze (über Giovanni Gabrieli) angeregt, die klangliche Seite Lassoscher Werke betrachten will. Neu ist der Gedanke nicht, hier eine stilistische Besonderheit des vielseitigen Wallonen zu suchen. Schon das 19. Jahrhundert – Lasso ebenfalls nicht besonders geneigt – erkannte ihm zuweilen „reichere Tonalität als Palestrina“ zu, womit eben diese Klanglichkeit gemeint ist. Späterstens mit den Dreiklangkombinationstabellen der Theoretiker des 16. Jahrhunderts wissen wir, daß Klang als bloßes „Stimmführungs-

ereignis“ für diese Periode wenigstens eine Fiktion späterer Zeiten war. Betrachtet man die Kompositionen Lassos, die hier im Vordergrund stehen, ergibt sich die Unhaltbarkeit der These von der Gleichberechtigung der Stimmen. Imitation spielt vielfach nur eine andeutende Rolle, die den Eindruck erwecken soll, sie halte den Satz zusammen und gebe ihm Einheit. In Wirklichkeit gibt es, schon aus akustischen Gründen, die Oberstimme – in höherstimmigen Strukturen gern zwei, die quasi konzertierend um die melodische Vorherrschaft der Tonhöhe streiten –, und die fundamentale Baßstimme, die nur vorsichtig am motivischen Geschehen teilnimmt. Der Verfasser spricht deshalb auch von Strukturstimmen. Die Mittelstimmen dagegen füllen und bestimmen den Klang und müssen zu diesem Zweck oft unsängliche Sprünge ausführen. Das ist natürlich stark vereinfacht gesagt. Es gibt bei pausierender oder tief gelegter (und damit klanglich zurücktretender) Oberstimme auch das Spiel der Mittelstimmen Alt und Tenor – von Doppelbesetzungen gleicher Stimmlage zu schweigen. So rennt der Verfasser offene Türen ein, wenn er teils zu langatmig auf Klangliches bei Lasso zu sprechen kommt, teils – im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit – allzu ausführliche „Materialübersichten“ gibt (S. 3–8, 51–58), wie sie Diether de la Motte etwa in seiner *Harmonielehre* elegant verknüpft bietet. Der Aufbau von Dreiklängen sollte als Elementares der elementaren Musiklehre vorausgesetzt sein dürfen.

Anhand von 25 vier- bis achttimmigen Motetten aus Lassos gesamter Schaffenszeit (mit deutlichem Übergewicht des letzten Lebensjahrzehnts) und von sechs vier- bis sechsstimmigen Messen untersucht Gross nun klangliche Bezüge. Da – außer in Klauseln – das springende funktionelle Kadenzschema fehlt, ist das Prinzip des liegenbleibenden Tones (das ja bis in die herkömmliche Harmonielehre nachwirkt) natürlich vorherrschend und bedürfte vielleicht nicht dieser starken Hervorhebung. Dem Verfasser ist am Nachweis von sog. Klangketten gelegen, die Möglichkeiten liegenbleibender Töne bei wechselndem Klang weitgehend

ausschöpfen. Er versteht seine Untersuchung als „den Versuch, die Beziehungen der Klänge untereinander und die klanglichen Strukturen in den Motetten und Messen Orlando di Lassos deutlich zu machen...“ (S. 2). Nicht unbeeinflusst bleibt er dabei von Palestrinas Andersartigkeit oder der in Palestrinas Namen gepflegten Kontrapunktik („Von einer Imitation im Sinne schulmäßiger Darstellungen des Palestrina-Satzes kann keine Rede sein“, S. 72) und zitiert Giovanni Gabrieli (S. 1), der als Kronzeuge für Lasso jedoch nicht beweiskräftig genug erscheint. Auch entstammt ein Stoßseufzer wie „Mit dem F-Klang, der darauf folgt, hat man dann wieder festen Boden unter den Füßen“ (S. 50) späterem Tonalitätsempfinden. Die Raffinesse und Frische der Klanglichkeit dieser Zeit ist doch eben die viel größere schwebende Freiheit der (wesentlich melodisch verbundenen) Dreiklangsfolgen, die unerwartete Kadenzierungen überraschend und reizvoll werden lassen. Schließlich erhebt sich die Frage: Warum wählt der Verfasser gerade die herangezogenen Werke? und: Sind die Beispiele typisch? Vermutlich ja; man hätte es aber gern begründet gelesen. Überhaupt aber ergibt sich ein Haupteinwand: Ohne der modischen Statistik und Computerei das Wort reden zu wollen, wäre dies ein lohnendes Objekt für Untersuchungen rechnerischer Art, die mit Hilfe von Di-, Tri- und Tetragrammen von Klangfolgen diese Ansätze klanglichen Denkens tatsächlich unter Beweis stellen könnten.

Eine kleine Nachbemerkung noch: Der Leser muß sich erst daran gewöhnen, daß Gross unter Binnenteilen Abschnitte innerhalb eines Satzes versteht und nicht, wie zu vermuten, einzelne Sätze mehrteiliger Werke. Und: Manches läßt darauf schließen, daß diese Arbeit anfänglich wenigstens in Verbindung mit dem Münchner musikwissenschaftlichen Seminar entstanden ist. Nur Minuten wäre dann der Verfasser von jener Stelle entfernt gewesen, wo man ihm hätte helfen können, die Fehler der alten Lasso-Gesamtausgabe, die er übernimmt und verwewigen hilft, zu vermeiden. Sie sind im ganzen nicht gravierend, hätten sich aber

höchst einfach umgehen lassen (S. 41, 59, 120, 121, 128, 139, 146 und 156).

Als Anregung zur Beschäftigung mit Lasso und als Ansatz, über der Kontrapunktik die Klanglichkeit nicht zu vernachlässigen, ist die Studie von Gross verdienstlich. (November 1978) Horst Leuchtman

WALTER BREITNER: *Jacob Buus als Motettenkomponist. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1977. 193 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. 6.)*

Die bereits 1960 entstandene, jetzt erst im Druck vorliegende Wiener Dissertation offenbart noch einmal eine Misere universitärer Dissertationspraxis, die schon einige Zeit überwunden schien. Gemeint ist das bekannte Rezept: Man wähle einen älteren Kleinmeister (hier: mit Namen Jacob Buus), der vielleicht auf einem speziellen Gebiet (hier: des Ricercars) einige Bedeutung besitzt, und „untersuche“ einmal – ohne viel nach rechts oder links zu schauen – eine andere, auch von diesem Komponisten bedachte musikalische Gattung (hier: die 21 überlieferten Motetten). Und wenn dies – wie bereits oft vorgekommen – mit systematisierender Akribie geschieht, hübsch separiert nach Form, Satz, Melodik, Deklamation etc., kann man bei der Lektüre dieser Materialanalysen sehr bald vergessen, daß es sich bei dem Untersuchungsobjekt überhaupt um Musik handelt; um Musik, deren Einzelkomponenten doch nur in den Relationen zueinander zu verstehen sind, und um Musik, die selbst nur in ihrem historischen, lokalen, aufführungstechnischen und wie auch immer sonst gearteten Kontext begreifbar ist.

Dabei ist sich der Autor vorliegender Arbeit über den Kleinmeisterstatus und die geringe historische und künstlerische Bedeutung seines Motettenkomponisten wohl im klaren, und er setzt sich auch „keineswegs zum Ziel – wie es vielfach in derartigen Untersuchungen der Brauch zu sein scheint –, dieser Musik einen Rang zusprechen zu wollen, der ihr nicht zukommt“ (S. 9). Das erweckt unsere Sympathie; nur versäumt es

der Autor, aus dieser Sachlage die notwendigen Konsequenzen zu ziehen, d. h. den Schwerpunkt des Themas etwa auf das Kleinmeisterproblem allgemein zu verlagern, das er ja in der Einleitung (S. 9) auch ganz richtig sieht. So aber kommt es nun doch wieder nur zu einer positivistischen Materialanalyse, die die Musik in Teile zerlegt, ohne daß daraus wieder ein von tieferer Einsicht getragenes Ganzes wird. Das der „*Einzelbesprechung der Motetten*“ gewidmete 25seitige Kapitel mit seiner recht trockenen, vor allem auf der Textstruktur und auf den Kadenzsäuren basierenden Formanalyse vermag diesen Mangel auch nicht zu beheben. Im übrigen macht das Fehlen jedweder Neuauflage der Buus-Motetten es dem Leser sehr schwer, gerade diese Analysen nachzuvollziehen.

Oft werden pauschal „*zeitgenössische*“ oder auch „*andere Meister*“ als Vergleich herangezogen, ohne daß diese sicher sehr individuellen Komponisten im einzelnen genannt werden. Mit einem Wort: es fehlt hier die gerade bei einem Kleinmeister notwendige präzise historische und lokale Einordnung des Motettenkomponisten Buus; das gut vierseitige Kapitel *Stellung der Motetten in der Zeit* bleibt zu sehr an der Oberfläche. Und obwohl der Autor mit seiner Arbeit „*einen kleinen Beitrag zur Schließung der Lücke*“ leisten will, „*die in den Untersuchungen der Musik dieser Zeit noch immer besteht und die nicht zuletzt methodischer Art ist*“, trägt er zu dem ganz richtig erkannten Problem selbst noch einiges bei.

Geht man den Text im Detail durch, so stößt man auf manche Ungereimtheiten, Platitüden und teilweise sogar auf eine geradezu dilettantische Sicht musikalischer und historischer Sachverhalte: „*Motetten der hier vorliegenden Bauweise besitzen keine Form im eigentlichen Sinne . . .*“ (S. 9). „*Denn die persönliche Handschrift eines Komponisten ist zweifellos an äußerlichen Merkmalen, wie Dissonanzbehandlung, Melismatik usw. ohne große Mühe mit Sicherheit festzustellen*“ (S. 10). „*. . . weil doch für die klassische Motettenform [was ist das?] die Verschiedenheit . . . der . . . Abschnitte typisch ist*“ (S. 39). „*Vorwiegend bestehen*

die Melismen aus Semiminimen, also Viertelnoten“ (S. 45). „*Dissonanz auf dem 2. oder 4. Taktschlag*“ (S. 52). „*Unverkennbar ist der Fortschritt in der technischen Fertigkeit . . . 1. noch ungeschickte Textdeklamation . . .*“ (S. 79). „*Im Motettenbuch versteht er es schon bedeutend besser, mit einem Stimmeneinsatz einen Akkord zu ergänzen oder in kräftiger Dissonanz einzusetzen*“ (S. 80) u.a.m.

Die Eingangskapitel, die sich mit der Biographie des in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Venedig und im folgenden Jahrzehnt in Wien ansässigen Buus sowie mit der philologischen Beschreibung seines 1549 bei Gardane gedruckten Motettenbuches befassen, sind brauchbar. Sie sind sachlich und präzise formuliert und instruktiv. Sehr nützlich – auch für andere Zusammenhänge – ist die tabellarische *Kritik der Textunterlagen*. Der Anhang (Dokumente, Belegstellen, Thematischer Katalog) zeugt von einer sauberen philologischen Arbeitsweise.

(August 1978)

Winfried Kirsch

HEIDRUN BERMOSER: Die Vokalmessen von Christoph Sätzl (ca. 1592 bis 1655). München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 95 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 11.)

Vorliegende Arbeit über die Vokalmessen des Brixener Domkapellmeisters und späteren musikalischen Leiters des königlichen Damenstifts zu Hall in Tirol, Christoph Sätzl, stellt einen Beitrag zur Erforschung der Tiroler Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts dar und verdient als Drucklegung einer im Jahre 1974 an der phil. Fakultät der Universität Innsbruck approbierten Dissertation um so mehr Beachtung, als sie nach Berta Hinterleithners Abhandlung über die Vokalmessen von Johann Stadlmayr (Diss. Wien 1930) als erste größere Darstellung zu Leben und Schaffen eines Tiroler Kirchenmusikers aus dem 17. Jahrhundert angesehen werden kann.

Für die Verfasserin erschwerend war dabei sicherlich nicht nur der Umstand, daß sie

das in Stimmbüchern vorhandene (weitverstreute) Notenmaterial erst spartieren mußte, sondern auch die Tatsache, daß durch das Fehlen der durch Brände, Säkularisierung und Kriege größtenteils in Verlust geratenen Musikalien der Innsbrucker Hofkapelle und des Haller Damenstiftes kaum Quellen lokaler Natur zu Vergleichszwecken herangezogen werden konnten. Diesem bedauerlichen Umstand Rechnung tragend, galt es somit in erster Linie, den Einfluß des dafür in Frage kommenden kompositorischen Schaffens aus dem umliegenden süddeutschen, norditalienischen und Schweizer Raum auf Sätzls Werke zu untersuchen. Bermoser hat es sich dabei relativ leicht gemacht, da sie ihre diesbezüglichen Ausführungen (was die Werke der aus diesen „ausländischen“ Regionen stammenden Musiker betrifft) nur mit wenigen praktischen Notenbeispielen untermauert bzw. veranschaulicht hat. So wird zwar ständig Guido Adler (StMw IV/1916) zitiert und auf die Affinität zu den sog. „Wiener Messen“ in allgemeiner Form hingewiesen, jedoch auf keine kompositorischen Details von deren Vertretern, wie Schmelzer, Kerll etc. eingegangen. Es entstand dadurch, auch wenn die Werke dieser Komponisten aus zeitlichen Gründen für einen Vergleich „nur bedingt brauchbar“ waren, der Eindruck, die Verfasserin habe sich viel mehr an der Literatur als an den Noten selbst orientiert. Dasselbe gilt für den Schweizer Bereich, wo die Arbeit von Walter Vogt über die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert (Diss. Basel 1940) gleichfalls ständig (sicherlich zu Recht) Erwähnung findet, jedoch gedruckte und somit leicht zugängliche Quellen, wie beispielsweise Band 4 der *Schweizerischen Musikdenkmäler* mit Messen des gerade im Hinblick auf den konzertierenden Meßstil interessanten Johann Bann, Übergangen werden. Auch für den häufig angeführten „norditalienischen Einfluß“ lassen sich dergleichen Einwände geltend machen, da dieser allzu wenig konkretisiert wurde und z. B. eine für den Typ der „*missa concertata*“ (welchem Bermoser die Vokalmessen Sätzls zuschreibt) die so wichtige *Missa Dominicalis* von Lodovico Viadana gerade noch er-

wähnt wird und frühe Zeugnisse dieser Gattung, wie die Messen Pietro Lappis u. a. offensichtlich überhaupt nicht zum Vergleich herangezogen wurden (zumindest läßt sich dies anhand der Arbeit nicht überprüfen, da in deren Anhang wohl ein Literaturverzeichnis, nicht aber ein Verzeichnis der untersuchten musikalischen Quellen aufscheint).

Im übrigen kann Bermoser jedoch Gründlichkeit und Exaktheit im biographischen Teil und in der musikalischen Analyse zugesprochen und ihrer stilistischen Festlegung der Vokalmessen Sätzls (als dem „*stile nuovo*“ verpflichtet und für den zukünftigen typisch österreichischen Barockstil wegweisend) vorbehaltlich oben gemachter Einwände zugestimmt werden. Ein Personen- und Sachregister wäre für die praktische Verwendbarkeit dieses Buches sicherlich von Vorteil gewesen, sowie ein Einarbeiten der in der Zeit zwischen Dissertation und Drucklegung erschienenen neuen Literatur möglicherweise einige neue Aspekte gebracht hätte.

(April 1979)

Josef-Horst Lederer

KARINA TELLE: Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels. München-Salzburg: Verlag Emil Katzbichler 1977. 123 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

Mit dieser ursprünglich als Heidelberger Dissertation 1973 entstandenen Arbeit knüpfte die Verfasserin an die Studien von Bruno Flögel aus dem Jahre 1928 an (*Arientechnik in den Opern Händels*, Händel-Jb. II, 1929) ferner an die Tübinger Diss. vom Jahre 1963 von Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie* (als Buch in Trossingen beim Verlag Hohner 1970 erschienen). Die Verfasserin verfolgt die verschiedenen Tanzarten wie Sarabande, Menuett, Gigue, Gavotte und Bourrée in den Arien der Opern und Oratorien Händels. Sie verzeichnet außer Tempo und Taktart jeweils auch Form und Periodik, Rhythmik und Melodik, fer-

ner geht sie den Affekten nach und versucht eine semantische Deutung der Personen und Situationen. Im Vordergrund stehen tabellarische Übersichten aller derartiger tanzhafter Arien Händels. Besonders vielfältig war Händels Verwendung der Sarabanden-Rhythmen, für die zahlreiche Beispiele gegeben werden und die für sehr verschiedene Affekte Verwendung fanden. Die Tanzrhythmen wurden insgesamt durch wort- und affektgebundene Interpretationen Händels, durch Koloraturen und Wortwiederholungen aufgelöst. Dabei taucht die Frage auf, ob dann der Tanzcharakter überhaupt noch bindend gewesen ist. So ist das Beispiel aus Händels Oper *Agrippina*, die Arie „*L'alma mia fra le tempeste*“ (GA 57, S. 20) kaum mehr als „Gavotte“ erkennbar, wie Karina Telle behauptet (S. 96). Es ist eine kriegerische Marscharie. Trotzdem bleibt der Nachweis für die tänzerische Grundhaltung vieler Arien Händels wichtig, er stellt diese Arien in die Nähe der modernen Operette und des Musicals, eine Verfremdung, welche auch für die moderne Interpretation nicht unwichtig sein dürfte. Hierauf geht die Verfasserin aber nicht ein, man vermisst auch Vergleiche mit anderen damaligen Komponisten. Über die originalen Tempi dieser Tänze wird nichts gesagt, obwohl sich Mattheson darüber äußerte und neuerdings durch die Entdeckung des Metronoms des Louis-Léon Pajot vom Jahre 1735 teilweise sehr genaue Tempi belegt sind (mein diesbezüglicher Aufsatz erschien 1972 in der Larsen-Festschrift, ein Nachdruck erfolgte in den *Aufsätzen zur Aufführungspraxis* H. 5, Blankenburg 1978, hrsg. von Eitelfriedrich Thom). In vorliegender Arbeit sind die Musikbeispiele Nr. 22 und 29 irrtümlich vertauscht. (November 1978) Hellmuth Christian Wolff

Wolfgang Amadeus Mozart. Hrsg. von Gerhard CROLL. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. X, 505 S. (Wege der Forschung. CCXXXIII.)

Für das Programm der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, unübersehbar ge-

wordene *Wege der Forschung*, soweit sie sich in Aufsätzen und vergleichbaren Veröffentlichungen manifestieren, auszuleuchten, das Ergebnis auf 500 Druckseiten repräsentativ zu bündeln und neu zu edieren – für ein solches Unternehmen bieten sich dem Herausgeber zwei alternative Möglichkeiten: (1) distanziert und ausgewogen nachzeichnen, wie ein Phänomen im Wandel der Jahrzehnte verstanden und angegangen worden ist, oder (2) engagiert bilanzieren, um Forschungsaufgaben für Gegenwart und Zukunft herauszuarbeiten. Gerhard Croll, als Ordinarius in Salzburg für einen Sammelband zu Mozart prädestiniert, hat sich mit guten Gründen für die erste Möglichkeit entschieden. (So erklärt sich das Fehlen von Originalbeiträgen; vgl. dagegen die Darmstädter Projekte zu Beethoven und Wagner.) Der Querschnitt beginnt – auch dies eine Vorentscheidung – mit dem Jahr 1856, damit 120 Jahre Mozartforschung seit Köchel und Jahn zu Wort kommen können. (Die sich daraus ergebenden rigorosen Auswahlbeschränkungen fordern natürlich Einzelwünsche heraus; sie zu formulieren, wäre deplaciert.) Von den 23 Beiträgen stammen zwei aus dem 19. Jahrhundert, sieben aus dem frühen 20. Jahrhundert und vierzehn aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. „*Besondere Bedeutung wurde den Themen Chronologie, Echtheit, neue Quellen, Requiem und Mozarts Verhältnis zu Rokoko, Klassik und Romantik zugemessen*“ (S. VIII). Diese Summe der Vergangenheit macht zugleich sichtbar, welche Forschungsaspekte besonderen Aktualitätsrang haben werden: Gattungsforschung (als vermittelnde Instanz zwischen Musik und Kontext), Toposforschung (als ergänzendes Gegenstück traditioneller Originalitätssuche) und Rezeptionsforschung (um das Thema „*Mozart in Retrospect*“ im Sinn einer Wirkungsgeschichte à la H. G. Gadamer oder H. R. Jauß auf eine breitere Grundlage zu stellen). Kritisch sei lediglich angemerkt, daß in die Auswahl kein einziger Beitrag zur Analyse Mozartscher Musik als Frage nach ihrem strukturellen Sosein aufgenommen worden ist. – Ein Werkregister mit Konkordanzen erschließt selbst dem flüchtig Interessierten

rasch und zuverlässig den in Zukunft unentbehrlichen Band. Die Ausstattung der Publikation entspricht dem Standard der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft. (Oktober 1978) Jürgen Hunkemöller

LEON PLANTINGA: Clementi. His Life and Music. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1977. 346 S.

Sich neben Haydn, Mozart und Beethoven in der Geschichte zu behaupten, ist schwer. Auch Muzio Clementis Name hat heute keinen guten Leumund. Der angehende Klavierspieler kennt die Sonatinen op. 36, der fortgeschrittene allenfalls die Etüden des *Gradus ad Parnassum*. Nur wenige seiner über 50 Klaviersonaten sind noch Spezialisten geläufig, seine Sinfonien hingegen sind vergessen, obwohl Zeitgenossen sie über die Beethovens stellten. Dennoch war Clementi zu Lebzeiten weitaus berühmter als Mozart.

Auch in der Literatur ist es merkwürdig still um ihn geworden. Nach den größeren Arbeiten von Max Unger (1914), Giulio Cesare Paribeni (1921) und Adolf Stauch (1930) wurden in jüngerer Zeit fast nur Aufsätze veröffentlicht, die überwiegend Einzelheiten seiner Biographie behandeln. Lediglich auf bibliographischem Gebiet erzielte man mit zwei thematischen Werkverzeichnissen von Riccardo Allorto (1959) und, mit nachhaltigerem Erfolg, von Alan Tyson (1967) sichtbare Fortschritte. Plantingas Monographie setzt deshalb in der wissenschaftlichen Betrachtung neu an und versucht, das „Problem Clementi“ in seinen historischen Bezügen aus heutiger Sicht und auf der Grundlage des gegenwärtigen Standes der Forschung zu interpretieren. Für seine Darstellung bilden Leben und Werk eine untrennbare Einheit, mit vollem Recht, wie dem Berichtersteller scheint, denn selten ist in das Leben eines Komponisten das Schaffen so eng verwoben, wie bei dem Weltmann Clementi, dessen Heimat Europa war. Auf zahlreichen Reisen hat dieser Musiker überall neue Eindrücke in seinem Schaffen verarbeitet, in gleicher Weise aber

auch Anregungen vermittelt, die selbst bei den bedeutenden Künstlern der Zeit auf Widerhall stießen. Als Pianist besaß er um 1790 höchstes internationales Renommée.

Plantinga hat sein Buch von Grund auf von den Quellen erarbeitet. Für die Biographie konnte er erstmals zahlreiche verloren geglaubte und andere, bisher unbeachtete Briefe Clementis auswerten und so aufschlußreiche neue Einzelheiten mitteilen. Auch das umstrittene Geburtsdatum ist jetzt endgültig mit „23. Januar 1752“ gesichert. Mit dem umfangreichen Œuvre des Komponisten und mit der Klaviermusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist er bis ins kleinste Detail vertraut. Sympathisch berührt die Tatsache, daß er nirgends versucht, das qualitativ recht unausgewogene Schaffen Clementis „aufzuwerten“: seine kritische Feder bekennt offen Farbe, wenn dem Komponisten nichts einfiel oder wenn dieser kommerzielle Interessen, vor allem in der zweiten Hälfte seines Lebens, über künstlerische stellte. Dennoch zeugen zahlreiche Werke von der Bedeutung, die die Zeitgenossen Clementi zuerkannten. Sie möglichst treffend im geschichtlichen Kontext zu interpretieren, bildete ein Hauptanliegen des Verfassers.

Clementi hat 55 Jahre lang komponiert, von der Vorklassik bis in die Zeit der Romantik hinein. Ein so wandlungsfähiger und anpassungsfreudiger Musiker wie er hat in seinem Schaffen den allmählichen Prozeß der Individualisierung des Kunstwerkes selbst mit vollzogen, so daß auf seine Person die von Friedrich Blume postulierte Einheit von Klassik und Romantik durchaus zutreffen mag, während sie für andere Musiker, deren Wirken zeitlich begrenzter war, wohl kaum Gültigkeit besitzt. Dennoch bereitet die stilistische Einordnung mancher Werke Schwierigkeit, weil sie einen Hang zum Alten, zur spätbarocken Diktion verraten, der keineswegs auf die ersten Opera beschränkt bleibt, sondern sich kontinuierlich bis zum Spätwerk fortsetzt.

Diese Eigenart Clementis detailliert herausgearbeitet zu haben, ist ein Verdienst Plantingas. Daß sich der junge Pianist und Komponist um 1770 an Domenico Scarlatti,

Paradisi oder Carl Philipp Emmanuel Bach schulte, mag als verständlich gelten, daß er hingegen an J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* lebhaftes Gefallen fand – er kam in den persönlichen Besitz des sogenannten „Londoner Autographs“ des 2. Teils, muß aber auch den 1. Teil auf irgendeine Weise recht genau studiert haben –, mutet für die damaligen englischen Verhältnisse sonderbar an. Den Niederschlag dieser Begegnung halten die Fugen in op. 5 und 6 fest. Plantinga hat durchaus überzeugend nachgewiesen, daß beispielsweise zwischen der *B*-dur-Fuge aus op. 5 und Bachs *b*-moll-Präludium und Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* enge motivische Beziehungen bestehen. Seit dieser Zeit bleibt Bachs Einfluß unterschwellig bis zum Lebensende erhalten und schlägt sich in häufiger kontrapunktischer Verarbeitung und in Kanons nieder. Schon Nägeli und Robert Schumann wiesen auf den „gelehrten Stil“ bei Clementi hin. In einem „Auswahlband“ zu seiner Klavierschule (1801) veröffentlichte er 50 Stücke unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade von Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart. Neben Bachs Polonaise und Menuett aus der 6. *Französischen Suite* in *E*-dur – einem der frühesten Bachdrucke in dieser Zeit überhaupt –, nahm er Sätze von Cavalli (!), Händel, Domenico Scarlatti, Couperin und Rameau auf. Die Faszination der Barockmusik auf Clementi läßt sich wohl kaum besser als mit dieser Sammlung demonstrieren!

Auch den anderen Einflüssen auf Clementis Schaffen ist Plantinga genau nachgegangen, distanziert sich aber von jener veralteten Betrachtungsweise Stauchs, der hinter jeder formelhaften Wendung eine Anlehnung an ein fremdes Werk erkennen will. Gerade die Klaviermusik hat ja zu allen Zeiten viel mit immer wiederkehrenden Spielfiguren und Formeln gearbeitet. Deutliche Beziehungen ergeben sich zu Mozart, weniger hingegen zu Haydn. Beethoven wiederum zollte dem Pianisten und Pädagogen Clementi nach der Darstellung Schindlers seine Hochachtung. Bei den analytischen Betrachtungen verwendet der Verfas-

ser häufig den in der Musikwissenschaft umstrittenen, recht unscharfen und historisch kaum genügend abzusichernden Begriff des „galanten Stils“. Er hätte sich leicht durch andere Termini ersetzen lassen.

Mit Plantingas durch zahlreiche Anhänge und Register bereicherten Monographie liegt ein verlässliches Standardwerk vor, das sine ira et studio Werk und Persönlichkeit Clementis kritisch würdigt. Das Buch hat darüber hinaus den Vorzug, flüssig geschrieben und, unter Verzicht auf unnötigen Ballast, knapp formuliert zu sein. Dem vorzüglichen Eindruck dieser ergebnisreichen Studie entspricht der vom Verlag gestaltete äußere Rahmen: das Buch ist splendide gedruckt und verschwenderisch mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen ausgestattet.

(November 1978)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

JOEL SACHS: *Kapellmeister Hummel in England and France. Detroit: Information Coordinators 1977. 153 S. (Detroit Monographs in Musicology. 6.)*

Kurz vor dem zweihundertsten Geburtstag des einzigen hinreichend bekanntgewordenen Schülers W. A. Mozarts erscheint diese erweiterte Zusammenfassung der von Joel Sachs bereits vorliegenden Studien, u. a. seiner Dissertation (*Hummel in England and France: A Study in the International Musical Life of the Early Nineteenth Century*. Diss. Columbia University 1968). Es ist nicht recht verständlich, warum der Autor diesmal den Untertitel weggelassen hat, bietet doch seine neue Arbeit weit mehr, als das Understatement des Obertitels vermuten läßt.

Der Leser erhält einen faszinierenden Eindruck vom öffentlichen Musikleben der zwanziger und dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Paris und London, dargestellt an Ereignissen, die mit dem Namen Johann Nepomuk Hummel verbunden sind. Die Forschungen beschränken sich im wesentlichen auf die Aufenthalte des Komponisten, Klaviervirtuosen und Dirigenten Hummel in Paris vom 6. März bis Ende Mai 1825 sowie vom 5. März bis 8. April 1830

und in London vom 9. April bis 10. Juli 1830, vom 24. April bis 17. Juli 1831 sowie vom 1. März bis Mitte Juni 1833.

Eine große Zahl verstreut veröffentlichter bzw. noch unveröffentlichter Briefe Hummels und seiner Korrespondenzpartner nebst vieler Zeitungsankündigungen und -berichte stellen die wichtigsten Quellen dar, aus denen Sachs in bewundernswert minutiöser Arbeit die Ereignisse jener Monate erschließt. Brillanter Stil und kritische Sicht, etwa bei der Beurteilung von Erwähnungen Hummels und seiner Konzerte in lokalen Gazetten, machen das Studium dieser Arbeit zu einem Lesevergnügen. Eine Ergänzung am Rande: Hummels Ankunfts-tag in Paris war der 6. März 1825, was aus einem Brief an Ferdinand Simon Gaßner vom 26. Februar 1825 (Autograph UB Heidelberg) und einem Brief an den Verleger Tobias Haslinger vom 2. März 1825 (Autograph Deutsche Staatsbibliothek Berlin) hätte entnommen werden können.

Aufgrund seiner Untersuchungen über „*Hummel and the Pirates: The Struggle for Musical Copyright*“ (*Musical Quarterly* LIX, 1973, S. 31–60) ist der Autor in der Lage, besonderes Gewicht auf Hummels geschäftliche Aktivitäten zu legen, vorwiegend auch im Hinblick auf die von ihm immer wieder angestrebte Fixierung von Urheberrechten im Ausland. Der Wortlaut eines Briefentwurfs Hummels an deutsche Fürsten (Autograph im Besitz der Erben der Urenkelin Hummels, Frau Maria Hummel) hätte diese Informationen nützlich ergänzt.

Eine im Anhang aufgeführte Liste von „Kompositionen“ Hummels aus seinen Weimarer Jahren, zu denen Sachs auch Bearbeitungen und verlorengegangene Albumblätter zählt, gibt einen Überblick über solche Werke, die nach Meinung des Autors in irgendeinem Zusammenhang mit England bzw. Frankreich geschrieben wurden. Da aber die Quellen solcher Erkenntnisse nicht immer offengelegt werden, müssen in einzelnen Fällen gewisse Zweifel erlaubt sein. Insgesamt aber liegt hiermit eine wissenschaftlich präzise Arbeit vor, die zu lesen nicht nur dem Musikhistoriker Gewinn verspricht.

(Mai 1978)

Dieter Zimmerschied

PAUL-GILBERT LANGEVIN: Anton Bruckner. Apogée de la symphonie. Lau-sanne: L'age d'homme 1977. 382 S., 8 Taf., 6 Abb. Sonderbeilage „Supplément musical“ mit zahlr. Notenbeisp.

Der vorliegende Band steht in unmittelbarer Nachfolge zu dem 1975 erschienenen *Le siècle de Bruckner*. Der Autor – gründlich naturwissenschaftlich geschult – der sich zum erstenmal in seiner Doktorarbeit *Anton Bruckner – perspective esthétique et étude analytique en relation avec les Editions critiques* 1974 mit dem österreichischen Musiker auseinandersetzte, ist heute als Hauptvertreter der französischen Brucknerforschung anzusprechen. Demgemäß fallen nicht nur die biografischen Zusammenfassungen, Werkanalysen und ein vorbildlich übersichtlich gestalteter Apparatabschnitt ins Gewicht, sondern auch die Wirkungsgeschichte Bruckners in Frankreich. Eric-Paul Stekel und Gustave Kars, Hans Hubert Schönzeler, Alfons Ott, Karl Amadeus Hartmann, W. Wahren, Edward D. R. Neil und Harry Halbreich sind mit kleineren Beiträgen vertreten.

Langevins Sicht von Persönlichkeit und Stil Bruckners kennt ihre geistesgeschichtliche französische Tradition. Demgemäß reiht er Anton Bruckner in die österreichische Linie zwischen Haydn und Arnold Schönberg ein und stellt ihr die deutsche von Bach bis Hindemith gegenüber. Die Beziehungen zu Schubert, Beethoven, Bach und Richard Wagner werden ebenso gestreift wie Revisionsprobleme oder Bruckners Verhältnis zur (universitären) Lehre. Der Hauptteil beschäftigt sich mit der Analyse der Werke, nicht nur nach historischen Kriterien, sondern auch nach formalen und jenen der verschiedenen Fassungen. Daß die Verschiedenheiten der Fassungen zum erstenmal zusammenfassend verbalisiert werden – wenn auch in sehr technischer Weise –, muß für Interpreten speziell hervorgehoben werden. Die Analysen sind gründlich am Notentext studiert und enthalten die in der Bruckner-Literatur selten zu findenden Hinweise auf Parallelstellen bei anderen Musikern. Obwohl die den Symphonien unterstellten (wenn auch vielleicht

von Bruckner ratifizierten) Programme abschnittsweise ausgedeutet werden, verfällt Langevin nicht jener strikten Inhaltsdogmatik, die Ilmari Krons Abhandlungen prägte. Übersichtliche Tabellen und ein Werkverzeichnis sowie eine Chronologie, die die parallele Musikgeschichte dokumentiert, ein Werkverzeichnis der kritischen Ausgaben, weiters Kurzbibliografien für den englischen, französischen, deutschen und italienischen Raum, eine Filmo- und Diskografie verleihen der umfassenden Arbeit nahezu Handbuchcharakter. Daß andererseits musiksprachliche Aussagen zumindest ansatzweise zusammengefaßt wurden (die „*himmlische Leiter*“), ermöglicht gedankliche Ansätze eines veränderten Musikverständnisses.

Langevins Brucknerbuch ist keine neue Biografie, wohl aber eine der quantitativ umfassendsten wie qualitativ konsequentesten Darstellungen des Brucknerschen Gesamtwerkes. Wenn man bedenkt, daß Bruckners 2. Symphonie erst 1977 zum erstenmal öffentlich in Paris aufgeführt wurde, kann man den Wert dieser Abhandlung für die französische Rezeptionsgeschichte nicht hoch genug einschätzen. Außerdem wäre eine Übersetzung ins Deutsche bei der derzeit noch immer unbefriedigenden Bruckner-Publizistik eine wertvolle Bereicherung.

(Januar 1979)

Manfred Wagner

MALOU HAINE: Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique. Préface de François LESURE. Bruxelles: Editions de l'université de Bruxelles 1980. 283 S.

Der weitaus größte Teil des Buches ist der Publikation von Dokumenten über die Aktivitäten des Instrumentenbauers gewidmet, sein Privatleben, die Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit und seine Ansichten über Politik bleiben im Dunkeln. Um so mehr vernimmt man über seine Bemühungen, die Qualität der Blasinstrumente zu verbessern und mit ihnen zu experimentieren auf der Basis genauer akustischer

Kenntnisse. Sax war aber nicht nur Erfinder und Bauer von Instrumenten, sondern auch Verleger von Musikalien, Saxophonlehrer, Leiter der Blasmusik der Oper, Organisator von Konzerten und Förderer der Militärmusiker. Auf verschiedenen Ausstellungen, nicht nur in Paris, sondern auch in London, erhielten seine Instrumente Auszeichnungen. Außerordentlich verdienstvoll ist, daß die Autorin, Malou Haine, dem Leser den Zugang zu handschriftlichen und gedruckten Quellen durch deren ausführliche Verzeichnisse erleichtert.

(Juni 1980)

Theo Hirsbrunner

ARNOLD SCHÖNBERG: Grundlagen der musikalischen Komposition. Ins Deutsche übertragen von Rudolf KOLISCH. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Wien: Universal Edition 1979. 125 (Text) und 102 (Notenbeisp.) S.

Nach *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht, Die formbildenden Tendenzen der Harmonie und Vorschule des Kontrapunkts* liegt nun auch das vierte und letzte bedeutende theoretische Spätwerk Schönbergs, aus seiner amerikanischen Unterrichtspraxis erwachsen, in deutscher Übersetzung vor. Rudolf Kolisch hat es nicht nach der englischen Ausgabe, sondern nach einem Typoskript übersetzt, wodurch geringfügige Abweichungen gegenüber dem Buch entstanden sind. Schönbergs Schwager und unübertroffenem Interpreten ist es dabei gelungen, die englische Fassung – die Schönberg mit Hilfe seines damaligen Schülers und Assistenten Gerald Strang mühsam erstellte – so ins Deutsche (zurück)zuübersetzen, daß man meint, die höchst eigene Diktion des Autors im Original vor sich zu haben. Bruchlos nimmt sich das Torso geliebene Werk auch insofern aus, als man kaum bemerkt, daß Strang das Schlußkapitel über die Sonate nach Schönbergs Tod allein überarbeiten mußte. Die deutsche Ausgabe zeichnet sich gegenüber der englischen vorteilhaft durch neue Register und wertvolle Hinweise, besonders auch durch eine vereinheitlichte Terminologie aus.

Die Grundlagen der musikalischen Komposition sind als grundlegendes Lehrbuch für Anfänger in der Komposition gedacht. Daher ist die erste Hälfte des Schulwerkes einer ausführlichen Behandlung der technischen Probleme gewidmet. Hat sich der Lernende so weit vorgearbeitet, werden ihm mit zunehmendem Schwierigkeitsgrad die traditionellen Instrumentalformen (mit Beispielen) nahegebracht. Wie schon bei der *Harmonielehre* erschöpft sich die Bedeutung auch dieses Buches nicht darin, Anfänger zu unterweisen. Auch die *Grundlagen* sind ein Dokument der Veränderung des Musikdenkens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neu ist hier etwa die Lehre von den harmonischen Regionen oder die Tatsache, daß der Begriff der Phrase als „Einheit der musikalischen Formenlehre“ (Theodor Wihmayer) zentrale Bedeutung erlangt. (August 1979) Hans Oesch

Alexander Skrjabin. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Institut für Wertungsforschung – Universal Edition 1980. 164 S. (Studien zur Wertungsforschung. 13.)

Interessant wäre einmal eine systematische Topologie, unter welchen Gesichtspunkten die Musikwissenschaft an welchen Komponisten Forschungen durchführt. Bei Bach, der, von Noten abgesehen, sozusagen nur Rechnungen und Eingaben hinterließ, ist die Analyse seines Kompositionshandwerks bislang immer zu kurz gekommen – von seiner „Magie“ haben wohl nur Außen-seiter und Dichter gesprochen. Anders bei Skrjabin: er fühlte sich als Prophet, nicht vergleichbar allen Vorläufern und Zeitgenossen, und die Musikforschung hat ihm bisher den Gefallen getan, bei der Betrachtung seiner Musik von Rimskij-Korsakow, Glinka, Tschaikowsky oder Wagner abzusehen oder bei der Beurteilung seiner Ästhetik von den französischen Symbolisten. Sein Werk wurde als stellvertretend für die musikgeschichtlich hochbrisante Epoche des frühen russischen Avantgardismus akzeptiert, die das Gegenstück zum „silbernen Zeitalter“ der russischen Literatur bildete,

seine Generationsgenossen wie Lourié und Roslavac hingegen vergessen (ähnlich wie man im Westen wohl Kandinsky und Chagall gut kennt, von Lentulov, Kustod'ev oder Brubel' aber kaum den Namen). Bei Skrjabins Musik bleibt die Frage, inwieweit sie einen Personalstil verkörpert oder einem Zeitstil angehört, im allgemeinen ungestellt.

Insofern ist der Ansatz des Skrjabin-Symposiums beim Steirischen Herbst 1978, „Fragestellungen aufzuwerfen, die der Problemkomplex Skrjabin stellt“, legitim und dankenswert. Manche Erkenntnis wirkt überraschend, doch letztlich plausibel, so die Feststellung Manfred Kelkels (*Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken*), „daß sein Weltbild sich vor allem unter dem Einfluß der Metaphysik Fichtes gebildet“ habe (S. 25), und die hier anknüpfende Deduktion, die den zentralen Begriff der „Ekstase“ bei Skrjabin als das erkennen läßt, was Hegel mit „An-und-für-sich-Sein“ meinte. Kelkel zieht auch russische Theoretiker wie Leonid Sabaneev und Georgij Konjus mit seinem System des „Metrotektionismus“ als für Skrjabin belangvoll in Betracht; ebenso tut dies die sowjetische Forscherin Vera Dernova (*Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*) mit ihrem Hinweis auf die „Gravitationstheorie“ von Boleslav Javorskij, ein im Westen bisher ignoriertes, der Harmonielehre Hindemiths vergleichbares theoretisches System, das den Tritonus und sein Bestreben, sich in die nächstgelegene Konsonanz aufzulösen, zum Angelpunkt hat. Gottfried Eberle, dessen Dissertation die Harmonik Skrjabins in ihrer Entwicklung von Chopinschen zu atonalen Formen zum Thema hatte, betrachtet in seinem Beitrag *Absolute Harmonie und Ultrachromatik* die Zeitgenossen Nikolaj Obuchov und Ivan Wyschnegradsky als „zwei radikale Fälle von Skrjabin-Nachfolge.“ Wyschnegradsky fühlte sich durchaus in der Nachfolge Skrjabins, doch ob man dies von Obuchov ohne weiteres sagen kann? Auch was Hugh Macdonald mit seinem Beitrag *Skrjabin's Conquest of Time* oder Reinhold Brinkmann mit *Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins* ausführen, kann

wohl ebenso für etliche Komponisten neben Skrjabin gelten. Weitere Aufsätze stammen von Horst Weber (*Zur Geschichte der Synästhesie*), Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Der Romantiker Skrjabin*), Serge Gut (*Skrjabin: Vermittler zwischen Debussy und Schönberg*), Josef-Horst Lederer (*Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjamins op. 60*), Margot Pinter und Anton Voigt (*Zur Konzertpraxis mit Skrjamins Werken aus der Sicht des Interpreten*) sowie von Skrjamins Tochter Marina (*Wer war Alexander Skrjabin?*), von Gottfried Eberle weiterhin ein Bericht über die russischsprachige Skrjabin-Literatur. (Juli 1980) Detlef Gojowy

GOTTFRIED EBERLE: Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins. München-Salzburg: Katzbichler 1978. 141 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 14.)

Skrjabin teilt mit Mahler das Schicksal, noch vor 20 Jahren nur einem kleinen Kreis bekannt und verständlich gewesen zu sein, inzwischen aber breitere Popularität gewonnen zu haben. Das führt dann auch zu intensiverer theoretischer Beschäftigung mit solchen Komponisten und birgt die Gefahr, daß sie – autoritätsgläubig wie Musikwissenschaft einmal ist – zu Leitfiguren stilisiert werden und ihr Werk zum Exempel, an dem man die Entwicklungen des Jahrhunderts ablesen zu können meint oder hofft: man weiß vieles über Beethoven, aber wenig über Rejcha, vieles über Mozart, aber wenig über Mysliveček usw. Ähnliches droht mit Skrjabin.

Gottfried Eberle hat sich wie der Reiter über den Bodensee auf ein großartiges und zugleich heikles (da grundloses) Thema eingelassen: die Entwicklung der Skrjabinischen Harmonik, die – soviel steht ja fest – eine (unter mehreren) Brücken bildet vom erweiterten Akkord- und Stufeninventar der Spätromantik zu einem quasiseriellen Tonkomplexsystem, als das sie Zofia Lissa schon in den 30er Jahren identifizierte. Wie das vonstatten ging, ist eine Frage, die bislang ganz und gar nicht als beantwortet

gelten kann. Mindestens am Werk Skrjamins versucht Eberle sie zu klären, und er tut es mit guten Vorsätzen: „Um nicht auf der einen Seite analytische Ansätze, die tonaler Musik angemessen wären – wie etwa Riemanns Funktionstheorie –, auch dort noch zu strapazieren, wo sie nichts mehr treffen und erklären, um andererseits nicht das ganze Spätwerk von der späteren musikgeschichtlichen Entwicklung her, aus serieller Perspektive beispielsweise, zu interpretieren, um die Balance zu finden, an eine genaue Bestimmung des historischen Orts von Skrjamins Schaffen zu gelangen, gilt es, das Gesamtwerk im Blick zu behalten . . .“ (S. 11).

Eberle versucht, überall diese „Balance“ im Sinne eines vorsichtigen Abwägens zu halten und eine Mittelstellung zwischen einer funktionalen Betrachtungsweise, in der die sowjetische Skrjabin-Forschung seine Harmonik als Weiterentwicklung der romantischen empfand, und einer „seriellen“ Betrachtungsweise zu finden; ein Musterbeispiel bietet ihm die Harmonik Chopins mit ihren Alterationen – Skrjamins Harmonik, betont Eberle, entwickelte sich gleichermaßen aus dem Akkord: „Skrjamins Komponieren gerinnt nie, auch nicht im ‚Prometheus‘, zu einer mechanischen Repetition und Transposition eines festen, ganz ausschließlichen Tonvorrats, wie Reihen-Fanatiker das vielleicht möchten. Von einem solchen Maßstab a posteriori ausgehen, heißt Skrjamins historischen Ort verkennen“ (S. 58). Was Eberle bei solchen apodiktischen Urteilen übersieht, ist, daß Skrjabin-Zeitgenossen wie Roslavac, Lourié, Protopopov oder Polovinkin eben mit festen, ausschließlichen Tonvorräten komponiert haben zu einer Zeit, als es „Reihen-Fanatiker“ sicherlich noch nicht gab, und um Skrjamins historischen Ort wirklich bestimmen zu können, müßte man etwas mehr darüber wissen, wie die Ansätze der Tonkomplextchnik in der russischen Romantik, bei Rimskij-Korsakov oder Musorgskij (ein Beispiel wären die Kremlglocken im *Boris Godunov*) ausgesehen haben.

Die Frage, die sich mir bei der Lektüre dieser gründlichen und hellsichtigen Untersuchung mehrfach stellte, wäre: Reichen

noch so fundierte Untersuchungen am Lebenswerk eines Komponisten eigentlich aus, um selbst nur über dieses Lebenswerk gültige Aussagen zu machen? Kann man „werkimmanent“ betrachten, was mindestens „generationsimmanent“ oder „nationalsimmanent“ betrachtet werden müßte? Eberle bemerkt bei Skrjabin wichtige und zutreffende Dinge, deren Zusammenhänge in Wirklichkeit über Skrjamins Werk hinausreichen. Beispiele: der „Tritonusfall“ (S. 120f.): hier wäre nun dringend ein Hinweis auf die „Gravitationstheorie“ von Boleoslav Javorskij und die Bedeutung des Tritonus in ihr fällig – freilich: im Westen kennt man diesen für die russische Musikentwicklung zu Anfang dieses Jahrhunderts so wichtigen Theoretiker nicht einmal dem Namen nach. Oder: das Phänomen der zweiteiligen Form (S. 122ff.), die – man weiß nicht, wieso und warum – durch die russische Musik jener Jahrzehnte geistert: bei Stravinskij, Lourié, Ščerbačev, oder: die Erscheinung der „organischen“, mehrdeutigen Form (S. 130), zu verfolgen bei Melkich, Žitomirskij, die Bedeutung nichtthematischer Parameter als Formträger (S. 133), die für die nachfolgende Generation (Mosolov, Šostakovič) so wichtig werden soll – all diese Fragen, die Eberle am Beispiel Skrjamins eben nur so „antippt“, bedürften einer gründlicheren und auf Skrjabin nicht beschränkten Untersuchung.
(Juli 1979)

Detlef Gojowy

HANNS STEGER: Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjamins. Regensburg: Bosse 1977. 300 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung, die einen wichtigen Schritt in musiktheoretisches Neuland darstellt, ist das Unbehagen an der Tatsache, daß man in der russischen Spätromantik mit den herkömmlichen Begriffen der Formenlehre (Thema, Motiv) wie auch der Harmonik nicht mehr weiterkommt. Versuche, sie anzuwenden, geraten oberflächlich und hilflos – heilsich-

tige Autoren versuchten, neue Einteilungskriterien anzuwenden; russische Autoren nahmen oft Zuflucht zu poetischen hermeneutischen Beschreibungen von außermusikalischem Bezug.

Daß sich Skrjamins harmonische Gebilde den herkömmlichen Begriffen der Funktionslehre entziehen und ähnlich der Zwölftonreihe Schönbergs funktionieren, hat Zofia Lissa ja bereits in den 30er Jahren klargestellt, und Hanns Steger versucht, bei dieser Feststellung nicht stehenzubleiben, sondern untersucht die Konsequenzen, die sich aus diesem Funktionieren hinsichtlich der formalen Struktur ergeben. Er beruft sich u. a. auf Karatygin, der ebenfalls schon früh erkannt hatte, daß „zwischen der Entwicklung der Harmonik und der Ausbildung melodisch-thematischer Gebilde ein enger Zusammenhang“ bestehe (a. a. O., S. 21), oder auf E. Carpenter, der einen „funktionalen Zusammenhang zwischen der Ausbildung bestimmter Akkorde und der von ihnen abhängigen thematischen Elemente“ bewies (a. a. O., S. 24).

Unter Erwägung von Begriffen wie *Motto, Figuration, Element, Themenelement, Kernidee, Kern, ursprüngliche Idee, Zelle, These, Antithese und Synthese, Durchführungsgruppe* und *Verarbeitungsstrecke* kommt Steger zur Verwendung des wertneutralen Begriffes „Material“ für Skrjamins Materialstrukturen: einem Begriff, der harmonische wie auch formale Sachverhalte umschließt. Er analysiert die fünf späten Klaviersonaten als eine Aneinanderreihung und Entwicklung von mehr oder minder fest ausgeprägten harmonisch-motivischen Materialien, deren Repertoire er untersucht und numeriert, und findet, daß man im Spätwerk Skrjamins „kaum ein Gebilde finden wird, das nicht einem Material zugeordnet werden könnte“ (S. 268).

Dieses Verfahren wirkt verblüffend, weil es am Spätwerk Skrjamins offenbar „aufgeht“, weil die Ineinssetzung harmonischer und formaler Kategorien (so problematisch sie im Prinzip erscheint) der Struktur dieses Werkes entspricht. Die Frage wäre (die hier aber ununtersucht bleibt), ob man damit auch bei anderen Komponisten weiterkäme,

z. B. bei Rimskij-Korsakov, Musorgskij oder Debussy. Leider ist es ein Erbübel der Skrjabin-Forschung, immer nur Skrjabin selbst im Visier zu haben und in all seinen Entwicklungen als autark zu betrachten, so als habe es eine komponierende Mitwelt und Anstöße aus ihr nicht gegeben.

*

In einer zweiten Publikation hat Steger seine Erkenntnisse auf eine weniger abstrakt-analytische, mehr reflektierende und dozierende Weise mitgeteilt:

HANNS STEGER: *Der Weg der Klavier-sonate bei Alexander Skrjabin*. München-Gräfelfing: Wollenweber 1979. 93 S. (Musikbuch-Reihe. Nr. 1.)

Was in der obengenannten Publikation Analysenprotokoll ist, wird hier als Lehrstoff aufbereitet und in Kernsätzen zusammengefaßt, denen man (da auch hier ein Seitenblick auf komponierende Vorläufer und Zeitgenossen unterbleibt) manchmal nicht ungeteilt zustimmen kann. „Mit der Komposition des ‚Prometheus‘ im Jahre 1911 war Skrjabin nicht nur der erste Musiker, der atonal komponierte, sondern auch der erste, der sich auf ein ausgewähltes Tonmaterial beschränkte“, heißt es in den Schlußbetrachtungen, Seite 92. Und was hätte Mikolajus Čiurlionis 1908 anderes getan als atonal zu komponieren? Arthur Lourié? Gab es keinen späten Liszt, keinen Reger? „Da jedoch seine Kompositionsweise – lange vor Schönberg – bereits auf einer Reihentechnik beruht, ist Skrjabin ohne Einschränkung zu den Pionieren der seriellen Musik zu zählen“, heißt es dort weiter, und das ist nun wieder zu pauschal, weil es grundsätzliche Unterschiede gibt zwischen serieller Technik (die auf Tonreihen basiert) und den Klangkomplextechniken der frühen russischen Avantgardisten, wie sie Skrjabin praktizierte.

(März 1980)

Detlef Gojowy

KRZYSZTOF MEYER: *Dmitri Schostakowitsch*. Aus dem Polnischen übersetzt von Ilona REINHOLD. Leipzig: Reclam 1980. 344 S.

Das Buch des jungen Krakauer Komponisten über seinen Freund und Lehrer entstand aus einer Haltung der „Faszination und Liebe“ – es ist eine sorgfältig gedachte und sorgfältig dokumentierte Biografie, die in dieser DDR-Publikation erstmals in vollständiger Fassung vorliegt: ein bemerkenswertes Buch in vielerlei Hinsicht. Wohl noch nirgendwo zwischen Marienborn und Wladiwostok wurden bestimmte Feststellungen über das Schicksal und die Umwelt dieses Komponisten so unverblümt und zuverlässig geäußert. Das beginnt im Vorwort mit der Schilderung der Rolle, die der Kulturkommissar Andrej Ždanov als Nachfolger von Anatolij Lunačarskij in der sowjetischen Kunst seit 1929 spielte, und der „allgemeinen Herrschaft eines eng definierten Realismus, der bis zum Anfang der sechziger Jahre als verbindliche Richtung galt“ (S. 22), und der „für Schostakowitsch . . . das vorläufige Ende des Suchens und Experimentierens“ bedeutete (ebenda). Es ist die Rede vom „sogenannten Formalismus“, der Komponisten wie Schostakowitsch um 1948 von der Partei vorgeworfen wurde, und der „tiefen schöpferischen Krise“, die sie während des nächsten Jahrzehnts durchzumachen hatten (S. 23). Meyer verschließt bei aller Liebe und Verehrung nicht die Augen davor, daß in dieser „Zeit der Entstellungen“ (S. 173) auch Schostakowitschs Kompositionen „nicht frei von Schematismus, ja sogar einer gewissen Primitivität“ gewesen seien (ebenda). Er verfolgt die feindseligen Diskussionen, die sich noch um die 10. Sinfonie und die 24 Präludien und Fugen entspannen (S. 158 ff.), das Totschweigen des 4. und 5. Streichquartetts in der sowjetischen Presse (S. 171 f.), und er nennt bei all diesen Auseinandersetzungen Roß und Reiter. „Puren Expressionismus, ein Sichversenken in die Welt scheußlicher, abstoßender, pathologischer Erscheinungen“ sowie eine „Neubelebung der Tonalität . . . in dekadenter Absicht“, sah 1948 im Werk von Schostakowitsch der Konkurrent und Kulturpolitiker Tichon Chrennikow (S. 148), der noch immer als Vorsitzender des Komponistenverbandes die Geschicke der sowjetischen Komponisten oftmals in wenig förderlicher

Weise beeinflusst. Mit der Nennung dieser historischen Gegebenheiten ist es nicht getan – dies alles mag Vergangenes sein, aber noch nicht überwunden ist in der sowjetischen Musikgeschichtsschreibung eine Einschätzung, die den Satiriker und Ironiker Schostakowitsch der 20er und 30er Jahre geringachtet und verkennt gegenüber dem „reifen“ Komponisten ab der 5. Sinfonie. Meyer schlägt auch hier Breschen in ererbte Vorurteile, indem er den großen Einfluß des in der UdSSR nun ebenfalls rehabilitierten und gefeierten Dramaturgen Meyerhold auf den jungen Schostakowitsch hervorhebt (S. 67f.) und den Eigenwert der Schostakowitsch'schen Grotesken betont: „Bedauerlich, daß diese grotesken Episoden (in der 2. und 3. Sinfonie und in den Balletten. D. Rez.) dergestalt zum letztenmal im Schaffen Sch.s erscheinen. Wenn er auch später des öfteren frohe, heitere, ja selbst humoristische Musik schrieb, so hatte er doch nie wieder jenen Ton der Ausgelassenheit, Sorglosigkeit und Exzentrik gefunden . . .“ (S. 190). Er zitiert Boris Asaf'ev mit seiner Analyse der 3. Sinfonie als „wahrscheinlich den einzigen Versuch, einen neuen Typus der Sinfonik zu schaffen, der aus der revolutionären Dynamik, aus der Agitationsrhetorik und deren Intonationen abgeleitet wurde“ (S. 76). Für ein neues Schostakowitsch-Bild dürften die 20er und 30er Jahre, in denen er, noch nicht gemäßregelt, seine eigenen Wege suchte, von größter Wichtigkeit werden. Beinahe überflüssig zu sagen, daß dieses sorgfältige und mutige Buch auch gegen westliche Vorurteile über Schostakowitsch als heilsam zu empfehlen ist, wie denn überhaupt künftige Schostakowitsch-Forschung nicht daran wird vorbeigehen können.

(August 1980)

Detlef Gojowy

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (1747–1800): *Musik zu Racine's „Athalie“*, hrsg. von Heinz GOTTWALDT. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1977. 275 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 71. Abteilung Opern und Sologesang. Band 10.)

Mit der vorliegenden Ausgabe der Musik

zu Racines *Athalie* wurde Neuland insofern betreten, als in der genannten Denkmälerausgabe zum erstenmal eine Schauspielmusik neu ediert wurde. Seitdem nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die Bühnenmusik mehr und mehr aus dem Theater verbannt wurde, hatte das Interesse an Schauspielmusik für lange Zeit nachgelassen.

In Frankreich wie auch in Deutschland war es im 18. Jahrhundert meistens üblich, in Tragödien und Komödien als Einleitungs- und Verbindungsstücke zwischen den Akten Musik beliebiger Herkunft einzuschleusen. Scheibe forderte wohl als erster, daß „zu einem jeden Schauspiele auch eine eigene Musik, und zwar ordentliche und bloß allein mit eben demselben Schauspiele genau übereinstimmende Symphonien“ (*Critischer Musikus*, S. 612) komponiert wurden. Scheibe hat selbst zu Corneilles *Polyeucte* und zu Racines *Mithridate* Schauspielmusiken geschrieben, die 1738 in Hamburg, dann auch in Leipzig und Kiel aufgeführt wurden (vgl. ebda., S. 613; diese verschollenen Kompositionen sind in den Werkverzeichnissen Scheibes in *MGG* und bei Eitner nicht verzeichnet).

Im Falle der *Athalie* liegt jedoch ein Sonderfall vor, da Racine nach antikem Vorbild zu vertonende Chöre vorsah. Der Dichter hatte aus religiösen Gründen nach *Phèdre* keine Tragödie mehr geschrieben und ließ sich erst auf Bitten der Mme. de Maintenon dazu bewegen, zwei Dramen nach biblischen Stoffen für das 1685 gegründete Pensionat in Saint-Cyr zu schreiben. Zu beiden Stücken, zu *Esther* (1689) und zu *Athalie* (1690), hatte der Organist von Saint-Cyr, J.-B. Moreau, die Musik komponiert, die von den weiblichen Zöglingen ausgeführt wurde.

Moreau brachte im Jahre 1697 die Musik aus *Esther* und *Athalie*, ähnlich wie Schulz, in einer konzertanten Aufführung unter dem Titel *Concert Spirituel ou le peuple juif délivré par Esther* heraus. Der Originaltext Racines war durch eine Parodie de Bauzys ersetzt worden, welche die Befreiung des jüdischen Volkes durch Esther zum Inhalt hatte. Sowohl *Esther* (bereits 1694 in Stock-

holm aufgeführt) als auch *Athalie* verbreiteten sich rasch außerhalb Frankreichs. Zu *Athalie* erschien bereits 1697 die Amsterdamer Ausgabe bei E. Roger mit der Musik von Servaas (nicht Servais) de Konink. Neben den von Gottwaldt genannten Vertonungen der Chöre sind noch jene F. Cléments (1856, gedruckt 1876) und J. Cohens (1859) zu nennen.

Die *Athalie*-Musik von Schulz entstand zu einer Zeit, als sich in Deutschland die renommiertesten Komponisten mit Bühnenmusikern beschäftigten (Haydn, Reichardt, Mozart u. a.). Mit französischer Literatur und dem neueren Schaffen auf dem Gebiet der Oper und Opéra-comique (Gottwaldt spricht von der Operette, dieser Terminus ist jedoch zumindest in Verbindung mit Frankreich zu dieser Zeit unangebracht) hatte sich Schulz während seiner Tätigkeit als Directeur de Musique am Königlichen Französischen Theater vertraut gemacht. Zu *Athalie*, die C. F. Cramer ins Deutsche übersetzt hatte, entstand die Bühnenmusik für das Französische Theater des Prinzen Heinrich in Rheinsberg. Da sie im Widerspruch zum herrschenden Hofgeschmack stand und auf heftige Kritik der Prinzessin Anna Amalia stieß, wurde sie zum Anlaß für den Abschied Schulzes aus dem Dienst des Prinzen.

Der Komponist hielt sich mit den Sätzen für die Bühnenfassung strikt an die Tragödie Racines und komponierte neben der Ouvertüre die vorgesehenen Chorszenen. Lediglich die Wiederholung des Chores aus dem 1. Akt, der mit zwei neuen Textzeilen von Schulz mit dem Schluß des Werkes verbunden wurde, bedeuten einen Eingriff in Racines Drama. Gegenüber dieser Bühnenfassung hat Schulz für die Konzertifassung, die zuerst 1786 im Corsicaschen Saale in Berlin aufgeführt wurde, Zwischenspiele und kurze, den Inhalt zusammenfassende Zwischentexte geschrieben. Heinz Gottwaldt hat in seiner gründlichen und zuverlässig edierten zweisprachigen Ausgabe die ergänzte Konzertifassung zugrunde gelegt und die in der Bühnenfassung fehlenden Sätze besonders gekennzeichnet, so daß die jeweilige Zuordnung leicht fällt.

(Januar 1979)

Herbert Schneider

FRANZ LISZT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 3 und 4: Ungarische Rhapsodien I und II.* Hrsg. von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Kassel: Bärenreiter und Budapest: Editio Musica 1972 und 1973. XVIII, 120 bzw. XVI, 159 S., 2 bzw. 3 Faks.

Zu den bereits erschienenen Bänden mit Klaviermusik der Neuen Liszt-Ausgabe sind in dieser Zeitschrift Rezensionen erschienen (B. Hansen über die Etüden Mf 26, 1973, S. 412–413; A. Edler über die *Années de Pèlerinage* Mf 30, 1977, S. 131–132). Zur Anlage der Ausgabe braucht darum an dieser Stelle nicht nochmals Stellung genommen zu werden. Die ungarischen Forscher Antal Boronkay und Zoltán Gárdonyi haben inzwischen über ihre Arbeiten an der Ausgabe, aber auch über die editorischen Probleme berichtet (Kongreßbericht Eisenstadt 1975: *Liszt Studien* Band 1, Graz 1977).

Auch die Bände mit den *Ungarischen Rhapsodien* können den Charakter einer Zwischenlösung zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe nicht verleugnen. Immerhin ist hier das Fehlen von ganzen Zweitfassungen weit weniger zu bedauern als bei Liszts Originalwerken. Zum ausgezeichnet redigierten Notentext gibt es ein Vorwort (das zwischen den beiden Bänden nochmals redigiert bzw. erweitert wurde) in englisch und deutsch sowie Critical Notes nur in englisch. Zu bedauern ist, daß jener Teil des Vorwortes von Szélényi, der sich in Band 3 mit speziellen stilistischen Fragen einiger Rhapsodien beschäftigt, in Band 4 keine Fortsetzung gefunden hat.

Der ganze Komplex der *Ungarischen Rhapsodien* wird in seiner Bedeutung erst dann erkannt werden können, wenn eine Neuausgabe von Liszts Schrift über *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* vorliegt, die Liszts Anteil deutlich macht und seine Ansicht über sein „Zigeuner-Epos“ auf dem Stand unserer Kenntnis heute – eine Generation nach Bartóks Tod – interpretiert. Insofern ist natürlich zu bedauern, daß nicht eine konsequent wissenschaftliche Ausgabe der musikalischen und literarischen Werke

in Angriff genommen wurde, so sehr die Ausgabe für die Praxis zu begrüßen ist.
(August 1980) Bernhard Hansen

Œuvres d'ADRIAN LE ROY: Les Instructions pour le Luth (1574). Édition et étude critique par Jean JACQUOT, Pierre-Yves SORDES et Jean-Michel VACCARO. Transcriptions par Jean-Michel VACCARO. I: Introduction et texte des instructions. II: Textes musicaux. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1977. XXXVII, 66 S. und IX, 90 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

Le Roys 1574 in London erschienenen Werk umfaßt drei Bücher:

1. *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute.*
2. *A briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose.*
3. *The thirde booke for the Lute, conteinyng diverse Psalmes and many fine excellent Tunes, sette forthe by A. R. the aucthour thereof.*

Das Werk ist keine Originalausgabe, sondern setzt sich aus Teilen früherer französischer Veröffentlichungen zusammen. Die französischen Fassungen des 1. und 2. Buches sind verschollen. Das 2. Buch ist eine Wiedergabe des theoretischen Teils der 1568 in London erschienenen Übersetzung der französischen Fassung [1567] von J. Alford. Die Vorlage des 1. Buchs, die Pariser Ausgabe [1570], scheint zwei Bücher umfaßt zu haben: die Intavolierungs-Methode und die Anweisung zum Lautenspiel. Beim 3. Buch handelt es sich um einen Auszug (20 *Airs de cour* ohne Vokalsatz) aus dem *Livre d'Airs de cour miz sur le luth*, Paris 1571, dem 8 Psalmen und ein anonymes Stück hinzugefügt sind.

Band I der Neuauflage enthält außer der Einleitung mit Erläuterungen zu Buch 1 und 2 die Intavolierungs-Methode, die Anweisung zum Lautenspiel, die Einleitungen der *Instruction* 1568 sowie Auszüge der *Instruc-*

tion für die Cister 1565. Die Musikbeispiele sind in Faksimile wiedergegeben. Band II bringt 12 Gesänge aus dem 1. Buch, und zwar die „*transcription conjointe*“ des Vokalsatzes, die Tabulatur der diminuierten Fassung und deren Übertragung, ferner 21 *Airs de cour* für Laute solo aus dem 3. Buch, im Anhang vier Stücke aus dem 2. Buch (Tabulatur und Übertragung).

Le Roy erklärt das Intavolieren von vierstimmigen Vokalsätzen anhand von 12 Madrigalen. Für jede der acht Kirchentonalarten sind eine bzw. zwei Intavolierungstabellen vorgesehen, im ganzen zwölf. In den Tabellen mit der Bezeichnung „*the reach or compasse of the song*“ ist der Tonumfang jeder der vier Stimmen eines Liedes durch stufenweise aufsteigende Tonfolgen in Mensuralnoten (Tonleiterauschnitte) dargestellt. Darunter sind auf einem Fünfliniensystem die Tabulaturbuchstaben angeordnet, die für die Mensuralnoten eingesetzt werden sollen. Vier Tabellen (2, 3, 6, 11) setzen bei G-Stimmung der 6chörigen Laute tongleich ab, da der Vokalsatz in einer für die Laute günstigen Lage notiert ist. Die anderen transponieren wegen des beschränkten Tonumfangs der damaligen Laute den Vokalsatz in die Tiefe, vier (1, 8, 9, 10) in die Unterquarte. Kommen bei der Transposition der tiefste Baßton oder die zwei tiefsten unter dem 6. Chor G zu liegen, so werden sie in die höhere Oktave gelegt (Tabelle 1, 4, 8, 10). Beim Intavolieren soll mit dem Diskant begonnen werden. Die Stimmen werden nacheinander in das Fünfliniensystem eingetragen. Das Verfahren wird bei den vier ersten Liedern im 1. und 2. Kirchenton durch je vier Beispiele erläutert. Bei den übrigen Liedern fehlt die Vokalvorlage; auf die Tabelle folgt gleich der wörtlich intavolierte Vokalsatz. Dieser wird schließlich durch Diminuierung¹ der Stimmen zu einem Instrumentalstück umgearbeitet (*more finely handeled*).

Le Roys Anweisung für das Lautenspiel umfaßt 25 Regeln. Wie Matthäus Weissel (*Lautenbuch*, 1592) berücksichtigt er nur die 6chörige (11saitige) Laute mit 8 Darmbünden auf dem Hals, obwohl er im 1. Buch schon die neuen 13saitigen (7chörigen)

Lauten erwähnt. Nach der Erklärung der französischen fünflinigen Lautentabulatur behandeln die Regeln 8 bis 18 die Technik der rechten Hand. Ein Buchstabe ohne Punkt ist mit dem Daumen abwärts, mit darunterstehendem Punkt von einem der Finger, „*as shall best fit it*“, aufwärts anzuschlagen. Läufe sind also im Wechselschlag zwischen Daumen und einem anderen Finger zu spielen. Andere Lautenisten lassen den Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger ausführen. Ein Punkt unter zwei oder drei übereinanderstehenden Buchstaben fordert den Anschlag mit zwei bzw. drei Fingern ohne Benutzung des Daumens. Der kleine Finger dient nur dazu, die Hand fest auf der Resonanzdecke zu halten. An Beispielen wird der Anschlag von Akkorden ohne darunterstehenden Punkt erklärt. Bei sechsstimmigen Akkorden streifen Daumen und Zeigefinger über je zwei Saitenchöre, die beiden höchsten werden von Mittel- und Ringfinger angeschlagen. Auch bei fünfstimmigen Akkorden übernimmt der Daumen bzw. der Zeigefinger zwei benachbarte Chöre. Die Regeln 19 bis 22 befassen sich mit der Technik der linken Hand. Der Fingersatz beim Akkordspiel wird an zwei Beispielen erläutert. Die erste Akkordfolge bringt „*common accordes*“, wo auf leere Saiten fallende Akkordtöne das Greifen erleichtern. In der zweiten mit schwierigeren Akkorden wird oft der Quergriff (*barre*), das „Überlegen“ des Zeigefingers in einem Bundfeld, gefordert. Mitunter muß der Mittelfinger zwei, in einem Fall sogar drei Chöre niederdrücken. Im Beispiel für das Legatospiel (*close or coverte plaie*) zeigen Schrägstriche hinter Buchstaben das Liegenlassen eines Greiffingers an. Man vermißt Angaben über die Haltung des Instruments.

Band II der Neuausgabe bringt wie alle Bände der Reihe außer der Tabulatur eine polyphone Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel. Beim Spiel der Intavolierungen auf der Laute kann die Greifhand an bestimmten Stellen, z. B. bei Lagenwechsel, die kontrapunktierenden Stimmen nicht mehr gegeneinander festhalten, die ursprüngliche Stimmführung

wird unterbrochen. Dies ist nicht immer in der sonst sorgfältigen Übertragung berücksichtigt worden.

(September 1978)

Hans Radke

Denkmäler der Musik in Salzburg. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg unter der Leitung von Gerhard CROLL. Band 1: Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. Vorgelegt von Maria Michaela SCHNEIDER-CUVAY, Ernst HINTERMAIER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. XXI, 75 S.

Mit dem vorliegenden 1. Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* beginnt eine selbständige Schriftenreihe des Instituts, die der Wissenschaft und der Praxis in gleicher Weise dienen soll. Nach dem Geleitwort Gerhard Crolls „*wird die Mitte zwischen ‚Denkmälerausgabe‘ und ‚praktischer Ausgabe‘ gesucht*“, wobei auch Fragen der Auführungspraxis erörtert werden. In dem Vorwort der Aufzüge für Trompeten und Pauken, verfaßt von Walterskirchen, und den Musikstücken für mechanische Orgelwerke, ausgewertet von Hintermaier, wird denn nicht nur der Quellenbefund, sondern auch der geschichtliche Zusammenhang der Denkmäler mit fundierter Wertung eines breiten Materials untersucht. Die Stimmensätze der 31 Aufzüge verwahrt das Musikarchiv der Abtei Nonnberg. Sie stammen vom Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts. Verfasser sind Salzburger Hoftrompeter, die hier ihr Repertoire niedergelegt haben. Die Besetzung besteht aus 2 Clarini, Principale (= Tromba I), Toccato (= Tromba II) und Tympani. Die Clarini bewegen sich im Raum *g'*, *c''* bis *c'''* vornehmlich in Terzen, wobei die in der Naturskala nicht vorhandenen Töne *h'* und einmal *fis''* als Wechsel- bzw. Durchgangsnoten, *f''* aber auch auf Schwerpunkten genutzt wird. In der Vielfalt ihrer rhythmischen Bewegung, die bis zu Zweieunddreißigstelgruppen unterteilt sind, bieten die Aufzüge anschauliche Beispiele für fürstliche Repräsentation und gehören mit der

Verwendung des Tonmaterials zu ausgezeichneten Beispielen ihrer Art.

Der 2. Teil der Denkmäler bietet den Neudruck der *Musikstücke für das Hornwerk der Festung Hohensalzburg* für das Clavier, herausgegeben von Leopold Mozart. Die Stücke für die 12 Monate vom Jenner bis zum Christmonat sind zum Teil von Johann Ernst Eberlein (5), das für den März ist ein anonymes „alter Choral“, die anderen sechs stammen von Leopold Mozart, von dem auch noch 6 Variationen des Chorals angehängt sind. Die Musikstücke für das Orgelwerk des mechanischen Theaters in Hellbrunn, ausschließlich von Johann Ernst Eberlein 1748–1749 komponiert, stammen aus einer Abschrift in der Chronik *Historiae Ecclesiae Salisburgensis*, die die Bayerische Staatsbibliothek aufbewahrt.

Ein „Kritischer Bericht“ und „Addenda“ von Maria Michaela Schneider-Cuvay, die eine anonyme handschriftliche Abschrift der Mozart-Kompositionen behandelt, beschließen den instruktiven, gut ausgestatteten Band.
(Januar 1979) Georg Karstädt

Stijlproeven van Nederlandse Muziek / Anthology of Music from the Netherlands. Band III: 1890–1960. Verzameld door Eduard REESER. Amsterdam: Stichting Doremus in Samenwerking met de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1977. XXXIV, 193 S.

Der dritte Teil der Anthologie neuerer niederländischer Musik, von Eduard Reeser herausgegeben, umfaßt 50 Kompositionen von 30 Komponisten, die alle zwischen 1907 und 1935 geboren wurden.

Die Komponisten und die wichtigsten Werke ihrer Produktion, nicht nur die im Band aufgenommenen Werke, werden in der Einleitung (holländisch und englisch) vorgestellt, wie auch die Kriterien der Auswahl. Vielseitigkeit wird selbstverständlich angestrebt: fünf Stücke sind Orchestermusik in Partitur, zwei Konzertsätze in Klavierauszug, elf kammermusikalische und 22 solistische Werke – darunter 17 allein für

Klavier – in allem 40 Instrumentalsätze. Daneben drei geistliche und sieben weltliche Vokalwerke. Es wird von dem Herausgeber offen eingestanden, daß Klaviermusik und langsame Sätze überwiegen, damit Platz gespart werden konnte.

Die vorigen Bände enthielten Werke von Komponisten, die alle älter oder im gleichen Alter wie der Herausgeber waren. Hier wählt er nun Werke jüngerer Zeitgenossen aus, Werke, die zwischen 1935 und 1960 komponiert wurden. Gerne hätte er, wie er bemerkt, noch jüngere Komponisten mit einbezogen, – andere dagegen hat er wegen der Verwendung von graphischen Partituren oder elektronischen und aleatorischen Stilelementen bewußt nicht berücksichtigt. Die Grenze liegt also fest, sei es aus praktischen oder anderen Gründen.

Man sollte natürlich fragen, ob die Auswahl der Werke für die angegebene Zeitspanne repräsentativ ist – diese Frage kann ich nicht beantworten –, aber der Herausgeber erklärt, er sei seinen persönlichen Interessen gefolgt, und die Anthologie zeige eine „totally subjective nature“! Hätte er das sagen können, wenn er fürchtete, Wesentliches ausgelassen zu haben?

Der musikalische Inhalt des Bandes soll nicht weiter besprochen werden, sondern nur die Publikation als solche. Und hier bleibt kein Wunsch offen: Die Noten sind schön gestochen, der Text vorbildlich gedruckt, der Band gut gebunden, und trotzdem ist der Preis erstaunlich niedrig (70 f; für Mitglieder der VNM: 56 f). Eine erfreuliche Bekanntheit mit niederländischer Musik.

(September 1979) Carsten E. Hatting

Diskussionen

Zur rhythmischen Interpretation eines Trouvèrelies

Norbort Virgens hat im Jahrgang 32, 1979, Seite 297–300, auf meinen Aufsatz im gleichen Jahrgang, Seite 17–25, mit viel Verständnis geantwortet. Mit Recht weist er