
BESPRECHUNGEN

Jahrbuch für Volksliedforschung. 22. Jahrgang. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1977. 219 S., Abb.

Die in mehreren Disziplinen betriebene Erforschung der Trivialliteratur und -musik wird bemerkenswert durch mehrere Beiträge dieses Jahrbuchs ergänzt, die das triviale Lied und dessen Verbreiter zum Thema haben. Diese Beiträge handeln von armen Straßensängern und Liedblattverkäufern in Hessen während des 17. bis 19. Jahrhunderts ebenso wie von „Bänkelsängern“, die 1976 im Bayerischen Wald auftraten und Gegenwartsprobleme in altbekannter satirischer Manier besangen, sowie von Musikanten, die gegenwärtig in Fußgängerzonen von Großstädten vermehrt mit „songs“, aber auch mit Popularem deutscher Provenienz Gehör zu finden suchen. Rolf W. Brednich erschließt neue Materialien zu *Liedkolportage und geistlichem Bänkelsang*, während R. Brückmann *Das Bänkelsang-Motiv in der deutschen Karikatur von 1848/49* anhand einiger Bildbelege interpretiert. Zu letzterem Aufsatz sei angemerkt, daß dieses Motiv auch in der musikhistorisch relevanten Karikatur begegnet, so etwa bezüglich Cosima Wagners Werben für Bayreuth (siehe E. Kreowski, *Richard Wagner in der Karikatur*, 1907, Abb. 182). Insgesamt bereichern diese Aufsätze das Geschichtsbild vom Straßengesang in all seinen zu beleuchtenden Aspekten.

Daneben bietet dieser Band „Bausteine“ zu diversen Themen. Karol Musioł würdigt A. H. Hoffmann von Fallerslebens Bemühungen um das oberschlesische Volkslied; der eingangs gebotene Abriß einer Geschichte der schlesischen Volksliedquellen ist leider recht lückenhaft (siehe Salmen, *Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges*,

1956, S. 3 ff.). W. Mieder stellt die Sprichwörter zusammen, die in den Texten des Ambraser Liederbuches von 1582 vorkommen und weist damit einmal mehr nach, wie erheblich der Anteil von Formelhaftem an volkläufigen Gesängen ist. B. E. Underwood ist es gelungen, das Herkommen des bekannten Weihnachtsliedes *Ihr Kinderlein kommet* und der Melodie zu *Home! Sweet Home!* nachzuweisen. K. Roth referiert kritisch die seit 1960 aufgrund der Publikation von A. B. Lord *The Singer of Tales* erschienene Literatur zum Problem der mündlichen Komposition in Epos und Volksballaden. E. Bornemann, Autor der seit 1973 erscheinenden *Studien zur Befreiung des Kindes*, berichtet über seine Sammelmethode und Fragestellungen an die Gewährspersonen.

(August 1978)

Walter Salmen

Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte. Hrsg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte. Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte. Schloß Eszterházy. Band I, 1. Halbband: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Eisenstadt 1971. 132 S. Band I, 2. Halbband: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt 1971. 192 S. Band II: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Eisenstadt 1972. 160 S. Band III: *Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt 1973. 116 S. Band IV: *Bildungs- und Schulgeschichte von der Aufklärung bis zum Liberalismus*. Eisenstadt 1974. 166 S.

Das Institut für österreichische Kulturgeschichte in Eisenstadt hat mit seiner Publikationsreihe bereits 1970 zwei interessante Halbbände des ersten Jahrbuchs vorgelegt,

von denen nicht nur die Beiträge von Friedrich Heller (*Musikwissenschaft und kulturgeschichtliche Forschung*) und Leopold Schmidt (*Kulturgeschichtliche Aspekte in der österreichischen Volkskunde*) die Beachtung der Musikwissenschaftler verdienen; auch Rupert Feuchtmüllers Abhandlung *Der Beitrag der Kunstgeschichte zu einer österreichischen Kulturgeschichte*, Gottfried Roths *Medizingeschichte als Kulturgeschichte* und Ferdinand Tremels *Wirtschaftsgeschichte und Kulturgeschichte* dürften gewinnbringende Lektüre für jeden Musikwissenschaftler darstellen. In Wolfgang Hilgers Beitrag *Zur Problematik und Zielsetzung der Personenikonographie* vermißt man leider einen Hinweis auf das wichtige Hilfsmittel der Bildhauer, ihren Modellen Lebend- und Totenmasken abzunehmen, von denen sich ja viele erhalten haben und denen besonderer Authentizitätswert zukommt. Besonders um 1800 wurden Gesichtsmasken von bedeutenden Künstlern und Politikern sowie fast allen Habsburgern abgenommen (vgl. hierzu Selma Krasa-Florians Studie über den Hersteller der Lebendmaske von Beethoven, Franz Klein, in *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 14/1970, Nr. 58).

Musikwissenschaftlich bedeutsamer ist der 2. Halbband des 1. Jahrgangs mit dem ertragreichen und quellengeschichtlich besonders verdienstvollen Artikel Otto Bibas *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, in dem sich der Autor mit mehr als nur den josephinischen Reformen der Kirchenmusik befaßt (ergänzend zu diesen ließen sich noch die im Werk von Hans Hollerweger *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, *Studien zur Pastoralliturgie* Band I, Regensburg 1976 zitierten Quellen nennen). Kultur- und musikgeschichtlich interessant sind die Artikel von Harald Dreö, *Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766*, und Clemens Höslinger, *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts*. Von H. C. Robbins Landon stammt eine Zusammenstellung und Ergänzung von Dokumenten zum Thema *Haydns erste Erfahrungen in England*, inzwischen auch in Band

drei seines großangelegten Werkes *Haydn Chronicle and Works*, London 1976, auf Englisch erneut veröffentlicht. Instrumentengeschichtlich von Interesse ist Alfred Lessings Beitrag *Zur Geschichte des Barytons*, der viel Bekanntes, aber auch manches Neue bringt, während Friedrich Heller in seiner Analyse der Londoner Symphonie Hob. I/104 die thematische Einheit der Sätze neuerlich unterstreicht. War schon Band I/2 hauptsächlich Joseph Haydn gewidmet, so sind in Band II die Referate einer Haydn-Tagung zusammengestellt, die im September 1971 stattfand. Der einleitende Vortrag des Historikers Karl Gutkas (*Österreich und Europa zur Zeit Joseph Haydns*) schuf den kulturgeschichtlichen Rahmen für Vorträge zum Thema Haydn: *Das Echtheitsproblem in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Jens Peter Larsen), *Farbe und Raum im Spätbarock* (Rupert Feuchtmüller), *Joseph Haydn als Mensch und Musiker* (Georg Feder), *Haydns Kontakte zu der Stadt Preßburg* (Zdenko Nováček), *Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichtes in zyklischen Werken Joseph Haydns* (László Somfai), *Joseph Haydns Tanzmusik* (Günter Thomas), *Zum Thema „Türkenoper und Allaturca-Stil“* (Walther Wunsch), *Barocke Frömmigkeit im aufgeklärten Staat* (Gottfried Mraz), *Bildungsanspruch und Bildungsmöglichkeiten im aufgeklärten Österreich* (Gerda Mraz-Koller), *Die österreichische Lyrik der Haydn-Zeit* (Herbert Zeman), *Der Roman der josephinischen Aufklärung. Strukturen und literaturhistorische Bedeutung, gezeigt an Johann Pezzels „Faustin“* (Werner M. Bauer), *„Kammermaler“ des österreichischen Spätbarocks* (Wolfgang Hilger). Diese Arbeiten wurden zum Teil auch an anderer Stelle veröffentlicht (Larsen, Thomas, Zeman). Auf die Beiträge näher einzugehen, erlaubt der Platz nicht. Lediglich auf die wertvolle, durch Tabellen besonders übersichtlich gemachte Arbeit von Somfai sei hier besonders hingewiesen.

In Band III der Publikationen des Instituts für österreichische Kulturgeschichte (*Beiträge zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*) ist wiederum ein Bezug zu Haydn

durch einen Artikel von Klaus Pollheimer gegeben, der sich mit Karl Michael Joseph von Pauersbach, dem Begründer und Direktor des Marionettentheaters in Eszterháza, befaßt. Der Band enthält außerdem einen Beitrag von Otto Biba über *Libretti und Periochen in den Bibliotheken österreichischer Piaristenkollegien* und von Eleonore Schenk, *Planung und Pläne des Wiener Kärntnertortheaters*, zwei verdienstvolle Studien, an denen kein Interessent des österreichischen Musiktheaters vorbeisehen sollte. Vergleichsweise sehr unergiebig für Musikforscher ist die Lektüre des VI. Bandes (*Österreichische Bildungs- und Schulgeschichte von der Aufklärung bis zum Liberalismus*), in dem Musik praktisch gar nicht erwähnt wird – es sei denn, man hält diesen negativen Befund für besonders aufschlußreich. Hier ist jedoch Vorsicht geboten, denn obwohl Musik oft nicht in den Lehrplänen erwähnt wird, waren besonders die von Kaiser Franz wieder sehr geförderten Schulorden stets bedeutend musikfreundlicher, als es den Verordnungen entsprach. (November 1978) Eva Badura-Skoda

Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. Tagungsbericht Innsbruck 9.–12.6.1977. Hrsg. von Walter SALMEN. Rum bei Innsbruck: Edition Helbling 1978. 267 S. mit Notenbeispielen und (30) Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band II.)

Der Abschluß der zweiten Phase zur Wiederherstellung der Ebert-Organ in der Innsbrucker Hofkirche ist Anlaß für das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität veranstaltete Innsbrucker Symposium gewesen (vgl. hierzu den Bericht in *Mf* 30, 1977, S. 517f.). Die auf der von Walter Salmen initiierten Tagung gehaltenen Referate liegen nunmehr im Druck vor. Durch das Zusammenwirken von Musikwissenschaftler, Kunsthistoriker, Theologe, Denkmalspfleger, Orgelbauer und Organist ist sicherlich der beabsichtigte Zweck der Tagung erreicht worden, nämlich die Klärung, „inwieweit die vier zu betrachtenden Aspekte – Orgelbau, Orgelspiel, Orgelwerke,

Status und Funktionen der Orgelspieler – aus der historischen Rückschau heraus Verpflichtungen aufzuerlegen vermögen für die zukünftige Nutzung derart denkwürdiger Instrumente“ (S. 7). Dies steht in Anbetracht der zum Teil äußerst wertvollen Ausführungen außer Zweifel.

Zur Sozialgeschichte der Organisten sagen der Herausgeber (*Status und Funktion des Organisten in katholischen Ländern*) und Arnfried Edler, der sich mit einer Arbeit über den nordelbischen Organisten habilitiert hat, zum gleichen Thema „für die protestantischen Länder“ Grundlegendes aus. Die Verbindung zum zweiten behandelten Bereich, Orgelmusik und Orgelspiel, bringt der Aufsatz von Rudolf Pacik (*Zur Stellung der Orgel in der katholischen Liturgie des 16. Jahrhunderts*). Jürgen Eppelsheim untersucht die *Beziehungen zwischen Orgel und Ensembleinstrumentarium im 16. Jahrhundert*, Friedrich W. Riedel *Manier und Manierismus in der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, Richard Erig und Jean-Claude Zehnder beleuchten *Die instrumentalsolistische Diminution und die organistische Kolorierungspraxis*, während sich Michael Radulescu mit der *süddeutschen Orgelmusik* und Luigi F. Tagliavini mit der *italienischen Orgelmusik vom Codex Faenza bis Giovanni Gabrieli* beschäftigen. Der Komplex wird mit der Arbeit *Zur instrumentalen Aufführungsweise des Motettenrepertoires unter besonderer Berücksichtigung der Orgelintabulierungen* von Harald Vogel abgeschlossen.

Das Kapitel Organologie und Restaurierung wartet mit Spezialstudien auf. Josef Oberhuber berichtet über *Portativ- und Positivdarstellungen auf Bildwerken Tirols vor 1600*, Peter Kubelka über *Die Restaurierung eines Claviorganums des Josua Pock von 1591 aus Innsbruck*, Bruno Oberhammer über *Drei Baldachinpositive im Alpenraum* und Egon Krauss, ein besonderer Kenner der Innsbrucker Orgellandschaft, über *Die Prozessionsorgel des Volkskunstmuseums in Innsbruck*.

Ins Zentrum führt Hans Klotz (*Die Stellung der Ebert-Organ im Rahmen des südwestdeutschen Orgelbaues*). Er arbeitet die

Bedeutung des damals führenden rheinischen Orgelbaus heraus bzw. bringt die Charakteristika der Ebert-Orgel (1558) einerseits damit in Verbindung bzw. setzt sie andererseits davon ab. Jürgen Ahrend und Egon Krauss (*Die Restaurierung der Ebert-Orgel*) erläutern die Geschichte des Instruments und seiner Restaurierung. Vom Denkmalpflegerischen her sieht Albert Knoepfli seine *Fragen der Restaurierung des Gehäuses der Ebert-Orgel*. Verbleibt noch hinzuweisen auf den Aufsatz von Ewa Smulikowska (*A typological Study of the Innsbruck Organ – Case Model in historical Development*), die den Typus des Innsbrucker Instruments für Orgeln insbesondere in den osteuropäischen Randgebieten verdeutlicht.

Der Anhang bringt die Disposition der Ebert-Orgel, ein Verzeichnis der während des Symposiums auf diesem Instrument gespielten Stücke mit Registrierungsangaben, Notenbeispiele und Abbildungen.

Bei der Fülle des in letzter Zeit erscheinenden organologischen und orgelhistorischen Schrifttums darf mit Freude auf diesen hervorragenden, beispielgebenden Band über eine wissenschaftlich-historisch als auch musikalisch-praktisch orientierte Fachtagung besonders verwiesen werden. Er zählt m. E. zum Besten, was auf diesem Sektor neuerdings vorgelegt worden ist.

(November 1978) Raimund W. Sterl

Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 7: Plowden–Schreyer. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. 67, 422 S.*

Mit einer sogar im Zeitalter der Raumfahrt ungewöhnlichen Geschwindigkeit nähert sich der alphabetische Autorenkatalog des RISM, soweit er die Einzeldrucke vor 1800 betrifft, seinem Ziel. Bis zum letzten Buchstaben des Alphabets fehlt nur noch ein einziger Band, dem lediglich ein Supplement mit Addenda und Corrigenda folgen soll. So liegt in Kürze eines der wichtigsten quellenbibliographischen Unternehmen der

Nachkriegszeit abgeschlossen vor, ein Dokument internationaler Zusammenarbeit der Musikwissenschaft und des Bibliothekswesens.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Bänden enthält der vorliegende Band 7 dem Alphabet entsprechend in erster Linie Werkkataloge weniger klangvoller Komponistennamen. Entschädigt wird der Benutzer jedoch durch besonders zahlreiche weniger bekannte oder bisher als verschollen bezeichnete Titel. Das Angebot an kaum bekannten Komponistennamen beginnt bereits mit der ersten Titelaufnahme (Dorothea Plowden) und endet nach dem Nachweis einer Vielzahl kleiner Meister erst auf der vorletzten Seite (János Schreyer). Naturgemäß läßt sich der Umfang der Werkverzeichnisse besser übersehen als bei den Großmeistern, von denen Henry Purcell mit nicht ganz 300 Titeln zahlenmäßig deutlich hervortritt. Ebenfalls reichhaltig vertreten sind u. a. Tonsetzer wie Johann Friedrich Reichardt, Andreas und Burkhard Romberg, ferner Sacchini, Salieri und die beiden Sammartini. Die meisten übrigen Verzeichnisse halten sich umfangmäßig in bescheidenen, gut überschaubaren Grenzen. Von den genannten Ausnahmen abgesehen, gehören die 65 Nummern des Werkverzeichnisses von J. H. Schein schon zur oberen Grenze.

Speziellsten bibliographischen Benutzerwünschen kommen die Fundortangaben entgegen, welche nicht nur die Sigel der betreffenden Bibliotheken enthalten, sondern im Anschluß daran vielfach wertvolle Hinweise auf die Form der überlieferten Exemplare. Stimmen sind nicht nur alle einzeln angegeben, sondern darüber hinaus auch mit ihren Besonderheiten vermerkt. Vorhandene oder fehlende Stimmen sind ebenso angezeigt wie Eintragungen auf den Exemplaren, etwa Verlegerstempel oder Etikette und handschriftliche Bemerkungen. Welchen Wert diese Hinweise besitzen, läßt sich u. a. aus den Angaben des Artikels J. Ph. Rameau erkennen, dessen Drucke mehrfach mit aufschlußreichen autographen Eintragungen versehen sind. Es bedarf keiner Erörterung, daß derartige Angaben dem Suchenden die Arbeit wesentlich erleichtern

und damit zeitraubende Korrespondenz entbehrlich machen. Der vorliegende Band enthält für solche Angaben besonders zahlreiche, treffende Beispiele. Erfreulicherweise bleibt Band 7 von dem in vorhergehenden Bänden deutlich hervortretenden Problem „entfallender“ laufender Ordnungsnummern weitgehend verschont. Redaktion, Druckerei und Verlag verdienen wiederum Bewunderung für die sorgfältige Gestaltung des Kataloges.

(Mai 1978)

Richard Schaal

HEINRICH HUSMANN: Einführung in die Musikwissenschaft. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 291 S. mit 8 Taf., Abb. und Notenbsp. im Text (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 40.)

Bei dieser 2. Auflage handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der ersten Auflage von 1958, bereichert um ein zweiseitiges Vorwort zur Neuauflage und einen 23 Seiten starken Nachtrag zum Literaturverzeichnis. Die *Einführung* von Husmann hat bei ihrem ersten Erscheinen nachhaltige Kontroversen hervorgerufen, unter anderem mit dem Hinweis darauf, daß der historische gegenüber dem systematischen und vergleichenden Teil zu kurz gekommen sei (z. B. W. Korte in *Mf* 13, 1960). Es wäre ein Leichtes gewesen, diesem aus rein quantitativen Gründen nicht ganz von der Hand zu weisenden Vorwurf in der 2. Auflage zu begegnen. Einer Straffung des ersten Abschnittes zu Fragen der Tonpsychologie hätte eine Erweiterung des dritten Abschnittes über *Gestaltungsprinzipien des Kunstwerks* entsprechen können. Denn: im Bereich von Akustik und Tonpsychologie hat sich in den annähernd 20 Jahren seit dem ersten Erscheinen des Buches viel getan, was hätte eingearbeitet werden können, und vor allem, vieles darf heute den Selbstverständlichkeiten zugerechnet werden, was damals noch ausführlicher Erläuterungen bedurfte.

Kernstück der Einführung ist nach wie vor Abschnitt II, in dem die einzelnen Dimensionen musikalischer *Kunstwerke* im vergleichenden, interkulturellen Überblick

besprochen werden. Abgesehen von der Problematik einiger der verwendeten Begriffe – wie eben dem des Kunstwerks –, abgesehen auch von der Überbewertung einiger Themenkreise, etwa dem des Konsonanz-Dissonanz-Phänomens aus akustischer Sicht, gibt dieser Mittelteil eine vorzügliche Materialsammlung unterschiedlicher Anschauungen verschiedener Kulturen und Epochen zu den einzelnen musikalischen Dimensionen, die ihresgleichen in der deutschsprachigen Literatur sucht. Beim dritten Teil nun mit dem Schwerpunkt im Bereich der abendländischen Musik muß sich der Leser häufig mit punktuellen Andeutungen zufrieden geben. Das kann zu dem sicherlich vom Verfasser nicht beabsichtigten Eindruck und zu der falschen Schlußfolgerung führen, daß Tonpsychologie und systematische Musikwissenschaft sehr viel miteinander zu tun haben, nicht aber diese beiden Disziplinen und historische Musikwissenschaft.

Wie bei jedem guten Buch, so ist es – insgesamt gesehen – Kennzeichen auch dieses Buches, nicht nur Fakten und fertige Systeme zu liefern, sondern zum Mitdenken und zur kritischen Reflexion anzuregen. So betrachtet ist die Neuauflage im preisgünstigen Taschenbuchformat sehr zu begrüßen.

(Dezember 1977)

Helmut Rösing

ALBERT SEAY: Music in the Medieval World. Second edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc. 1975, 182 S. (Prentice-Hall History of Music Series, ohne Bandzählung.)

Dies Buch gab schon in der ersten Fassung (1965) eine schöne Darstellung, auf Wesentliches konzentriert und in glücklicher Weise um Verstehbarkeit auch für den „undergraduate“ bemüht, ohne daß vom Anspruch der behandelten Problematik etwas abgestrichen wäre. Zehn Jahre Vorlesungserfahrungen und Ratschläge des Herausgebers der Serie, H. Wiley Hitchcock, sind nun in eine Revision eingebracht worden, deren Nutzen vor allem in der Vermehrung der Musikbeispiele augenscheinlich wird, dar-

über hinaus aber auch in sachlichen Erweiterungen und präzisierenden Veränderungen des Textes. Nicht zuletzt will der Verfasser einer für ihn erfreulich gewandelten Situation der Mittelalterforschung und -kenntnis Rechnung tragen, welche durch wachsenden Anteil der angelsächsischen Forschung und dadurch gekennzeichnet ist, daß „*courses in music history no longer skip over the many centuries of the Middle Ages as but a preface to the study of 'real' music, that from the Renaissance on*“ (S. VIII). Entsprechend hat er die bibliographischen Hinweise verändert; für die Gründlichkeit der Überarbeitung spricht nicht zuletzt die des Registers, worin ephemere auftauchende Stichworte ausgemerzt, andere, wichtigere aber ergänzt worden sind. Angesichts der Erweiterung mag man bedauern, daß Seay der Problematik von Übertragungen und damit derjenigen der verschiedenen Grade der Fixierung recht wenig Aufmerksamkeit schenkt, mit Ausnahme der Erläuterung zweier verschiedener Übertragungen eines Marienliedes (S. 66–67); in bezug auf die Notre-Dame-Schule hält er sich kommentarlos an W. G. Waite. Arbeiten wie etwa H. H. Eggebrechts Beitrag *Organum purum* im Sammelband *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (Kassel usw. 1971), der wie manche deutschsprachige Arbeit zumindest eine Erwähnung verdient hätte, haben deutlich genug gezeigt, wie Diskussionen um die Problematik von Übertragungen auf zentrale stilistische und ästhetische Fragen zu führen vermögen. Insgesamt präsentiert sich deshalb die mittelalterliche Musik hier stärker als klare Gegebenheit, als sie es nach unserem Stande der Kenntnis ist. Angesichts der Fähigkeit Seays, in bündiger Weise Musikgeschichte zu schreiben und große Zusammenhänge auch bei der Betrachtung des Details im Auge zu behalten, wiegt ein solcher Einwand gering. Die Einschränkung des Verfassers, daß das Buch dem „*graduate student*“ bestenfalls „*in one way or another*“ nützlich sein könne, erweist sich als allzubescheidene Untertreibung.

(April 1976)

Peter Gülke

SIEGFRIED BORRIS: Einführung in die moderne Musik 1900–1950. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 191 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 19.)

Borris greift in seinem Buch auf verschiedene, ursprünglich einzeln erschienene Aufsätze zurück, die vor allem im zweiten und dritten Teil des Buches verwendet werden, aber deutlich überarbeitet sind: Analysen einzelner Stücke, ja einzelner Stellen, um die Besonderheit einzelner Komponisten und Richtungen hervorzuheben, und Komponistenporträts des 20. Jahrhunderts (Schönberg, Strawinsky, Bartók, Berg, Webern, Honnegger, Milhaud, Hindemith, Blacher, Schostakowitsch). Hierbei könnten Fragen zur Auswahl der analysierten Stücke vorgebracht werden (z. B.: warum von Schönberg das 4. Streichquartett, das gewiß nicht den gesamten Schönberg repräsentiert, warum nichts aus Bergs Opern usw.), aber eine Auswahl ist stets angreifbar, weil sie nie ein Gesamtbild zu repräsentieren vermag. Analoges gilt für die Komponistenporträts. Bedenkt man, daß der Adressat des Buches nicht primär der Musikforscher ist, sondern der Musikpädagoge in unterschiedlichen Bereichen und der Liebhaber, so hat das Buch Verdienste: Es ist bestrebt, Barrieren abzubauen, Zusammenhänge aufzuzeigen, sowohl von der Tradition über die Schwelle 1908 ins 20. Jahrhundert hinein wie innerhalb des 20. Jahrhunderts. Anhand der ausgewählten Beispiele werden einzelne Richtungen und Persönlichkeiten vorgestellt, die im dritten, biographischen Teil weiter erläutert werden. Jedoch sind solche Darstellungen nie frei von Mißverständnismöglichkeiten, z. B.: Ist Messiaen ein religiöser Schwärmer, ist sein Werk „*Synthese*“, „*eine Vermischung von Stilen und Kulturen*“ oder „*Synkretismus*“ (S. 21) ? Synonym sind jedenfalls diese in einem Satz gebrauchten Begriffe nicht, und an anderer Stelle heißt es dann treffender (und für den Leser hilfreicher): „*Worte wie 'theologischer Regenbogen' oder Titel wie 'Tanz der Wut der 7 Trompeten' . . . lassen erkennen, daß hier das Apokryphe, das geheimnisvoll Eingegerätselte der verbalisierten Musik voll ausgebildet ist*“ (S. 47).

Mögliche Mißverständlichkeiten solcher Art oder eine vereinfachte Darstellung der wahrlich nicht eindeutigen Situation der Musikpädagogik (S. 38f.) erschweren eine bündige Würdigung der in mancher Hinsicht verdienstvollen Schrift. Ein wesentlicher Mangel besteht jedoch darin, den Zeitraum 1900–1950 zu begründen; hier wurde eine Chance vertan, gerade weil das Buch sich nicht nur an den Fachmann wendet. In der Auseinandersetzung mit Grundtendenzen der Pädagogik werden Positionen aufgezeigt, aber ohne im Zusammenhang damit veränderte historische Situationen darzulegen. Während der erste Teil des Buches – „*Gesellschaftskritische Vorüberlegungen*“ – eine Reihe von Aspekten (Massenmedien, Verhältnis zur Geschichte, Publikum, Kulturpolitische Aspekte der Musik, „*Agressive Modernitas*“, „*Rätselsprache und Aussprüche von Adepten der Moderne*“) bis in die siebziger Jahre hinein verfolgt, stammen die analysierten Stücke des zweiten und die porträtierten Komponisten des dritten Teils aus der ersten Jahrhunderthälfte. Es bleibt am Ende ungeklärt, ob 1950 als historische Zäsur gesehen wird, oder ob die Abgrenzung mehr zufällig ist. Das Begriffsfeld „modern“ wird der ersten Jahrhunderthälfte generell zugeordnet, aber auch der Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre im Sinne eines Sich-Abhebens von der Musik der vorhergehenden Jahrzehnte. So bietet das Buch zwar eine Reihe informativer und treffender Beobachtungen und auch sinnvoller Querverbindungen und Längsschnitte, bleibt aber die Antwort schuldig auf die im Titel genannte Zeitspanne als historischen Begriff.

(September 1975) Gerhard Schuhmacher

WALTER GIESELER: Komposition im 20. Jahrhundert. Details und Zusammenhänge. Celle: Verlag Moeck 1975. 228 S.

Walter Gieseler und der Verlag Moeck, Celle, legen hier ein Werk vor, das sowohl von der Sache als auch von der Realisation her den größten Respekt verdient. Es wäre müßig, alle jene Personengruppen aufzuzählen, für die das Buch von Bedeutung ist.

Wichtiger erscheint der grundsätzlich pädagogische Aspekt. Dabei kommt gerade der Einleitung *Neue Musik und „neues“ Hören* eine besondere Bedeutung zu, weil sie einige grundsätzliche Gedanken zum Gesamtproblem darlegt. Immer geht es Gieseler darum, dem Hörer Anschluß an die musikalische Entwicklung der Gegenwart zu vermitteln, und so unterstellt er der Musik des 20. Jahrhunderts a priori sinngerichtete Zweckhaftigkeit: Der Komponist kalkuliert generell mit einem Adressaten, im Idealfall mit einem gleichgesinnten, offenen Hörer, der seine Sprache verstehen will. Bis die Brücke zwischen Komponisten und Hörern begehbar geworden ist, sind nach Gieseler eine Reihe historisch und pädagogisch bedingter Verhaltensformen und Denkformen zu korrigieren bzw. zu erweitern. Gieseler rechnet auch mit einem Leserkreis, der dank pädagogischer Fehlentwicklungen keineswegs vollständig erschlossen ist, der aber selbst ein Informationsbedürfnis entwickelt hat, da er für die Sache Interesse zeigt. Insofern ist es dem Verlag gelungen, eine Marktlücke zu schließen, wobei sich zeigen wird, welchen Stellenwert die Information in bezug auf die aktive „Kunstteilnahme“ des Adressaten hat, da dem Buch aufgrund seiner Einmaligkeit, hervorragenden wissenschaftlichen Arbeit und „Faßlichkeit“ eine rasche Verbreitung sicher ist, und sich die Pädagogik der Zuwendung zur Gegenwart nicht mehr entzieht.

„Ohne einschlägige Namen zu nennen, dürfte es doch klar sein, daß elektronischer Klang, daß Klangerinnerungen an Cage und Stockhausen, daß offene Form, Klangfarbenspekulationen, moderne Vokalkompositionen, free jazz (um nur an einiges zu erinnern) hier von einem breiten Publikum schon akzeptiert werden“ (S. 5). (Dabei kann oft festgestellt werden, daß dies für das Publikum noch eher zutrifft, als für vereinzelte Musikkritik in der musikalischen „Diaspora“.) Gieseler macht sehr richtig die Systemgebundenheit des Hörers dafür verantwortlich, wenn ihm der Zugang zur Neuen Musik, besonders aber zu neuen Formen erschwert wird. Aus dem Bereich der Musikkritik lassen sich hierzu gelegentlich Bei-

spiele finden, in denen eine Komposition der Gegenwart um so besser beurteilt wird, je mehr Elemente überkommener Systeme sie enthält; außereuropäische Elemente werden hierbei noch eher akzeptiert, als völlig neu konzipierte Wege, die nicht durch irgendwelche Verflechtungen legitimiert sind. *„Angewandt auf das Hören Neuer Musik wäre also zweierlei zu erstreben. Erstens die Bereitung eines Bodens, in dem Hörbereitschaft für Neue Musik sich entfalten kann, zweitens die rationale Vermittlung dessen, was heutige Komponisten wollen und wie sie es kompositionstechnisch verwirklichen“* (S. 5).

Es scheint allerdings zweifelhaft, daß *„durch Eingewöhnung“* (S. 5) eine Basis für das Verständnis Neuer Musik erwachsen kann. So kommt es allenfalls zu einer Toleranz des Existierenden. Die Annahme des Neuen setzt nach Gieseler eine geistige Befreiung von Systemzwängen voraus, was ursächlich ein musikpädagogisches Problem ist, weil hierbei in die Vermittlung die Wertung im Verhältnis zur historischen Musik eingeht. *„Darum sind eine neue Höreinstellung, eine neue Zuwendung, eine neue Aufmerksamkeit, die Bereitschaft, eingeschliffene Bahnen zu verlassen, wichtiger für ein ‚neues‘ Hören als zum Beispiel Übungen zur Schärfung der Sensibilität in bezug auf Tonhöhen, Lautstärken und Klangfarben“* (S. 6).

Durch Hebung und Festigung des Niveauanspruchs des Hörers muß die Pädagogik vom unreflektierten Musikgenuß zur reflektierenden und wertenden Rezeption führen, was der Verinnerlichung näher kommt. Aus diesem Grunde ist jegliche Überbewertung der Motorik bedenklich. Gieseler verfißt folglich ein Gleichgewicht der sensorischen und intellektuellen Fähigkeiten und kommt zu dem für die Pädagogik aussichtsreichen Schluß: *„Nun sind allerdings Prädispositionen nicht nur individuell zu konstatieren (als seien sie angeboren oder schicksalsgegeben), sondern unterliegen auch Gruppennormen, Konventionen. Sie sind daher veränderbar. Denn ästhetisches oder Wahrnehmungsverhalten ändert sich mit wechselnder und wachsender Erfahrung“* (S. 7).

Die wesentlichen Schritte zur Verständigung zwischen Komponist und Hörer liegen nach Gieseler im Abbau der Überforderung des Hörers durch Information von Seiten des Komponisten und der Öffnung auf zwischenmenschliche Gemeinsamkeiten in Problemkreisen wie *„Glück–Angst, Trauer–Freude, Leid–Lust, Resignation–Protest, Selbsttäuschung–Sehnsucht, Wagnis–Befriedigung“* (S. 9) durch den Hörer, was zur Akzeption neuer Formen der musikalischen Aussage angesichts desselben Problemhintergrundes von Komponist und Hörer führen kann. Ein neues Vermittlungselement bietet sich an: die Motivation aus dem ursächlich menschlichen Anliegen heraus. Dieser Denkanstoß ist bei Gieseler nicht direkt erwähnt, entspricht aber seiner Logik.

Ob es gelingen kann, ein derartiges Werk „wertungsfrei“ anzulegen, mag nicht zur Diskussion gestellt werden. Entscheidend ist der Versuch der grundsätzlichen Konzentration auf sachlich relevante Beispiele, die eine prägnante Funktion im kompositorischen Schaffen bilden. Über der Idee wird somit die Ausführung und der Inhalt nicht immer diskutiert, es bleibt häufig bei der Deskription. *„Eine Wertung lag also fern, allein die Funktion war maßgebend“* (S. 14).

Nach dem Einleitungskapitel *Neue Musik und „neues“ Hören* wendet sich Gieseler der *„Systematischen Beschreibung“* zu. Schwerpunktmäßig entstehen folgende Kapitel:

A) *Historische Übersicht (1900 bis zur Gegenwart)*, B) *Akustische Phänomene und musikalisches Material*, C) *Organisation des Materials*, D) *Strukturelle Organisation*, E) *Probleme der Form*, F) *Komposition und Notation*, G) *Besonderheiten in Realisation und Präsentation*. Es folgt ein umfangreicher Anhang: Verzeichnis der über 150 Notationsbeispiele, Literaturverzeichnis mit 307 (!) Quellenangaben sowie ein Namens- und Sachregister.

Bei der Fülle an gesammeltem Material hat Gieseler ein Ordnungssystem gefunden, welches dem Leser durchweg zur Klarheit in der Sache verhilft; Undeutlichkeiten, Verwischungen oder gar falsche Aussagen, die häufig genug durch das einschlägige Schrift-

tum geistern, konnte der Verfasser durch souveränes Wissen eliminieren. Er greift z.B. in den Streit um die unerbittliche Zwangsmäßigkeit des Serialismus wie folgt ein: „Insofern liegen also serielle Verfahren und offenere Verfahren auf der gleichen Linie zwischen Zufall und Notwendigkeit. Da die serielle Methode nur vom Komponisten gesetzte Notwendigkeit darstellt und nicht Notwendigkeit aus dem Material selbst heraus verbürgt, hat sie eine gehörige Beimischung von Beliebigkeit . . . Deshalb sind ästhetische Rechthabereien um ‚reine‘ (= serielle) elektronische Musik ziemlich müßig . . .“ (S.95).

Das System der Problemanalyse und die Methode der Deskription sind einleuchtend. Jedes Phänomen wird von seinen Anfängen abgeleitet und bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt, wobei die Gesichtspunkte der einzelnen Komponisten klar herausgeschält werden, was neben Gemeinsamkeiten oft auch Widersprüche impliziert. Dieses Vorgehen erweist sich als für die Didaktik besonders wertvoll.

Beispiel: Kapitel D *Strukturelle Organisation*, Abschnitt (h) *Musik und Sprache*, zitierte Kompositionen, welche zum Teil mit Kompositionsbeispielen besprochen sind: „1. *Semantischer Aspekt*“: Schönberg, *Pierrot lunaire* (1912); Anton Webern, *Fünf geistliche Lieder* hier Nr. IV aus op. 15 (1922); Luigi Nono, *Canto sospeso* und *Sarà dolce tacere* (1960); Ligeti, *Lux aeterna* (1966); Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* (1956); Mauricio Kagel, *Anagrama* (1957/58) (S. 115–119). Das Kapitel wird fortgesetzt mit 2. *Phonetischer Aspekt* und 3. *Elektronische Beispiele*. Grenzfälle werden gegenübergestellt, immer wieder finden sich höchst informative Hinweise auf ähnliche Erscheinungen in der früheren Musikgeschichte, alles in einem ungemein ansprechenden Stil dargelegt: Die Begeisterung des Autors teilt sich dem Leser mit!

Gieseler setzt sich sehr stark mit dem Problem der künstlerischen Isolation auseinander und bringt vereinzelt etwas subjektive Anschauungen, über die nachzudenken lohnt. „*Einengungen sind künstlerisch geradezu Irrwege; denn es liegt im Wesen aller*

Künste, somit auch der Musik, kommunikativ zu wirken“ (S. 3). Dem wäre eine Anmerkung von Geoffrey Crankshaw im Kommentar zur Philips-Edition *Bach/Die Kunst der Fuge* entgegenzuhalten: „*Als er dieses Werk verfaßte, wandte sich der allgemeine musikalische Geschmack gegen alle von ihm verteidigten Prinzipien, und Bach muß diese Komposition als eine Antwort auf einen inneren Druck betrachtet haben, die Regeln, auf denen so vieles seiner Kunst beruhte, zu verewigen*“ (Philips 6747172). „*Esoterische ‚Glasperlenspiele‘ allein sind nicht das eigentliche Wozu der Kunst*“ (S. 3), so Gieseler. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die hybride Spannungssteuerung von Synthesizern im Bereich der elektronischen Musik solche überaus individuellen „*Glasperlenspiele*“ provoziert, wobei zu bedenken ist, daß der Komponist die im Spiel erarbeiteten „*Schaltpläne*“ zu einer größeren Komposition zusammenfassen kann. Deshalb kommt der Ausführung derartiger Schaltpläne (z. B. wie von EMS im *Book of Sounds* von David Stevens, London o. J.) eine kompositorische Bedeutung zu; sie sind vor allem für die Live-electronic-music als Gedächtnisstütze unerlässlich. Warum bedient sich offenbar niemand präziser Analysergeräte zum Zwecke der Komposition? Die Zuordnung von elektronischem Klangmaterial zu einer „*Orchesterpartitur*“ kann doch derart gelöst werden, daß man die auf Band gespeicherte elektronische Musik in einem durch einen Ohrkurvenfilter korrigierten Amplitudenschrieb darstellt und unter die „*Partitur*“ und die Aufzeichnungen für die Musiker klebt, was eine eindeutige Zuordnung zwischen Tonbandinhalt und Spielanweisung erlaubt, da sich der Spieler an der Lautheit des Tonsignals und dem entsprechenden Wert auf dem Amplitudenschrieb orientieren kann. Der Dirigent könnte überflüssig werden! Die Musiker könnten mit hinreichend kreativem Verstand und gegenseitiger Achtung aktiv an der Komposition teilnehmen. Das akustische Signal wird ausschließlich in seiner Lautheit beschrieben, welche physiologisch richtig dargestellt dem Hörer einen präziseren Anhaltspunkt gibt als durchaus falsifi-

zierbare optische Auslegungen. „Man verzichtet im elektronischen Part auf exakte Zahlenangaben und gibt in einer Art Klangzeichnung den mutmaßlichen Klangeindruck auf den Interpreten wie auf den Hörer wieder“ (S. 182).

Indirekt bestätigt Gieseler, daß der Serialismus mit hybriden Synthesizern einen neuen Weg gehen kann und keineswegs von der elektronischen Musik ad acta gelegt worden ist. „Allerdings wurde bei aller Neigung zur Emanzipation der Dissonanz, damit aber auch aller Parameter, im Anfang noch die alte Parameter-Hierarchie, nach der die Tonhöhe an der ‚Spitze‘ zu stehen habe, aufrechterhalten; sie bricht erst im seriellen Verfahren endgültig zusammen. Die Grundidee der dodekaphonischen Technik ist, kompositorischen Zusammenhang (wie er auch geartet sei) aus einem Kern zu gewinnen“ (S. 77/78). Planungsprozesse beispielsweise am programmierten EMS Synthi-AKS haben dann noch etwas mit serieller Praxis zu tun, wenn sie sich auf eine „Reihe“ im weitesten Sinne stützen, auch wenn diese aus verschiedenen Gleichspannungswerten besteht, welche erst dadurch wirksam werden, wenn sie funktional auf einzelne Baugruppen bezogen sind, z. B. Oszillator, Filter usw., die oben bei Gieseler beschriebene „Grundidee“ wirkt hinein bis in jede Arbeitsphase am hybriden Synthesizer, wobei der Planungsakt auch dann noch serielle Verfahrensweisen mit sich bringt, wenn Einzelprodukte nicht mehr in serieller Weise zu einer Komposition geordnet oder verbunden werden. Es mag an dieser Stelle sogar behauptet werden, daß ein Sequenzer dem Serialismus die letztmögliche Präzision ermöglicht, wie sie allein in der zeitlichen Ordnung von einer mechanischen Klangerzeugung nie erreicht werden kann. Gieseler fügt den Ausführungen von Wolfgang Martin Stroh „... die serielle Kompositionstechnik wird durch neue avantgardistische Techniken abgelöst...“ (W. M. Stroh in *Melos*, Jg. 1973, S. 279–286) noch einiges hinzu, was dazu führt, daß die Formulierung „abgelöst“ bei Stroh bezweifelt werden muß.

Ein derartiges Buch kann durchaus in die Schublade der Komponisten blicken und

eruieren, was dort an Ideen zu finden ist, die sich noch nicht herumgesprochen haben. Das ist auch in einigen Fällen geschehen. Vermißt habe ich einen Blick auf bemerkenswerte Raritäten, z. B. die Arbeiten von Dieter und Ulrike Trüstedt/München und deren Aufzeichnungen zu *Binäres Rauschen, Alphas und andere Rhythmen* aus dem Jahre 1973, oder z. B. *David Rosenbooms New York Bio-Feedback Quartett*. Das Erreichte wird konstatiert, drei Viertel des Jahrhunderts sind hinreichend erfaßt, ein Ausblick auf das bevorstehende Viertel hätte gelohnt, da sich einerseits neue Wege der Computerkomposition abzeichnen, z. B. Spannungssteuerung durch Körperströme, Infraschall, mittels lichtempfindlicher Systeme u. ä.; andererseits besitzt Gieseler genügend philosophisches Rüstzeug, um einige Spekulationen zu treffen, die durchaus Überlegungen zu „futuristischen“ Plänen enthalten könnten, oder steht das im Widerspruch zum Realismus und inhaltlichen Gleichgewicht des vorliegenden Werkes?

Fazit: Ein Buch, welches durch gewissenhafte Sachlichkeit, Gleichwertung historischer Dimensionen und kompositorischer Verfahrensweisen, durchsichtige Klärung der Zusammenhänge und künstlerischen Intentionen vor allem dazu beiträgt, den ernsthaften Aspekt neuer kompositorischer Denkansätze – gleich, wann sie sich ereignet haben – demjenigen ideologiefrei nahezubringen, der aus falsch verstandenem Geschichtsbewußtsein keinen Zugang zur Materie fand oder durch unsachliche bzw. böswillige Polemik und fadenscheinige Argumentationen verunsichert wurde. Wegen seiner Fülle an Informationen und ihrer geglückten Darstellung ist es als Standardwerk anzusehen.

(Mai 1976)

Josef Otto Mundigl

HANS CURJEL: Experiment Krolloper 1927–1931. Aus dem Nachlaß hrsg. von E. KRUTTGE. München: Prestel 1975. 504 S. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 7.)

Als Arbeit eines verantwortlichen Mitglieds der Krolloper lebt das Buch von der

Authentizität dessen, der selbst dabei war. Es ist aber, obwohl sehr umfangreich, leider ein Fragment. Curjel starb, bevor er den erläuternden und interpretierenden Text zu seiner gewichtigen Dokumentation – sie umfaßt vier Fünftel des Buches – fertigstellen konnte. Da man sich nicht entschließen mochte, die vorhandenen Bruchstücke dieses Textes zu publizieren, hat man den Text einer Rundfunksendung Curjels über die Krolloper aus dem Jahre 1962 (WDR) den Dokumenten vorangestellt. Er erfüllt die Funktion des Kommentars zur Dokumentation naturgemäß kaum, da er unter ganz anderen Voraussetzungen geschrieben wurde. Andererseits bildet er eine Ergänzung, da in der Sendung viele an der Krolloper beteiligte Personen in Interviews zu Wort kamen. Daß diese Interviews nicht ausführlicher und sachlicher d. h. weniger anekdotisch gewesen sind, muß man bedauern, auch wenn der Erinnerung an dreißig Jahre zurückliegende Ereignisse nicht so zu trauen ist wie unmittelbar zeitgenössischen Dokumenten. Da diese reichlich vorhanden sind, wie die Dokumentation beweist, wären Fehler und Ungenauigkeiten leicht zu korrigieren gewesen.

Die Dokumentation bezieht sich nicht zentral auf die künstlerische Arbeit der Krolloper, wie man annehmen könnte, sondern auf die äußere Geschichte der Institution. Über die Aufführungen und ihre Intentionen erfährt man fast nur aus ihren Reflexen in der Presse. Die wiedergegebenen Entwürfe und Szenenfotos von Bühnenbildern und Kostümen wie auch die Auswahl von Texten aus den Programmheften, so nützlich und so wichtig sie sind, vermögen nur einen vagen Eindruck davon zu vermitteln, wie die Aufführungen tatsächlich gewesen sind. Sollten in der Tat keine anderen Dokumente zur Regie und zur musikalischen Aufführungspraxis an der Krolloper überliefert sein, wie z. B. Regiebücher und dementsprechende Klavierauszüge, Probenprotokolle, Gesprächsnotizen, Briefe? Besaß Hans Curjel, der doch selbst zu den Regisseuren an der Krolloper gehörte, dergleichen nicht? Wenn aber wirklich nichts erhalten sein sollte, dann wäre es doch ein

Leichtes gewesen, die Aufführungen von jenen Künstlern der Krolloper beschreiben zu lassen, die damals noch am Leben waren wie Klemperer, Gründgens, Tietjen, Teo Otto, Fred Husler, Max Strub.

Ausführlich belegt die Dokumentation Aufstieg und Fall der Krolloper, die sich in ihrer künstlerischen Arbeit zwar nie als politisches Theater verstanden hat, aber von Anfang an als solches betrachtet wurde, zumindest von den Mitte-Rechts-Parteien und ihren Anhängern. Sie waren es dann auch, die die Schließung durchsetzten. Ihnen erschien die an der Krolloper geübte Konfrontation der Oper mit Schauspielregisseuren und zeitgenössischen bildenden Künstlern, das unbekümmerte Aufgeben von Konventionen und die Abkehr von Klischees als „bewußtes Hinarbeiten auf Zerstörung der christlichen, deutschen Kultur“, als verräterische Übernahme von „jüdischem Pessimismus“ und „Niggerkultur“ (Rede eines Abgeordneten der Deutschnationalen Volkspartei vor dem Preußischen Landtag am 4. April 1930, S. 420/422). Man sollte über solch unqualifiziertes Geschwätz bornierten Spießertums lachend hinweggehen können, lebten wir nicht in einer Zeit, in der es zunehmend üblich wird, Fantasie, Experimentierfreude und skeptisches In-Frage-Stellen von meist kritiklos hingenommenen Konventionen zur Zersetzungsstrategie von Marxisten, Sozialisten, Kommunisten usw. zu erklären – man denke an die Reaktionen auf Patrice Chéreau's Bayreuther „Ring“-Inszenierung. Damals war das Geschwätz ein Symptom des nahenden Faschismus. Curjels Dokumentation sollte heute Pflichtlektüre sein für alle verantwortungsvollen Kulturpolitiker.

(Dezember 1977)

Egon Voss

WALTER F. HINDERMANN: Die nachösterlichen Kantaten des Bachschen Chorkantaten-Jahrgangs. Versuch einer Genesideutung mit synoptischen Tabellen und vergleichenden Notenbeispielen. Hofheim am Taunus: Verlag Friedrich Hofmeister 1975. 141 S.

Die musikhistorischen Möglichkeiten der mit großem philologischen Aufwand erstellten Chronologie wurden bisher noch kaum genutzt. Deshalb könnte die vorliegende Studie, die einen Ausschnitt aus Bachs Schaffen (die zwischen Ostern und Trinitatis 1725 aufgeführten Kantaten 4, 6, 42, 85, 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176) untersucht, für die Behandlung einer Reihe interessanter Fragen beispielhaft sein: Kennzeichnet die kleine, aber möglicherweise geschickt gewählte Gruppe ein bestimmtes Entwicklungsstadium? Was verbindet die in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Kantaten? Wie verhalten sie sich zu vergleichbaren früher oder später komponierten Werken?

Leider erfüllt Hindermann die Erwartungen nicht. Bei der Untersuchung der 13 Kantaten (Kapitel II) läßt er sich von einer merkwürdig naiven Vorstellung des Kompositionsvorganges leiten: „*Erst der zündende Funke der Inspiration läßt die latenten Gestaltungskräfte fruchtbar werden*“ (S. 1), man müsse die Kantaten-Reihe aus dem „*impulsiven Schöpfungscharakter*“, aus der Erkenntnis der „*eruptiven Kreation*“ Bachs verstehen (S. 12). Dementsprechend werden die zum Vergleich herangezogenen Kantaten (Kapitel III) nicht nach musikalischen Gesichtspunkten gewählt, sondern nach ihrem „*potentiellen Inspirationswert*“ (zeitlich vorausgehende Werke, Vorjahreskantaten gleicher Bestimmung und ältere Kompositionen, die durch Parodierungen erneut in Bachs Gesichtskreis getreten waren).

Ziel des Buches ist der Nachweis eines zyklischen Zusammenhangs innerhalb der Kantatengruppe. Gegen Hindermanns Beweisführung ließen sich zwar mancherlei Einwände vorbringen. Wesentlicher scheint jedoch die methodische Problematik. Um das umfangreiche Material (82 Kantatensätze) besser überblicken zu können, zerlegt der Autor es in einzelne Merkmale, die er nach verschiedenen Gesichtspunkten ordnet und vergleicht. Aus diesem Verfahren ergibt sich fast zwangsläufig die Isolierung der „*Fakten*“ vom jeweiligen musikalischen Kontext und (damit zusammenhängend) die

Überbewertung der regelhaften äußeren Erscheinungsweise. Text, Besetzung, Form und Satzart sind die Hauptaspekte. Das, was Bach von anderen Komponisten unterscheidet, bleibt dagegen unberücksichtigt.

Sicher wäre es für die Absicht und auch für die Lesbarkeit des Buches vorteilhaft gewesen, wenn der Autor die einzelnen Sachverhalte erst einmal aus ihrem Zusammenhang heraus erfaßt und dargestellt hätte, der schließlich für die Bedeutung von Entsprechungen entscheidend ist. Außerdem hätte eine solche Betrachtungsweise den nötigen Seitenblick auf die übrigen Kantaten erleichtern und Hindermann vor gesuchten oder sinnlosen Vergleichen bewahren können. (Was sagen z. B. die zahlreichen Formschemata über den zugrundeliegenden musikalischen Verlauf oder über „*Bachs Schaffensweise*“ aus? Daß die Arien fast alle dieselbe Gliederung haben, ist ohnehin klar – und bestimmt nicht auf Bachs zyklische Absichten zurückzuführen!) Der Autor überläßt es dagegen der Kontrolle des Lesers, ob Erscheinungen, die er als „*Inspirationsquellen*“ oder als „*konstruktive Dimensionen*“ der zyklischen Ordnung in Anspruch nimmt, bei Bach nicht etwas ganz Alltägliches sind.

Die Reduktion der Kantaten auf isolierte Merkmale und Schemata ist aber wohl nicht in erster Linie praktischen Überlegungen entsprungen. Sie entspricht vielmehr der auffälligen sprachlichen Unbeholfenheit des Autors und seiner Vorliebe für Tabellen. Sie nehmen etwa $\frac{1}{3}$ des Buches ein (vom Verlag mit bemerkenswerter Sorgfalt gesetzt) und sollen den Text nicht nur veranschaulichen, sondern weitgehend ersetzen. Ein Beispiel: Seite 54 werden „*arios-ostinate Typen orchestral-konzertanter Faktur*“ durch ein Zitat von Smend in ihrer Stellung zwischen Arioso und Arie charakterisiert. Sodann soll die ganzseitige Tabelle 12 dartun, daß von den drei Stücken dieser Art „*letztere beiden Sätze nun gleichzeitig sowohl formal, wie musikalisch-kleinstrukturell, als auch besetzungsmäßig . . . Analogien aufweisen.*“ Die Tabelle sagt jedoch nicht mehr aus, als selbst ein des Notenlesens Unkundiger auf den ersten Blick aus der Partitur erkennt.

Über die formale, musikalische oder kleinstrukturelle Beschaffenheit (was immer man darunter verstehen will) gibt sie keine Auskunft. Dafür enthält sie aber einige Rätsel: Was ist an der mittleren Spalte „symbolisch“? Was verbindet A und α ? Sollen die Notenzitate mehr als die zufällige Ähnlichkeit eines Taktes zeigen? – Bei derart oberflächlichen „Analysen“ (wie Hindermann seine Schemata nennt) können die Schlußfolgerungen nicht überzeugen.

(Juni 1976)

Helga Lühning

JÁNOS KÁRPÁTI: *Bartók's String Quartets*. Budapest: Corvina Press 1975. 280 S.

Publikationen über Béla Bartók in der Muttersprache des Komponisten haben oft ein spezielles Schicksal: Sie werden nur wenig oder kaum zur Kenntnis genommen, und eine später nachfolgende Veröffentlichung in französischer, englischer oder deutscher Sprache birgt unweigerlich das Problem der Unaktualität in sich; d. h. neuere Forschungsergebnisse, die beim Abfassen der Arbeit noch nicht veröffentlicht waren, zum Zeitpunkt der Übersetzung aber längst bekannt sind, werden nicht berücksichtigt.

So ergeht es auch der vorliegenden Monographie zu Bartóks Streichquartetten (ungarisch 1967, englisch 1975; die Übersetzung besorgte Fred Macnicol), die – das sei betont – einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung von Bartóks schon recht gut erschlossenem Streichquartettsschaffen darstellt. Trotzdem zeigt sich für den Leser heute, wie bedauerlich es ist, daß der Autor die hier wesentlichen Arbeiten von Günter Weiß (*Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*, Erlangen 1970) und Hartmut Fladt (*Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an den Sonatensätzen und den Streichquartetten Béla Bartóks*, München 1974) nicht berücksichtigen konnte.

Erscheint so der Ertrag der Lektüre geschmälert wegen mangelnder Differenzie-

rung von Bartóks „Frühwerk“ (S. 8 f.), das – wie aus Weiß' Untersuchungen hervorgeht – keinen absoluten stilistischen Gegensatz zum späteren Schaffen darstellt, und der nur groben Berücksichtigung biographischer Bedingungen (S. 14), die Fladt als wesentlich für die Analyse herausstellt, so bestehen die Ausführungen Kárpátis durch sicheren analytischen Zugriff am einzelnen Werk und die einleuchtende Darstellung von musikalischer Sprache und Stil anhand übergeordneter Kategorien. Diese werden im ersten Teil (S. 21–169) als „*The Legacy of Beethoven*“, „*Forerunners and Contemporaries*“, „*The Folk Music Influence*“, „*Monothematicism and Variation*“, „*Poly-modal Chromatism*“, „*Tonality*“, „*The Phenomenon of Mistuning*“ und „*Polytonality*“ eingehend erörtert. Die Analysen im zweiten Teil (S. 173–266), die ausführlich jedes der sechs Streichquartette behandeln, sind in ihrem methodischen Aufbau nicht immer restlos nachvollziehbar, bieten aber eine Fülle an Material – eine Fundgrube für den, der sich weiter mit Bartóks Streichquartetten auseinandersetzen möchte und eine willkommene Ergänzung zu den Analysen Fladts, der von völlig anderen Voraussetzungen ausgeht.

Dennoch ergeben sich folgende Hauptpunkte der Kritik:

1. Kammermusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann nur in ihrer besonderen geschichtlichen Situation angemessen verstanden werden; sie bedeutet Kritik an den Massenbesetzungen der spätromantischen Symphonik, Kritik an vermeintlicher Äußerlichkeit, eine Verlagerung vom vordergründigen Klangreiz auf innere, strukturelle Merkmale. Aus dieser Reaktion heraus erklärt sich die Situation des Streichquartetts bei Bartók besser als mit dem Hinweis auf die „so-called conservative romantics“ (S. 21), Schumann und Brahms, die lediglich klassisches Erbe konserviert hätten.

2. Kammermusik, insbesondere das Streichquartett, wird bei Kárpái als Gattungstradition zu einseitig von Beethoven hergeleitet und als Gattung isoliert gesehen: „*Nineteenth century developments did not favour chamber music and particular not*

the string quartet. . . . It was the twentieth century which brought the chamber music renaissance“ (S. 21). Kammermusik als satztechnisches Prinzip ist aber auch im 19. Jahrhundert – wenn man dieses nicht einseitig vom Umfang der Orchesterpartituren her beurteilt – mehr als nur unterschwellig präsent. Auch der Hinweis auf die geringe Anzahl von Werken aus dem m. E. ohnehin gattungsmäßig kaum eingrenzbaeren Bereich „Kammermusik“ sticht nicht.

3. Kárpáti überschätzt den Einfluß Beethovens auf Bartóks erste Streichquartette: „*What kinds of model can have been before Bartók when he composed his First String Quartet in 1908? The greatest paragons in his development – Wagner, Liszt and Richard Strauss – were not able to offer him anything in this area. Brahms is the only composer who could have a more immediate example, but in the F major String Quartet composed 1898, the young Bartók had already moved essentially beyond this influence. In this way, he was 'obliged' to jump almost a century and go back to the classical summit of quartet music, the works of Beethoven*“ (S. 22). Nun erschöpft sich allerdings der Brahmssche Einfluß auf Bartók nicht in den naiven Stilkopien der Kindheit und Jugend vor 1900. Abgesehen vom Streichquintett von 1904 müßte auch in bezug auf Bartóks erstes Streichquartett Brahms mitherangezogen werden. Nicht nur die klangliche „Oberfläche“, sondern auch die kompositorischen Verfahren, vor allem Themenstruktur und -verarbeitung sind stilgeschichtlich bedeutsam.

4. Auch die grundsätzlichen Anmerkungen zu Bartóks stilistischen Grundlagen bleiben fragwürdig; denn das Klavierquintett (1904) und die Suite Nr. 1 (1905) stehen mehr unter Brahms'schen, die symphonische Dichtung *Kossuth* (1903) und das Scherzo für Klavier und Orchester (1904) unter Strauss'schem und lediglich die Rhapsodie für Klavier und Orchester (auch für Klavier allein) (1904) direkt unter Liszt'schem Einfluß. Keinesfalls können die Trennlinien absolut gezogen werden. Die stilistischen Einflüßbereiche nach Gattungen zu kategorisieren (Orchestermusik:

Strauss, Klaviermusik: Liszt, Kammermusik: Brahms, bzw. Beethoven) ist eine mißverständliche wenn nicht gar falsche Vereinfachung.

5. Bleibt zuletzt noch das Unbehagen bezüglich der Subjektivität einiger Formulierungen, die sich der analytischen Konkretion entziehen, anzumerken. Was heißt z. B.: „*The ascending line of the first quartet, beginning in the Wagner-Nietzsche tone, . . . is replaced (im 2. Quartett) by the voice of the artist lamenting the Hungarian fate and that of humanity, a tone stammering . . . from identification with social problems of the nation and the age*“ (S. 11); oder „*. . . the Sixth String Quartet is the work of . . . a prophetic foreboding of the tragedies which actually come to pass . . .*“ (S. 14).

Alle Einwände, die nicht zufällig die ersten Kapitel besonders betreffen, vermögen letztlich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es sich bei Kárpáti's Buch um eine alles in allem lesenswerte Publikation handelt. Neben den kenntnisreichen Analysen im zweiten Teil sei aus dem ersten Teil vor allem das Kapitel über Monothematik und Variationsprinzip, das einen der besten Beiträge zu diesem zentralen Problem der Kompositionstechnik Bartóks darstellt, hervorgehoben.

(Februar 1977)

Hans Winking

JOACHIM KAISER: *Beethoven's 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1975. 661 S.

Wie in Büchern über diesen Gegenstand allgemein üblich, werden die Sonaten nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern in der ihrer Opuszahlen besprochen. Jede Sonate hat ihr eigenes Kapitel, das mit einer allgemeinen Charakterisierung des Werks beginnt und daran, Satz für Satz, die Darstellung der Sonate im einzelnen anschließt. Durch Zwischenüberschriften werden drei Gruppen von Sonaten gebildet: op. 2 bis 22 („*Jähe Meisterschaft und demonstrative Sicherheit – empfindsame Erkundungen einer Form*“), op. 26 bis 57 („*Meisterwerke absoluter, absichtsvoller Musik – thematische Arbeit und program-*

matische Thematik“), op.78 bis 111 („Strukturen, Dissoziationen und Zartheiten – komplexe Ansprüche des Spätwerks“).

In einem Einleitungskapitel erläutert der Autor seine Absichten. Die „*musikalisch-dramatische Physiognomie*“ der Sonaten (S. 15) soll deutlich werden, vor allem aber soll zur Sprache kommen, was die Pianisten, im Einklang oder Gegensatz zur Musikwissenschaft, in den Sonaten „entdeckt“ haben (S. 15). Kaiser mißtraut den herkömmlichen Analysen, ohne freilich auf sie verzichten zu können. Uneingeschränktes Vertrauen dagegen hat er zur klingenden Musik. Seine Texte sind „*musikalische Erlebnisbeschreibungen*“ (S. 240). Als solche sind sie naturgemäß auf Konzerte, Schallplatten, Tonbänder usw. bezogen, die das Buch selbstverständlich nicht mitliefern kann. So fehlt die Veranschaulichung, die erst nachvollziehbar macht, was Kaiser schreibt, die erst zum Verständnis bringt, was seine Worte meinen. Wenn es, wie Kaiser behauptet, stimmt, daß in und mit dem Spiel der Sonaten etwas geschieht, das nicht immer „*ohne weiteres verbal begrifflich dingfest zu machen ist*“ (S. 29), dann sind Klangbeispiele unabdingbar notwendig, und es ist wohl kein Zufall, daß das Buch aus einer Rundfunksendung hervorgegangen ist, in der all das vorgeführt werden konnte, was dem Buch notwendig fehlen muß. Gerade wenn bewiesen werden soll, daß bedeutende Pianisten durch ihr Klavierspiel mindestens ebenso viel zur Deutung von Beethovens Sonaten beitragen und beigetragen haben wie die meist allein vom Notentext ausgehenden Musikforscher in ihren Analysen, dann kann man auf akustische Veranschaulichung nicht verzichten, dann sind Notenbeispiele nicht nur ein unzureichender, sondern ein falscher Ersatz. Der Hinweis auf Schallplatten als das noch am besten zugängliche Medium reicht nicht aus, da es keine öffentlichen Diskotheken gibt, schon gar nicht solche, die über eine ähnlich umfangreiche Sammlung verfügen, wie sie diesem Buch zugrundeliegt. Im übrigen ist die am Ende des Buches mitgeteilte, umfangreiche Diskografie unvollständig, obwohl sie andererseits Aufnahmen verzeichnet, die im Buch gar nicht zur Sprache

kommen. Freuen kann sich indessen die Plattenindustrie; fast zwangsläufig wird sich der Leser die eine oder andere der im Text erwähnten und gepriesenen Aufnahmen kaufen.

Für Kaiser liegt der Grund für die Vielfalt der möglichen Interpretationen in den Sonaten selbst, in ihrer „*Grenzenlosigkeit*“ (S. 35), ihrer künstlerischen Höhe und Größe. Der Sachverhalt ist aber so eindeutig und einfach nicht. Das Konkurrenzsystem, in dem wir leben und in dem besonders die Pianisten stehen, zumal jene, die Platten einspielen, zwingt zur Unterscheidung, zur besonderen Note, zur Abweichung vom Gewohnten. Die Vielfalt der Interpretationen entspringt folglich nicht zuletzt der realen wirtschaftlich-sozialen Situation der Pianisten und nicht unmittelbar den Sonaten, die oft nur Mittel zum Zweck sind, nicht aber die Sache, um die es geht. Leider können sich die Sonaten nicht gegen ihre Vermarktung wehren. Der Pluralismus der möglichen und anerkannten Interpretationen, der dem Musikbetrieb, insbesondere der Plattenindustrie selbstverständlich nur zu gut ins Konzept paßt, spiegelt in Wahrheit eine Lage wider, in der die den Kunstwerken selbst eingegrabenen, einst selbstverständlichen Maßstäbe ihrer Beurteilung verlorengegangen sind. Wäre es nicht so, dann hätte Beethoven seine Notentexte sehr viel ausführlicher, genauer und ins Detail gehender festgelegt.

Nach Kaiser ist der Notentext nicht mehr als eine „*Vorschrift*“ (S. 34), „*alle Musik nicht zum ‚Lesen‘, sondern zum Spielen und Hören bestimmt*“ (S. 409). Dem ist entgegenzuhalten, daß auch und gerade der Notentext eine Existenzform des musikalischen Kunstwerks ist. Differenzierte Stücke wie die Sonaten Beethovens sind wesentlich geprägt durch den Akt des Schreibens, der die musikalische Reflexion in erheblichem Maße visuell bestimmt. Auch teilt sich der Werkcharakter der Stücke viel deutlicher im Notentext mit als in der klingenden Ausführung, die naturgemäß hervorkehrt, daß Musik Ablauf und Vorgang ist. Kaisers Meinung ist freilich nicht eindeutig. Wiederholt verweist er bewundernd und erstaunlich

bedenkenlos auf Analysen von Schenker oder Réti, die anhand der klingenden Musik allein nie hätten gemacht werden können. Kaiser berichtet fasziniert davon, daß der melodische Höhepunkt im ersten Satz der *Mondscheinsonate* genau in der Mitte des Stücks liege „zwischen zweimal 35 Takten“ (S. 262); er vergißt dabei völlig, daß diese Symmetrie nur auf dem Papier besteht und kein Pendant hat in der klingenden Musik, in der gleiche Taktzahlen weder gleiche Länge noch gleichen Spannungswert verbürgen.

Kaisers Charakterisierung der *Appassionata*-Interpretation von Emil Gilels gipfelt in den Worten „*energisch und zusammengefaßt*“; unmittelbar anschließend wird Goethe zitiert, der 1812 über Beethoven schrieb: „*Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen*“. Es sieht so aus, als stütze das Goethe-Zitat Kaisers Beschreibung. In Wahrheit beweist das Zitat überhaupt nichts; denn Kaiser hat seine Formulierung ja von Goethe übernommen (S. 401).

Mit Recht hat Hermann Danuser in seiner Besprechung des Buches (*Neue Zeitschrift für Musik* 5/1976) von „*Kaisers Metaphern- und Pointierungsmanie*“ gesprochen, die „*nicht selten die Grenze hochtrabender Geschmacklosigkeit*“ streife. Es ist aber nicht nur eine Frage des Geschmacks, wenn z. B. die Beschreibung des ersten *Appassionata*-Satzes in der Interpretation Artur Schnabels mit der Formulierung „*Mord, mit (f-moll)-Motiv . . .*“ endet (S. 403). Solch plakatives Simplifizieren, das den Sonatensatz zum Krimi macht, verfehlt die Musik nicht minder als trockene Analysen und hat die fatale Neigung, alte Klischees lediglich durch neue zu ersetzen.

Über dem Wortreichtum geht die Genauigkeit in der Wahl der Wörter und Begriffe verloren. Zu einem Notenbeispiel aus der Sonate op. 14 Nr. 2 heißt es: „*Beethoven entwickelt im ersten Satz dieser Sonate eine Phrase folgendermaßen weiter*“ (S. 195). Das illustrierende Notenbeispiel zeigt jedoch das Gegenteil, nämlich, daß der genannten Phrase etwas Neues folgt und von „*Weiterentwicklung*“ gar keine Rede sein

kann. Diese Unschärfe, die gerade dann vermieden werden müßte, wenn es um Dinge geht, die „*nicht ohne weiteres verbal begrifflich dingfest zu machen*“ sind (S. 29), trifft sich mit einer unverkennbaren Tendenz zu Mystifizierung und Mythisierung. Wörter wie „*Rätsel*“, „*Geheimnis*“, „*Wunder*“ charakterisieren die Sonaten. Zu lesen ist vom „*heiligen Bezirk*“ der Sonaten (S. 344), von ihrem „*Allerheiligsten*“ (S. 504/603), von der „*Grenzenlosigkeit der Werke*“, der „*kein Pianist dieser Welt*“ gewachsen sei (S. 34f.), davon, daß die Sonaten „*einen unüberschaubar reichen, gleichwohl als Totalität zusammenhängenden Kosmos*“ bildeten (S. 24) usw. Der Schluß des Buches – op. 111 betreffend – ist symptomatisch: „*In wem stiege nicht, wenn die Arietta verklingt, endend mit einem Akkord, dessen höchster Ton als genau jenes c erkennbar wird, mit dem 1795 Beethovens 1. Klaviersonate Opus 2 Nr. 1 keck und selbstsicher begann – wem stiege da nicht die Ahnung auf, daß sich zwischen Opus 2 Nr. 1 und Opus 111 noch so manche Beziehungen und Strukturzusammenhänge, Geheimnisse und Gewißheiten verbergen?*“ (S. 633). Während ein rein zufälliger und äußerlicher Zusammenhang zwischen op. 2 Nr. 1 und op. 111 zur tiefsinnig-geheimnisvollen Intention gemacht wird, werden die Sonaten ohne Opuszahl verschwiegen, wie es schon der Titel des Buches tut. Es entsteht der Eindruck, als solle die nach Kaisers Meinung schlechte Rationalität der herkömmlichen Analysen nicht durch eine bessere ersetzt werden, sondern durch pure Irrationalität.

(Dezember 1977)

Egon Voss

DAVID LIDOV: *On Musical Phrase. Monographies de sémiologie et d'analyses musicales, Band 1, 1975. Université de Montréal: Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale. 100 S.*

Die Groupe de Recherche en Sémiologie Musicale de Montréal eröffnet mit der vorliegenden Aufsatzsammlung eine eigene Reihe, in der sowohl detaillierte Analysen geboten, als auch grundsätzliche, die wissenschaftstheoretische Problematik musikali-

scher Analyse und Musiktheorie betreffende Fragen behandelt werden sollen.

Der methodische Ansatz Lidovs ist zwar strukturalistisch, versucht aber, die bisher in der musikalischen Sémiologie vorherrschenden Richtungen des taxonomischen Strukturalismus und des Distributionalismus zu überwinden: Im Rahmen des Strukturalismus wurden Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe man Analysen durchführen konnte, ohne auf metasprachliche Voraussetzungen rekurren zu müssen, da diese bei den ursprünglichen Gegenständen, der natürlichen Sprache und Mythen, nicht gegeben sind. Das hierbei implizierte methodische Ideal einer „tabula rasa“ als Ausgangspunkt wurde von der „Sémiologie musicale“ übernommen, obwohl für weite Bereiche der Musik die für die Strukturalisten relevante Ausgangssituation nicht gegeben ist. Da jedes Werk und jeder Analytiker in einer Tradition der Rezeption von Musik, der Musiktheorie, des gesellschaftlichen Kontextes usw. stehen, kann von dieser nicht nur nicht abgesehen werden, sondern es bieten sich auch von hier aus externe (u. U. metasprachliche) Zugänge zum Werk jenseits der „tabula rasa“. Dies ist ein Hauptpunkt, auf den sich die Untersuchungen Lidovs konzentrieren.

Der erste Aufsatz (verfaßt gemeinsam mit James Gabura) beschreibt ein Verfahren zur computeriellen Erzeugung achttaktiger tonaler Melodien im 2/4-Takt, das nach dem Modell generativer Grammatiken entworfen ist. Das (entfernte) Ziel besteht darin, syntaktische Gesetzmäßigkeiten tonaler Musik zu ermitteln. Frühere Versuche hierzu, die auf der Basis statistischer Modelle arbeiteten, weist Lidov mit dem Chomsky'schen Argument zurück, daß in diesem Problemfall aus endlichem Material unendlich viele Kombinationen gebildet werden müssen, und daß statistische Verteilungsregeln, die dies nicht ermöglichen, kein syntaktisches System bilden könnten. – Lidov benötigt für seine Grammatik 1. eine abstrakte metrische Struktur, die er in traditioneller Weise als Folge von leichten und schweren Taktzeiten, Takten und Taktgruppen mit Akzentabstufungen beschreibt, 2.

eine tonale Struktur, in der die Tonqualitäten auf dem Hintergrund des harmonischen Gefälles zwischen Tonika und Dominante klassifiziert, d. h. mit tonalen Akzenten versehen werden. Lidov beschränkt sich auf notierte Musik und dementsprechend fungieren Noten, aufgefaßt als Dupel von Dauer und Tonhöhe, als „Lexikon“. Eine Reihe von Noten bildet also das Resultat einer generativen Komposition. Der Unterschied zum Distributionalismus besteht darin, daß durch die Voraussetzung metrischer und tonaler Akzentmuster die Töne als Funktionen des Kontextes aufgefaßt werden.

Während die generative Grammatik versucht, rein syntaktische Strukturen zu erzeugen, die dann durch angehängte sog. Lexikonregeln semantisch interpretiert werden, zeigen in neuerer Zeit Vertreter der sog. Generativen Semantik, daß in die syntaktische Generierung immer schon Semantisches eingeht. Obwohl Lidov die GS nicht erwähnt, scheint er sich ihre Erkenntnisse zunutze gemacht zu haben. In Analogie erzeugt seine „Rhythmische Grammatik“ eine Folge von Dauern, in der durch entsprechende Indices bereits die tonalen Akzente festgelegt sind. Mittels eines mechanischen Selektionsverfahrens und unter Benutzung einer „Tonhöhengrammatik“ werden diese Indices interpretiert und jeder Note ihre exakte Tonhöhe zugewiesen.

Der folgende recht umfangreiche Aufsatz enthält eine ausführliche Diskussion der metrischen Theorien von Riemann, Cooper und Meyer sowie des Ansatzes von Ruwet. Die Kritik, die das Ergebnis einer m. E. sehr verständnisvollen und genauen Interpretation ist, zielt darauf, daß 1. alle drei Theorien auf einer Klassifikation musikalischer Abschnitte nach einem Prinzip beharren (z. B. „leicht – schwer“ oder, bei Cooper und Meyer, als Ausprägung eines „musikalischen Versfußes“), und daß 2. Ruwet aufgrund seines Segmentierungsverfahrens, das jeweils sich wiederholende oder leicht variierte Abschnitte gleicher Ausdehnung zusammenfaßt, keine Möglichkeit hat, substantiell verschiedene Formkategorien zu unterscheiden. Für ihn gibt es nur noch neutrale Einheiten. Letzterem gegenüber

führt Lidov das Argument an, daß jegliche Analyse ein Vorverständnis voraussetze (bei strukturalistischen Analysen z. B. bei der Wahl der Kriterien für die Zusammenfassung von Varianten zu Paradigmen). Dies stützt er exemplarisch mit der (psychologischen) Beobachtung, daß für die musikalische Erfahrung ein essentieller Unterschied zwischen einer Phrase (verstanden als ein relativ abgeschlossenes Ganzes) und einem Motiv besteht, als Beispiel für Kriterien, die das Segmentieren leiten müßten. Lidovs These ist, daß der Unterschied zwischen Phrase und Motiv formal als Grad der Komplexität bestimmbar ist, und daß diese Komplexität sich mit strukturalistischem Instrumentarium beschreiben läßt. Eine Phrase kann dann definiert werden als Koordinationseinheit von Parametern des Tonsatzes. Damit wird gleichzeitig der Zwang zu eindeutiger Gruppierung umgangen, denn die Faktoren eines Tonsatzes können zueinander in Widerspruch stehen (z. B. Dauernakzent vs tonaler Akzent). Ziel der Analyse ist nicht die Klassifikation sämtlicher Dimensionen eines Tonsatzes nach einem Prinzip, sondern die Systematisierung der Beziehungen zwischen ihnen. (Dies entspricht nach gängiger linguistischer Terminologie der Offenlegung der Codes eines Tonsatzes.)

In den letzten beiden Aufsätzen wird dieses Konzept in Verbindung mit Einzelanalysen (einer französischen Chanson und Debussys *Prélude Voiles*) differenziert und spezifiziert. Dabei sind zwei Punkte hervorzuheben: Einmal distanziert sich Lidov von einer ontologisierenden Auffassung musikalischer Strukturen. Dem Segmentieren, dem Aufstellen von Oppositionen und dem Zusammenfassen von Varianten haftet immer ein Moment von subjektiver Willkür an. Dies hat Konsequenzen für die Bestimmung der analytischen Kategorien: Eine Phrase ist nicht die in der Partitur vorzufindende komplexe Einheit, sondern etwas, das nur auf eine komplexe Weise beschrieben werden kann. Zweitens versucht Lidov der Schwierigkeit jeder strukturalistischen Analyse von Musik Herr zu werden, die darin liegt, daß Musik in der Zeit abläuft, daß Wiederholungen als Erinnerungen, Varianten als Model-

le für Kommendes oder als Entwicklungen fungieren können etc. Debussys *Prélude* wird analysiert als Prozeß einer Auflösung eines zunächst etablierten Codes. In diesem werden Varianten eines melodischen Paradigmas nach bestimmten Regeln bestimmten metrischen Strukturen zugeordnet (solche Strukturen setzen sich z. B. aus Länge der Phrasen, Stellung im Takt, innerer Gliederung zusammen).

Lidov ergänzt also die strukturalen Verfahren um die Erkenntnisse der generativen Linguistik. Neben dieser Erweiterung auf dem Niveau der Methoden finden sich bei ihm auch wissenschaftstheoretische (metatheoretische) Überlegungen zur Frage, welche Kriterien der Klassifikation sich überhaupt rechtfertigen lassen (dabei rekurriert er auf [gestalt]psychologische Resultate), wie ihr Verhältnis zueinander sei, und was dies für Konsequenzen für die konkreten Methoden nach sich zieht.

(April 1976) Christine Hardenberg

EDWARD B. MOOGK: Roll Back the Years. History of Canadian Recorded Sound and its Legacy, Genesis to 1930. Ottawa: National Library of Canada 1975. XII, 444 S., 17 cm-Langspielplatte.

Dem europäischen Musikwissenschaftler, der gerade erst die Bedeutung der Schallaufzeichnung für die europäische Musikgeschichte, für die Musikgeschichtsschreibung und für die zukünftige Musikpädagogik zu erfassen beginnt, mag die Notwendigkeit einer enzyklopädisch angelegten Geschichte der Schallaufzeichnung in Kanada von den Anfängen bis 1930 nicht zwingend erscheinen. Kaum ein Name der Musiker, die im kanadischen Musikleben eine Rolle gespielt haben, ist hierzulande bekannt, und es sieht so aus, als wäre das kanadische Kulturleben, von dem die Schallplatten ohnehin nur einen Teilausschnitt überliefern können, nur eine Ausstrahlung des europäischen. Jedoch könnte sich für die junge Wissenschaft von der Schallaufzeichnung das Ausstrahlungsverhältnis rasch umkehren: Seit Jahren werden in Kanada Grundlagenforschungen zur Geschichte und zum Repertoire der auf

Schallplatten dokumentierten Musik in einem Umfang betrieben und staatlich gefördert, wie er bei uns nicht einmal geträumt werden könnte. Nicht zuletzt spürt man dies bei der Suche nach den Originalplatten: meist waren die Kanadier schon da und meist zahlen sie besser. Nicht nur haben die Bibliotheken in Ottawa und Toronto inzwischen wichtige Sammlungen, sondern sie fördern auch die wissenschaftliche Aufarbeitung des Materials. Moogks Buch ist eine vorbildliche und fleißige Arbeit; daß die Aufmachung in Layout und Illustration ansprechend ist und das Buch auch dem Schallplattensammler ohne wissenschaftliche Ansprüche interessant macht, entspricht überseeischen Gepflogenheiten. Der Textteil bringt neben einem allgemeinen Abriss zur Frühzeit der Schallaufzeichnung und faksimilierten Konstruktionszeichnungen alle erreichbaren Fakten über kanadische Schallplattenfirmen und die beteiligten Persönlichkeiten: Es war ein Sohn von Emil Berliner, der die kanadische Tochtergesellschaft gründete. Kurzbiographien der wichtigsten Künstler, ein Anhang mit wichtigen Dokumenten und Auszüge aus einem sehr umfangreichen Katalog über Grammophone, Phonographen und Zubehör runden den Textteil ab. Gut die Hälfte des Buches besteht aus Diskographie, die sowohl sämtliche in Kanada geborenen oder aufgewachsenen Künstler erfaßt als auch sämtliche von kanadischen Firmen bis 1930 gepreßten Platten in der Reihenfolge der Matrizennummern. Ein Komponistenverzeichnis erübrigte sich, da klassische Musik keine nennenswerten Spuren in der kanadischen Schallplattenproduktion hinterlassen hat. Auf den Vorsatzblättern sind schöne Beispiele für Etiketten abgebildet, leider ohne Erklärungen zur Datierung (tatsächlich datiert der Sammler meist nach dem „Label“, doch hat noch niemand exakte Datierungskriterien erarbeitet). Immerhin ist das Buch ein Anfang, ein Arbeitsmuster.

(November 1975)

Helmut Haack

ANGELIKA SIEGLIN: Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburi Cemil Bey. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 5.)

Anhand von sieben Peşrev des türkischen Tanbur-Spielers und Komponisten Cemil Bey (1873–1916) untersucht die Verfasserin das Phänomen „Melodiemodell“ und „Gestaltvariation“ im Peşrev, einem der wichtigsten Instrumentalformen türkischer Kunstmusik. Formal besteht ein Peşrev aus vier sogenannten Hana, die jeweils vom Teslim gefolgt werden: $H^1T H^2T H^3T H^4T$. „Gestaltvariation“ erläutert die Verfasserin folgendermaßen: „es treten im Verlauf eines Peşrev melodische Bewegungszüge auf, die auf ein ihnen gemeinsames, jedoch nur als Abstraktum existierendes Grundgerüst reduzierbar sind“ (S. 7). Sie beschäftigt sich also mit dem Problem, inwieweit eine „Modellrealisation“ eines Peşrev vom persönlichen Stil des Komponisten und vom Makam selbst, in dem der Peşrev konzipiert ist, abhängt. Dazu vergleicht sie die sieben Peşrev Cemil Beys mit denen anderer türkischer Komponisten, deren Peşrev im gleichen Makam stehen, wie die des Cemil Bey. Als Grundlage der Untersuchung dient die Sammelausgabe türkischer Werke, die 1928 im Druck erschienen ist. Von den sieben Peşrev Cemil Beys waren der Verfasserin vier klanglich zugänglich, von denen sich allerdings „drei als unvollständig und somit ungeeignet als Ausgangspunkt für die Analyse“ (S. 9) erwiesen. Deshalb beruht die Analyse ausschließlich auf der gedruckten Ausgabe *Külliyati* vom Jahre 1928. Obwohl die vergleichsweise herangezogenen Peşrev aus dem 16., 17., und 18. Jahrhundert stammen und die des Cemil Bey von der Jahrhundertwende, ist ein Vergleich dennoch berechtigt, weil die Peşrev aller hier herangezogenen Komponisten erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Noten fixiert wurden. Sie zeigen gemeinsame Züge, wie man sie anfangs des 20. Jahrhunderts nach mündlicher Überlieferung in Noten aufgezeichnet hat. In diesen Transkriptionen spiegeln sich gezwungenermaßen Spieltechnik und Stil

des „Transkriptors“ wider. Die Aufzeichnung eines Peşrev in Noten stellt deshalb eine mögliche Fassung des betreffenden Peşrev dar und nicht die tatsächliche Form, wie sie Cemil Bey oder die anderen hier genannten Komponisten klanglich ausführten. Tanburi Cemil Bey war, wie sein Name andeutet, in erster Linie ein Tanbur-Spieler (Spieler der Langhalslaute). Er fungierte wie alle guten Musiker des Vorderen Orients gleichzeitig als Schöpfer und Interpret seiner eigenen Musik, ohne sie jedoch in Noten niederzuschreiben. Die Untersuchung behandelt die gedruckten Peşrev als endgültige Kompositionen im europäischen Sinne, wie man etwa eine Sonate von Mozart analysiert. Ein wichtiges charakteristisches Element dieser Musikkultur wurde allerdings nicht erschöpfend behandelt, nämlich die Tatsache, daß die untersuchten Beispiele modale Strukturen darstellen. Die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus eines Peşrev setzt deshalb eine grundlegende Kenntnis der modalen Eigenschaft seines Makam voraus. Ohne dies ist es schwer zu begründen, warum ein Peşrev im Makam Mahur bestimmte Eigenschaften aufweist. Ein Peşrev im Mahur stellt immer eine Realisierung der Makameigenschaften des Mahur dar im Rahmen eines Usul, d. h. zur Begleitung einer festen rhythmischen Formel, die auf den Küdüm, zwei kleinen Trommeln, ausgeführt wird. Während Cemil Bey sein Mahur Peşrev im Rahmen des Usul Muhammes mit 16 Zählzeiteinheiten konzipiert, gestaltet Gazi Karai z. B. seinen Peşrev im Usul Düyek mit acht Zählzeiteinheiten. Einen Peşrev zu komponieren, bedeutet für den türkischen Komponisten Charakteristika eines Makam im Rahmen eines festen Usul ganz oder teilweise zum Ausdruck zu bringen. Die Art und Weise, wie er einige Charakteristika hervorhebt, andere aber verschleiert oder sehr flüchtig bearbeitet, kennzeichnet den persönlichen Stil des Komponisten. Der Peşrev stellt ein Problem dar, das der Komponist gewöhnlich nur einmal löst. Deshalb komponierten die türkischen Musiker nur einen Peşrev und einen Semai in ein- und demselben Makam; eine Ausnahme davon machten drei Komponi-

sten, die mehrere, etwa fünf Peşrev im gleichen Makam komponierten.

Angelika Sieglins Analysen zielen dahin, das „Melodiemodell“ bzw. „die Gestaltvariation“ der Peşrev Cemil Beys zu bestimmen. Ihre Ergebnisse wären m. E. viel umfangreicher, wenn sie vom tonräumlichen Modell des Makam ausginge und zu begründen versuchte, warum die Peşrev im Makam Mahur beispielsweise so und nicht anders gestaltet wurden. Dessenungeachtet erhellt das Buch das Schaffen Cemil Beys und anderer türkischer Komponisten, so daß es der Studierende türkischer Kunstmusik in Europa nicht missen möchte.

(März 1976)

Habib Hassan Touma

LAURENCE PICKEN: Folk Musical Instruments of Turkey. London – New York – Toronto: Oxford University Press (1975). XXX, 685 S., zahlreiche Noten, Photos, Tabellen, Zeichnungen und Karten.

Trotz gelegentlicher Würdigungen der Musikinstrumente als wichtige Träger geistiger Produktionen der Gesellschaft und trotz der nicht zu unterschätzenden Dokumentierungen und Anregungen in Sachs' *Geist und Werden* . . . gab es bislang nur sehr wenige entsprechende, regional oder typologisch eingeeengte instrumentenkundliche Monographien. Dennoch scheint man allenthalben die Notwendigkeit zu sehen, die Klangwerkzeuge endlich nur noch in einem gegenüber formalistischen Betrachtungsweisen umfassenden Zusammenhang sehen zu müssen. Entscheidende Ansätze dazu bot die *Study Group on Folk Musical Instruments* des *International Folk Music Council*, die inzwischen vier Sammelbände (*Studia instrumentorum musicae popularis*) publizierte und vor allem, unter der Leitung von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, das *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* konzipierte. In dieser, bisher mit zwei Bänden erst zögernd begonnenen Reihe sollte auch die Darstellung der türkischen Volksmusikinstrumente durch Laurence Picken erscheinen. Daß dieser statt dessen nun eine eigene – hier zu besprechende –

Veröffentlichung vorlegt, entschuldigt er mit dem seinem Manuskript adäquaten Umfang und dem Format, die nicht den Gegebenheiten des genannten Handbuches entsprochen hätten.

Trotzdem hält sich Picken an die von den Herausgebern des Handbuches, u. a. im Vorwort zum ersten Band geforderten, in sechs Gruppen gegliederten Gesichtspunkte für die Besprechungen der einzelnen Instrumente: Terminologie, Ergologie und Technologie, Spieltechnik und musikalische Möglichkeiten, Spielrepertoire, Verwendungszweck, Geschichte und Verbreitung. Und doch entstand hier insgesamt ein wissenschaftliches Werk, das in der Tat den Rahmen eines Einzelbandes des Handbuches weit gesprengt hätte, ein Werk, das als nahezu erschöpfend bezeichnet werden kann. Es zu kürzen, wäre einer 25jährigen Forschertätigkeit in keiner Weise gerecht geworden. So lange nämlich hatte Picken in der Türkei recherchiert, d. h. längst mit seinen Untersuchungen begonnen, bevor Pläne zu einem Handbuch entwickelt waren. Dabei berücksichtigte er von Anfang an alle über das rein Ergologische hinausgehenden Aspekte des Instrumentariums. Wie intensiv und umfassend seine Arbeit war, zeigen die Listen mit schier zahllosen Namen türkischer und anderer Gewährleute und Helfer, zeigen die vielen Fußnoten, in denen weitere Informanten genannt werden.

Aus den Einzelergebnissen das eine oder andere hervorheben oder hier vorstellen zu wollen, wäre müßig. Picken ordnet das Material, wie auch von Emsheimer und Stockmann vorgesehen, nach der Sachs-Hornbostel'schen Systematik von 1914. Die dort verwendeten Dewey-Zahlen behält er nicht nur bei, er kann sie auch vielfach weiter differenzieren. Dies läßt sich am leichtesten aus dem zwölfseitigen Inhaltsverzeichnis ablesen, in dem u. a. sämtliche behandelten Instrumente mit ihren klassifikatorischen Stellenwerten aufgeführt sind. Das Zusatzzeichen „C“ weist darin auf Kinderinstrumente hin, denen der Verfasser seine besondere Aufmerksamkeit als einer selbständigen Instrumentengattung widmet. Manche Gruppen von Instrumenten werden zu-

nächst zusammengefaßt besprochen, viele Typen – vor allem die verbreitetsten – erfordern für ihre Darstellung mehr Raum als andere, und hier und da läßt sich auch einmal zu einem der oben genannten sechs Gesichtspunkte wenig oder gar nichts sagen, wenn selbst intensivste Befragungen und eingehendes Quellenstudium nichts ergaben. Stets aber zeichnet sich ein klares Bild auch der Bedeutung der einzelnen Instrumente für das türkische Volksleben ab. Dazu verhelfen weiters nicht nur 40 Notenbeispiele, sondern auch viele Photos auf 46 Tafeln, 48 Tabellen, 54 Zeichnungen und 15 Verbreitungskarten.

Schließlich geht Picken mit einer besonders dankenswerten Nachschrift (S. 557 bis 609) weit über die Aufgabe einer instrumentenkundlichen Monographie hinaus. Hier wird zunächst die in den letzten Jahrzehnten mehrfach kritisierte Systematik von Sachs und Hornbostel verteidigt, wobei der gelernte Biologe Picken überzeugende Parallelen zu naturwissenschaftlichen Klassifikationen anführen kann. Der Verfasser hält diese Systematik für durchaus „natürlich“ und keineswegs unhistorisch. – Wichtiger sind dann noch die Auslassungen über allgemein gültige Entwicklungstendenzen der Musikinstrumente in aller Welt von der Entdeckung klangfähiger Naturmaterialien, der Berücksichtigung von Erfahrungen mit anderen Geräten, der künstlerischen Ausschmückung bis zu den Wechselbeziehungen zwischen bäuerlichen und städtischen Klangwerkzeugen. In dem „*Organogeography*“ benannten Abschnitt weist Picken auf die Zusammenhänge zwischen der Flora Anatoliens und dem Vorkommen bestimmter, aus Naturmaterial hergestellter Instrumente hin.

Speziell mit dem abschließenden Kapitel „*Diffusion*“ geht der Verfasser ganz bewußt über die Konzeption des *Handbuches* hinaus, in dem auf eine „*Berücksichtigung übernationaler Zusammenhänge zunächst verzichtet werden*“ sollte. Hier geht es Picken nicht nur um die vielfältigen Wanderwege und um Beziehungen bzw. Verwandtschaften des türkischen Instrumentariums mit dem weiteren Asien und

mit Europa, sondern wiederum auch um die verschiedensten Kontexte wie kosmologische Spekulationen, Mythen usw. Dabei präsentiert sich der Verfasser ebenso als bewundernswerter Polyhistor wie danach als all-round-Musikethnologe, wenn er auch noch die mit Instrumenten verbreiteten modalen Systeme behandelt.

Daß dieses vorbildliche, dem türkischen Volke gewidmete Werk durch mehrere Register sehr sinnvoll aufgeschlüsselt wird, erscheint angesichts der dem Buche eigenen Akribie durchaus selbstverständlich.

(Juni 1976)

Kurt Reinhard

DÖRTE WIECHELL: Didaktik und Methodik der Popmusik. Frankfurt/M. – Berlin – München: Verlag Moritz Diesterweg 1975. 180 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

Bei der vorliegenden Schrift handelt es sich um die erste Publikation in Buchform, die ausschließlich vielschichtige Aspekte zur Behandlung von Populärmusik im schulischen Musikunterricht zum Inhalt hat.

Einleitend werden Befragungsergebnisse aufgeführt und analysiert, die Dörte Wiechell 1972 und 1973 bei 4762 Gesamt-, Real-, Berufs- und Gymnasialschülern ermittelte (s. dazu auch ihre Veröffentlichungen *Pop-Musik*, Köln 1974 und *Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Ergebnisse empirischer musiksoziologischer Untersuchungen – kommunikationstheoretisch interpretiert*, in: *Forschung in der Musikerziehung*, Mainz 1974). Diese Ergebnisse machen deutlich, wie notwendig eine Auseinandersetzung mit Schlägern und Popmusik ist. Im Anschluß an die Teilanalysen jugendlichen Hörverhaltens folgen zwei interessante Objektanalysen: exemplarisch für Schlager steht *Der kleine Prinz*, für Popmusik das Stück *Spoonful* der Gruppe CREAM. Zum letzteren wären die Einordnung unter „Pop“ (statt „Rock“) sowie die bei diesem Abschnitt erwähnten Kategorien „Polit Pop“ und „Underground“ zu diskutieren. Überhaupt hätten spezielle Untersuchungen noch zu klären, von welchen Jugendlichen welche Musik mit „Pop“ (vielleicht auch

noch mit „Beat“?) oder „Rock“ tituiert wird.

Den Hauptteil des Buches bilden die Lernzielangaben, die Darlegung allgemeiner Unterrichtsstrategien und eine systematische Zusammenstellung von Methoden zur Behandlung von Schlägern und Popmusik, wobei langjährige eigene Unterrichtserfahrungen miteingebracht werden. Mit den aufgeführten Grobzielen (Übung der Diskriminationsfähigkeit; Erkennen der physisch-psychischen Wirkungen; Erwerb von Kriterien zur Unterscheidung verschiedener Stilrichtungen der Populärmusik; Bewußtmachung möglicher Funktionen von Schlägern und Popmusik; Hinterfragung von Poptexten; Erkennen von Identifikationsanreizen und etwaigen Neigungen zu sentimental-assoziativem oder regressivem Hören; Einschätzung von Schlägern und Popmusik als ökonomische Faktoren) wird ein didaktisches Konzept vorgestellt, das auf keine einseitige, dem vielgestaltigen Gegenstand unangemessene Ausrichtung auf nur musikimmanente Phänomene abzielt.

Bei den Methoden zur Behandlung von Schlägern und Popmusik werden u. a. informationstheoretische Methoden, Methoden der Textanalyse, nichtgraphische Methoden zur Verdeutlichung der Sekundär- und Tertiärkomponenten sowie Methoden zur Bewußtmachung von Reaktionsweisen auf Musik (Hevnersche Adjektivzirkel, Hofstättersches Polaritätsprofil, Diskriminations- und Gedächtnistests) ausführlich erläutert. Bei den synthetischen und kreativen Verfahrensweisen wird auch der nicht unerheblichen Frage nach einer Einbeziehung der visuellen Informationsebene in den Musikunterricht nachgegangen. Den Beschluß des Buches bilden zwei Unterrichtsmodelle (einschließlich operationalisierter Lernziele) sowie eine Aufstellung von Popmusik- und Schlager-Themenkreisen.

Wenn Realitäten erkannt und entsprechend eingeschätzt werden, sollte die Entscheidung für eine Auseinandersetzung mit Schlägern und Popmusik im Musikunterricht eigentlich nicht weiter strittig sein. Bleibt die Frage nach einem „Wie“. Dazu gibt Dörte Wiechells informatives und fun-

diertes Buch wichtige Anregungen und Hilfen. Als Lektüre ist die *Didaktik und Methodik der Popmusik* aber nicht nur den Praktikern, sondern auch denjenigen zu empfehlen, die in Forschung und Lehre mit musikdidaktischen Problemstellungen befaßt sind.

(April 1976)

Winfried Pape

PAOLO GALLARATI: *Gluck e Mozart. (Torino:) Giulio Einaudi (1975). (6), 152, (2) S. (La ricerca critica. Vol. 7.)*

Gluck und Mozart, ein immer wieder behandeltes Thema, oft oberflächlich aufgewärmt, erfährt in Paolo Gallaratis Dissertation, die unter Massimo Mila in Turin entstand, neue Dimensionen. Auf wenig Raum wird Wesentliches ausgesagt, Bekanntes zusammengefaßt, in den Kontext gestellt, Neues dargestellt, Altes überdacht. Der Autor untersucht in erster Linie Glucks Rationalismus und Mozarts psychologischen Realismus. Er vertritt die These, Mozart habe seit der Komposition des *Idomeneo* Glucks Rationalismus integriert, Teile des Gluckschen Stiles assimiliert. Dabei werden nicht nur Glucks und Mozarts Kompositionstechnik gegenübergestellt, sondern auch allgemeine Stilelemente der Zeitgenossen beleuchtet. Mit Gluck, so Gallarati, gehe eine Epoche europäischer Kultur zu Ende, mit Gluck werde aber auch die Tür zur Romantik geöffnet. Romantisch seien bei ihm 1. die „ambiguità“, 2. die „irrisolutezza“, 3. die „lacerazione“, 4. die „polivalenza espressiva“. Untersucht wird auch sein Verhältnis zum Sturm und Drang, zum Neoklassizismus. Dem Phänomen der tragédie lyrique und der opera seria sind eigene Abschnitte gewidmet. Ein Drittel des Buches etwa beschäftigt sich mit Gluckschen Elementen in Mozarts Meisteroper. Gallarati macht sich Gedanken über das Libretto, dramatische und dekorative Chöre, das Orchester, die Rezitative, das Übernatürliche, den Hauptrhythmus und sein Modell. Negativ ist anzumerken, daß das Buch kein Literaturverzeichnis aufweist, Zitate oft ungenau sind, ein Register fehlt, die Notenbeispiele nicht den kritischen Gesamtausgaben ent-

nommen sind. Dennoch: ein lesenswertes Taschenbuch, das anregend geschrieben ist. (Juli 1976) Rudolph Angermüller

JOSEPH WILHELM VON WASIELEWSKI: *Life of Robert Schumann. Translated by A. L. ALGER. With new introduction by Leon PLANTINGA. Detroit: Information Coordinators 1975. VIII, 275 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)*

Es ist verdienstlich, im englischen Sprachbereich das Interesse auf den ersten Schumann-Biographen zurückzulenken, zumal jüngste Forschungen von Renate Federhofer-Königs (*J. W. von Wasielewski im Spiegel seiner Korrespondenz*, 1975, und ein Beitrag in der Fs. des Referenten) weiteres Material beigebracht haben. Plantinga, dem wir eine fleißige Studie über den Kritiker Schumann verdanken (vgl. Mf 23, 1970, S. 231 ff.), liefert allerdings in seiner neuen Einleitung nur spärliche Information. Abby Langdon Alger legte die Übersetzung von Wasielewskis *Robert Schumann, eine Biographie* in Boston 1871 vor, jedoch nicht, wie Plantinga voraussetzt, in der Erstauflage 1858, sondern der „2. verbesserten Auflage“ 1869, aus der auch z.B. die Briefe an Koßmaly (Nr. 41, 44, 45) entnommen, weitere an denselben aber fortgelassen sind. Algers Briefteil zeigt große Lücken auch gegenüber der Erstauflage, wobei die Flüchtigkeit sich nicht nur an übersprungenen Nummern der eigenen Reihe (19, 21, 28, 31–33, 56), Nr. 51 ist doppelt geführt, zeigt. Fehlen ca. ein Drittel der Brieftexte, so führt der Appendix nur Dr. Richarz' *Mitteilungen* und die literarischen Dokumente D (Überschrift zufolge 1858), F und G (zufolge 1869) in neuer Reihe A–C ohne Vermerk des deutschen oder französischen Urtextes. So hat Alger, was bei einem eingeleiteten Reprint nicht übersehen werden sollte, nur ein Fragment geboten, dessen musikalischer Fachwörtertschatz (über die von dem Herausgeber erwähnten Stichproben hinaus) Probleme aufwirft. Über die Person des Übersetzers hätte man sich einen Hinweis gewünscht: von Alger sind Texte

nach Coquelin, Del Sarte, Gratry, L. H. Martin und V. Hugo erreichbar, A. Reißmanns Schumann-Monographie erschien 1886 (nach der 3., ebenfalls „vermehrten“ Auflage 1879), für die Kenner-schaft der Indianersprache zeugen Abhandlungen (Philadelphia 1885, Boston 1897). Insofern sind der Übersetzerleistung mit 21 Jahren an der Fassung Wasielewskis von 1869 (die ohnehin in 3. Auflage 1880 und durch Waldemar von Wasielewski abermals vermehrt 1906 herauskam) enge Grenzen gesetzt, wie auch der Dokumentarwert der Texte Wasielewskis einer klaren Einschätzung und Kritik bedarf, die durch die neuere Forschung fixiert worden ist.

(Mai 1977) Wolfgang Boetticher

FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. Genève: Editions Minkoff 1975. 179 S. (Iconographie Musicale. IV.)

Ganz besondere Aufmerksamkeit, so liest man in der knappen aber gehaltvollen Einleitung Lesures, sei auf die technische Qualität der Bildwiedergabe gelegt worden. Die hohen Erwartungen, mit denen man daraufhin den Band durchblättert, bleiben weitgehend unerfüllt. Die Wiedergabe dreier Fotografien von Debussy (Abb. 11, 90 und 103), die sich auch in dem kleinen Katalog der Bibliothèque Nationale zur Debussy-Ausstellung von 1962 finden, ist hier entschieden schlechter geraten. Die Reproduktionen sind zu dunkel, und die Abstufung der Grautöne ist absolut unzulänglich. Leider gilt das nicht nur für die drei genannten Bilder, sondern auch für viele andere.

Eine weitere Enttäuschung bereitet die geringe Zahl farbiger Reproduktionen (nur 7 von 171 Abbildungen). Bei dem stolzen Preis dieser Debussy-Ikonographie hätte man zumindest erwarten dürfen, daß die wenigen im Original farbigen Bilder auch im Farbdruck wiedergegeben werden. Was soll man anfangen mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen des Renoir-Porträts der Töchter Lerolle, der Figurinen von Léon Bakst zu *Le Martyre de S. Sébastien*, einer Illustration von André Hellé zu *La Boîte à Joujoux*, die

selbst im Klavierauszug koloriert ist oder des Titelblatts der Erstausgabe von *La Dame à la robe bleue*? Wo, wenn nicht hier, dürfte man Farbproduktionen der Debussy-Porträts von Marcel Baschet und Jacques-Emile Blanche (Abb. 84) erwarten? Es ist unverständlich, daß an dem für den Impressionismus konstitutiven Element der Farbe hier derart gespart wurde.

Die Bildauswahl konzentriert sich in erster Linie auf Debussy selbst – 50 Abbildungen zeigen ihn, allein oder mit anderen Personen, – und auf ihm nahestehende Menschen (57 Abbildungen). Hinzu kommen Szenenbilder der ersten Aufführungen von *Pelléas et Mélisande* und *Le Martyre*, einige Karikaturen, Örtlichkeiten und – wenige – werkbezogene Abbildungen. Da der Bereich literarischer, malerischer und musikalischer Einflüsse auf Debussy ebenso ausgeklammert bleibt wie die Wirkung seines Œuvre auf die Zeitgenossen, gewinnt der Band vergleichsweise intimen Charakter. Aus dem persönlichen Umkreis Debussys bietet er manche wenig oder überhaupt nicht bekannte Bilder; besonders begrüßt man die beiden Fotos des Freundes Robert Godet. Ein chronologischer Überblick über Debussys Leben geht dem Bildteil voran. Die Kommentierung der Abbildungen zeugt bei aller Kürze von der souveränen Kenntnis des Verfassers.

(September 1976)

Peter Cahn

GIACOMO MANZONI: Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati. Milano: Feltrinelli Editore 1975. 419 S.

Jedem, der sich mit Schönberg beschäftigt hat, ist wohl der Gedanke einmal eingefallen, daß eine Gesamtschau sämtlicher von ihm verwendeter Texte ergebnisreich sein müßte. Die Buntheit, die einem bei Durchsicht der Vokalwerke begegnet, ist verwirrend, und es stellt sich die Frage, welche Eigenschaften an einem Text den Komponisten in der Tat angesprochen und zum musikalischen Schaffen angeregt haben. Schon der Anblick der Autorennamen ist geeignet, Staunen zu erwecken: Petrarca,

Goethe, Schikaneder, Byron, Rückert, Lenau, Jakobsen, Bierbaum, Nietzsche, George, Rilke, Tagore, dazu Volksdichtungen, altchinesische Poesie, Bibelworte sowie mosaich-liturgische Texte und nicht zum geringen Teil Schönbergs eigene Texte. Die Bereitstellung einer Schönbergschen Textanthologie ist vielleicht der originellste und der am meisten bedürfnisbefriedigende Teil des neuen Schönberg-Buches von Giacomo Manzoni.

Dieses zerfällt in zwei ungefähr gleich große Teile: Biographie mit Werkbesprechungen und Texte. Schönberg-Monographien gibt es schon viele. Hauptverdienst dieser Biographie ist es, auf dem laufenden zu sein. Dem Verfasser hat die Literatur bis 1974 zur Verfügung gestanden, und so hat er die neuen Erkenntnisse des Zentenarjahres in den Text mit einbeziehen können. Neue Forschungsergebnisse von seiten des Verfassers gibt es kaum; jedoch sind zahlreiche Interpretationen durchaus originell. Das ergibt sich aus dem generellen Blickwinkel, in dem soziologische und psychologische Aspekte eine große Rolle spielen. Dadurch werden mehrmals sonst weniger beachtete Seiten des Komponisten und seiner Umwelt ans Licht gezogen, und das Totalbild wird dabei zum Teil anders als gewöhnlich beleuchtet. So fügt sich das Buch in die laufende Diskussion über das wahre Verständnis der Schönbergschen Persönlichkeit als ein beachtenswerter Beitrag ein.

Ein Hauptanliegen des Verfassers ist es, sowohl Person als Werk im Spannungsfeld zwischen Antinomien zu verstehen. Gleich am Anfang wird diese Bestrebung klargestellt:

„Sein Weg führte ihn, von den historischen Ereignissen getrieben, zu einer erlesenen Geistigkeit und in seinen letzten Lebensjahren zum Mißtrauen gegen Menschen, zum einsamen Gespräch mit der Gottheit. Aber trotzdem wurde Schönberg nie zum Ekstatiker, zum Mystiker, zum absoluten Subjektivisten: In seiner Musik, in seinen Texten, im ethischen Gehalt seines unermüdlichen Forschens ist immer der fruchtbare Widerspruch zwischen Verlockung zur metaphysischen

Flucht und dem Gebot der täglichen Lebensgegenwärtigkeit lebendig. Diese komplexe Seinsart hat für uns Schönberg quer durch die schwindelnde künstlerische und... menschliche Vielgestaltigkeit gerettet. Dadurch türmt sich seine Person über alle anderen in der Musik unserer Zeit auf, und vermittelt in sich und über sich hinaus, wie unauswischbare Narben, die Zeichen der Wandlungen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts“ (S. 8).

Die Darstellung ist fließend und lebendig sowie mit wohlwogenen Zitaten versehen. Da sie von einem Nicht-Deutschen für Nicht-Deutsche geschrieben ist, wird die deutsch-österreichische kulturelle Szene der biographischen Ereignisse ausführlicher beschrieben und erklärt, als es in der deutschsprachigen Literatur, wo solches mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt wird, sonst üblich ist. Dieser Anlaß zur Verdeutlichung der Übereinstimmungen wie auch der Widersprüche im Verhältnis zur Zeit und Umwelt wird reichlich ausgenützt.

Der Haupteinwand gegen den Text ist der völlige Mangel an Dokumentation. Die Hunderte von Zitaten kann auch nicht der Kenner in der Literatur ausfindig machen, und dazu hätten zahlreiche Auskünfte meines Erachtens mit entsprechenden Hinweisen belegt werden sollen. Zum Beispiel woher stammt die Auskunft, daß in der Vereinigung schaffender Tonkünstler während der einzigen Saison ihres Lebens „858 Stücke von 127 Komponisten“ (S. 24) aufgeführt wurden? Woher weiß man, daß Schönberg durch Kandinsky in Verbindung mit Rudolf Steiner getreten ist? (S. 76). Und welcher Bach-Forscher hat die Echtheit des Orgelchorals *Schmücke dich, o liebe Seele* in Zweifel gestellt? (S. 95).

Gewisse Ungenauigkeiten sind wohl unvermeidbar. Einige Beispiele seien erwähnt. J.P. Jakobsen war nicht ein Dichter „der spätromantischen Schule“ (S. 12), sondern der Inaugurator des Naturalismus in Dänemark (was zugegebenerweise anhand der *Gurre-Lieder* schwer zu ersehen ist). König Waldemars wilde Jagd in demselben Werk wurde nicht vom König unternommen (S. 19), sondern es wurde ihm von Gott die

Strafe auferlegt, zu ewiger Zeit nächtlich mit seinen Männern durch die Wälder von Gurre (also als Gespenst) reiten zu müssen. Es ist wahr, daß Carlo Somigli in seinem Artikel vom Jahre 1913 von „*dodecafonia*“ spricht (S. 25); damit hat er aber nicht Dodekaphonie, sondern eine erweiterte, alle zwölf Töne verwendende Tonalität gemeint. Strindbergs *Jakob ringt* ist kein Drama (S. 77), sondern eine große Novelle. Es ist nicht wahr, daß die Technik von den Klavierstücken Nr. 1–4 des op. 23 lediglich durch „*kurze Tonfolgen*“ (S. 86f.) charakterisiert ist. Und es kann jedenfalls darüber gestritten werden, ob die Suite op. 25 einen voll entwickelten dodekaphonen Satz darstellt (S. 88 und 95); hier kann ich dem Verfasser nicht zustimmen.

Der Zusammenstellung von Texten im zweiten Teil ist eine mühsame Arbeit vorausgegangen. Die Auswahl umfaßt die nicht von Schönberg verfaßten Texte zu sämtlichen vollendeten, publizierten wie unpublizierten Vokalwerken (hier konnten drei ganz frühe Lieder um 1893, und das Chorlied *Ei du Lütte* wegen Vorliegen neuerer Forschungen miteinbezogen werden) und das zum Streichsextett *Verklärte Nacht* gehörende gleichnamige Gedicht von Dehmel. Nicht berücksichtigt sind der zur symphonischen Dichtung *Pelléas und Mélisande* gehörende Text von Maeterlinck und die Volksliedtexte; diese sind auch nicht erwähnt, was Staunen erwecken muß. Alle Texte werden in der Originalsprache und in italienischer Übersetzung gebracht. Darüberhinaus ist es dem Verfasser gelungen, die meisten Dichter zu identifizieren und in weitem Ausmaß auch die damals vorhandenen Ausgaben der jeweiligen Texte aufzuspüren. Dadurch ist es möglich, die Textvorlagen nahezu genau aufzuzeigen und die wichtigsten Differenzen zwischen Druckausgabe und vertontem Text nachzuweisen. Eine lang ersehnte Untersuchung ist damit, wenn nicht vollendet, so doch sehr weit vorangebracht. Die Chronologie der Texte in Schönbergs Schaffen und ein Index der Autorennamen sind beigelegt.

Nach einem entbehrlichen Verzeichnis der opusnumerierten Vokalwerke folgt eine Liste der auf die unvollendeten Vokalwerke

bezogenen Texte. Dieses Unternehmen ist schwieriger durchführbar als das erste. Oft handelt es sich um kleine Fragmente mit wenigen Textworten oder mit unvollständigem oder gar fehlendem Texthinweis. Verständlicherweise hat es der Verfasser vorgezogen, die ganz winzigen und die sehr zweifelhaften Beispiele wegzulassen; sonst bietet er eine Liste dar, in der ich unter den Vokalwerken nur die Chorskizze *Wie das Kriegsvolk von Georg von Fronsberg singt* (1905, *Des Knaben Wunderhorn*) vermisste. Aber leider sind die textbezogenen Instrumentalwerke außer Acht gelassen. Ihre Aufzeigung hätte klargemacht, daß die Tondichtungen *Verklärte Nacht* und *Pelléas und Mélisande* in Schönbergs Schaffen nicht einzeln dastehen:

Frühlings Tod, 1898. Symphonische Dichtung, 254 Takte. Text: Nikolaus Lenau.

Hans im Glück, wahrscheinlich um 1898. Symphonische Dichtung, 13 Takte. Text: das gleichnamige deutsche Märchen.

Toter Winkel, wahrscheinlich früher als *Verklärte Nacht* (1899). Streichsextett, 31 Takte. Text: Gustav Falke.

Ein Stelldichein, 1905. Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, 90 Takte. Text: Richard Dehmel.

Es ist verständlich, aber bedauerlich, daß die Texte dieser Liste nicht reproduziert werden konnten. Erst dadurch hätte man eine beinahe komplette Anthologie sämtlicher Texte, mit denen sich Schönberg, außer den eigenen, für kompositorische Zwecke beschäftigt hat, zur Hand gehabt. Es wäre zu wünschen, daß diese Texte als ein Supplement zur vorhandenen ausgezeichneten Leistung von Manzoni in nicht allzuweit entfernter Zukunft erscheinen mögen.

Dieser Wunsch soll aber nicht die Tatsache verhüllen, daß das Buch, wie es vorliegt, dem Schönbergforscher zukünftig ein wertvolles Hilfsmittel sein wird.

(Februar 1977)

Jan Maegaard

ERNST A. KLUSEN: *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772–1847)*. Buren (Holland): Frits Knuf 1975. 185, VIII S.

Traf der neunzehnjährige Johann Wilms die falsche Wahl, als er 1791 aus Elberfeld nach Amsterdam übersiedelte? Zu seiner Zeit würde wohl kaum jemand diese Frage gestellt haben. Die größte Stadt Hollands galt ja als ein überaus wichtiges musikalisches Zentrum in Nordwesteuropa, als ein „*Tummelplatz ausländischer Musiker*“. Die raschen Erfolge des jungen Komponisten und Klaviervirtuosen schienen ihm recht zu geben. Schon bald spielt und improvisiert er in den Amsterdamer Salons, ist als zweiter Flötist in Felix-Meritis-Orchester tätig und tritt dort als Klaviersolist auf. Außerdem bekommt er ohne Mühe viele Schüler, und eine *Grande Sonate pour le Piano* erscheint im Druck. Dreißig Jahre später hat sich die Situation kaum geändert. Zu Anfang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts spielt Wilms noch immer die zweite Flötenstimme im Orchester, gibt nach wie vor Klavierstunden und genießt Ansehen. Aber die Erfolge des unbekanntem Jünglings genügen dem geschätzten Fünfzigjährigen selbstverständlich nicht mehr, und der Komponist spricht denn auch von sich selbst als „*ein armer musikalischer Tagelöhner*“. Offenbar waren die Möglichkeiten zum gesellschaftlichen Aufstieg in der holländischen Hauptstadt äußerst beschränkt.

Der Verfasser dieser Monographie beschreibt und erklärt die Sachverhalte besonders einleuchtend. Die Handelsstadt Amsterdam war auch im Kulturbereich „*weniger Produktionsstätte als Umschlagplatz*“. Hinter ihrem kosmopolitischen Ruf steckte eine durchaus provinzielle Mentalität. Das herrschende Großbürgertum benahm sich kleinbürgerlich, indem es blind und taub blieb für das allmählich sinkende Niveau der einheimischen Musikproduktion und seinem hervorragendsten Tonkünstler die Rolle eines „*Hilfsarbeiters im städtischen Kulturbetrieb*“ zuwies. Charakteristisch sind in dieser Hinsicht die von Wilms und seinen Kollegen vergebens unternommenen Versuche zur Gründung eines Konservatoriums. Die herrschende Kaste der Dilettanten erwartete vom Berufsmusiker ausschließlich unverbindliche Beratung, behielt sich jedoch jegliche Entscheidung vor. Und das bedeutete

in manchem Falle nichts anderes als Mangel an Entscheidung. Aus Klusens Beschreibung bekommt man übrigens den Eindruck, daß auch der Charakter des Komponisten zum Stillstand seiner Karriere beigetragen hat. Wilms forderte zwar vieles von sich selbst, war aber seinen kollektiven oder individuellen Auftraggebern gegenüber ziemlich nachsichtig. Das zeigt sich an einem beträchtlichen Teil seiner Kompositionen, in denen sich die modischen Tendenzen der Epoche widerspiegeln. Die Pflege der virtuoson Concertante, des Rondeau favori, der Variations brillantes und der Bataille (die unvermeidliche *Schlacht von Waterloo*) entsprach keineswegs der gediegenen musikalisch-klassischen Bildung, welche Wilms in seinen Jugendjahren erhalten hatte. Eigentlich sind nur die sieben Symphonien von modischen Einflüssen völlig frei, und Klusen bespricht diese Werke mit Recht eingehender als die übrigen Kompositionen (Sonaten, Kammermusik, Solokonzerte, Ouvertüren, Kantaten, Lieder usw.).

Die Symphonien, welche in einem Zeitraum von etwa vierzig Jahren entstanden sind, zeichnen sich weniger durch kühne melodische Erfindung als durch fesselnde Verarbeitung des Materials aus. Die Themen erinnern oft an Mozart und Beethoven, entbehren aber deren dramatischer Kontrastwirkung. Weit wichtiger sind die oft ausführlichen Durchführungsabschnitte, in denen Wilms mit transparenter Instrumentation verschiedene Thementeile kontrapunktisch verknüpft. Dieses Streben nach Einheitlichkeit und formaler Geschlossenheit zeigt sich auch in der motivischen Verwandtschaft zwischen den Sätzen, ein Verfahren, das in der letzten Symphonie (c-moll; ca. 1835) besonders erfinderisch angewendet ist. Hier entsteht das gesamte melodische Material fast völlig aus der langsamen Introduction. Es entspricht der versandeten Karriere des Komponisten, daß gerade diese Symphonie, sein reifstes Werk, unveröffentlicht blieb.

Der Verfasser behandelt sowohl den historischen als den analytischen Teil seiner Arbeit mit einer gewissen Distanz, wodurch die Darstellung an Überzeugungskraft ge-

winnt. Die vielen Details überwuchern nirgendwo das Gesamtbild, und man bekommt einen klaren Einblick in die ziemlich komplizierten Verhältnisse des Amsterdamer Musiklebens. Das Buch, das außerdem verschiedene Daten über die Künstlervereine, ein detailliertes Werkverzeichnis mit Fundorten und eine Reihe von Abbildungen enthält, füllt eine Lücke in der Musikgeschichte Hollands. Wenn das hervorgerufene Bild auch nicht sehr erfreulich erscheint, so ist es doch unentbehrlich, besonders für ein besseres Erfassen darauffolgender Epochen.

(Januar 1978)

Frits Noske

IRMGARD LEUX-HENSCHEN: Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. Stockholm: Svenskt Musikhistoriskt Arkiv/Edition Reimers 1978. 346 S.

Joseph Martin Kraus, 1756 in Miltenberg am Main geboren, in Mannheim Gymnasiast und Schüler Voglers, in Mainz, Erfurt und Göttingen Jurastudent, literarisch wie musikalisch begabt und vielseitig interessiert, geprägt durch Gluck, den Hainbund und den Sturm und Drang, von 1778 bis zu seinem frühen Tod 1792 in Schweden seßhaft, gehört zwar vor allem der schwedischen Musikgeschichte an, wo er eine der Zentralgestalten im Kulturleben der Epoche Gustavs III. gewesen ist. Aber auch aus deutscher Sicht ist er eine interessante und anziehende Erscheinung; zudem stand er in persönlichen Beziehungen zu Gluck, Haydn, Roman Hoffstetter und Anton Klein. Von seiner Musik ist einiges neu herausgegeben, über seine Opern hat Richard Engländer geschrieben, seine Lieder haben neuerdings eine deutsche Dissertation (Volker Bungardt) angeregt, sein 1778 veröffentlichtes Pamphlet *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* wurde 1977 als Faksimile neugedruckt (Friedrich W. Riedel), und nun sind seine Briefe erstmals gesammelt und in den Originalsprachen erschienen.

Diese – sehr lebendig geschriebenen – Briefe sind zum überwiegenden Teil an Eltern und Geschwister gerichtet und be-

treffen darum weitgehend Privatangelegenheiten. Wo Kraus Stockholmer oder andere (er reiste in königlichem Auftrag 1782–1786 auf dem europäischen Festland) Angelegenheiten künstlerischer, sozialer oder politischer Art berührt, tut er dies meist zurückhaltend und nennt nur selten Namen; andererseits verfällt er gelegentlich in einen burschikosen Sturm-und-Drang-Tonfall. Markant ist die Vielseitigkeit seiner Interessen, unter denen Bildkunst und Natur eine wichtige Rolle spielen. Die Herausgeberin schickt den Briefen selbst eine *Einführung* voraus, die mehr als das halbe Buch ausmacht und sich über den eigentlichen Briefkommentar zu einer Lebensbeschreibung des Komponisten ausweitet. Besonders breiten Raum gibt sie hierbei den Stockholmer Jahren vor der erwähnten Reise, in denen Kraus mühevoll um Anerkennung und Etablierung kämpfte (nach einer privaten Aufführung seiner Oper *Proserpin* wurde er 1781 zum Hofkapellmeister ernannt) und in Stockholmer Zeitschriften in die musikpolitische und -ästhetische Tagesdebatte eingriff. Da diese Polemiken von allen Beteiligten anonym geführt wurden, sind ihre Verfasser weitgehend nur hypothetisch greifbar, und Leux-Henschens Zuweisungen, die sich auf ihre früheren Arbeiten in der schwedischen Fachliteratur gründen, sind nicht überall voll überzeugend. (Auch sonst fordert ihre Darstellung gelegentlich zu kritischen Einwänden heraus.) Mag dieses Kapitel erheblich über die Rubrik des Buches hinausgehen, so trägt es doch zur Charakteristik von Kraus, der eben bedeutend mehr als nur „Musiker“ war, Wesentliches bei. Und für nicht-schwedische Leser ist es als Orientierung unentbehrlich.

Das Buch ist allgemein kultur- wie personenhistorisch interessant, sagt aber wenig über das Schaffen des Komponisten Kraus aus. Es ist gut ausgestattet, jedoch in manchen philologischen und äußeren Details nicht ganz wunschgemäß. Man erfährt z. B. kaum etwas über die angewandten Editionsprinzipien (die Briefe sind sichtlich originalgetreu – die wenigen schwedischen auch in Übersetzung – wiedergegeben, doch wenigen Zitate im Kommentarteil oft von den

eigentlichen Texten ab), die Briefe sind nicht nummeriert, es gibt keinerlei Register, das Literaturverzeichnis ist fragmentarisch, und unter dem Bildmaterial sucht man vergebens nach Brieffaksimiles (nur der Buchumschlag gibt Fragmente eines solchen!). Die Trennung von Brief- und Kommentarteil führt zu unnötigen Wiederholungen. Der letztere ist im allgemeinen gut formuliert, doch stören gelegentlich unschöne Skandinavismen. All dies beeinträchtigt die Lektüre nicht wesentlich, aber es ist schade, daß sich die im Grunde hohen Ambitionen dieser Briefedition nicht gleichmäßig auswirken. Gleichwohl ist sie als ein wertvoller Beitrag zur Erhellung der europäischen Musikkultur zur Zeit der Wiener Klassik anzusehen.

(August 1978)

Hans Eppstein

ENGELBERT HUMPERDINCK: Briefe und Tagebücher. I. Band (1863–1880). Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 145 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 106.)

Auf den Nachlaß Engelbert Humperdincks in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main hat schon Gottfried Schweizer 1950/51 in der *Zeitschrift für Musik* hingewiesen. Die Auswertung dieses großen Bestandes von Briefen, Tagebüchern und Musikmanuskripten könnte unter Umständen das etwas stark auf den Schöpfer der Märchenoper eingeeengte Bild des Komponisten Humperdinck erweitern – so schrieb 1957 Wilhelm Pfannkuch in seinem umfassenden *Humperdinck*-Artikel in MGG (VI, Sp.949). Nun liegt der erste Band einer Auswahl von Dokumenten aus diesem Nachlaß vor. Ein neues Bild von Humperdinck kann dieser Band freilich noch nicht bringen, da er nur die Jugendjahre des Komponisten bis zur entscheidenden Begegnung mit Richard Wagner behandelt.

Die Briefe des jungen Humperdinck aus Siegburg, Paderborn und Köln zeugen von seiner Sensibilität, einer früh erwachten Beobachtungsgabe und einem flüssigen Stil – musikhistorisch interessant werden aber erst die Berichte des Musikstudenten aus Mün-

chen. Hervorzuheben sind die Skizzen zur Schauspielmusik *Die Frösche* (S. 100ff.) sowie eine treffende Charakteristik Max Bruchs und seiner Verbindung zum Rheinland (S. 94). Ein Brief aus dem Jahr 1880 enthält einen – später nicht ausgearbeiteten – Entwurf *Über Tonmalerei*, der eine Gegenschrift zu Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* werden sollte (MGG VI, Sp. 945). Den Berichten Humperdincks über seine Begegnungen mit Wagner in Italien stellt der Herausgeber die später veröffentlichten *Parsifal-Skizzen* gegenüber (S. 111ff.).

Die auf „*exemplarische Vielfalt*“ zielende Auswahl der Dokumente (Vorwort, S. 5) wird durch informative Zwischentexte des Herausgebers zu einem zusammenhängenden biographischen Bericht gefügt, wobei die uns heute altertümlich erscheinende Diktion des 19. Jahrhunderts manchmal ein wenig auf die Kommentare des Herausgebers eingewirkt hat. Der Verzicht auf einen Anmerkungsapparat kommt gewiß der Lesbarkeit zugute. Eine ausführliche Einleitung aber, die das Neue in diesem Band der bisherigen Humperdinck-Literatur gegenübergestellt hätte, wäre sehr willkommen gewesen und dem Autor eines umfangreichen Artikels über Humperdinck in der 5. Folge der *Rheinischen Musiker* (Köln, 1967) wohl nicht schwergefallen. So erfährt man nichts über die Quellen der Zwischentexte und beinahe nichts über den Humperdinck-Nachlaß selbst – denn die im Anhang mitgeteilte „Inhaltsübersicht“ nach der Kartei der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt ist eher verhüllend als aufschlußreich.

Den Wunsch nach mehr Information werden wohl die noch folgenden Bände erfüllen, denen man – vor allem wegen Humperdincks präziser Beobachtungs- und Formulierungsgabe – mit Interesse entgegensehen kann.

(März 1976)

Magda Marx-Weber

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000). Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen. Mit einer Einführung von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1975. VIII, 32 S.*

Die drei Kompositionen Bachs in zeitgenössischer Lautentabulatur stammen aus Carl Ferdinand Beckers Sammlung. Sie tragen folgenden Titel: *G moll Pieces pour le luth par S^{re} J. S. Bach.* (BWV 995) III.11.3. *G moll. Fuga del Signore Bach.* (BWV 1000) III.11.4. *C moll Partita al Liuto. Composta dal Sig^{re} Bach.* (BWV 997) III.11.5.

Nach Schulze enthalten die Tabulaturen Hinweise auf ihre Herkunft. Die mit roter Tinte geschriebenen Signaturen 36/20, 33/20 und 37/20 „lassen sich an Hand von Parallelfällen auf das Besitztum des Hauses Breitkopf beziehen“. Schulze konnte durch eine vergleichende Untersuchung der Schriftzüge feststellen, daß der Schreiber der Tabulaturen zur *g*-moll-Fuga und zur *c*-moll-Partita der Leipziger Jurastudent und spätere Notar Johann Christian Weyrauch war, der Lautenspieler war und Lautenstücke schrieb.

Nur von der Suite in *g*-moll (BWV 995) ist ein Autograph in gewöhnlicher Notenschrift auf ein Doppelsystem mit Tenor- und Baßschlüssel vorhanden. Das Manuskript besitzt die königliche Bibliothek in Brüssel (Ms. II 4085); Außentitel: *Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*, Kopftitel: *Suite pour la Luth par J. S. Bach*. Es handelt sich um eine etwa 1730 entstandene Bearbeitung der *Suite discordable* in *c*-moll für Violoncello solo (BWV 1011). Das Autograph enthält Stellen, die auf der damals gebräuchlichen 13chörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung schwer ausführbar oder sogar unspielbar sind. Die Annahme, Kompositionen Bachs, die dieser für die Laute bestimmte oder die von Wilhelm Tappert der Laute zugewiesen wurden, seien für abweichende Lautenstimmungen geschrieben, ist ganz abwegig, da nicht nachgewiesen werden konnte, daß Bach das

Lautenspiel beherrschte. Es ist doch wohl ausgeschlossen, daß ein Nichtlautenspieler Scordaturen ausprobieren und anwenden kann. Der Intavolator der *g*-moll-Suite nahm zahlreiche Abänderungen vor, um ein flüssiges Spiel zu ermöglichen. Besonders fallen die Oktavversetzungen des Basses auf. Es macht sich im allgemeinen das Streben bemerkbar, den Baß nicht zu greifen, sondern ihn eine Oktave tiefer auf die leeren Baßchöre zu verlegen. Doch wird der Baß auch an manchen Stellen in die obere Oktave gelegt, wenn er sich bequem greifen läßt. Das Übergreifen des 9. und 8. Chors ist unbequem oder zu schwer, je nachdem was die linke Hand noch auf den Spielchören zu greifen hat. So werden *E* und meist auch *Fis* als tonleiterfremde Baßtöne nach oben transponiert. Ebenso wird das Kontra-*G* eine Oktave höher gelegt, da im 18. Jahrhundert Lauten mit einem 14. Chor *G* nicht gebräuchlich waren. Manche Akkorde des Autographs verlangen eine zu große Fingerspannung. Akkordtöne werden daher nachgeschlagen oder ausgelassen. Da die Laute wegen des bequemen Anschlags bei mehr als dreistimmigen Akkorden die enge Lage bevorzugt, werden die meisten Akkorde in weiter Lage in die enge versetzt, falls die oberen Akkordtöne nicht auf benachbarten Saiten liegen, oder auch aufgefüllt. Nur bei vier vierstimmigen Akkorden ist zwischen den oberen Akkordtönen ein Chor freigelassen. Angebundene Noten werden aus klanglichen Gründen meist neu angeschlagen. Doch steht in sechs Fällen für die angebundene Note ein Pausenzeichen. Der anonyme Intavolator hat zahlreiche Bindebögen, die den „Einfall“ und „Abzug“ fordern, hinzugefügt. Die Tabulaturfassung ist reicher verziert als das Original, doch treten auch Abweichungen in den Verzierungen auf. Außer ein paar Abänderungen von Noten aufgrund technischer Schwierigkeiten kommen einige Versehen wie fehlende oder falsche Noten vor, was aber für die damalige Zeit und Kopien von Tabulaturen nicht auffallend ist. Anscheinend war der Schreiber der Tabulatur nicht der Intavolator. E. Cipriani bringt in seiner Neuausgabe der Lautenkompositionen Bachs (*Opere per*

Liuto, Rovereto, Trento, 1975) die in der alten Bachausgabe fehlende Suite in *g*-moll nach der Originalhandschrift.

Die Fuga in *g*-moll (BWV 1000) ist eine um zwei Takte erweiterte Bearbeitung des 2. Satzes der *g*-moll-Sonate für Violine solo (BWV 1001). Der Lautensatz ist eine Oktave tiefer transponiert. Abgesehen von Takt 3 bis Takt 8, erste Hälfte, und ein paar geringfügigen Abweichungen, unterscheidet sich die Lautenfassung nicht wesentlich von der Violinfassung. Nur ist an einigen einstimmigen Stellen ein Baß hinzugefügt. Aus technischen Gründen werden zuweilen Akkordtöne ausgelassen und Baßtöne eine Oktave tiefer auf leere Baßchöre gelegt. Vermutlich beruht die Intavolierung der Fuga auf einer verlorengegangenen Bearbeitung Bachs. Später bearbeitete Bach die Fuga auch für Orgel in *d*-moll (BWV 539).

Von der fünfsätzigen Partita in *c*-moll (BWV 997), die in Abschriften (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin P 218 und P 650) als Klavierkomposition bezeichnet wird, fehlen in der Tabulaturfassung Fuga und Double. In der Tabulaturfassung sind die Noten des Obersystems mit Violinschlüssel der Klavierfassungen eine Oktave tiefer transponiert. Manchmal ist der Baß in die tiefere Oktave, seltener in die höhere gelegt. Mitunter wird in Akkorden eine Mittelstimme fortgelassen. Fuga und Double sind wohl wegen hoher technischer Schwierigkeiten nicht intavoliert worden. Sie sind eher Stücke für ein Tasteninstrument als für Laute. War vielleicht das verlorengegangene Original wie das *Es*-dur-Werk (BWV 998) für „Laute oder Cembalo“ bestimmt?

Die Faksimile-Wiedergabe der Tabulaturen ist vorzüglich ausgefallen.

(Mai 1977)

Hans Radke

Diskussionen

*Zur Besprechung meines Buches
„Die Opern Reinhard Keisers“*

Die Rezension meines Buches *Die Opern Reinhard Keisers*, München–Salzburg 1975, in der *Musikforschung* 31, 1978, Seite 360f. kann ich nicht billigen und muß wenigstens einigen groben Entstellungen und Fehlern entgegenzutreten.

1. Der Rezensent wirft mir vor, ich hätte bei dem Versuch einer Stilbestimmung Keisers gesamtes Operschaffen nicht genügend oder in falscher Auswahl herangezogen, eine These, über die sich selbstverständlich diskutieren ließe. Allerdings wurde ausgerechnet das Pasticcio *Circe* (1734) – wo mag wohl eine Erstfassung von 1697 existieren? – von mir keineswegs als Modell einer bestimmten Stilphase Keisers ausgewählt, vielmehr gemäß dem Untertitel des Buches im zweiten Teil unter Überlieferungsfragen abgehandelt. Dieses methodische Vorgehen folgte zwingend aus Echtheitszweifeln nicht nur an dieser Partitur, die entstanden, bevor an eine Stilbestimmung überhaupt zu denken war. Verführe man umgekehrt, erginge es einem möglicherweise wie dem Verfasser der *Barockoper in Hamburg*, der uns etwa in Band I, Seite 280ff. ausführlich über den Spätstil in Keisers *Jodelet* informiert, obwohl es sich bei dieser Musik größtenteils um Arien von Orlandini, Caldara, Bononcini u. v. a. handelt. Man sieht, Irrwege müssen nicht immer eingeschlagen, sondern können auch vermieden werden, wenn ein Autor bereits vorliegender Spezialliteratur nicht allzu gläubig folgt. Daß der Rezensent Richtigstellungen bei mir – umfassendere Ergebnisse zum Problem der Arienentlehnung erzielte Reinhard Strohm in seiner Dissertation – großzügig ignoriert, ist bezeichnend.

2. Dringender als gegen punktuelle Irrtümer muß jedoch gegen die Art der Rezension protestiert werden. Ich war bisher immer der Ansicht, daß durch Anführungsstriche gekennzeichnete Stellen dem Wortlaut des zitierten Originals zu entsprechen hät-