
BESPRECHUNGEN

Essays on Opera and English Music. In honour of Sir Jack Westrup. Edited by F. W. STERNFELD, Nigel FORTUNE, Edward OLLESON. Oxford: Basil Blackwell 1975. X, 189 S.

Was als Festschrift zu seinem 70. Geburtstag konzipiert war, wurde durch Westrups Tod zur würdigen Gedenkschrift. Ein imponierendes Schriftenverzeichnis bezeugt die Vielseitigkeit des britischen Gelehrten (für einige noch postum erschienene Arbeiten vgl. etwa RILM). Sein vitales Verhältnis zur Musik aber wird durch Eric Walter Whites *Note on Opera at Oxford* belegt, worin Westrup als Bearbeiter und Dirigent zahlreicher Opern von Monteverdi (in den 1920er Jahren!) bis Mussorgsky und Ravel erscheint.

Das Spektrum der angesammelten Beiträge ist breiter, als der Titel vermuten läßt. Solange Corbin untersucht gelegentlich in Versabschnitten anzutreffende *Neumes of the Martianus Capella Manuscripts*; sie vermutet in ihnen melodische Modelle, die auch auf andere Partien anzuwenden wären. Nach Andreas Holschneider weisen *Instrumental Titles to the Sequentiae of the Winchester Tropers* auf eine Mitwirkung von Instrumenten hin, eine Vermutung, die durch die zusätzliche Aufzeichnung der Melodien mit Buchstaben gestützt wird. Die ausführlichen Angaben zu neun gesicherten oder angenommenen Bezeichnungen für Instrumente zeigen, wie wenig eindeutig Termini selbst auf diesem Gebiet waren. A. Hyatt King unternimmt Identifikation und Rekonstruktion von *An English Broadside of the 1520s*, einem fragmentarisch erhaltenen Druck eines vermutlich zwei- oder dreistimmig gesetzten volkstümlichen Liedes. Zur Exemplifizierung von *Old and New in Byrd's Cantionae Sacrae* (von 1575) dienen Joseph Kerman die Nrn. 30–32, die er als

drei Teile einer großen Motette sieht. Relikte einer älteren, wohl traditionell britischen Kompositionstechnik erkennt er in der Verwendung ostinatoartiger Gebilde, vorwärtsweisend ist u. a. eine „*cell construction*“ (S. 36). Zwei Studien sind Purcell gewidmet, dem auch Sir Jacks besondere Aufmerksamkeit galt; Peter Dennison sucht die *Stylistic Origins of the Early Church Music* in Werken älterer Zeitgenossen, Nigel Fortune macht auf *The Domestic Sacred Music* aufmerksam, eine Gruppe von mehrstimmigen Gesängen, die in ihrer Geschlossenheit an die gleichzeitigen Streicherfantasien erinnert. Als *Anticipations of Dramatic Monody in the Late Works of Lassus* bezeichnet Wolfgang Boetticher vor allem die gelegentlich anzutreffenden Abschnitte mit homophon-klanglicher Konzeption oder bevorzugter Behandlung der Oberstimme; in den späten Motetten deshalb allerdings „*distinct foreshadowings of a „seconda prattica*““ zu sehen (S. 102), stellt wohl ebenso eine Überzeichnung dar wie Lassos Stilisierung zum „*prophet of the new aesthetic which superseded the abstract polyphonic style*“ (S. 99f). Im Zusammenhang mit Editionen gibt Anthony Lewis *Some Notes on Editing Handel's „Semele*“, während Donald Jay Grout *The Original Version of Alessandro Scarlatti's „Griselda*“ rekonstruiert. Ausführlich beschreibt Winton Dean *Handel's „Sosarme*“, *a Puzzle Opera*, wobei er von Eingriffen und Umarbeitungen ausgeht, die während der Entstehung sowie anlässlich einer späteren Aufführung vorgenommen wurden. Die äußerst qualitätvolle Musik geht teilweise auf frühere Werke zurück und steht im krassen Gegensatz zu einem völlig unbefriedigenden, additiv ablaufenden Drama. Eine den monographischen Ansatz überwindende Vertiefung wäre allerdings noch zu leisten. Gerald Abrahams Über-

blick über *The Early Development of Opera in Poland* und Bemerkungen zu *Beethoven's „Fidelio“ and the „Leonore“ Overture No. 3* von Egon Wellesz runden den sympathisch gefertigten Band ab.
(September 1978) Reinhard Wiesend

Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Günther WEISS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 286 S.

Erich Valentin, Musikforscher und -pädagoge, wurde anlässlich seines 70. Geburtstages mit einer Festschrift geehrt, die in 25 Beiträgen von Freunden und Kollegen wichtige Arbeitsgebiete des Jubilars betreffen: Mozartforschung und -pflege, Kirchenmusik und Musikpädagogik. Um nur einige Beispiele herauszugreifen: Peter Benary gibt sachkundige Anmerkungen zur Analyse von Mozarts Streichquartett KV 387 aus der Rezeptionsgeschichte des Werkes und dem analytischen Befund, wobei ein wichtiger Gesichtspunkt die romantische Harmonik des Werkes ist. Karl Gustav Fellerer berichtet über Zuccalmaglios Umdichtung von Mozarts *Entführung*. Er breitet umfangreiches Material aus, um zu zeigen, daß Zuccalmaglio den Gang der Handlung und die Charakteristik der Personen beibehält, diese aber im christlichen Sinne umdeutet. Wilhelm Keller geht den Modulationen in Mozarts *c-moll-Fantasie* KV 475 nach mit dem Resultat, daß durch enharmonische Vertauschung zwar wieder *c-moll* erreicht wird, im Grunde aber *feseseses-moll* gemeint ist. Albrecht Goes widmet Barbarinas Cavatine einen Essay. Robert Münster berichtet über neuere Forschungen zu Entstehung und Aufführungen von Mozarts Kirchenmusik in München. Keines der Werke steht „ziemlich sicher“ direkt mit Mozarts Aufenthalt in München in Zusammenhang. Geza Rech gibt einen Überblick über die in Salzburg vor und während der Festspiele aufgeführten Mozart-Opern mit Angabe der Besetzungen. – Rudolf Klein hebt in seinem Essay zur *Missa Solemnis* ab auf die fallende und in der Umkehrung steigende Terzenkette als Kernzelle der Einheitsgestaltung. Eine

aufschlußreiche Untersuchung bietet Ernst Klusen, der den Veränderungen zum Folklorismus im *Schneewalzer* nachgeht; Interaktionen und sozialer Kontext erweisen sich dabei als entscheidend für die ästhetische Veränderung. Anhand der dritten Sinfonie von Wolfgang Köhler erörtert Helmuth Hopf das Schicksal der Komponisten, die während des dritten Reiches von der Kommunikation mit der kompositorischen Entwicklung abgeschnitten waren. Günter Katzenberger beleuchtet das differenzierte Verhalten von Robert und Clara Schumann zur Musik Mozarts und Beethovens, das nicht nur zu einzelnen Werken der Klassiker, sondern auch zeitlich bei den Schumanns unterschiedlich war. Ansätze zur theologisch-musikalischen Hermeneutik bei Bach gibt Manfred Mezger, bemerkt aber, daß Figuren und Tonarten nicht eindeutig sind; der Beitrag versteht sich als Anreiz zum eigenen Weiterarbeiten des Lesers. Wendelin Müller-Blattau geht Franz Werfels Beziehungen zur Musik nach und kommt über die Lyrik zum „*Prinzip des Musikalischen*“ in Romanen und Prosaschriften, wobei das Prinzip in Hinblick auf die dichterische Gestaltung nur angedeutet wird. Friedrich Neumann untersucht anhand divergierender Methoden das Konsonanz-Dissonanz-Problem der Quart und fordert, die „*natürlose Setzung*“ von „*Regeln der Kunstübung*“ zu unterscheiden. Hermann Rauhe zeigt am Beispiel des *Song of Joy* die Kommerzialisierungsmechanismen klassischer Musik auf. Aufschlußreich sind Eduard Reesers Überlegungen zur Bedeutung des Alberti-Basses bei Mozart von den allerfrühesten Jahren bis in die letzten Jahre. Franz A. Stein interpretiert das Vorwort des *Moosburger Graduale* im Hinblick auf das in der Handschrift enthaltene Faszikel „neuer“ geistlicher Lieder. – Eine umfangreiche Bibliographie (Auswahl) mit Schriften des Jubilars beschließt den stattlichen Band.

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976. Hrsg. von Günther MASSENKEIL und Susanne POPP. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978. 170 S. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg. 1.)

Neben seiner Archivarbeit und musikalisch-praktischen Förderungsmaßnahmen entfaltet das Max-Reger-Institut in Bonn seit Jahrzehnten eine rege Publikationstätigkeit. Die Reger-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel Wiesbaden), an der das Institut mitarbeitete, ist in diesem Jahr mit dem 38. Band abgeschlossen worden; die Mitteilungen des Max-Reger-Instituts (Selbstverlag), die vor allem Einzeluntersuchungen aber auch Buchbesprechungen etc. brachten, sind 1974 mit dem 20. Heft eingestellt worden. Weiterhin erscheinen dagegen die *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts* (Ferdinand Dümmlers Verlag Bonn), die primär Briefeditionen, Bibliographien und andere Materialien zur Reger-Forschung enthalten; Musikalische Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts werden wie die Gesamtausgabe bei Breitkopf publiziert. Im selben Verlag ist nun ein neues Aperiodikum gestartet worden: eine Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, die nach einer Information des Instituts „in lockerer Folge Sammelbände und Monographien, z. B. Dissertationen, enthalten“ soll. Als erster Band werden Reger-Studien 1 vorgelegt, zugleich eine Festschrift für Ottmar Schreiber, den um die Reger-Forschung verdienten spiritus rector des Instituts.

Die Festschrift enthält neun auf Reger direkt oder indirekt bezogene Beiträge unterschiedlicher Thematik; von mehr biographisch-archivalisch orientierten (Rudolf Walter über *Regers Kirchenkonzerte 1912–1916* in den „Thüringer Nestern“; Helmuth Wirth, *Max Reger und seine Dichter*) über analytische (Gerd Sievers über *Regers Orgelbearbeitung der Lisztschen Franziskus-Legende*; derselbe Text bereits im *Hamburger Jb. f. MW* II, 1977) und Aspekte einzelner Gattungen bedenkende (André Manz über „fortschrittliche“ Elemente des Orgelkomponisten; Albert

J.J. Troskie, *Die Tonsymbolik in Regers Chorwerken*) Studien bis hin zu Fragen der Wirkungsgeschichte (John Wesley Barker *Zur Reger-Rezeption in England 1893–1925*; Karl Gustav Fellerer, *Das Reger-Bild von Joseph Haas*) und der Reger-Nachfolge (Gerhard Heldt über Hermann Ungers Klavierlieder). Interessant der Nachweis von Susanne Popp (*Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*), daß bereits Hugo Leichtentritt 1905 den Begriff der Prosa auf Regersche Kammermusik anwandte. Die oft vertretene Meinung (auch vom Unterzeichneten), Reger selbst habe in seinem Kompositionsunterricht den Prosa-Begriff auf unsymmetrische Satzkonstruktionen angewandt, geht – prüft man alle bisher bekannten Belege – offenbar auf Alban Bergs entsprechende Bemerkung in seinem Aufsatz im Schönberg-Festheft des *Anbruch* von 1924 (*Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich*) zurück, der seinerseits einen Satz aus Egon Wellesz' analytischer Studie über Regers *Romantische Suite* (ZfMw 4, 1921) eindeutig aufgegriffen haben könnte, als der Autor ihn meinte: „Das Werk ist asymmetrisch und läßt einen Ausspruch, der Reger zugeschrieben wird, gut verstehen: er schreibe musikalische Prosa.“ Bei Reger selbst hat sich der Terminus bislang nicht nachweisen lassen.

Ein knapp gefaßtes Verzeichnis der musikalischen Reger-Autographen im Besitz des Reger-Instituts und ein kleines Werkregister (das einige Werke über Stein hinaus auführt) runden den auch äußerlich ansprechenden Band auf willkommene Weise ab. (August 1978) Reinhold Brinkmann

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 3. Studien zur Barockoper. Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1978). 306 S.

Rechtzeitig zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1978 in Hamburg erschienen als Kundgabe des genius loci und zur Feier eines 300jährigen Jubiläums elf

Studien zu der seit 1678 auch in einem deutschen Repertoire bestehenden Barockoper. In vier Beiträgen wird die alte hamburgische Gänsemarkt-Oper gleichsam leitmotivisch angesprochen: mit einem Forschungsbericht von Hans Joachim Marx *Geschichte der Hamburger Barockoper*, mit einer Studie von Klaus Zelm über *Die Sänger der Hamburger Gänsemarkt-Oper*, mit Bernd Baselts Monographie über *G. Ph. Telemanns Serenade Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Beiträge zur Entstehungsgeschichte von Telemanns letztem Hamburger Bühnenwerk* und mit der Abhandlung *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper* von Hellmuth Christian Wolff, dem als 70jährigen Nestor des Forschungsbereichs „Deutsche Barockoper“ der Sammelband gewidmet ist.

Andererseits galt es, über Stadt- und Landesgrenzen hinauszublicken und auch die außermusikalischen Gesichtspunkte des ‚Gesamtkunstwerks‘ Oper zu bedenken. Der Band enthält Beiträge zur Librettistik (Silke Leopold: „*Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette*“. *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper [1600–1640]*), zum Bühnenbild (Mercedes Viale Ferrero: *Die Bühnenausstattung des Teatro Regio di Torino [1667–1740]*), zur Choreographie (Eva Campiano: *Zur Aufführungspraxis des Tanzes in der Barockoper*) und zur Schauspielkunst in der Oper des 18. Jahrhunderts (von Dene Barnett). Die italienische Opernkomposition kommt in zwei Werkmonographien zur Sprache: von Reinhard Strohm (*Ein Opernautograph von Francesco Gasparini?*) und von Gaynor G. Jones (*Alessandro Scarlatti „Il Ciro“*), und in dem ausgezeichneten Aufsatz von Edward H. Tarr und Thomas Walker („*Bellici carmi, festivi fragor*“. *Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*).

Auch mit diesem Hamburger Jahrbuch, gut ausgestattet (13 Abbildungen), übersichtlich im Schriftbild, erhält die Forschung neue Impulse. Ein paar kleine Pannen (falsche Seitenverweise im Beitrag Zelm) fallen nicht ins Gewicht. Sind alle Notenbeispiele in der Abhandlung Leopold richtig übertragen bzw. umgeschrieben? Auf die in den

Einzelbeiträgen angekündigten weiterführenden Arbeiten, zumal auf „*ein nach den Quellen gearbeitetes Gesamtverzeichnis*“ der Hamburger Barockoper (S. 21), darf man gespannt sein.

(November 1978)

Werner Braun

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 21. Band. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ und Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1977. XVI, 255 S.

Im 21. Band des wiederum in der bewährten Art redigierten und publizierten Jahrbuchs sind neben gewichtigen Beiträgen zur Liturgik und Hymnologie auch einige Aufsätze enthalten, die über den thematischen Rahmen des Jahrbuchs hinaus von allgemeinerem musikhistorischem Interesse sind. Werner Merten beschließt mit dem dritten Teil seine Untersuchungen zur *Psalmodia Sacra* des Lucas Lossius und geht in diesem Teil (die beiden ersten erschienen in Band 19, 1975, und Band 20, 1976) auf die nicht textbedingten melodischen Varianten ein. Er stellt fest, daß bei Lossius ein musikalischer Ausgleich zwischen allen Gattungen stattfindet und daß die Verkürzung oder Verlängerung der Vorlagen ein sinnvolles Wort-Ton-Verhältnis anstreben. Bedeutsam erscheint auch die Überlegung, daß unter Beachtung des damaligen Verfalls des Chorals Lossius eine Stabilisierung sucht und mit seinem „organischen Mittelweg“ eine vermittelnde Position zwischen der vorreformatorischen Tradition und der Praxis um die Mitte des 16. Jahrhunderts einnimmt. – Ingeborg Sauer-Geppert geht den *Motivationen textlicher Varianten im Kirchenlied* nach und stellt theologische Auffassungsänderungen bis hin zu inhaltlichen Umdeutungen und zur theologischen Neubesinnung anhand instruktiver Beispiele als Hauptgründe für die Änderungen heraus. Konrad Ameln hat die vielfach aufgestellten Behauptungen aufgegriffen, die *Silberweise* von Hans Sachs sei Vorlage für evangelische Kirchenlieder gewesen. Nach Amelns Ausführungen ist kaum anzunehmen, daß die

Nürnberger Melodie den Liederdichtern und -komponisten bekannt sein konnte. Vielmehr haben die Meistersinger bei der Gestaltung ihrer „Töne“ auf präexistente Formeln zurückgegriffen, Formeln, die auch den Dichtern und Komponisten der Kirchenlieder vertraut gewesen sein dürften. – Ernst Sommer konnte mit Unterstützung von R. W. Brednich die Tonangaben zu den Liedern der Täufer korrigieren und ergänzen. – Walter Hüttels Beitrag über *Gesangsbücher und Liederdichter im ehemaligen schönburgischen Hoheitsgebiet* (mit dem Zentrum Glauchau) bietet viele Informationen, auch für die Lokalgeschichtsforschung in dem Gebiet Dresden-Zwickau-Schönburg. – Über die christologische Deutung des antiken topos „locus amoenus“ als idealem Naturzustand bei Paul Gerhardt schreibt Hans-Bernhard Schönborn. – In memoriam Karl Vötterle untersucht Konrad Ameln *Altböhmische Weihnachtslieder* und kommt zu dem Schluß, daß das Lied *Freudich, Erd und Sternenzelt* 1505 erstmals nachweisbar ist, während *Kommet, ihr Hirten* um 1700 oder bald danach entstanden sein dürfte. Tagungsberichte sowie der wie stets sehr ausführliche Literaturbericht schließen den stattlichen Band ab.

(Januar 1979) Gerhard Schuhmacher

Yearbook of the International Folk Music Council. Volume 8/1976. Hrsg. von Bruno NETTL. Kingston, Ontario: International Folk Music Council (1977). 172 S.

Die neun Aufsätze sowie die zahlreichen Buch- und Schallplattenbesprechungen in diesem Band geben abermals einen lebhaften Eindruck von der Weite und Vielfalt der Phänomene, denen der IFMC seine Aufmerksamkeit widmet. Den wissenschaftlichen Beiträgen gehen Nachrufe auf zwei für diese Organisation bedeutende Persönlichkeiten voraus: den norwegischen Forscher und ehemaligen Vizepräsidenten O.M. Sandvik und die allseits hochverehrte Mitbegründerin, erste Ehrensekretärin und spätere Ehrenpräsidentin Maud Karpeles, deren 90. Geburtstag man noch mit Band 7

des Yearbook gefeiert hatte. Mit dem vielleicht letzten zur Publikation bestimmten Schriftstück von Maud Karpeles, einer Besprechung der Autobiographie von Helen Creighton, beginnt später in diesem Band die Reihe der „Reviews“.

Spezielle Unternehmen des IFMC behandeln die beiden ersten Artikel. Einmal berichtet Erich Stockmann über *The Study Group on Folk Musical Instruments: Its Achievements in Fifteen Years of Activity*. Er würdigt die Leistungen der Mitarbeiter und weist auf die in den *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* und im *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* vorgelegten Arbeitsergebnisse hin. Eine Vielzahl von Problemen spiegelt andererseits Oskar Elscheks Resümee *Zum gegenwärtigen Stand der Volksliedanalyse und Volksliedklassifikation: Ein Forschungsbericht der Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music des IFMC*. Vor allem seine Erklärung dafür, daß jedes Melodierepertoire nach einem eigenen Klassifikationssystem geordnet ist, spricht von seiner großen Erfahrung auf diesem Gebiet. Eine Methode zur Gruppierung von Melodien erläutert auch der als vorletzter eingereichte Aufsatz *On the Theory and Definition of Melody Type* von Anna Czekanowska, der das gegenseitige Verhältnis von Varianten engräumiger Melodien mit Hilfe einer mathematischen Methode zu erfassen sucht. Informativ ist Carol E. Robertson-De Carbos wortreicher Aufsatz *Tayil as a Category and Communication among Argentine Mapuche. A Methodological Suggestion* immer dort, wo er das Phänomen *Tayil* – nur von Frauen gesungene Melodien aus kurzen Formeln, die etwas Wesentliches aus einer Sache oder einem Menschen „herausziehen“ – in all seinen gesellschaftlichen Verflechtungen beschreibt. Die Art der Ensembles und das Ansehen der Musiker bei einer religiösen Minderheit zwischen Islam und Christentum behandelt Scheherazade Q. Hassan unter dem Titel *Les instruments de musique chez les Yezidi de l'Irak*. Es folgen zwei Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Melodie, die eine, von Bonnie C. Wade, auf die typischen, wenn auch

schwer faßbaren Merkmale der mündlichen und der schriftlichen Überlieferung gerichtet, die andere, von Jay Rahn, der Analyse rumänischer Hora lunga zugewandt. Auf die rumänische Volksmusik bezieht sich auch die Betrachtung von Ghizela Suliţeanu, die den Vorgang der Improvisation unter dem Aspekt psychologischer Implikationen erläutert. Abgeschlossen wird die Serie der Artikel von einem Rückblick Wolfgang Suppans auf die Volksmusikforschung in Österreich seit 1800.

Allgemein haben die Beiträge ein hohes wissenschaftliches Niveau. Vorteilhaft ist die klare Anordnung der Artikel wie auch der Buch- und Schallplattenrezensionen nach Themengruppen, wofür dem Herausgeber gedankt sei.

(August 1978)

Josef Kuckertz

Jazzforschung / Jazz Research. Band 5 und 6/7. Hrsg. von Friedrich KÖRNER und Dieter GLAWISCHNIG. Wien und Graz: Universal Edition 1973 und 1974/75. 206 bzw. 312 S. Band 8 und 9. Hrsg. Institut für Jazzforschung und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung. Schriftleitung: Alfons M. DAUER und Franz KERSCHBAUMER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977 und 1978. 250 bzw. 192 S.

Drei Internationale Jazzwissenschaftliche Tagungen, neun Bände des Publikationsorgans *Jazzforschung*, sechs als *Beiträge zur Jazzforschung* veröffentlichte monographische Darstellungen, eine neu eingerichtete Lehrkanzel für Afro-Amerikanistik: die Ergebnisse von zehn Jahren Jazzforschung in Graz imponieren. Ein Blick auf die Erscheinungsdaten und die Verlagsangaben der herausgegebenen Schriften macht aber auch deutlich, wie schwer die kontinuierliche Arbeit an einem (noch immer) als peripher angesehenen Forschungsgegenstand ist. Das Grazer Institut hat seine Krise des Jahres 1976, in dem keine Schrift veröffentlicht wurde und die Universal Edition in Wien die verlegerische Betreuung aufkündigte, überwunden. Der Verlagswechsel fiel zu-

sammen mit einer neuen Schriftleitung der *Jazzforschung*, deren Namen für eine adäquate Fortsetzung der wissenschaftlichen Arbeit bürgen.

Im Vergleich mit den ersten drei Bänden (inklusive des Doppelbandes 3/4) der *Jazzforschung* hat sich das Spektrum der Hefte 5 bis 9 verbreitert. Forschungsberichte zu Blues, Rockmusik, Steptanz, Gospel, Fusion Music oder ethnische Formen von Prosa führen vom Jazz im engeren Sinne zur Beschäftigung mit afro-amerikanischer Kultur (und Subkultur) ganz allgemein. Das mag bedauern, wer will. Die jetzt deutlicher spürbare Öffnung trägt den unscharfen Konturen zwischen verschiedensten Äußerungen afro-amerikanischer Kunst jedenfalls eher Rechnung, als es eine stillschweigende Ausrichtung auf Jazz-Idiomatik mit gelegentlichen wissenschaftlichen Pirouetten auf verwandtem musikalischem Terrain vermocht hätte.

Von den zahlreichen Beiträgen ab Band 5 müssen besonders erwähnt werden die beiden ausführlichen Darstellungen von William R. Ferris über *Gut Bucket Blues* (Band 5) und *Black Prose Narrative from the Mississippi* (Band 6/7), Untersuchungen über die Abhängigkeit bestimmter sprachlicher Wendungen und Erzählformen von der jeweiligen Sozialisation des Benutzers: Detailstudien, die manche Textwendungen populärer Musik verständlicher werden lassen. Ferner von Milton L. Stewart eine stupende Analyse des Improvisationsstils Clifford Browns (Band 6/7),

Solange es keine zusammenhängende Sozialgeschichte des Jazz gibt, werden Arbeiten wie die von Ekkehard Jost über politisches Engagement im Jazz (Band 5) und *Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music* (Band 9) sowie Jürg Solothurnmanns Untersuchungen über die Ästhetik der afro-amerikanischen Musik (Band 9) ebenso unersetzbare wissenschaftliche Bausteine dafür liefern, wie Jürgen Hunkemöllers Aufsätze über Terminologie (Band 9) und Idiomatik afro-amerikanischer Instrumentalmusik (Band 8) zu einer noch ausstehenden Systematik afro-amerikanischer Stile und Musizierweisen.

Ein abschließendes Wort zum Rezensionsteil der Jazzforschung. Es scheint, als habe man sich unter der neuen Federführung nun endlich durchgerungen, die pure Quantität von Buchbesprechungen (Buchnennungen mit oft unqualifizierten und polemischen Bemerkungen würde den Sachverhalt präziser beschreiben), die sich zu einem Ärgernis auszuweiten drohten, durch wenige aber gehaltvolle Kritiken zu ersetzen: eine längst fällige Niveau-Angleichung. (Dezember 1978) Wolfgang Sandner

Beiträge zur Musikkultur des Balkans. Band 1. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt 1975. X, 138 S. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

Mit dem vorliegenden Band, der Walter Wünsch zum 65. Geburtstag gewidmet ist, will das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Graz eine Studienreihe zur Musikkultur des Balkans beginnen. Neben einer Widmung des Herausgebers, die die wissenschaftliche Leistung des Jubilars auf dem Gebiet der Musikethnologie würdigt, umfaßt die vorliegende Publikation sieben Beiträge – einer entstammt dem Bereich der Musikethnologie, die übrigen der Musikgeschichte. Im ersten Aufsatz gibt Dragotin Cvetko – gestützt auf Quellenmaterial, vor allem auf Reiseberichte – interessante Informationen über *Die musikalische Situation im südeuropäischen Raum zur Zeit der Osmanen Oberherrschaft*. So erfahren wir, daß sich die weltliche Kunstmusik der Südslawen, dem Vorbild der Musik, die am Hofe des Sultans gepflegt wurde folgend, der früheren Praxis entfernte, während die Volksmusik trotz des Einflusses der türkischen Musik und der geistigen Unterjochung ihre Tradition fortsetzen konnte. Auch der liturgische Gesang blieb bestehen, obwohl seine Entwicklung in der Zeit des Strebens der Südslawen nach nationaler Selbständigkeit unterbrochen wurde. – Constantin Floros (*Zu den ältesten Notationen einstimmiger Musik des Mittelalters*) bringt zunächst die aufschlußreiche Erkenntnis,

daß die Entstehung und Entwicklung der neumatischen Notation neben dem Aufkommen der mehrstimmigen Musik zu den eindrucksvollsten Errungenschaften des Mittelalters gehört. Der Verfasser, der über die Choralnotation schon ausführliche Studien veröffentlichte (*Universale Neumenkunde*, Kassel 1970), kommt zu dem Schluß, daß sowohl die altslawischen Notationssysteme als auch die römische Choralnotation mit einigen Änderungen direkt von Byzanz übernommen wurden. Interessant ist noch seine Feststellung, daß die byzantinische Notation, die ohnehin die älteste überlieferte Notation ist, sich an der griechischen Grammatik orientiert. – Rudolf Flotzinger setzt sich in seinem Beitrag, der eine modifizierte Fassung eines von ihm 1973 an der Grazer Balkanologentagung gehaltenen Vortrags ist, mit *Dem Mittelalterbegriff aus der Sicht des Musikhistorikers* auseinander. So weist er nach, daß der Begriff „Mittelalter“ nicht nur für das „Abendland“ gelten kann, da die Begriffe „Antikeerbe“ und „Christentum“ nicht allein im Begriff „Abendland“, sondern auch im „Orient“ impliziert sind. Dafür sprechen u. a. viele musikhistorische Momente, die der Verfasser aufzählt. Nach seinen gut begründeten Überlegungen liegt die Abgrenzung des Mittelalters zwischen dem frühen 4. Jahrhundert (Anerkennung des Christentums) und der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fall von Konstantinopel). – Walter Graf beschäftigt sich mit Aufnahmen von Epenliedern, die der slowenische Slavist Mathias Murko 1912 in Nordwestbosnien mit Hilfe eines Edison-Phonographen machte. Text und Musik dieser Aufnahmen werden vom Verfasser übertragen. Es handelt sich hier um eine beachtliche Leistung, wenn man bedenkt, daß von diesen Aufnahmen nur noch Matrizen existierten, da die Originale im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Allerdings vermißt man bei diesem Aufsatz das Erwähnen der Arbeit von Walter Wünsch (*Die Geigentechnik der Südslawischen Guslaren* 1934), deren Entstehung u. a. auch M. Murko anregte – vor allem auf S. 48, 52, wo die Frage der Begleitung der Epenlieder mit der Gusle vom Verfasser

berührt wird. – Der Beitrag Stefan Lazarovs *Die Bogomilen und die Musik* vermittelt interessante Informationen über die Häresie der Bogomilen, die den sozialen und kulturellen Bedingungen Alt-Bulgariens entsprang. Der Verfasser stützt sich auf eine Fülle von Quellen, aus denen sich ein vielseitiges Bild des Bogomilismus auch im Hinblick auf die Musik ergibt, obwohl andererseits die Grundeinstellung der Bogomilen zu allem mit dem Gottesdienst verbundenen d. h. Wort, Musik, theatralischer Handlung eher negativ war.

Die beiden letzten Beiträge entstammen dem Bereich der serbischen Kirchenmusik. Danica Petrovic (*Church Elements in Serbian Ritual Songs*) versucht anhand von Liederaufzeichnungen aus einer Sammlung des Belgrader Musikwissenschaftlichen Instituts, den Zusammenhang zwischen serbischen Volksliedern (die aus heidnischen Ritualien stammen) und serbischer Kirchenmusik (die in der byzantinischen Musiktradition wurzelt) zu rekonstruieren. – Dimitrije Stefanovic befaßt sich mit der slawischen Kirchenmusik durch die Jahrhunderte. Bei mangelhafter Quellenlage der frühesten Phase ihrer Entwicklung nimmt er an, daß bei der Übersetzung der liturgischen Bücher ins Kirchenslawische (im 9. Jahrhundert) auch die syllabischen Melodien übernommen und Abweichungen in der Silbenzahl durch einzelne Tonwiederholungen ausgeglichen wurden. Die eigentliche Differenzierung von der byzantinischen Tradition soll erst begonnen haben, als in der liturgischen Handlung längere melismatische Gesänge beansprucht wurden.

(September 1976) Dimitris Themelis

Texte zur Musiksoziologie. Hrsg. von Tibor KNEIF. Mit einem Vorwort von Carl DAHLHAUS. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 274 S.

Angesichts der Vielschichtigkeit der Musiksoziologie, die bereits die einschlägigen Artikel in verschiedenen Nachschlagewerken erkennen lassen, und der Bedeutung,

die der Disziplin heute mit Recht beigemessen wird, aber auch wegen der Hoffnungen, die in das Fach gesetzt werden, ist eine Grundlegung dringend erforderlich. Einführungen unterschiedlicher Art, u. a. auch eine von Tibor Kneif, dem Herausgeber der vorliegenden Publikation (Köln 1971), haben zwar das Problem nicht zu lösen vermocht, boten jedoch mannigfache und wertvolle Anregungen. Die vorliegende Anthologie mit 21 Beiträgen, die zuvor an z. T. entlegenen Stellen erschienen waren oder hier auch erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht werden, ist bemüht, die Hauptthemen der Musiksoziologie aus unterschiedlicher Sicht und Zeit darzustellen. Damit wird nicht nur eine wichtige Literatursammlung zugänglich gemacht, sondern gleichzeitig neben der Thematik auch die Wandlung des Fachs verdeutlicht. Kneif hat in seiner Auswahl eine sichere Hand bewiesen und auch kontroverse Meinungen zu Wort kommen lassen.

Mit dem Statement zu einem Heft von *Melos* (1931) über die Musiksoziologie eröffnet Hans Boettcher den Band; als Forderung wird darin erhoben, „eine unerbittliche Aufdeckung und Durchdringung vorgefundener musikalischer Tatbestände bis zu dem Endpunkt, da sie gesellschaftlich brennend und fraglich werden“. Siegfried Borris (1950) diskutiert Äußerungen des Amerikaners Siegmeister und sieht drei Hauptarbeitsgebiete der Musiksoziologie: 1. Komponistenbiographien aus sozialgeschichtlicher Sicht; 2. Einfluß der Gesellschaft und ihrer Wandlungen auf die sich wandelnden musikalischen Formen; 3. Typologie von Musikern; diese wird am Beispiel des Komponisten mit einer acht Typen umfassenden, heute sicherlich nicht mehr uneingeschränkt aufrechtzuerhaltenden Darstellung verdeutlicht. Helmut Reinold handelt (*Zur Bedeutung des musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte [1952]*) die Methodenfrage sehr allgemein ab, was für die Entwicklung gerade auch auf diesem Gebiet dokumentarischen Wert hat. Paul Honigsheim gibt (1955) eine umfangreiche Typologie zum Thema Musikformen und Gesellschaftsformen, und unterscheidet dabei –

mit Untergliederungen in der Produktion – gesellschaftlich gebundene Musikformen, musikbegünstigende gesellschaftliche Gebilde, die sozioökonomische Position des Musizierenden (mit eigener zusätzlicher Typologie), eine Differenzierung des Publikums, in der Musik selbst Sonderphänomene wie Tonstärke, Instrumente, die Verbindung von Instrument, Stimme und menschlichem Körper (Tanz) und den Stil. Walter Serauky sieht (1934) die Aufgaben der Musiksoziologie in der Ausbildung einer Sozialtheorie und in einer Sozialgeschichte der Musik. Auch Hans Mersmann geht es (1953) um Sozialgeschichte, aber im Sinne einer Hilfswissenschaft, wobei allerdings manches schon im Ansatz zu sehr vermischt ist und zu vergrößernden Verallgemeinerungen führt. Theodor W. Adorno versteht in seinen *Ideen zur Musiksoziologie* (1958), die in vorliegendem Band später auch Gegenstand der kritischen Untersuchung sind, die Disziplin nicht als methodisch streng, sondern als Gebiet, in dem Modelle erarbeitet werden. Dabei geht es ihm um – im Sinne des Kunstwerks – „gute“ Musik, deren technische Analyse dann soziologisch interpretiert wird. Auch deutet Adorno bereits hier die Rezeption als Gegenstand der Musiksoziologie an. Tibor Kneif untersucht (1966) den *Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis*, wobei er fundiert schichtbezogene Musik, Form und Stil untersucht. Musiksoziologie ist demnach jener Bereich, in dem die Sozialgeschichte (oder Soziologie?) des Musiklebens sowie Gattungs- und Stilgeschichte sich überlagern; die Sozialgeschichte der Musik wird als eigenes Gebiet angesehen. Mit den daraus sich ergebenden Konsequenzen, etwa Soziologie als Hilfswissenschaft für die Sozialgeschichte, wird sich die fachliche Diskussion noch zu befassen haben. Anatolij W. Lunatscharskij untersucht (1927) das Verhältnis von Musik und Revolution und stellt dabei eine Analogie von Musik, Gesellschaft und Natur auf: Die Wechselwirkung von Konsonanz und Dissonanz bewirkt den lebendigen Prozeß. Wichtig ist auch ein weiterer kurzer Beitrag des polnischen Forschers zur Widerspiegelungstheorie.

Ist schon dieser erste Teil mit *Modellen* des Fachs in der Zusammenstellung kontrovers, so gilt das nicht minder für die Beiträge zum Abschnitt *Tonsysteme, Stil- und Gattungssoziologie*. Georg Simmel zeigt (1881) in *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, daß der Gesang aus der Sprache entstand wie der Tanz aus Körperbewegungen, ähnlich die Instrumentalmusik aus menschlichen Verhaltensweisen. Solche Modelle dienen dann zur Erklärung musikalischer Nationalcharaktere. Kurt Blaukopf versucht in sehr allgemein gehaltener Darstellung zu zeigen, daß die Tonsysteme dem gesellschaftlichen Wandel unterworfen sind. Walter Wiora geht in seinem Kasseler Kongreß-Referat (1962) den musikalischen Gattungen und ihrem sozialen Hintergrund nach; dabei unterstreicht er die Notwendigkeit umfangreicher Detailforschung und einer fundierten Systematik. Hans Engel sucht Kretzschmers Thesen über Körperbau und Charakter in Verbindung mit Gustav Beckings Rhythmustheorie und -typen soziologisch auszuwerten. Ludwig Finscher stellt die Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts dar zwischen Adel, Bürgertum und dem Berufsquartett, eine Konstellation, die sich auch kompositorisch ausgewirkt hat. Boris W. Assafjew schließlich behandelt *die musikalische Form als Prozeß* (1930).

Während in den Modellen der marxistische Ansatz als Wissenschaftstheorie nur gelegentlich eine Rolle spielt, wird er bei der Untersuchung der Tonsysteme deutlicher spürbar; in den Situationsanalysen schließlich geht es über die Wissenschaftstheorie hinaus zum weltanschaulichen Ansatz und Ergebnis. Elie Siegmeister wirft (1938) anhand einiger Schlaglichter auf die Situation des amerikanischen Musiklebens die Fragen und Probleme der gesellschaftlichen Begründung von Musik auf; innermusikalische Fragen werden nur andeutungsweise angegangen. Károl Csipák gibt (1963) eine vereinfachte, dabei auch vergrößernde Darstellung von Adornos Hauptgedanken zur Musiksoziologie. Eine aus überzeugt marxistischer Sicht gründliche Erörterung *Zur Dialektik des musikalischen Materials* gibt Gün-

ter Meyer, wobei er sich auf den Dissenz Adorno – Eisler stützt, methodisch nicht immer unanfechtbar, da zwar Adorno kritisch, Eisler jedoch stets affirmativ interpretiert wird. Der Dissenz liegt vor allem in der Theorie und Politik verbindenden leninistischen Marx-Auffassung Eislers gegenüber der unpolitischen hegelianisierenden Dialektik Adornos. Zudem haben beide verschiedene (unausgesprochene) Deutungen des Begriffs Gesellschaft. Das Ziel ist über den sozialistischen Realismus hinaus die Musik in der kommunistischen Gesellschaft. Konrad Boehmer untersucht den Klassencharakter von Adornos soziologischer Musikreflexion und stellt fest, daß dessen „Begriff von Kunst vormarxistisch“ sei (S. 227). Musik wird – unmarxistisch – zu sehr am Geistigen gemessen, jeder Gegenstand „wird gemessen an der Musik der bürgerlichen Epoche“ (S. 228). Das Bürgertum aber ist bei Adorno nicht gesellschaftlich, sondern musikalisch – nach seinem Rezeptionsvermögen – aufgefaßt, und insofern verkennt Adorno den Stellenwert von Musik innerhalb der gesellschaftlichen Totalität. Trotz einiger Vergrößerungen hätte Adorno dem zugestimmt, da seine Grundüberlegung eben doch vom Kunstwerk ausging.

Zwei Beiträge sind schließlich der empirischen Musiksoziologie gewidmet. Alphons Silbermann erläutert (1962) die Ziele der Musiksoziologie: 1. „totale Kunstprozesse, das heißt Interaktion und Interdependenz von Künstler, Kunstwerk und Kunst zu studieren und zwar hinsichtlich ihrer Bedeutung als Kunstformen“; 2. die Darstellung eines sozialen Prozesses, „der durch das Kunstwerk in Bewegung gesetzt wird“; 3. die Erforschung des Musikpublikums. Zu dem letzten Aspekt schließlich bringt Vladimir Karbusicky (1966/74) erprobte methodische Hilfen. Ausgangsbasis seiner Feldarbeit ist ein „klingender Fragebogen“, Ausschnitte von Musik auf Band, die bei Umfragen vorgespielt werden. Mögliche Antworten müssen im Auswahlverfahren vorformuliert sein, wenn die Auswertung durch den Computer erfolgen soll; dabei ist die Gestaltung der Antwortskala ein besonderes Pro-

blem. Die empirischen Forschungsmethoden müssen auf diesem Gebiet, anders als bei Meinungsumfragen etwa zu politischen Themen, im Hinblick auf den Gegenstand und die Befragten, den Charakter des Experiments haben. Dennoch lassen sich aus den Umfragebogen Verhaltenstypologien entwickeln.

Man wird diesen Band vorerst als wichtigsten Beitrag zur Grundlegung der Disziplin Musiksoziologie ansehen müssen. Er könnte aufgrund des gebotenen Materials zu einer Festigung dieses ebenso umworbenen wie umstrittenen Fachs führen.

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

Bartók Studies. Compiled and edited by Todd CROW. Detroit: Information Coordinators 1976. 299 S., 6 Taf. (Detroit Reprints in Music.)

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Bartók ist schon seit Jahren gekennzeichnet durch weitere Erschließung von Dokumenten über Leben und Schaffen des Komponisten, durch weiterführende Erarbeitung von Einzelstudien – und weiteres geduldiges Warten auf eine neue, allen kritischen Ansprüchen genügende Gesamtdarstellung von Bartóks schöpferischem Lebensweg. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß mit Zielińskis überwiegend gelungener Biographie (Krakau 1969, deutsch Zürich-Freiburg 1973) eine Art erstes Etappenziel erreicht scheint. Vielmehr behalten gewisse Sammelwerke mit ausgewählten Einzelbeiträgen, wie sie beispielsweise im deutschsprachigen Raum der Nachkriegszeit bereits im Bartók-Heft der Reihe „Musik der Zeit“ von 1953 und in dem aus ungarischer Feder stammenden Sammelband *Béla Bartók. Weg und Werk* von 1957 vorgelegt worden waren, neben den später publizierten *Documenta Bartókiana* ihren wissenschaftlich-dokumentarischen Stellenwert. Vor diesem Hintergrund sind auch die von Todd Crow zusammengestellten *Bartók Studies* zu verstehen. Der Hrsg. sieht die ungarischen Forscher als die eigentlichen wissenschaftlichen Erben von Bartóks schöpferischer Ost-

West-Synthese und setzt sich deshalb mit seiner Sammlung das Ziel, einen amerikanischen Beitrag zur Verbreitung ungarischer Forschungsergebnisse zu leisten. Als Quelle dient ihm die Zeitschrift *The New Hungarian Quarterly*, die in den Jahren 1961–1973 englische Übersetzungen einschlägiger Artikel ungarischer Autoren vor allem aus dem engeren und weiteren Schülerkreis, von Angehörigen und Freunden Bartóks sowie aus anderen Bereichen von Kunst und Geisteswissenschaft veröffentlicht hatte.

Den Schwerpunkt bildet unter den sechs Themengruppen zweifellos die erste, die um die Frage nach Bartóks Kompositionsstil und seinen geistigen Grundlagen kreist. Hier wiederum nimmt Bence Szabolcsi († 1973) bereits zum interpretationsgeschichtlichen Markstein gewordener Aufsatz *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt* einen wichtigen Platz ein (vgl. die textlich modifizierten Fassungen in *ÖMZ*, 16. Jahrgang, S. 577–585, und *Studia Musicologica Acad. Scient. Hung.*, Tom. V, Fasc. 1–4, 1963). Wie eine, an Bartóks persönliche Äußerungen anknüpfende Einführung nehmen sich die ins Kulturgeschichtliche ausgreifenden Gedanken über das schöpferische Prinzip der Dualität zwischen den Urkräften des Vegetativen, Unbewußten und jenen des Rationalen, Bewußten aus. Und wie in einem Brennpunkt verschieden gespiegelter Antinomien erscheint die Ballett-Pantomime *Der wunderbare Mandarin*, der der gleiche Verfasser eine faszinierende Studie widmet. Problematischer bleibt, vor allem in seinem uneingeschränkten Gültigkeitsanspruch für Bartóks Schaffen etwa seit dem *Mandarin*, E. Lendvais *Dualität und Synthese in der Musik Bartóks*, auch dann, wenn der Verfasser seine bekannte Theorie mit weiteren Argumenten zu stützen versucht (vgl. *Bartók. Weg und Werk*, Budapest-Bonn, 1957, S. 91–140; ²Budapest-Kassel 1972, S. 105–152).

Mehrere Beiträge beschäftigen sich mit der entwicklungsgeschichtlichen Stellung Bartóks. So ranken sich um zitawürdige Parallelen zwischen *Rheingold* und dem *Holzgeschnitzten Prinzen* biographische und geistesgeschichtliche Anmerkungen zum

Verhältnis Bartók-Wagner (F. Bónis). Von größerer Bedeutung sind freilich Studien über die künstlerisch-ästhetischen Beziehungslinien, die von den großen Antipoden Schönberg und Strawinsky konvergent auf den ungarischen Meister hinführen. Ob J. Kárpáti dabei den bleibenden Einfluß des Wiener Dodekaphonikers auf Bartók nicht doch überschätzt, bleibt allerdings zu fragen. Weitgehend gesichert dagegen ist zumindest in ihren Grundlagen die historische Entwicklungslinie Liszt-Bartók. Der jüngere, gebürtige Ungar, der ja fast sein ganzes Leben hindurch auch für die Kunst des älteren Wahlungarn „kämpfte – zuerst als ausübender Künstler, dann als Komponist und schließlich als Denker und Humanist“ (Szabolcsi), kommt selbst dokumentarisch zu Wort. Bemerkenswert in diesem bereits 1911 verfaßten Jubiläumsartikel sind die bei aller positiven Grundeinschätzung des vielseitigen, von Gegensätzen geprägten Phänomens Liszt doch kritisch unterscheidenden Hinweise auf die besonders formschöpferischen Neuerungen einerseits und die ästhetisch mitunter durchaus anfechtbaren Stilelemente andererseits. Der von dem jungen Bartók seinerzeit noch kaum erahnbare seelische Gleichklang mit dem alten Liszt im Zeichen drückender innerer Vereinsamung – ein in Ungarn beinahe schon traditionelles Thema forschenden Bemühens – erfährt schließlich bei I. Kecskeméti neue Akzente in der Darstellung.

Daß der Begriff „*Studies*“ nicht nur im engeren wissenschaftlichen Sinn verstanden werden soll, macht gut die Hälfte der Beiträge deutlich. Trotz thematischer Rubrizierung bietet sich dem Leser eine recht bunte Folge verschiedenartiger Titel dar. So erscheint vor dem gewiß nützlichen geschichtlichen Abriß der ungarischen Bartók-Forschung (J. Demény) – flankiert von zwei Gedichten(!) – der immerhin glänzend formulierte Versuch einer marxistischen Deutung der kulturschöpferischen Leistung Bartóks durch den Philosophen G. Lukács. An anderer Stelle werden hintereinander das Problem des unveröffentlichten Zwischensatzes der Klaviersuite op. 14 (J. Liebner) und die leidige Kontroverse um Bartóks

Testament (P. Ruffy) offen gelegt. Briefe, die für die Prominenz von Bartóks Schreibpartnern zeugen, erscheinen getrennt von jenen des Komponisten selbst, aus denen sich seine Beziehungen zu England erhellen (G. Abraham). Erinnerungen an den Familienvater (B. Bartók jr.) und den Pianisten (L. Hernádi) gelten, ebenso wie mehrere Artikel, die sich den Begegnungen mit Thomas Mann widmen, dem „Musiker und Humanisten“. Diesem selbst in einem abschließenden, bislang unveröffentlichten Interview über Fragen der Bauern- und der Kunstmusik aus dem Jahr 1932 (M. Vámos) zu begegnen, bringt sicherlich den wichtigsten Ertrag dieses Abschnitts. Verdienstvoll ist schließlich noch ein bibliographisches Register für den Zeitraum 1963–1973 im Anhang.

(Februar 1977) Günter Weiß-Aigner

Notate zur Pianistik. Aufsätze sowjetischer Klavierpädagogen und Interpreten. Herausgegeben von Herbert SAHLING. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 220 S.

Anlaß zur Zusammenstellung dieser Sammlung von Aufsätzen maßgeblicher sowjetischer Klavierpädagogen war offenbar in erster Linie die Tatsache, „daß die UdSSR in zunehmendem Maße das Niveau der Wettbewerbe und somit auch den Leistungsstand der Musikpädagogik und Musikausübung bestimmt.“ In Ergänzung der bereits 1967 in deutscher Übersetzung erschienenen *Kunst des Klavierspiels* des Richter- und Gilels-Lehrers Heinrich Neuhäus kommen im vorliegenden Band zwei Generationen der neueren russischen Pianistenschule zu Wort. In den Beiträgen der beiden Vertreter der „ersten Stunde“ des Neuaufbaus der musikalischen Institutionen nach der Oktoberrevolution, Alexander Goldenweiser und Samuil Feinberg (Konstantin Igumnow und Alexander Nikolajew wurden leider nicht in die Auswahl einbezogen), wird das Wesentliche an der sowjetischen Pianistik deutlich herausgestellt: Sie lebt von der engen Verbundenheit mit der

russischen Kultur des 19. Jahrhunderts, von dem „Bestreben nach gesunder Klarheit“, von dem „Verzicht auf vage, verschleierte, raffinierte Klangwirkungen“ und vor allem vom rückhaltlosen emotionalen Engagement des Interpreten. Charakteristisch ist die Anlehnung an nichtmusikalische Vorbilder: den literarischen und malerischen Realismus und die dramaturgische Kunst Stanislawskis und Meyerholds. Das subjektive Moment verteidigt – besonders in Tempofragen – Grigori Ginsburg gegen positivistisches Beharren auf Metronomziffern und mißverständene Vortragsanweisungen. In die gleiche Richtung zielen die Erläuterungen von Werkkonzeptionen von Jakow Flier (Chopin, *Ballade* op. 52) und Wiktor Mershanow (Skrjabin, *Sonate* Nr. 5). Wer bedeutende Aufschlüsse über die grandios entwickelte technische Ausbildung an den sowjetischen Konservatorien erwartet, wird sich von den sporadischen Äußerungen zu diesem Thema (etwa Lew Oborins Darlegung einiger Prinzipien) auf den ersten Blick enttäuscht finden. Erst in den letzten beiden Aufsätzen von Jakow Sak und von Jakow Milstein werden die entscheidenden Voraussetzungen für das überragende Niveau der handwerklichen Ausbildung zentral angesprochen: einmal „das vielleicht beste Publikum der Welt, das leidenschaftlich mitgeht und sich in der Kunst gut auskennt“, und zum andern das Ausbildungssystem, das von diesen beiden jüngeren Pädagogen einer unerwartet heftigen Kritik unterzogen wird. In diesem wohl interessantesten Teil des Buches wird ein Umdenken erkennbar, das das bisherige, einseitig auf Wettbewerbserfolge fixierte System in einer gefährlichen Krise sieht und vor einer Überflutung mit einander bis zur Ununterscheidbarkeit ähnlich gut spielenden Virtuosen ohne persönliche Aussagefähigkeit warnt.

(April 1977) Arnfried Edler

Some Great Music Educators. A Collection of Essays. Hrsg. von Kenneth SIMPSON. Borough Green: Novello and Company Limited (1976). 128 S. (mit 14 Abb., Notenbeisp.)

Was der Titel der Essay-Sammlung noch nicht verrät: Der Herausgeber entwirft ein Bild der musikerzieherischen Situation Englands, seiner gegenwärtigen Probleme, seiner didaktischen und methodischen Zielvorstellungen und seiner Traditionsverbundenheit. Diese führt dazu, die Portraits elf angesehener Musikerzieher in den Mittelpunkt der Darstellung des Sammelbandes zu rücken, an dem neben dem Herausgeber sieben weitere Musikpädagogen bzw. Musikwissenschaftler beteiligt sind. Die Reihe der portraitierten Musikerzieher reicht von J. J. Rousseau, P. Galin, A. Paris, E. Chev , J. Curwen, T. H. Y. Trotter, E. Jacques-Dalcroze, St. Macpherson, E. Read, P. Scholes, J. Ward bis zu Z. Kod ly und C. Orff. Die Art der Darstellung zielt weniger auf historische Vollständigkeit als auf Lebensnähe in Bezug auf die englische Schulmusikpraxis und ihre Tradition; d. h. die dargestellten Persönlichkeiten werden als Vorbilder, Vorläufer oder direkte Beeinflusser der englischen Musikpädagogik gewürdigt. Das führt zu einer besonderen Hervorhebung der Systeme von Curwen, Chev , Ward und Kod ly, insbesondere der methodischen Erfolge des „*sight-singing*“ nach der „*Tonic Sol-fa*“ Methode. Einer systematischen Gesangsausbildung nach dieser oder einer ihr verwandten Methode in den ersten Schuljahren wird besonderes Gewicht beigemessen. Das ist auch ein Grund dafür, daß sich das Orffsche System, trotz aller Anerkennung seiner musikalischen Qualität, in England neben dem Kod lys (und anderer) nicht durchsetzen konnte: Fehlende methodische Zielstrebigkeit und Anleitung für Lehrende und Lernende werden als Mangel empfunden. Die Frage, ob denn in der heutigen Situation mit all den pädagogischen Problemen, die – wie der Herausgeber in einem einleitenden Kapitel und der „*Conclusion – Present Problems*“ deutlich macht – auch England nicht unberührt gelassen haben, das Werk und die Ideen der dargestellten Musikerzieherpers nlichkeiten noch eine praktische Bedeutung haben, wird eindeutig bejaht. Die damit verbundene Wertschätzung und methodische Reflexion einer musikalischen Grundausbildung als Vorausset-

zung aller weiteren Arbeit, sowohl für das praktische Musizieren als auch für das Musikhören und -verstehen, ist ein Gesichtspunkt, der dieses Buch –  ber seinen Informationswert hinsichtlich des Selbstverständnisses der englischen Musikpädagogik und seiner Traditionsverbundenheit hinaus – für deutsche Musikerzieher zu einer empfehlenswerten Lektüre macht.

(Februar 1977)

Gudrun Henneberg

The Cultural Behaviour of Youth. Towards a cross-cultural survey in Europe and Asia. A study prepared for UNESCO. Ed. by Kurt BLAUKOPF and Desmond MARK. Wien: Universal Edition A. G. 1976. 135 S.

Die Studie stellt eine thematisch weitergefa te Ergänzung zu der von Irmgard Bontinck in Verbindung mit der IMDT Wien 1974 herausgegebenen Broschüre *New Patterns of Musical Behaviour* dar. Sie enthält, von den Herausgebern jeweils mit einem r sonnierenden Resümee bedacht, elf Referate, die 1974 in Budapest beziehungsweise Wien Gegenstand internationaler Arbeitsseminare waren.

Die grundsätzliche Problematik des ehrgeizigen Unternehmens, kulturelle Verhaltensweisen Jugendlicher in Industrie- und Entwicklungsländern aufzuzeigen, umreißt Paul Willis, wenn er fordert, man müsse überhaupt erst einmal einen wertfreien, nicht ausschließlich von schon bestehenden Erwartungen und Normen geprägten Kulturbegriff definieren. In Zusammenhang mit dieser Problemlage ist es kaum verwunderlich, daß in den meisten der Beiträge Erörterungen zum methodischen Vorgehen des Untersuchungsgegenstandes dominieren.

Von entschieden gr o erem Interesse für den Musikwissenschaftler sind jene Beiträge, die sich mit der Rolle der Musik im Leben von Jugendlichen auseinandersetzen. Hierzu gehören die Auswertungen einer Befragung, die Manas Raychaudhuri in Indien durchgeführt hat. Sie bestätigen die Annahme, daß westliche Unterhaltungsmusik gegenüber der klassischen indischen Musik bei Jugendlichen verschiedener Be-

völkerungsgruppen zunehmend an Boden gewinnt, ohne jedoch die Existenz der autochtonen Musik ernsthaft zu gefährden – eine Beobachtung, der auch J. M. Ojha und P. L. Deshpande in ihren Artikeln beipflichten.

Repräsentativ für weitere Forschungsberichte schließlich scheinen mir die Ausführungen von Antonina Kloskowska über *The Polish Youth and Culture* zu sein, da hier versucht wird, verschiedene kulturelle Aktivitäten in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit zu erfassen.

(Mai 1977)

Helmut Rösing

PAUL FRANK/WILHELM ALTMANN: Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Fortgeführt von Burchard BULLING, Florian NOETZEL, Helmut RÖSNER. Teil II: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. 15. Auflage. Band 1: A–K. Band 2: L–Z. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1974 und 1978. XVI und 846 S.

Seit Carl Wilhelm Merseburger unter dem Pseudonym Paul Frank 1860 erstmals sein *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* vorlegte, das Wilhelm Altmann seit der 12. Auflage (1926) betreute, ist „der Frank/Altmann“ zum festumrissenen Begriff geworden. Die Sorgfalt der Künstler-Auswahl und der Edition, die nie den Anspruch auf Vollständigkeit erhob, machten den Band nicht nur „für Musiker und Freunde der Musik“, sondern selbst für die Musikwissenschaft zum interessanten Informations- und Nachschlagewerk, dessen letzte (14.) Auflage 1936 erschien. Bis zu seinem Tode 1951 arbeitete Altmann intensiv an der Vorbereitung einer stark erweiterten Neuauflage, zu der es bisher jedoch nicht in der von ihm gedachten Form kam.

Der Heinrichshofen's Verlag entschloß sich 1971 nämlich zunächst zum unveränderten Neudruck der 14. Auflage, dem er allerdings zwei Ergänzungsbände folgen ließ, für die Burchard Bulling, Florian Noetzel und Helmut Rösner verantwortlich zeichnen. Ihr Ziel ist es, die vorgegebene Namenliste, den vorgegebenen Grundstock

um biografisches Material seit 1936 bis zur Gegenwart zu erweitern und zu aktualisieren. Dabei wurde der Kreis der Künstler auf die Repräsentanten von Jazz-, Pop- und Unterhaltungsmusik ausgedehnt, soweit diese internationalen Ruf genießen oder kompositorisch hervortreten, was den veränderten Voraussetzungen des heutigen Musiklebens Rechnung trägt.

Damit ist schon angedeutet: Auch die Ergänzungsbände streben keine Vollständigkeit an, die ohnehin nicht zu erreichen wäre. Allerdings läßt das Fehlen einiger Namen nach den Auswahlkriterien fragen. Es scheint mitunter, als ob dafür Musikleben und Schallplattenangebot des deutschen Marktes etwas einseitig ausschlaggebend waren, wie m. E. auch die Angabe von „Erfolgsplatten“ zumindest überflüssig, wenn nicht fragwürdig ist. Wenn man glaubt, sie bei Udo Lindenberg anführen zu müssen, warum dann nicht auch bei Klassik-Interpreten wie dem Busch-Quartett, wie Pablo Casals oder Artur Schnabel? Daß man im übrigen Kammermusik-Ensembles berücksichtigt hat, ist zweifellos ein Gewinn, wenn auch mit Einschränkungen. Man kann sicher auf das noch relativ junge Kreuzberger Streichquartett verzichten, keinesfalls aber auf das Beaux-Arts-Trio, auf das Strub-Quartett oder auf die verschiedenen Besetzungen des Busch-Quartetts.

Ferner ist nicht einzusehen, warum man zwar Uschi Glas, nicht jedoch Sängerinnen wie Arleen Augér, Sylvia Sass oder Hanna Schwarz erwähnt. Man vermißt ferner die inzwischen tödlich verunglückte Musikologin Christa Landon, die Geiger Miriam Fried, Boris Goldenstein und Gidon Kremer, den Dirigenten Richard Bonyngé, vor allem aber die junge Pianistengarde von Andrej Gawriloff bis Gerhard Oppitz, von den „vierhändigen“ Brüdern Paratore bis Krystian Zimerman. Daß endlich Youra Guller und Lew Oborin fehlen, ist schlicht unverständlich und verrät zumindest eine gewisse Sorglosigkeit der Redaktion, über die man sich nicht nur hier wundert: So starb Karl Amadeus Hartmann nicht am 5. Februar, sondern am 5. Dezember 1963, Wolfgang Sawallisch wurde am 26. August,

nicht am 28. Juni 1923 geboren. Auch Leoncavallos Geburtsdatum – 23. April 1857 statt 8. März 1858 – hätte als Nachtrag zum ersten Band korrigiert gehört gleich Namen und Geburtstag der Sängerin Federica von Stade (nicht: Staden), die nicht 1946, sondern exakt am 1. Juni 1945 geboren wurde. Einer wissenschaftlichen Publikation hätte es ferner gut angestanden, wenn bei den Lebensdaten russischer Künstler die Abweichungen vom gregorianischen Kalender in Klammern angegeben worden wären. Zu wenig Sorgfalt verrät endlich auch die stilistische Redaktion, voran der willkürliche Gebrauch von Präsens und Imperfekt. Bei Künstlern wie Narciso Yepes oder Zvi Zeitlin, die nach wie vor in aller Welt konzertieren, verbietet sich das Imperfekt von selbst. Umgekehrt wirkt die Feststellung, der 1953 verstorbene Miguel Sandoval lebt seit 1919 in den USA, einigermäßen gedankenlos.

Äußerlichkeiten? Vielleicht, aber eine Veröffentlichung, die den Anspruch eines musikwissenschaftlichen Quellenwerkes erhebt, muß sich mit entsprechenden Maßstäben messen lassen. Andererseits, ihre Bedeutung schmälert das nur unwesentlich, zumal auch die Ergänzungsbände auf Urteile und Wertungen verzichten. Natürlich ist es ihr lexikalisches Schicksal, daß sie teilweise schon im Augenblick des Erscheinens überholt sind. Die Liste der Toten, für die Géza Anda, Benjamin Britten, Walter Felsenstein, Rudolf Kempe, Günther Rennert oder Ludwig Strecker stehen mögen, beweist das. Gleichwohl ist der Frank/Altmann auch in der vorliegenden dreibändigen Gestalt willkommen und nützlich und wird es nach der vorgesehenen späteren, gesamten Neuauflage erst recht sein.

(Januar 1979) Ekkehart Kroher

KARL JOSEF KUTSCH – LEO RIEMENS: *Unvergängliche Stimmen. Sänglerlexikon.* Bern und München: Francke Verlag 1975. 731 S.

Hervorgegangen ist dieses Lexikon aus dem 1962 und 1966 in 2. Auflage erschiene-

nen „*Kleinen Sänglerlexikon*“, das ebenfalls den Titel *Unvergängliche Stimmen* trug und in der Reihe Sammlung Dalp den 92. Band bildete. Der Titel bezieht sich darauf, daß nur Sänger und Sängerinnen berücksichtigt sind, deren Stimme durch Schallplattenaufnahmen der Nachwelt überliefert sind. Dabei werden in der Frühzeit der Schallaufnahme auch Namen von Sängern aufgeführt, von denen nur eine einzige oder wenige Aufnahmen auf Platte oder Zylinder existieren. Gegenüber der 2. Auflage sind zahlreiche Artikel neu hinzugekommen; ohne daß ich dies nachprüfen konnte, vermute ich, daß das Lexikon für alle Opern- und Liedsänger der Schellack-Ära nun einigermaßen vollständig ist. Über die Auswahl macht das Vorwort keine klaren Angaben, zweifellos liegt hier eine Gefahr. Ursprünglich haben die Autoren die meisten Sänger ihres Lexikons selbst auf Schallplatten gehört. Für die 3. Auflage sind offensichtlich viele Ratschläge von dritter Seite angenommen worden. Dadurch entsteht eine Uneinheitlichkeit, die nicht durch lexikalische oder wissenschaftliche Methodik ausgeglichen wird. Die Sprache ist immer ein verräterisches Indiz: Plötzlich stellt man sprachliche Unbeholfenheiten, leichtfertigen Umgang mit dem Wort „berühmt“ und ungefilterte Verwertung von Material aus Künstlerprospekten fest. In einer Neuauflage müssen zweifellos auch Sänger der Gegenwart berücksichtigt werden, doch ist es nicht einzusehen, warum manche Namen aufgenommen sind, andere nicht. Um nur die Stimmlage Mezzosopran-Alt herauszugreifen, so fehlen von den in der Artist Issue 1966 des Schwann verzeichneten Sängerinnen die folgenden Namen: Marie-Therese Cahn, Jeannine Collard, Irene Companeez, Jeanne Deroubaix, Kathleen DeSpain, Agnes Disney, Anna DiStasio, Sonja Drackler, Christiane Gayraud, Mira Kalin, Florence Kopleff, Beatrice Krebs, Gloria Lane, Adriana Lazzari, Maureen Lehane, Emmy Liskin, Gisela Litz, Vera Magrini, Jeanne Manceau, Nathalie Moeckel, Maura Moreira, Gladys Parr, Amparito Pérís de Prulière, Marie Powers, Margherita Rinaldi, Regina Sarfaty, Miti Truccato-Pace, Claramae Tur-

ner und Lucretia West. Dabei sind viele sogenannte Comprarii, doch das Lexikon widmet sich zu Recht diesen Sängern von Nebenrollen, die einem oft bei Gesamtaufnahmen von Opern auffallen und über die man gerne informiert werden möchte, zumal die großen Stars auch in den gängigen Musiklexika verzeichnet werden. Um bei der Stimmlage Mezzosopran-Alt zu bleiben: Kutsch und Riemens lieben die Bezeichnung Mezzosopran nicht und geben auch in vielen Fällen nur eine unscharfe Charakteristik der Stimme, die man sich dann aus den angegebenen Rollen ausrechnen muß. Doch auch darin sind die Artikel nicht gleichmäßig; manchmal sind fast keine Rollen angegeben, manchmal – besonders in den neueren Artikeln – kann man lesen, daß die Künstlerin an einem bestimmten Ort einmal in einer bestimmten Partie aufgetreten ist. Leider ist das Lexikon auch in einer anderen Hinsicht von subjektiven Entscheidungen und nicht von lexikalischer Genauigkeit geprägt, nämlich bei den Verweisen. Es soll nicht verlangt werden, daß von den bürgerlichen Namen, die weder auf der Schallplatte noch im Musikleben eine Rolle spielen, auf die Künstlernamen verwiesen wird. Wo aber Sänger unter mehreren Namen aufgetreten sind, müßte grundsätzlich ein Verweis angelegt werden. So fehlt z. B. Böhm-Endert auf Endert, Mount auf Incognita, Milena auf Ruth Miller, Renard auf Pacal, Mastel auf Brohly, von den Namensformen, über deren alphabetische Einordnung Unklarheiten bestehen, einmal abgesehen. Elena Nikolaidi erscheint auf Schallplatten auch als Elena Nicolai. Druckfehler sind selten, wenn jedoch Preiser dreimal mit y erscheint (S. 554, 561 und 566, vielleicht noch öfter), so ist dies ein Fehler, der weh tut. – Die Kritik richtet sich ausschließlich gegen die lexikalische Seite des Unternehmens. Die Autoren gehören zu den besten Kennern der Materie, sowohl was die Sängerbiographien als auch die überlieferten Tondokumente der Schellack-Ära betrifft. Wenn sie sich auf das Gebiet der Langspielplatte und auf das der Lexikographie vorwagen, müßten sie sich mit besseren Beratern einlassen.

(November 1975)

Helmut Haack

Lexikon des Blasmusikwesens. Im Auftrage des Bundes Deutscher Blasmusikverbände hrsg. in Zusammenarbeit mit Fritz THELEN und weiteren Fachkollegen von Wolfgang SUPPAN. 2. ergänzte und erweiterte Auflage. Freiburg im Breisgau: Blasmusikverlag Fritz Schulz 1976. 342 S., 16 Taf.

Wenn ein Lexikon nach drei Jahren bereits in 2. Auflage erscheinen kann, so bedeutet das einmal, daß ein wirklicher Bedarf für eine solche Spezialveröffentlichung vorgelegen hat und zum anderen, daß es einen größeren Benutzerkreis angesprochen und zum Erwerb angeregt hat. Beides war der Fall, als 1973 die 1. Auflage erschien. Nach dem Vorwort stellte sich das Buch die Aufgabe, das „*Informationsbedürfnis der Blasmusikdirigenten, Musiker und Liebhaber zu stillen*“. Über die Breite und Menge des Bläservolkes unterrichtet eingehend ein Artikel über *Organisationsfragen der Blasmusik heute* von Fritz Thelen im fast unverändert übernommenen Sachteil der 1. Auflage. In aufschlußreichen Ausführungen weist der Verfasser auf die gemeinschaftsbildenden sozialkulturellen Kräfte hin, die in zahlreichen Musikverbänden ihren betreuenden und organisatorischen Rückhalt finden. Ein Übergreifen zu internationalen Zusammenschlüssen in der „Confédération des Sociétés Populaires“ in Den Haag (CISPM) oder der beginnenden Kontakte mit den USA und Japan, die zu „Weltblaskonferenzen und Weltmusikfesten“ führen können, weist auf die großartige Entfaltung des Blasmusikwesens hin. Die anderen Aufsätze des Sachteils sind der Geschichte der Blasmusik und den praktisch bezogenen Betrachtungen über *Die Besetzung des Blasorchesters* gewidmet. Sehr nützlich ist in letzterem eine Liste mit den im Blasorchester häufigsten Instrumentennamen in deutsch, englisch, französisch und italienisch, die von dem schon genannten Internationalen Verband der Amateuroorchester (CISPM) erstellt worden ist. Jedem der danach lexikalisch aufgeführten Instrumente ist eine Bibliographie der Literatur beigegeben. Zu ergänzen wäre, daß die vorzügliche Monographie *The Bassoon* von Langwill 1975 bereits in 3. Auflage erschie-

nen ist. Zugunsten der Raumgewinnung für den erweiterten „*Biographischen Teil*“ ist *Die Frage der ‚reinen Stimmung‘ der Blechblasinstrumente* in der 2. Auflage herausgenommen worden, was von engagierten Spezialisten gewiß bedauert werden wird, im ganzen aber als gut bedachte Umorientierung angesehen werden kann.

Der „*Biographische Teil*“ hat dadurch eine Erweiterung von 46 Seiten erhalten, wobei noch festzustellen ist, daß er sich auch innerhalb der aufgeführten Namen von A–Z stark verändert hat. Gegenüber der 1. Auflage sind 85 Autoren herausgenommen und dafür 233 Komponisten und Schriftsteller neu hinzugefügt worden. Die Umordnung bedeutet in diesem Teil also eine wesentliche Neufassung, wobei in dieser 2. Auflage die Anzahl der Komponisten anderer Länder, vor allem der USA, wesentlich vergrößert werden konnte. Die Auswahl aus der beachtlichen Menge der für die Blasmusik Schaffenden und Tätigen dürfte dem Herausgeber manche kritische Überlegung verursacht haben, letztlich ist eine subjektive Beurteilung gar nicht auszuschalten. Doch erkennt der mit dem Stoff vertraute Spezialist sehr wohl, daß hier mit Verantwortung und Sachkenntnis verfahren worden ist.

Eine Anregung des Referenten ginge dahin, die weiten Kreise der Jagdhornbläserkorps einzubeziehen. Gerade die führende Rolle der Österreichischen Jagdhornbläser am Kaiserhofe des 19. Jahrhunderts, die mit dem Namen Joseph Schantl verbunden ist (s. 1. Auflage, S. 261), die noch heute lebendige Tradition im Lainzer Raum, dann die französischen Piqueure und die Aufnahme der Jagdmusik in Deutschland, gefördert und unterstützt vom Deutschen Jagdverband, haben sich zu einem sehr bedeutenden Zweig der Blasmusik entwickelt, der mit dem Gebrauch der alten Parforcehörner, der Fürst-Pleß-Hörner, letztere oft auch ventilisiert, und mit der Hinzunahme moderner Waldhörner zu leistungsfähigen Klangkörpern mit eigenem Charakter geführt hat. Dieser Vorschlag, der möglicherweise noch zu diskutieren ist, möchte nicht als Kritik an dem Lexikon aufgefaßt werden, das in seiner Anlage und seinem Inhalt

eine gelungene Auswertung eines umfangreichen Materials darstellt. Die lebhaft Mitarbeit der Benutzer, die sich an zahlreichen Stellen und letztlich auch in der Erweiterung des biographischen Teils feststellen läßt, wird auch diese 2. Auflage auslösen, so daß in einigen Jahren eine neue Edition erwogen werden kann. Der Referent wünscht dieser vorliegenden Auflage gern die zu erwartende Verbreitung für ein Sachgebiet, das zu einer umfassenden und eingehenden Betrachtung immer wieder von neuem einlädt.

(Dezember 1977)

Georg Karstädt

GEORGE R. HILL: A Thematic Catalog of the Instrumental Music of Florian Leopold GASSMANN. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1976). XIX und 171 S. (Music Indexes and Bibliographies. 12.)

Der Katalog ist eine überaus nützliche und dankenswerte Ergänzung unserer noch immer arg lückenhaften Kenntnis der Überlieferung der frühklassischen Instrumentalmusik; zugleich läßt er Gassmanns Rolle in der Entwicklung der Symphonie und einiger kammermusikalischer Gattungen etwas deutlicher werden. Das wichtigste Ergebnis der umfassenden Aufarbeitung der Gassmann-Überlieferung deutet der Verfasser, dessen Dissertation über Gassmanns Symphonien leider noch ungedruckt ist, in der Einleitung des Katalogs kurz an: Nach der Quellenlage ist es wahrscheinlich, daß der größere Teil von Gassmanns Kammermusik noch aus seiner italienischen Zeit stammt, also vor 1763 liegt; dagegen stammen die Mehrzahl der Symphonien mit Sicherheit (datierte Autographe) und der größere Teil der Quartette und die Quintette wahrscheinlich erst aus den Wiener Jahren.

Der Katalog ist nach Gattungen geordnet, innerhalb jeder Gattung nach der gesicherten oder mutmaßlichen Chronologie. Angefügt ist ein thematisches Incipit-Verzeichnis aller Sätze aller Werke, geordnet nach Taktarten, innerhalb der Taktarten in chromatisch aufsteigender Tonartenfolge, innerhalb

der Tonarten nach den Anfangsintervallen. Die immerhin rund 1040 Incipits sind auf diese Weise relativ schnell „abrufbar“ – eine unschätzbare Hilfe für jeden, der an Details der Überlieferung arbeitet. Der Hauptteil des Katalogs verzeichnet außer den Incipits und den gedruckten und handschriftlichen Primärquellen auch Eintragungen in zeitgenössischen thematischen Katalogen (Breitkopf, Clam-Gallas, Dunwalt, Göttweig, Lambach, Pirnitz, Sarasin, Sigmaringen, das Wiener Quartbuch, Zeil) und gibt, wo nötig, kurze Kommentare; schließlich werden auch die wenigen Neuauflagen von Werken Gassmanns und die noch selteneren Schallplattenaufnahmen nachgewiesen. Auch dem detaillierten Informationsbedürfnis dürfte damit hinreichend Genüge getan sein. Bedauern mag man höchstens, daß bei den Nachweisen der im Nationalmuseum Prag gesammelten Bestände aus tschechischen Adels- und Kirchenbibliotheken die Provenienzen (Kacena, Radnice, Malonice usw.) nicht angegeben sind.

Wie der Verfasser im Vorwort betont, war bei der Katalogisierung der Symphonien Jan LaRues *Union Thematic Catalogue* eine beträchtliche Hilfe, während auf dem Gebiet der Kammermusik „*scholarship has not attained a similar level of bibliographic control*“. Das ist leider nur allzu richtig, und vor allem im Verzeichnis der Kammermusik finden sich denn auch die bei einer solchen Arbeit unvermeidlichen kleinen Fehler. Im einzelnen:

Nr. 17: Die Zuschreibung ist so fragwürdig, daß das Stück wohl besser unter den *Doubtful and Spurious Works* einzuordnen wäre.

Nr. 410: Nicht nur diese *e*-moll-Fuge, sondern auch die Fugen in *d* (408), *F* (409) und *f* (411) sind Streichquartett-Arrangements von Fugen aus Händels Cembalo-Suiten, die sich in Wien offenbar schon vor der Zeit van Swietens einiger Beliebtheit erfreuten (im Minoritenkonvent erhalten eine Abschrift der *Six Fugues* und der Fugen aus den Suiten 8, 3, 6, 4 und 2, aus den 1730er Jahren, ferner die *f*-moll-Suite arrangiert für Streichquartett von Franz Xaver von Eichenfeld, um 1760, vgl. Riedel, *Das*

Musikarchiv im Minoritenkonvent . . ., S. 22 und 44f.; Wagenseil benutzte Händelfugen im Kompositionsunterricht, vgl. Schenk, *Autobiographie* und Kirkendale, *Fuge und Fugato . . .*, S. 62). Von Gassmanns Arrangement der *e*-moll-Fuge ist die erste Seite der 2. Violine bei Kirkendale abgebildet.

Nr. 431–436: Datierung des Druckes Hummel VNr 76 um 1766.

Nr. 451–456: Rezension dieser „historistischen“ Ausgabe von 1804 in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, April 1808, Spalte 433ff.

Nr. 462, 469 und 470: Romanus Hoffstetter, opus 1 Nr. 5, 4 und 2. Die Gassmann-Zuschreibung findet sich nur in einer einzigen Handschrift und ist mit Sicherheit falsch; das vierte in derselben Quelle Gassmann zugeschriebene Quartett, Nr. 477, ist nach dieser Quellenlage mit einiger Skepsis zu betrachten.

Nr. 481: Besetzung in F-Pa, Ms. 6784 *Violino, due Violette, e Basso*.

Nr. 531: Die Zuschreibung ist hier ebenso unbegründet wie bei dem Sextett Anhang S; auch 531 gehört also in den Anhang.

(Februar 1979)

Ludwig Finscher

GERTRAUT HABERKAMP: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Volker von VOLCKAMER. München: G. Henle Verlag 1976. XXXV, 298 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. 3.)

Seit Ludwig Schiedermairs grundlegender Studie über die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle (1907) ist der Forschung Umfang und Eigenart der fürstlichen Musikpflege in der Residenz Wallerstein bis in Details der Kapell-Organisation und des umfangreichen Musikalienrepertoires bekannt. Durch das Fehlen eines Kataloges der umfassenden Notenbestände sah sich die Wissenschaft jedoch immer wieder mit nicht geringen bibliographischen Problemen konfrontiert, welche nunmehr end-

lich, wenn auch verhältnismäßig spät, mit einem Schlage ausgeräumt werden. Das Erscheinen des Kataloges der Musikhandschriften in Harburg ist ein Ereignis von weittragender Bedeutung, gesellt sich doch nunmehr zu den bereits erschienenen Nachweisen bayerischer Musiksammlungen (bisher vor allem Werken von Klosterkomponisten südbayerischer Provenienz gewidmet) ein Repertorium mit überwiegend bemerkenswerten Kompositionen namhafter Musiker aus dem Bereich eines Zentrums der weltlichen Musikpflege.

Der Katalog verzeichnet nicht nur die Musikalien aus der Oettingischen Residenz Wallerstein, sondern auch Bestände aus den fünf säkularisierten Klöstern St. Mang (Füssen), Hl. Kreuz (Donauwörth), Mönchsdeggingen, Kirchheim und Maihingen, die 1803 in den Besitz des Hauses Oettingen-Wallerstein übergingen. Eine Geschichte des fürstlichen Musikalienbestandes zeichnet kurz und bündig Volker von Volckamer, dem als Leiter der Bibliothek der Abdruck von nicht weniger als neun alten Musikalieninventaren verschiedener Provenienz zu danken ist. Ihr Wert für die Ergänzung von Musikerwerkverzeichnissen stellt sich schon bei einer ersten Durchsicht als beträchtlich heraus.

In den beiden Abteilungen des Kataloges sind die Werke alphabetisch nach Komponisten bzw. bei den Anonyma nach dem Einordnungstitel angeführt. Die Ausführlichkeit der Angaben bei den Titelaufnahmen entspricht den für das RISM ausgearbeiteten Regeln. Besonders ins Gewicht fallen neben dem Notenincipit Angaben über die Zusammensetzung der Handschriften (Partitur, Stimmen), die Art des Manuskripts (Autograph, Kopie), über Datierung, Schreiber, Wasserzeichen, alte Signaturen, Besitzvermerke, sowie der Hinweis auf thematische Kataloge, Werkverzeichnisse und Druckausgaben.

Besonderes Interesse verdienen die Abschnitte über Schreiber und Wasserzeichen, zumal der Bestand verschiedenen Provenienzen entstammt. Neben einer Übersicht über die Schreiber besticht das Verzeichnis der häufiger vertretenen Papiermühlen mit

minuziös ausgearbeiteten Angaben ebenso wie dasjenige der in den Wasserzeichen auftretenden Buchstaben, Personen- und Ortsnamen. Der Liste sind 27 Abbildungen der „am meisten vorkommenden oder die Chronologie einer Papiermühle veranschaulichenden Wasserzeichen“ beigegeben. Mehrere Spezialverzeichnisse (Literatur, Notendrucke) und wertvolle Register (Titel, Textanfänge, Personen) beschließen eine Publikation von überlokaler Bedeutung. Wer sich mit den Quellen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts befaßt, kann an dem Katalog der Harburger Bestände nicht vorübergehen.

(November 1976)

Richard Schaal

The Symphonies of Giovanni Battista Sammartini. Volume I: The Early Symphonies. Edited by Bathia CHURGIN. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1968. 1 Frontispiz, 213 S. (Harvard Publications in Music. 2.)

Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini. Orchestral and Vocal Music. By Newell JENKINS and Bathia CHURGIN. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press for the American Musicological Society 1976. 1 Frontispiz, [X], 315 S.

Obwohl sich allmählich die Einsicht durchsetzt, daß Sammartini einer der wichtigsten, wenn nicht der entscheidende Wegbereiter des neuen Stils in der selbständigen Instrumentalmusik des frühen 18. Jahrhunderts gewesen ist, ruhen Edition und Interpretation seiner Werke im wesentlichen noch immer auf den Schultern einer einzigen Wissenschaftlerin, Bathia Churgin. Das langsame Tempo, in dem die Erschließung Sammartinis vorangeht, ist natürlich ihr am allerwenigsten anzulasten, aber es bleibt beklagenswert. Dem ersten, vor mehr als zehn Jahren erschienenen Band der Symphonien ist kein zweiter gefolgt, kritische Ausgaben der stil- und gattungsgeschichtlich vermutlich fast ebenso wichtigen Kammermusik fehlen ganz. Vom thematischen

Katalog liegt nun wenigstens der erste Band vor. Es wäre an der Zeit, Mrs. Churgin jede nur mögliche Unterstützung zu geben, damit vor allem die Symphonien-Ausgabe vorangetrieben werden und der zweite Band des thematischen Katalogs erscheinen kann. Mit Dank ist zu vermerken, daß die AMS das Erscheinen des ersten Bandes finanziell ermöglicht hat.

Der erste Band Symphonien bringt – glücklicherweise – zwei Drittel derjenigen Werke, die stil- und gattungsgeschichtlich wahrscheinlich die wichtigsten sind, d. h. der frühen drei- und vierstimmigen Streichersymphonien, die sicher oder wahrscheinlich auf den Zeitraum zwischen etwa 1724 und etwa 1739 datiert werden können, dazu die Sinfonia zur Oper *Memet* (1732), die auch als selbständige Sinfonia überliefert ist. Insgesamt sind das zwanzig Werke; zehn weitere, die im thematischen Katalog in diese frühe Periode datiert werden, stehen noch aus. Die Werke sind nach Tonarten geordnet, innerhalb einer Tonart nach der Intervallfolge des Incipits (entsprechend Jan LaRues *Union Thematic Catalogue*), wie im thematischen Katalog. Da aber dort alle Symphonien einer Tonart so geordnet sind, unabhängig von ihrer Besetzung und mutmaßlichen Datierung, entsprechen die Nummern in der Ausgabe nicht denen des Katalogs; außerdem stimmen die in den *Editorial Notes* der Ausgabe genannten Nummern des künftigen Werkverzeichnisses nicht immer mit den endgültigen Nummern des nun vorliegenden Werkverzeichnisses überein, was zu reizvollen Komplikationen beim Zitieren führen kann (in der endgültigen Zählung sind es die Nummern 7, 9, 14, 15, 23, 32–39, 59 und 64–68). Die Ausgabe ist im übrigen, und das heißt in allen wesentlichen Aspekten, vorzüglich. Die ausführliche Einleitung informiert über Quellen und Chronologie, gibt Hinweise zur Aufführungspraxis und begründet die Editionsgrundsätze. Der Kritische Bericht (*Editorial Notes*) bringt kein ausführliches Lesartenverzeichnis, aber alle Informationen, die für Quellenbewertung und edierten Notentext wesentlich sind. Der Notentext selbst ist zuverlässig, sehr angenehm zu lesen und für

die Praxis (nach Lektüre der aufführungspraktischen Hinweise in der Einleitung) wie für die Wissenschaft gleich gut brauchbar. Beide, Praxis und Wissenschaft, sollten die Ausgabe fleißiger benutzen, als es bisher den Anschein hat.

Daß der thematische Katalog etwas problemreicher ist als die Ausgabe, verwundert nicht: die Quellenlage ist bei Sammartini noch verworrener als im frühen und mittleren 18. Jahrhundert normalerweise ohnehin. Der erste Band verzeichnet nur die Orchesterwerke und die Vokalmusik, wobei der Begriff Orchesterwerke bei den frühen Streichersymphonien und bei den Streicherconcertini natürlich nicht eindeutig zu fixieren ist – die Grenzen zur solistischen Streichermusik verfließen, obwohl sich schon beim frühen Sammartini die satztechnische Unterscheidung von Orchester- und Kammermusik im neuen Stil anbahnt. Über den eigentlichen Katalogteil hinaus bringt der Band in der Einleitung eine kurze Diskussion über *Style, Sources and Authenticity* und *Editorial Procedures*, vor allem aber eine ausführliche und sorgfältige dokumentierte *Biography*, die mit Abstand die beste und detaillierteste Darstellung von Sammartinis Leben und Umkreis aus jüngerer Zeit ist. Einige kleine Übertreibungen und technische Schönheitsfehler stören nur geringfügig (S. 5: Es ist keineswegs ausgemacht, daß Gluck seine Triosonaten „*must have written under Sammartini's tutelage*“; Carpanis phantasievolle *Le Haydine* werden als Quelle wohl etwas überbewertet; die Literatur-Sigla, die hier wie im ganzen Band benutzt werden, fehlen im Literaturverzeichnis, was die Suche mitunter etwas mühsam macht).

Das eigentliche Problem des Katalogs steckt aber, wie zu erwarten, in der Trennung authentischer und zweifelhafter oder unechter Werke, vor allem bei den Symphonien, deren Katalogisierung von Bathia Churgin stammt. Für die Echtheitsbestimmung bedient sie sich sowohl quellen- als auch stilkritischer Argumente, aber ein gewisses Übergewicht der Stilkritik über die Quellenkritik ist spürbar und sorgt gelegentlich für problematische Entscheidungen (auch wenn man zugeben muß, daß niemand

Sammartinis Stil und Stilentwicklung so gut kennt wie Mrs. Churgin). Beispiele: die Qualität der Sammlung Waldstein (mit Abschriften von Mailänder Kopisten) und ihre Bedeutung für die Sammartini-Überlieferung werden ausdrücklich betont (S. 25), aber eine ganze Reihe von Symphonien, die nur dort und nur unter Sammartinis Namen auftreten, wird dennoch unter *Doubtful and Spurious Works* eingeordnet (ähnlich die Triosymphonie D-8, die mit Sammartinis Namen in Genua in einer Kopie des Mailänder Schreibers B liegt). Die Concertini aus dem Fonds Blancheton stehen unter den echten Werken, bis auf das Concertino D-85, das ohne weitere Begründung unter den zweifelhaften Werken erscheint. Umgekehrt werden Werke mit verschiedenen Zuschreibungen aus stilkritischen Gründen unter den echten eingereiht: Symphonie 18, die immerhin in Mailand als Sinfonia zu Galuppi's *Olimpiade* erscheint, und 45, die in einer italienischen Kopie in Stockholm dem Conte Giuliani zugeschrieben ist. Das Terzett Nr. 99 erscheint aus stilistischen Gründen und wegen seiner (anonymen) Überlieferung in einer Sammartini-Handschrift im Pariser Conservatoire unter den echten Werken, aber von den fünf Sammartini zugeschriebenen geistlichen Werken in einer Partitur des Mailänder Kopisten A werden aus stilistischen Gründen nur zwei – 109 und 110 des Katalogs – als echt eingeordnet, die übrigen drei und das sechste (anonyme) Stück der Handschrift dagegen unter den zweifelhaften und unechten (Anhang D 88, 93, 94 und 95, nicht wie auf S. 159 angegeben D 87, 92, 93 und 94).

Schließlich einige Detailkorrekturen: Nr. 89, *L'Ambizione superata dalla Virtù* ist Apostolo Zenos *Alessandro Severo*, der in Mailand schon 1723 mit der Musik von Orlandini gespielt worden war (frdl. Mitteilung von Klaus Hortschansky). D-6: Marvin E. Paymer (*Giovanni Battista Pergolesi. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia*, New York 1977) ordnet diese Sinfonia nur Pergolesis *L'Olimpiade* zu. D-14 und D-22: trotz der Zuschreibung an Pergolesi in der Sammlung Waldstein kaum von Pergolesi und nicht bei Paymer.

Schlußbemerkung: angesichts der um sich greifenden Gehässigkeit im musikwissenschaftlichen Rezensionswesen scheint es nicht überflüssig, an den schlichten Umstand zu erinnern, daß kritische Anmerkungen wie die oben gemachten nicht dazu dienen, den Wert einer Arbeit herabzusetzen, sondern dazu, ihn zu erhöhen. Daß die beiden hier besprochenen Bände für ein besseres Verständnis des Stilwandels im 18. Jahrhundert außerordentlich wichtig sind, braucht nicht eigens betont zu werden. (Februar 1979) Ludwig Finscher

KORNEL MICHAŁOWSKI: *Bibliografia Chopinowska / A Chopin Bibliography. 1849–1969. [Warschau:] Polski Wydawnictwo Muzyczne o.J. 268 S. (Documenta Chopiniana. Band 1.)*

Im Gegensatz zur bisher umfassendsten Chopin-Bibliographie (B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*, Warschau 1949–1954) verzichtet das vorliegende Werk bewußt auf das Anstreben von Vollständigkeit (es verzeichnet 3970 Titel im Vergleich zu über 11500 bei Sydow). Damit ist bereits eine wesentliche Tendenz dieser Bibliographie angedeutet: Sie versucht das offensichtlich Periphere, vor allem die Masse des lediglich Tagesjournalistischen, auszuschalten und so dem Fachwissenschaftler ebenso wie dem Liebhaber ein praktisch brauchbares, dabei zuverlässiges Verzeichnis zu bieten. Kriterium für die Auswahl der Titel war die dokumentarische, historische und pädagogisch-publizistische Bedeutung unter deutlicher Betonung des polnischen Beitrags zur Chopin-Literatur. Die Aussparung des zu Chopins Lebzeiten erschienenen Schrifttums erklärt sich daraus, daß ein besonderer Band *Diariusz chopinowski* (Chopin-Tagebuch) in der gleichen Reihe vorgesehen ist, der diese Zeit erfassen soll. – Aufgeführt sind gedruckte Werke, darüber hinaus in begrenztem Umfang neuere nicht publizierte Arbeiten besonders aus der polnischen Chopin-Forschung (Dissertationen und Magisterarbeiten). Nur in sehr begrenzter Auswahl sind Vorworte zu Editionen aufgenom-

men, da auch diese Materie einem besonderen Band der Documenta, dem Thematischen Katalog, vorbehalten bleibt. Einem großen Teil der Titel sind die Nachweise von Rezensionen beigegeben.

Bewußt unkonventionell ist die Bibliographie gegliedert in sechs Abschnitte: *Dokumente und Quellen – Leben – Werk – Werkinterpretation – Rezeption und Verbreitung – Kompendien*. Ein wenig befremdlich wirkt der letzte Abschnitt dieser ansonsten den praktikablen Zweck fördernden Einteilung: Hier erscheinen Schriften, die als ernst zu nehmende Auseinandersetzungen mit der Gestalt des Komponisten unter allgemeinen Aspekten anzusehen sind. Deren Trennung jedoch von den Abschnitten *Leben* und *Werk* scheint die Benutzung eher zu erschweren, zumal die säuberliche Scheidung zwischen wissenschaftlicher und populärer Literatur auch nach Michałowski erklärter Meinung gerade im Fall Chopin kaum durchführbar ist. Die einzelnen Abschnitte sind zur besseren Übersicht noch einmal untergliedert, und innerhalb der Unterabschnitte ist eine genaue chronologische Abfolge eingehalten worden. Zuverlässige Verzeichnisse der aufgeführten Autoren, der in der Literatur behandelten Gegenstände und des Nachweises der einzelnen Chopin-Werke in der Literatur tragen schließlich dazu bei, diese Bibliographie als ein unentbehrliches, den umfangreichen Stoff praktikabel erschließendes Arbeitsmittel erscheinen zu lassen.

(Juli 1978)

Arnfried Edler

ALEXANDER WEINMANN: *Der Alt-Wiener Musikverlag im Spiegel der „Wiener Zeitung“*. Tutzing: Hans Schneider 1976. 70 S., 8 Taf. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. 2.)

Seit der Publikation des vollständigen Verlagsverzeichnisses der Firma Artaria, mit der A. Weinmann im Alter von 54 Jahren in Innsbruck promovierte, haben eine ganze Reihe ähnlicher Veröffentlichungen zum Wiener Musikverlagswesen Interesse in der Fachwelt gefunden. Die neue

kleine Schrift ist mehr als eine Werbung für die verdienstvollen Arbeiten und Projekte des Verfassers, indem das Schwergewicht der Darstellung neben Übersichten über bisher Geleistetes und über die Art der neuen Aufgaben vor allem auf den Anzeigen im *Wiener Diarium* bzw. der *Wiener Zeitung* liegt. Über die Bedeutung dieser Inserate, angefangen von den Titelüberschriften über den Wortlaut der Musikanzeigen selbst bis zu Besonderheiten (Gründungsanzeigen von Verlagen, förmliche Produktionspläne usw.) informiert der Verfasser kurz und bündig, so daß der Leser einen ersten Eindruck von der Ausführung und dem Wert dieser Anzeigen gewinnt. Auch als Spiegelbild politischer und militärischer Ereignisse sind die Musikanzeigen von Interesse, ebenso wie sie über viele Spezialbereiche des Verlagswesens, etwa geschriebene Musikalien oder Reihenwerke, Aufschluß geben können. Der gut gedruckte Tafel-Anhang reproduziert Abbildungen verschiedener Titelblätter und Verlagssitze von besonderem Reiz.

Wer sich mit dem Alt-Wiener Musikverlag beschäftigt, ist gut beraten, die vorliegende Schrift einzusehen, vermittelt sie doch nicht nur Kenntnisse über ein verhältnismäßig wenig beachtetes Fachgebiet der Musikgeschichte, sondern in besonderem Maße Alt-Wiener Atmosphäre.

(Dezember 1976)

Richard Schaal

ROLAND WÜRTZ: *Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723–1803*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 137 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 8.)

Roland Würtz hat mit diesem übersichtlich angelegten, vom Verlag schön ausgestatteten *Verzeichnis* eine Arbeit vorgelegt, die eine seit langem schmerzlich empfundene Lücke schließt. Eine erneute Bestandsaufnahme der Quellen, die heute noch für eine Geschichte der kurpfälzischen Hofmusik und des Theaters in Mannheim zwischen 1723 und 1803 zur Verfügung stehen, er-

schien schon deshalb geboten, weil in das früheren Geschichtsschreibern zur Verfügung stehende Material durch die Ereignisse des letzten Weltkrieges große Lücken gerissen wurden. Das neue *Verzeichnis* läßt deutlich erkennen, wo die Überlieferung heute eine nur mehr fragmentarische ist und regt dadurch zu Überlegungen an, durch die Benützung welcher Archive und Archivalien diese wenigstens für die Beantwortung einiger entscheidender Fragen verbessert werden könnte.

Es ist deshalb sehr dankenswert, daß Würtz nach einem historischen Überblick zunächst einmal die Quellen mit Angabe des Fundortes zusammenstellt (im wesentlichen die Hofkalender sowie die gedruckten und handschriftlich überlieferten Besoldungslisten und Musikerverzeichnisse, aber auch die Kirchenbücher von Mannheim und Schwetzingen) und dann, darauf aufbauend, in alphabetischer Reihenfolge die Namen der Sänger und Orchestermitglieder mitteilt, die in den Hofkalendern und Almanachen unter dem Titel „*Hofmusikstab*“ verzeichnet sind. In dem nächsten, ebenfalls alphabetisch geordneten *Verzeichnis des darstellenden Theaterpersonales zu Mannheim bis 1803* findet man dann „*alle nachweislichen Schauspieler, Sänger und Tänzer der Mannheimer Bühnen des 18. Jahrhunderts bis 1803*“, wobei (da „*fast alle Sänger auch im Schauspiel eingesetzt wurden*“) deren überwiegende Tätigkeit jeweils zuerst durch ein beigefügtes „*S*“ (Schauspieler) bzw. „*O*“ (Opernpersonal) gekennzeichnet und nach Möglichkeit „*das spezielle Fach oder die Stimmlage angegeben (wird), immer jedoch die Tätigkeit als Regisseur, Souffleur und ähnliches*“. Selbstverständlich (wie auch schon zuvor im *Verzeichnis der Hofmusiker*) unter Angabe der wichtigsten Lebensdaten und -ereignisse. Den abschließenden Teil bildet die *Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim*, dem ein kurzer Überblick über die Besonderheiten diesbezüglicher Mannheimer Bilder vorausgeschickt ist. („*Die zeitüblichen Bildnisse der engsten Hofgesellschaft mit dem fürstlichen Paar und seinen Kindern in der Mitte, den höchsten Hofbeamten, bei der dokumentier-*

ten Musikliebe des Fürsten Carl Theodor eventuell mit seinem Hofkapellmeister dahinter, wurden in Mannheim nie geschaffen“.)

Die Frage der Uniformierung der Kapellmitglieder konnte Würtz dabei allerdings ebensowenig sicher lösen wie schon vor ihm Friedrich Walter, obwohl er diesem gegenüber ein weit umfangreicheres Bildmaterial gesichtet hat (in dem Mannheimer Reißmuseum, den Museen in Frankenthal, Heidelberg, Speyer, Schloß Wahn, Generalandesarchiv Karlsruhe Abt. Bildarchiv Ac) und sich darüber hinaus um Auskünfte der Museen in Stockholm, Straßburg, Hamburg, Darmstadt und München bemühte. Dem Bildverzeichnis sind ebenfalls in jedem Einzelfall die in den kunsthistorischen Lexika üblichen Angaben hinzugefügt, so daß man die Absicht des Verfassers, daß seine Arbeit „*als Namenslexikon und Interpretation der noch vorhandenen Quellen im Hinblick auf Musik und Theater im Mannheim des 18. Jahrhunderts vornehmlich biographisches Hilfsmittel sein, weitere Forschungen durch Bereitstellen des Materiales erleichtern (und schließlich) zur Erfassung und Sicherung der Quellenbestände beitragen*“ möge, als durchaus geglückt bezeichnen kann.

Bei weiteren Forschungen dürfte es sich hinsichtlich der Bilder- und „Uniformierungs“-Frage vor allem empfehlen, den zeitgenössischen Festbeschreibungen (von Fr. Walter keineswegs vollständig erfaßt) beigegebenen Kupferstichen mehr Beachtung zu schenken, während archivalische Forschungen außer einer nochmaligen Durchsicht aller Münchner Archive (die durchaus noch nicht ausgeschöpft sind) insbesondere die Bestände der Wiener Archive erschließen sollten. Darüber hinaus aber auch die Archive aller jener Fürsten, die zu Pfalz-Neuburg und Kurpfalz in besonders engen diplomatischen oder verwandtschaftlichen Beziehungen standen, denn was wiederholt für das Mittelalter betont wurde, gilt in diesem Falle auch noch für das 17./18. Jahrhundert. So erklären beispielsweise verschiedene Verzeichnisse des 1741/42 in Frankfurt anwesenden hohen und niederen Dienstpersonals, des bayerischen Kurfürsten Carl Albrecht (StA München FS 748),

die ich demnächst veröffentlichen werde, warum im Januar 1742 bei der Mannheimer Festaufführung von Gruas Oper *Meride* die berühmte Sängerin Rosa Pasquali detta la Bavarese, „*Virtuosa di Sua Maesta il Re di Boemia*“ als Gast mitwirkte (Würtz S. 82). Der „*Re di Boemia*“ war Kurfürst Carl Albrecht (König von Böhmen am 7. Dezember 1741), der am 24. Januar 1742 in Frankfurt zum deutschen Kaiser gewählt und am 12. Februar des gleichen Jahres daselbst zum Kaiser als Carl VII. gekrönt wurde, zwischen Prag und Frankfurt aber mit seiner Familie Gast bei der Hochzeit Carl Theodors (Mannheim, 17. Januar 1742) war. Auf diese Reise hatte er nicht nur die „*Bavarese*“, seine Münchner Sängerin, mitgenommen, sondern auch seine Kammermusik und seine Trompeter, von denen der größte Teil in diesen Listen namentlich verzeichnet wird. Darin erscheint Johann Stamitz noch nicht, sofern er nicht unter dem mehrfach verschriebenen Namen Staparasta verborgen ist, aber er könnte anlässlich der Huldigungsfeierlichkeiten in Prag Aufnahme in die kurbayerische Kammermusik gefunden haben und mit dieser zur Hochzeit nach Mannheim gekommen sein. Ob ihn Kaiser Carl VII., quasi als Hochzeitspräsident an Carl Theodor abgetreten hat?

(Juni 1976) Gerhard Pietzsch

RICHARD SCHAAL: Musiker-Monogramme. Ein Verzeichnis. Mit einem Quellen-Anhang, Kataloge und Literatur. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1976. 122 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 27.)

OTTO HAMBURG: Musikgeschichte in Beispielen von der Antike bis Johann Sebastian Bach. Unter Mitarbeit von Margaretha LANDWEHR von PRAGENAU. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1976. 239 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 39.)

Richard Schaals Verzeichnis der Musiker-Monogramme wird man zu den wichtigsten Hilfsmitteln für die historische Forschung rechnen müssen, nachdem die meisten An-

onymen-Lexika durch die Quellenerschließungen der letzten Jahrzehnte unvollständig geworden sind. Im Anhang gibt Schaal die Quellen – Kataloge und Darstellungen – an, denen er die Monogramme entnommen hat. Die Anordnung geschieht in der Form, daß der Familienname des Musikers die Stellung im Alphabet bestimmt. Zu den Musikern selbst sind lediglich die Lebensdaten angegeben. Bei mehrfach vorkommenden Monogrammen wie M. E. (S. 51), P. H. (S. 56), H. H. (S. 57) usw. bleibt es jeweils dem Benutzer überlassen, die zutreffende Auflösung mittels Zusatzinformationen über die Musiker aus anderen Nachschlagewerken zu ermitteln.

Otto Hamburgs Beispielsammlung zur Musikgeschichte, zuerst 1973 in Holland erschienen, gibt in moderner Übertragung 96 Beispiele vom Seikilos-Lied bis zu Schütz und Buxtehude in voller Partitur. Die Sammlung kann nicht den Anspruch größerer Sammlungen, etwa des *Musikwerks*, erfüllen, sondern versteht sich als Ergänzung zu jeder Musikgeschichte, in der meist nur wenige Beispiele enthalten sind. Die Auswahl ist gut, die Kommentierung am Ende des Bandes zufriedenstellend. Leider ist aber bei den Beispielen die originale Notation nicht angegeben. In der handlichen, überschaubaren Zusammenstellung wird die Sammlung vor allem Studenten ansprechen, zumal für weiterführende Arbeiten wie für Lehrzwecke heute mit den umfangreicheren Beispielsammlungen genügend Anschauungsmaterial gegeben ist.

(Juni 1978) Gerhard Schuhmacher

WALTER SALMEN: Musikleben im 16. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 212 S. mit 151 Abb. sowie zahlr. Textillustrationen (Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lieferung 9.)

Dieser schöne Bildband ist so angelegt, daß der Benutzer „möglichst viele Werke dargeboten bekommt, die stets die Musik in ihrem sozialen Wirkungsfeld zeigen“. Die

Musikikonographie bietet der Musikgeschichtsschreibung neue Gesichtspunkte in Fülle! Der Blickpunkt von dem aus der Autor hier das 16. Jahrhundert in besonderer Weise darstellt, ist der des Musikmachens. Obwohl zurückhaltend mit verallgemeinernden Schlußfolgerungen über Organologie oder über Einzelheiten der Aufführungspraxis (die Musikikonologie steht ja erst noch vor der Aufgabe, die bildlichen Quellen vergleichend zu erforschen) vermag er doch, eine Musikgeschichte der Ausübenden in den sozialen Bedingungen des 16. Jahrhunderts zu umreißen, wie sie sich in den bildlichen Quellen spiegelt.

In der Einleitung entfaltet Salmen anhand literarischer Quellen den Grundgedanken, auf dem die Konzeption des Bandes beruht. Nachdem er auf die Differenziertheit der Klassenstruktur und die „*graduell gegliederte Abgesondertheit der Stände*“ hingewiesen hat, trachtet er in Einzelheiten zu beweisen, „*daß die Musik in all ihren Erscheinungsformen ebenfalls ein Abbild dieser gestuften Gesellschaftsstruktur bot*“ (S. 9). Abgesehen von dieser wenig glücklichen Formulierung (die an die allzu einfache Abbildungstheorie erinnert) ist Salmens Darlegung des Stoffes logisch und konsequent: Er zeigt, wie die soziale Schichtung innerhalb einzelner Stände differenziert ist, und wie dementsprechend auch das Bild des Musiklebens von der Hierarchie der Musikinstrumente und des Musikerstandes, über die Tänze, bis hin zu den einzelnen Gattungen und Formen der Komposition zu differenzieren ist. Zum Beweis und zur Dokumentation zieht Salmen eine beeindruckende Anzahl verschiedenster Quellen heran, weil erst durch die „*wechselseitige Erhellung*“ der Dokumente „*ein Stück Sozialstruktur der Musikalischen Vergangenheit*“ erkennbar und deutlich werden kann.

Die Einleitung ist sodann – in unmittelbarem Bezug zu den Bilddokumenten, die den Hauptinhalt dieser Publikation bilden – in zwei Hauptteile gegliedert: *Status und Funktion der am Musikleben Beteiligten* und *Orte und Funktionen des Musizierens*. Die Betrachtung des Themas von diesen zwei Blickpunkten aus führt allerdings stellen-

weise zu Überschneidungen in der Darlegung des Stoffes sowohl wie in der Gliederung des Bildteils, der als eine Folge von thematisch zusammenhängenden Tafeln entworfen ist, mit denen die Bindungen von Musik und Musikern an das Dasein der Menschen des 16. Jahrhunderts dargestellt werden sollen. Die Auslegung der Bildquellen geschieht also nach Gesichtspunkten der musikalischen Funktionen des Dargestellten, wobei im Kontinuum der Bildfolge auch die Gesellschaftsstruktur der Zeit deutlich hervortritt.

Im Hauptteil des Bandes: *Bildtafeln und Interpretationen*, der größtenteils bisher unveröffentlichte Quellen der verschiedensten Kunstgattungen und Techniken in einem breiten Spektrum künstlerischer Gestaltung – von volkstümlicher Naivität bis zum hohen Raffinement – erschließt, ist ein höchst attraktives, differenziertes, bisher in diesem Umfang nicht dargestelltes Bild des Musiklebens im 16. Jahrhundert entworfen. Dabei ist wohl zu unterscheiden zwischen Musizierpraktiken, die auf mittelalterliche Traditionen zurückzuführen sind, und solchen, die man als spezifisch für die besprochene Zeit betrachten muß.

Es lag in der Absicht des Autors, für den vorliegenden Band eine repräsentative Auswahl aus dem reichen Material (und zwar vornehmlich aus seinem eigenen!) zu treffen, repräsentativ einerseits für alle Erscheinungsformen des Musiklebens, andererseits für alle Länder Europas. Angesichts dieser Absicht ist allerdings auf die objektiven Schwierigkeiten hinzuweisen, die ihrer Realisierung im Wege stehen (und die auch Salmen natürlich nicht übersieht): Es muß einstweilen dahingestellt bleiben, ob und wie weit eine Auswahl aus dem noch keineswegs vollständig erfaßten Quellenbestand repräsentativ und typisch sein kann, oder ob sie nicht – jedenfalls heute noch – in hohem Maße zufallsbedingt sein muß. Schon die Beschaffenheit des vorhandenen Quellenmaterials erlaubt keinesfalls alle Bereiche des Musiklebens im 16. Jahrhundert angemessen bildlich darzustellen, denn manche Situation der musikalischen Praxis ist – wie man weiß – bis 1600 selten oder überhaupt

nicht abgebildet worden. Aber auch mangelhafte Kenntnis von bildlichen Quellen in Ländern, die der Autor als „Randzonen“ bezeichnet, freilich auch von Literatur, die erst in den letzten Jahren in den Welt Sprachen veröffentlicht worden ist (und aus der wenigstens verbale Quellen hätten angeführt werden können), erklären die Auswahl der Dokumente – die eben leider nicht „in das reale Leben aller Völker des europäischen Kontinents Einblick gewährt“, sondern höchstens für einen Teil Europas charakteristisch sein dürfte. Für einen einzelnen ist ein so groß angelegtes synthetisches Werk heutzutage freilich auch kaum ausführbar, denn die Musikgeschichte ebenso wie die Sozialgeschichte der Musik (zu der der vorliegende Band gehört) müssen heute anders als vor 50 Jahren verstanden werden. Erst wenn die zahlreichen ikonographischen Forschungen, die im Gange sind, einmal wirklich einen Überblick gewähren, wird die Möglichkeit einer den historischen Tatsachen entsprechenden Proportioniertheit der bildlichen Belege innerhalb solcher synthetischer Darstellungen bestehen.

Sieht man von diesen durch den heutigen Stand der Musikwissenschaft bedingten Unvollkommenheiten ab, so zeichnet sich Salmens Arbeit durch Originalität und bewundernswerte Akribie aus. Der Autor bemüht sich, zu jedem reproduzierten Bild möglichst viele unmittelbare Daten und Fakten beizubringen und diese ausführlich zu belegen. Stets den Quellenwert jedes Bildes prüfend, versucht er oft über unmittelbar wahrnehmbare Tatsachen hinauszukommen, um über den komplexen Bildgehalt und das aus dem Bild Herausweisende zur Deutung eines an Beziehungen überreichen Systems historischer Zusammenhänge zu gelangen.

Aus der Fülle der Quellen wurde schließlich auch in thematischer Hinsicht eine charakteristische Auswahl getroffen: Der Autor beschränkte sich auf „reale“ Themen. Es sei hier über den Realitätsgehalt dieser Bilder, wie oft sie auch betont realistisch und als Genre-Szenen verfaßt sind, nicht diskutiert – die Grenze aber, die sich der Autor damit bewußt gezogen hat, hat den

Band vor einer Ausweitung ins Uferlose gerettet. Für die „im Bild als Informationsquelle fixierte Wirklichkeit“ (S. 50), die durch Hinweise auf die Musik und auf literarische Zeugnisse jeweils abgesichert ist, hat er seinem Werk Systematik und Ausgewogenheit gegeben. Es ist eine Arbeit, die durch die Menge und Präzision der Einzelheiten beeindruckt. Neben einigen methodologischen Ansatzpunkten für die Musikikonographie ist sie in erster Linie für die Musiksoziologie von Bedeutung. Durch Originalität und Differenziertheit der Darstellung gelingt es dem Autor, neue Einblicke in das Musikleben des 16. Jahrhunderts zu gewinnen und unsere Erkenntnisse über diese an Widersprüchen so reiche Epoche wesentlich zu vertiefen.

(April 1977)

Koraljka Kos

FRANZ ZAGIBA: Musikgeschichte Mitteleuropas von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1976. 160 S., 72 Abb. (Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Band 1.)

In diesem Buch wird der Ertrag mehrjähriger Bemühungen um die Erforschung der Vor- und Frühgeschichte der Musik sowie der Einführung des christlichen Kirchengesanges im Bereich der Erzdiözese Salzburg dargeboten. Unter Mitteleuropa wird vorzüglich der derzeitige Bundesstaat Österreich, außerdem Bayern, die DDR, die Tschechoslowakei, Polen, Nordjugoslawien und Ungarn verstanden. Warum nicht auch zumindest Teile der Schweiz oder Niedersachsens dazu gehören, wird nicht erörtert, so daß die regionale Begrenzung des Themas unbestimmt bleibt. Als Terminus ad quem wird das Jahr 976 angenommen, also ein Datum aus der Geschichte Niederösterreichs. Das Buch ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten werden die vielen verstreuten Einzelfunde an prähistorischen Musikinstrumenten und Dokumenten der Römerzeit, die durch Mantuani, Seewald, Banner u. a. zugänglich gemacht worden sind, zusammengestellt. Schätzenswert daran ist vor

allem der reiche Bildanhang, der künftig das Suchen nach Knochenpfeifen, Tonrasseln, Syringen, Leierabbildungen erleichtern hilft (ergänzend dazu siehe Flotzinger-Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, I, 1977, S. 29 ff.). Nicht üblich ist die Gruppierung der Gegenstände anhand der von R. Pittioni 1950 vorgeschlagenen, von der Prähistorie seither freilich nicht angenommenen Terminologie „ur- und frühgeschichtlicher Kulturzyklen“ (Lithikum, Keramikum, Metallikum). Die Schwierigkeit aus wenigen Schwirrgeräten, Rasseln oder Knochenflöten, deren Funktion unbestimmbar bleibt, Urgeschichte im Sinne einer Vergegenwärtigung verändernder Geschehnisse zu schreiben, wird hier abermals deutlich. Selbst Bildwerke, wie diese auf Situlen zu finden sind, lassen einstweilen – angewiesen auf die geringe Zahl von Objekten – keine zusammenhängende Historiographie zu. Vergleichende Studien, die etwa Chr. Brade in ihrer Dissertation von 1975 über die Kernspaltflöten versucht hat, oder mit den in *Offa* 27, 1970, S. 5 ff. publizierten Materialien bieten noch am ehesten Aussichten auf entwicklungsgeschichtliche Ergebnisse oder die Kennzeichnung einer „Eigenständigkeit“ dieses Teiles von Mitteleuropa in so früher Zeit. Ergänzend zu den angeführten Funden sei noch auf folgende Objekte hingewiesen: kugelförmige Tonrasseln, sowie andere in Vogelgestalt liegend vor bei H. Dannheimer und R. Fink, Fundort Bayern, 1968, S. 94 f. sowie in *Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte* 20, 1965, Taf. 34, 26. 27 ff.; außerdem gibt es Signalpfeifchen und Tonflöten aus Pocking (*Bayerische Vorgeschichtsblätter* 25, 1960, Taf. 10, 1–5), Wittislingen (Prähistorische Staatssammlung München) und aus dem spätrömischen Kastell Vemania (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), eine Syrinx in *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 26, 1961, S. 48 ff. In Mitteldeutschland wurden während der letzten Jahre etliche Knochenflöten zutage gefördert, siehe *Ausgrabungen und Funde* 18, 1973, S. 98 ff. sowie ebda., 20, 1975, S. 215 ff. Aus Österreich sei zur Ergänzung des Kapitels Römerzeit verwiesen auf *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission NF*

21, 1895, S. 99 ff., *Carinthia* I, 149, 1959, Abb. 93 sowie 151, 1961, Abb. 49. Zum Problem der Tontrommeln siehe *Germania* 38, 1960, S. 424 ff. Zum Abschnitt „Gesang und Flötenspiel der Awaren“ sei verwiesen auf Handklappern, Schellen und Pfeifen bei J. Werner, *Die Langobarden in Pannonien*, München 1962, Taf. 12.

Der zweite Teil informiert über die Einführung des Christentums und christlich geprägten Singens in Mitteleuropa. Detailliert werden die verfügbaren verbalen Dokumente unter besonderer Berücksichtigung des Meßgesanges im Bereich der Metropole Salzburg interpretiert, S. 108 ff. und andernorts wird außerdem die einschlägige Spezialforschung hierzu referierend vermittelt. Abschließend werden die wenigen Aufzeichnungen geistlicher und weltlicher Gesänge beschrieben. Deren Deutung bietet freilich weiterhin etliche offene Fragen, so etwa betreffs des St. Petrus-Liedes (dazu siehe Flotzinger, in: *Musikgeschichte Österreichs*, I, 1977, S. 92). Im Bildanhang sind die wichtigsten neumierte Quellen aus dieser frühen Epoche vor 976 in gut lesbaren Wiedergaben zu finden.

(Mai 1977)

Walter Salmen

Contributions to a historical study of Jewish music. Edited by Eric WERNER. (o. O. :) Ktav Publishing House, Inc. (1976). VI, 287 S.

Der neue Sammelband mit Beiträgen zur jüdischen bzw. israelischen Musikforschung bietet eine willkommene Ergänzung zu den bisher drei YUVAL-Bänden. Während in YUVAL Arbeiten aus der gegenwärtigen Forschung veröffentlicht werden, hat der Herausgeber hier vor allem ältere Aufsätze wieder zugänglich gemacht, so daß ein repräsentativer Längsschnitt durch die Forschungsgeschichte seit Eduard Birnbaum entsteht. Was ursprünglich in deutscher bzw. französischer Sprache erschienen war, ist übersetzt: Alle Beiträge liegen nunmehr in Englisch vor. Sie sind inhaltlich unverändert, z. T. im Druckbild der Erstveröffentlichung wiedergegeben. Nur gelegentlich hat

der Herausgeber Anmerkungen ergänzt oder neu hinzugefügt.

Der Band enthält außer Werners Vorwort, auf das noch besonders eingegangen wird, folgende Aufsätze (hier in der Reihenfolge ihrer Entstehung):

Eduard Birnbaum: *Musical Traditions for the Reading of the Megillah* (1891) aus: *Allgemeine Zeitung des Judentums* 1898 (jetzt S. 91–103);

Ders.: *Franz Schubert as a Composer of Synagogue Music*, ebda. (jetzt S. 228–240);

A. Z. Idelsohn: *The Kol Nidrei Tune* aus: *Hebrew Union College Annual* 1931/32 (jetzt S. 149–165);

Ders.: *Parallels Between the Old-French and the Jewish Song* aus: *Acta Musicologica* 1933 (jetzt S. 200–206);

Eric Werner: *The Origin of the Eight Modes of Music (Octoechos)* aus: *Hebrew Union College Annual* 1948 (jetzt S. 104–148);

Ders.: *Hebrew and Oriental Christian Metrical Hymns – A Comparison* aus: *Hebrew Union College Annual* 1950 (jetzt S. 55–90);

Peter Gradenwitz: *Gustav Mahler and Arnold Schoenberg* aus: *Year Book V of the Leo Baeck Institute* 1960 (jetzt S. 241–265);

Israel Adler: *The Notated Synagogue Chants of the 12th Century of Obadiah, the Norman Proselyte* aus: *Journal de Musicologie* 1967 (jetzt S. 166–199);

Hanoch Avenary: *A Geniza Find of Saadya's Psalm-Preface and Its Musical Aspects* aus: *Hebrew Union College Annual* 1968 (jetzt S. 37–54);

Iginio (!) Anglès: *Jewish Music in Medieval Spain* aus: *YUVAL I*, 1968 (jetzt S. 207–227);

Edith Gerson-Kiwi: *The Music of the Kurdistan Jews* aus: *YUVAL II*, 1971 (jetzt S. 266–279);

Ein Namenregister (S. 280–287) erhöht die Benutzbarkeit des Gesamtbandes.

Einschließlich des Vorwortes ist der Herausgeber mit drei, und zwar den drei umfangreichsten Beiträgen vertreten, die zusammen fast die Hälfte des Gesamttextes beanspruchen, so daß die Frage nicht unter-

drückt werden soll, ob sich nicht auch eine bescheidenere Auffassung von Herausgeber-tätigkeit vertreten ließe. Eine andere, wesentliche Frage stellt sich im Zusammenhang mit der Auswahl der nicht von Werner stammenden Aufsätze, so dankbar man für den Neudruck manchen sonst schwer zugänglichen Textes sein muß (Birnbaum, Idelsohn): wäre nicht die Wiederauflage leicht erreichbarer und erst wenige Jahre alter Arbeiten verzichtbar gewesen zugunsten sachlich notwendigerer älterer? Die thematische Auswahl, die jetzt von den frühen Beziehungen zwischen jüdischer und christlicher Musik bis zur lebendigen Tradition kurdischer Juden reicht, hätte unbedingt den biblischen Bereich einbeziehen sollen, etwa durch den m. W. bisher nicht vollständig veröffentlichten Vortrag von Curt Sachs, *The Bible and Music* von 1942. Ebenso erlaube ich mir die bedauernde Feststellung, daß Werner selbst uns die in YUVAL II spannungsvoll angekündigte Fortsetzung seines dort begonnenen Aufsatzes (wie schon in YUVAL III so auch hier) schuldig geblieben ist. Gleichviel: Der Band stellt eine willkommene Ergänzung und auch Erleichterung für jeden dar, der sich mit der Erforschung der jüdischen Musik und mit der Geschichte der Disziplin Musikwissenschaft überhaupt zu beschäftigen hat.

Da alle aufgeführten Beiträge bereits, z. T. erst kürzlich, erschienen sind, sei im folgenden nur über die Einleitung des Herausgebers berichtet (Eric Werner: *Prolegomenon*, S. 1–36), die er als „*Essay on the historiography of Jewish Music*“ verstanden wissen möchte. Innerhalb der historiographischen Skizze hätte J. G. Herder freilich mehr verdient als eine bloße Erwähnung seines Werkes *Vom Geist der ebräischen Poesie*, 1782/83 (ohne Nennung des so wichtigen Anhangs *Von der Musik der Psalmen*). Auch bei J. L. Saalschütz wäre nicht nur mitzuteilen gewesen, daß er gegen Forkel polemisiert hat, sondern es hätte hervorgehoben werden müssen, worin der eigentliche Fortschritt gegenüber Forkel und damit forschungsgeschichtlich die Bedeutung Saalschütz' liegt (sein zweites Buch erschien übrigens 1829, nicht 1830). Wichtig scheint

mir die Erinnerung an den Psalmenkommentar von F. Delitzsch zu sein (4. Auflage 1883), der in der jüdischen Musikgeschichtsschreibung sonst oft übersehen wird. Verständlich, daß Werners Favorit Eduard Birnbaum ausführlich gewürdigt wird, sehr breit – aber wohlthuend kritisch – auch Idelsohn. Einen guten Überblick vermittelt Werner sodann über die gegenwärtigen Forschungsbemühungen in Amerika und Israel; Tendenzen und Arbeitsgebiete werden informativ zusammengefaßt.

Aus diesem Überblick ergeben sich die der künftigen Forschung vorrangig zugewiesenen Probleme. Aus Werners reichhaltigem „Sackvoll“ an Forderungen (S. 26ff.) nenne ich: die Beziehungen der altjüdischen zur altgriechischen Musik; die Klärung der biblischen Musiktermini, besonders des Psalters; die Lösung des Problems etwaiger musikalischer Zeichen in den Handschriften vom Toten Meer; die Anfänge der masoretischen Akzente; die Auswertung neu veröffentlichter Keilschrifttexte, die möglicherweise Angaben über die Leierstimmung in Babylonien enthalten (vgl. D. Wulstan: *The Earliest Musical Notation*, in: *Bibliotheca Orientalis* 1968/69); die Frage des Intervallsystems der althebräischen Musik; vergleichende Untersuchungen der mündlichen Tradition; Einsatz moderner statistischer Methoden, EDV-Technik usw.; der Entwurf einer Typologie der jüdischen Musiktradition.

Möge es dem verdienten Autor und Herausgeber Eric Werner vergönnt sein, zu der einen oder anderen Aufgabe noch eigene Lösungen vorzulegen. Er selbst hat hinreichend Anlaß gegeben, daß der Dank für den besprochenen Band sich gerade in dieser Erwartung ausdrücken darf.

(Mai 1977) Dieter Wohlenberg

KARL-GUENTHER HARTMANN: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen. Erlangen: Verlag Palm und Enke 1976. 249 S. und 20 S. Musikbeisp. (Erlanger Studien. 15.)

Die humanistischen Odenkompositionen für deutsche Lateinschulen des 15. und 16. Jahrhunderts waren im allgemeinen bisher nicht genügend bekannt, worauf bereits Hans Albrecht im Jahre 1955 (Mf VIII, S. 335–345) hingewiesen hatte. Hartmann griff diese Anregung auf und untersuchte Erscheinung und Quellen dieser deutschen Odenkompositionen in seiner Erlanger Dissertation. Nicht die französische „*musique mesurée*“ des späten 16. Jahrhunderts bildete den Beginn derartiger musikalischer Renaissance-Bestrebungen, sie waren vielmehr im deutschen Sprachgebiet seit Beginn des Jahrhunderts verbreitet, wobei die lateinische Sprache mit ihren antiken Versmaßen wie Hexameter und elegisches Distichon sowie der sapphischen Ode in alten oder auch neu geschaffenen Texten mehrstimmig komponiert wurde. Hartmann hat die Ursprünge dieser Kompositionen sowie ihre Praxis eingehend und vollständig untersucht. Von den in Schauspielaufführungen eingelegten einzelnen solcher Oden führte ein direkter Weg zu den bekannteren Kompositionen von Celtes und Tritonius, welche dann zum allgemeinen Gebrauch in den Lateinschulen dienten.

Für die europäische Musikgeschichte waren diese Odenkompositionen bedeutsam, weil hier die Grundlagen für strenge Bindung an Texte und für einen homorhythmisch vorgetragenen mehrstimmigen Satz geschaffen wurden. Hartmann weist auf die besondere Problematik des Zwiespaltes von quantifizierenden antiken Versmaßen (die nur kurze und lange Silben kannten) zum lebendigen Wortakzent hin. Seine Untersuchung enthält trotz mancher Breite in der Darstellung manche anregenden und weiterführenden Gedanken. So den Hinweis, daß man auch die Motettenkompositionen des 16. Jahrhunderts einmal in dieser Hinsicht untersuchen sollte. Für die Bedeutung der frühen Odenkompositionen mag angeführt werden, daß auch Komponisten wie Senfl und Hofhaimer derartige Werke verfaßten und daß die Nachwirkung derselben bis in das 17. Jahrhundert hinein reichte (wie ich an *Tranoscius* in Mf VI, 1953, S. 300–319 und Mf VII, 1954, S. 39–53)

zeigen konnte. Da man sich heute für Modelle in der Kunst interessiert, sei angeführt, daß diese alten Odenkompositionen „Grundmodelle“ darstellten, auf welche alle anderen lateinischen Dichtungen gleicher Versart gesungen werden konnten. Hartmanns Musikanhang enthält u. a. unveröffentlichte Oden des Tromboncino.

(November 1977) Hellmuth Christian Wolff

Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel. Faksimile mit einem Vorwort von Bettina WACKERNAGEL. Kassel usw.: Bärenreiter 1978. VI und Faksimile (Das Erbe deutscher Musik. Band 84. Abt. Mittelalter. Band 21.)

Die Staatsbibliothek München ist reich an noch unerschlossenen, für die deutsche Musikgeschichte freilich zentralen Quellen. Die große Liedersammlung des Johannes Werlin zählt ebenso zu diesen Schätzen wie der *Liber musicalis* Cgm 810 des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440–1514). Da aus diesen wie auch anderen Denkmälern bislang nur Teile bekannt geworden sind und in der Forschung genutzt wurden, klaffen in der Liedgeschichte noch beträchtliche Lücken. Das in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts angelegte Liederbuch Schedels repräsentiert mit seinen 150 Nummern, davon fast zwei Drittel in singulärer Überlieferung, eine Zentralquelle mit einem besonderen Rang innerhalb der Dokumentation des dreistimmig komponierten Gesellschaftsliedes. Im *Erbe deutscher Musik* wird davon – vergrößert gegenüber dem Original-Format – ein Faksimile vorgelegt, dem in Band 74 und 75 der Serie die seit vielen Jahren eingeplanten Übertragungen der Stücke folgen sollen. Damit würde nach langem Warten ein Wunsch des 1969 verstorbenen musikologischen Bearbeiters dieser Handschrift Heinrich Bessler erfüllt werden, der bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Transkriptionen und Konkordanzlisten angefertigt hat. Dank gebührt der Musikgeschichtlichen Kommission für die vorzügliche Edition des Faksimiles vor allem deswegen, weil hier wie

beim Lochamer-Liederbuch oder dem Buxheimer Orgelbuch derart viele eindeutig niemals lesbare und interpretierbare Notate vorzufinden sind, daß der künftige Benutzer dieser Kontrollmöglichkeit sowohl für wissenschaftliche als auch praktische Zwecke dringend bedarf. Bettina Wackernagel gibt einleitend eine knappe Beschreibung der Quelle und zum Schluß der Edition ein Verzeichnis der Stücke. Mögen die Übertragungsbände nebst dem Kritischen Bericht baldigst diesen Vorabdruck des Faksimiles komplettieren.

(Mai 1978)

Walter Salmen

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976. 371 S.

Dietrich Fischer-Dieskaus anregendes, 1971 bei F. A. Brockhaus in Wiesbaden erschienen Buch liegt nun auch als Taschenbuch vor. Die Taschenbuchausgabe übernimmt den Satz der Buchausgabe im wesentlichen unverändert, selbst in der Seitenzählung (lediglich der letzte Absatz des Kapitels *Ausblick* ist gestrichen, einige Zeilen auf Seite 85 sind berichtigt). Anna Amalie Aberts eingehender Rezension des Buches in Jahrgang 28 dieser Zeitschrift (1975, S. 349–351) ist daher auch kaum etwas hinzuzufügen – allenfalls der Hinweis auf die in der neuen Ausgabe stark erweiterte Bibliographie und die Frage, weshalb wohl auch in dieser gerade das Buch wieder fehlt, auf das Anna Amalie Abert vor allem vergleichend Bezug genommen hat: Thr. G. Georgiades' Monographie *Schubert. Musik und Lyrik* (Göttingen 1967).

Schuberts Lieder aus der Sicht des Sängers: Dietrich Fischer-Dieskaus Buch nimmt inzwischen einen wichtigen und besonderen Platz in der Literatur zu Schuberts Liedern ein. Dafür, daß sie es durch die Neuausgabe einem größeren Publikum zugänglich gemacht haben, gebührt den Verlagen Dank.

(November 1978)

Walther Dürr

Regards sur l'opéra. Du „Ballet Comique de la Reine“ à l'Opéra de Pékin. Paris: Presses Universitaires de France (1976). 261 S., 29 Illustrationen (Publications de l'Université de Rouen. Centre d'Art, Esthétique et Littérature.)

Das Phänomen Oper ist komplex: Oper ist nicht nur ein Betätigungsfeld für Musik- und Theaterwissenschaftler, sondern auch für Literatur- und Politikwissenschaftler, für Soziologen und Psychoanalytiker. Oper wird in den vorliegenden Beiträgen als universales Schauspiel angesehen, aus diesem Grunde von verschiedenen Seiten beleuchtet.

Der Centre d'Art, Esthétique et Littérature der Philosophischen Fakultät der Universität Rouen, 1971 unter der Leitung von Joseph-Marc Bailbé gegründet, hat sich vornehmlich die interdisziplinäre Forschung zur Aufgabe gemacht. Die Société française de Musicologie beschäftigte sich im September 1975 mit Fragen der französischen Oper des 19. Jahrhunderts, die dort gehaltenen Referate sind in *Regards sur l'opéra* abgedruckt, ergänzt werden sie von Arbeiten von Mitgliedern der Universität Rouen. François Lesure weist in seinem Vorwort darauf hin, daß auf dem Gebiet der Erforschung der französischen Oper von französischer Seite noch viel Neuland zu betreten sei, daß vor allem Ausländer sich Berlioz', Meyerbeers, Bizets und Massenets angenommen hätten. Sowohl im In- als auch im Ausland bestimmen französische Opern den Spielplan nur in geringem Maße. Das liegt daran, daß wissenschaftliche und praktische Editionen fehlen, zeitgemäße Inszenierungen erst erarbeitet werden müssen. Fünf Aspekte, die die Komplexität der Gattung Oper aufzeigen sollen, werden näher behandelt: 1. Die Pariser Opéra, die Oper und ihr Publikum, 2. literarische Themen, 3. die italienische Oper, 4. Entwicklung und Ideologie, 5. Ästhetik. Es wird darauf hingewiesen, daß mit vielen Themen quasi eine terra incognita betreten wird.

Nicole Wild: *Un demi-siècle de décors à l'Opéra de Paris: Salle Le Peletier (1822–1873)*. Vor etwa zehn Jahren hat man begonnen, das reichhaltige ikonogra-

phische Material der Pariser Oper zu katalogisieren. Wild bespricht das Inventar, vornehmlich Zeichnungen (Entwürfe) und Modelle von Bühnenbildern, zählt die Bühnenbildner, die für das Haus von 1822–1873 arbeiteten auf, macht Tendenzen der Ausstattung deutlich. Sie geht ausführlich auf den Bühnenbildner Pierre-Luc-Charles Ciceri und seine Schüler ein, hebt neue Beleuchtungseffekte, Ausnutzung der Dioramenbühne und historisches Bühnenbild hervor, ergänzt ihren Artikel durch 16 Abbildungen. Ein Buch über die Dekorationen (mit zahlreichen farbigen! Abbildungen) der Pariser Oper im 19. Jahrhundert wäre nach diesem Aufsatz eine wünschenswerte Ergänzung. – Claude Noisette de Crauzat: *Charles Garnier et l'orchestre*. Vornehmlich werden Akustik und Aufstellung des Orchesters behandelt, ein bisher unveröffentlichter *Rapport* von Charles Garnier wiedergegeben. – Elisabeth Bernard: *L'évolution du public d'Opéra de 1860 à 1880*. Bis ca. 1870 ist die Opéra Treffpunkt der mondänen Welt, danach ändert sich vor allem die Zusammensetzung der Abonnenten, die Vielschichtigkeit des „neuen“ Publikums wird untersucht. – Christian Goubault: *La décentralisation de l'art lyrique à Rouen (1830–1900)*. Die Pariser Bühnen konnten nur eine beschränkte Anzahl von Werken bringen. Rouen, Provinz mit großstädtischem Anstrich (Handel, Industrie, seit 1843 Eisenbahnlinie Paris-Rouen), hat bedeutende Aufführungen zu Wege gebracht, besonders zeitgenössisches Theater gepflegt, war Sprungbrett für junge Künstler, bedeutete Entlastung für die Hauptstadt. – Jean Mongrédien: *Ossian à l'Opéra (1804)*. Mit Le Sueurs *Ossian* erscheint eine neue Welt, ein neues Thema auf der Bühne: Kelten und Skandinavien bestimmen das Geschehen. Le Sueur leistet mit seinem Werk einen bedeutenden Beitrag zur romantischen Oper. – Francis Claudon: *G. Meyerbeer et V. Hugo: dramaturgies comparées*. Hugos Theorie des romantischen Theaters, vor allem in der *Préface de Cromwell* vorgetragen, hat auf die Dramaturgie der Meyerbeerschen Oper großen Einfluß ausgeübt. Meyerbeers Kunstwerk

assimiliert die Sprache Hugos, strahlt typisches romantisches Drama aus, setzt poetische in musikalische Figuren um. Joseph-Marc Bailbé: *Autour de la „Reine de Saba“: Nerval et Gounod*. Bereits H. Berlioz stellte fest, daß das Libretto der *Reine de Saba* schwer zu vertonen sei. Bailbé rekonstruiert die Genesis des Librettos, schildert, wie Barbier und Carré Nervals komplexen Text für die Bühne eingerichtet haben, analysiert Gounods Vertonung. – Geneviève Benrekassa: *Jules Laforgue, Wagner et l'opéra*. Der Dichter Laforgue (1860–1887), bedeutender Symbolist, hat in sein literarisches Werk das Essentielle aus Wagners Schaffen übernommen, der Musik Wagners entlieh er seine Gedanken, dessen Musik unterstützte sein Wort. Wie Wagner ein musikalisches, so kennt Laforgue ein literarisches Leitmotiv. – Robert Dumont: *Verdi, Boito et „Othello“*. *Othello* ist ein wahres Meisterwerk der Librettistik, „qui permet à Verdi de donner toute sa mesure“. Boitos Textbuch wird mit Shakespeare verglichen. – Robert Aubaniac: *Lueurs sur „Turandot“ de Puccini. Explication de quelques-unes de ses anomalies. le vrai dénouement*. Drei Fragen werden aufgeworfen: 1. Warum erscheint Turandot erst im zweiten Akt, 2. Warum fällt die schöne, aber kalte Prinzessin in die Arme des unbekanntenen Prinzen, dessen Namen und Rang sie nicht einmal kennt, 3. Wie sähe das Finale aus, wenn Puccini es komponiert hätte. – Françoise Joukovsky: *Les décors du premier opéra français: le lieu magique dans le „Ballet comique de la Reine“ (1581)*. Der Hof, zentraler Ort der Handlung, ist mit dem Universum und der Welt der Götter verbunden. Der ballet comique „est une sorte de rituel collectif“. – Alain Niderst: *L'actualité politique dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV 1686–1715*. Die Politik Ludwigs XIV. findet sich im zeitgenössischen Libretto wieder, die Oper kommentiert politische Ereignisse. So spiegeln z. B. die Opern, die zwischen Herbst 1706 und Sommer 1712 komponiert wurden, indirekt Angst der Franzosen und ihres Königs wider. – Paule Lejeune: *L'opéra de Pékin ou „que le renouveau émerge de l'ancien“*. Lejeune zeigt histori-

sche Entwicklung, besonders aber soziale Struktur dieses Operntypus auf, der für das chinesische Volk geschrieben ist. – Michel Servièrre: *Wagner dans le texte de Nietzsche*. Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Phänomen Wagner wird philosophisch dargestellt. – Emmanuel Diet: *Don Juan et chronos: note psychanalytique sur le finale du „Don Giovanni“ de Mozart*. Diet sieht Don Giovanni als „*Œdipe-Roi*“, Mozarts Protagonist „*séduit par l'exhibition de son sein/phallus généreux les objets qu'il veut se soumettre pour les dévorer*“. Die nicht alltägliche Aufsatz-Sammlung, die zu mancherlei Diskussion anregt und die neue Einsichten vermittelt, sollte jeden, der sich mit dem Unternehmen Oper beschäftigt, interessieren.

(Mai 1977)

Rudolph Angermüller

FRANZ- PETER KOTHES: *Die theatrale Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977. 159 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 29.)

Franz Kothes will keine Geschichte der Revue geben, keine innermusikalischen Analysen bieten, sondern die Typen und Veränderungen des Unterhaltungstheaters darstellen. Der Ursprung, die Jahresrevue als große Ausstattungsrevue, bestimmte weitgehend die Berliner Revue vor 1914. Inhaltlich konservativ und systemerhaltend, ohne politische Satiren, breitete ab 1913 der Niedergang sich aus, da die politische Entwicklung der Revue das Fundament entzogen hatte. Die Musik, die nur am Rande mit behandelt wird, hatte untermalende und illustrative Funktion. In den zwanziger und dreißiger Jahren führte der Weg von der Operette zur Revue und wieder zurück zur Operette. Jedoch weist Kothes auf die Auswirkungen der Revue auf das Theater (Max Reinhard, Erwin Piscator) sowie auf den politischen Bereich hin. So nutzte z. B. Piscator die Revue auch zur politischen Agitation. Ein weiterer Ausblick gilt dem Revuefilm. Die Rolle der Musik im Hinblick auf

die Funktionen sowie verschiedene stilistische Elemente bleiben unbearbeitet. So bietet der Band, der am Ende eine Zusammenstellung der wichtigsten Regisseure, Produzenten und Theaterdirektoren der zwanziger Jahre enthält, einen ersten Einblick in diesen Bereich von Musiktheater.

(Juni 1978) Gerhard Schuhmacher

HANS KUMPF: Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen. Berichte – Analysen – Werkstattgespräche. Herrenberg: G. F. Döring o.J. (1976). 118, 46 S.

Zum Thema „Free Jazz und europäische Musiktradition in Konvergenzversuchen“ gab es bislang keine Gesamtdarstellung. Die vorliegende Publikation darf für sich beanspruchen, diese Lücke geschlossen zu haben. Sie ist den zahlreichen Amalgamierungstendenzen seit etwa 1960 gewidmet und versucht diese umfassend darzustellen. Entstanden als Examensarbeit an einer PH, dann erweitert und überarbeitet, steckt in ihr viel Engagement und ebensoviel Fleiß. All dies weckt Neugier, doch hinterläßt die Lektüre – das sei vorab gesagt – einen zwiespältigen Eindruck.

Die Stärken des Buches machen es zur angenehmen Pflichtlektüre (und in Zukunft wohl zu einer Art Nachschlagewerk): (1) Es besitzt einen hohen Informationswert, da es allen nur erdenklichen Namen akribisch nachgeht (verwunderlich nur, daß John Lewis, Jimmy Giuffrè und André Hodeir nicht in die Darstellung einbezogen werden). (2) Es enthält 13 aufschlußreiche Interviews mit „Betroffenen“, so etwa mit Anthony Braxton, Ornette Coleman, Wolfgang Dauner, Manfred Schoof; John Cage, Johannes G. Fritsch, Vinko Globokar, Hans Werner Henze, Hans Joachim Hespos, Helmut Lachenmann, Krzysztof Penderecki. (3) Es bietet in seinen Faksimile-Beispielen von Partituren und Spielanweisungen ein sonst nur mit Mühe erreichbares Anschauungsmaterial. (Von den 47 aufgelisteten und vom Verfasser behandelten Faksimilia sind sieben unauffindbar; in einem versteckten

Addendum heißt es dann von ihnen, sie hätten aus Copyright-Gründen nicht veröffentlicht werden können.)

Diesen Vorzügen steht eine Reihe von Mängeln entgegen, die daraus erklärlich sind, daß die Arbeit gedanklich, sprachlich und technisch allzu schnell produziert worden ist, die aber auch im Enthusiasmus des Verfassers ihre Ursache haben:

(1) Die Arbeit ist so sorglos konzipiert, daß sich ihre Dispositionsprinzipien nicht recht erkennen lassen (und die Diktion vielfach die Sprachlogik strapaziert). In 37 Kapiteln geht es um vier Komplexe: um Grundsätzliches zu den beiden synoptisch betrachteten Musikarten, um sog. Third-Stream-Musik, um Jazz mit Affinitäten zur „E-Musik“, um „E-Musik“ mit Affinitäten zum Jazz.

(2) Die als theoretisches Fundament zu verstehenden Einleitungskapitel versuchen (mittels einer willkürlich anmutenden Literaturauswahl) die Eigenarten und historischen Verläufe von Jazz und europäischer Musiktradition bis zum Free Jazz und zur Postseriellen Musik zu skizzieren. Doch ist kaum ersichtlich, daß „Free Jazz“ und „Postserielle Musik“ Leerformeln für pluralistische Phänomene sind, während sich die Wege der so bezeichneten Idiome im Vagen verlieren. Für den Verfasser „ist der Jazz seiner Herkunft nach Volksmusik – im Gegensatz zu der klassischen Musik Europas, die dem Bürgertum sowie klerikalen und höfischen Institutionen entsprang. Jazz reflektiert(e) und emanzipiert(e) so einen rudimentären humanen Ausdruck, während Freiheitsbedürfnis innerhalb der Neuen Musik durch intellektuelle Überlegungen seine Triebfeder erhielt“ (S. 12).

(3) Der Verfasser mißt jede konvergierende musikalische Äußerung im „Jazz-/E-Musik-Feld“ an einer nur ihm bekannten Eschatologie, d. h. er wertet die Ergebnisse einer Synthese von Jazz und europäischer Musiktradition an einem ihm wünschenswerten historischen Ziel. Kriterium für „historische Richtigkeit“ und Qualität ist die Dominanz des Jazz und die ihm dienende Integration aller andern Idiome. Dahinter verbirgt sich das Dogma vom Geist als

Widersacher der Seele, das Emotion (= gut = Jazz) gegen Intellekt (= schlecht = europäische Musiktradition) setzt und damit die „klassische“ Wertordnung einer Musikwissenschaft du temps perdu schlicht umkehrt (vgl. u. a. S. 11 ff., 18 f., 57).

(4) Die Verwandlung von Jazz in „E-Musik“ und umgekehrt ist immer auch eine Änderung des funktionalen Sinns von Musik. Gleichwohl analysiert der Verfasser solche Vorgänge „rein musikalisch“, denn der historisch-soziale Kontext, die Motive und die rezeptiv bedingten Um-Deutungen bleiben ungreifbar. (Die Analysen selbst zählen auf und reihen fragmentarische Beobachtungen; es fällt schwer, sie als „Analysen“ zu akzeptieren.)

(März 1977) Jürgen Hunkemöller

CARL DAHLHAUS: Die Idee der absoluten Musik. Kassel usw.: Bärenreiter und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978. 152 S.

In dieser sich nahezu ohne Digression eng an ihr Thema haltenden, vielfach – und auch wiederholt – ausführlich die Quellen selbst sprechen lassenden kleineren, aber reichhaltigen Schrift richtet sich Dahlhaus' un- bzw. antidogmatische Historik auf die Geschichte einer musikästhetischen Idee: die der absoluten Musik. Dahlhaus unternimmt es von einer in jedem der zehn Kapitel wechselnden Perspektive aus, die Vorgeschichte und Bedingungen dieser vor dem Hintergrund des Deutschen Idealismus sich erhebenden Idee aufzuweisen und ihre wechselnden Begründungen durch das 19. Jahrhundert zu verfolgen.

Die Idee der absoluten Musik wird begriffen als eines unter „musikästhetischen Paradigmen“, d. h. „Modellbegriffen“ bzw. „Grundvorstellungen, von denen die musikalische Wahrnehmung und das musikalische Denken gelenkt werden“ (S. 7f.). Solchen Paradigmen nachzugehen bezeichnet Dahlhaus als „eines der zentralen Themen der Musikästhetik“ und als „ein Stück Aufklärung“, sofern dadurch wenig beachtete Voraussetzungen alltäglicher musikalischer

Gewohnheiten verdeutlicht werden (vgl. S. 8). Die Idee der absoluten Musik – und damit die Musikästhetik – wird hier also nicht nur für sich betrachtet, sondern auch in den Dienst des allgemeinen musikalischen Bewußtseins gestellt, – eine Absicht, der die Publikationsweise des Bandes als Taschenbuch durchaus korrespondiert.

Im Ausgang vom Doppelsinn des Wortes ‚absolut‘ als ‚losgelöst‘ und ‚perfekt‘ – die wechselnde Akzentuierung der beiden Bedeutungen begleitet den Gang der Geschichte – bringt Dahlhaus sein Thema auf die „einfache Formel, daß sich ‚absolute‘ Musik gerade durch ihre Loslösung und Befreiung vom Wort zur ‚Ahnung des Unendlichen‘, des ‚Absoluten‘ erhebe“ (S. 98 u. ö.). Dieser in der romantischen Musikästhetik vorfindliche und dort an der Theorie der Instrumentalmusik gewonnene Grundsatz ist doppelt fundiert: erstens durch einen verwickelten Zusammenhang zwischen verschiedenen Begriffs- und Auffassungsgegensätzen, nämlich durch die als „Querelle des anciens et des modernes“ bezeichnete Auseinandersetzung zwischen „prima“ und „seconda prattica“ bzw. „moderni“ und „antiqui“ im 17. Jahrhundert, durch die Differenzen zwischen Rameau und Rousseau um den Vorrang von Harmonie oder Melodie sowie durch eine Dichotomienkette (antik – modern, plastisch – musikalisch, vokal – instrumental u. a.), die Dahlhaus besonders aus E. T. A. Hoffmann gewinnt und als „hermeneutisches Modell“ bezeichnet (vgl. S. 48); zweitens durch den Umschlag in der Sicht der Instrumentalmusik, die in der romantischen Musikästhetik statt ein defizienter Modus der Musik (ein leeres Geräusch) zu sein als das den wunderbaren und unendlichen Charakter der Musik Begründende angesehen wurde, die statt Divertissement zu gewähren und Vergnügen zu bereiten Erkenntnis verschaffen und Kontemplation erfordern sollte. „Anschauungsmodell“ der absoluten Musik wurde die Symphonie, speziell deren Hauptsatz, und erst später das Streichquartett (S. 20). Dahlhaus kommt zu dem Schluß, daß das Speziellste an der romantischen Musikästhetik, ja geradezu sie selbst eine „Metaphysik der

Instrumentalmusik“ sei; insofern wendet er sich gegen die Verwechslung der romantischen Musikästhetik mit der Gefühlsästhetik (S. 74).

Von dieser Basis für die Idee der absoluten Musik aus gelangt Dahlhaus zur das 19. Jahrhundert beherrschenden „Kunstreligion“. Sowohl die Interpretation der „*ästhetischen Kontemplation als Andacht*“ als auch die enge Verspannung gerade von „reiner Kunst“ und Religion werden hier deutlich, wobei die Kunstreligion nicht etwa belächelt, sondern „*als eine geschichtlich legitime Gestalt religiösen Bewußtseins*“ betrachtet wird (S. 87). Weitere Stationen sind im Blick auf die absolute Musik die Wandlungen der Auffassung von „*Musikalischer Logik und Sprachcharakter*“, die Traditions-Konstruktion „*Bach und Beethoven*“ und ihre Überwindungsversuche durch eine „*dritte Kultur*“ der Musik, als welche teils Wagner (bei Nietzsche), teils Bruckner (bei Halm) erscheint. Unumgänglich für das Thema begegnet ferner die Frage des Verhältnisses von absoluter Musik und Programmusik. Hier scheint der Autor selbst stärker hervortreten, weniger vielleicht in dem Gedanken, das „*Reinpoetische*“ in der romantischen Musikästhetik ziele keineswegs auf eine „*Literarisierung der Musik*“, sondern auf die Idee der absoluten Instrumentalmusik (S. 128), als vielmehr in der im Anschluß an Nietzsche formulierten Überzeugung der ästhetischen Irrelevanz des Programms und in der mit R. Strauss behaupteten Auffassung der Programmusik als absolute Musik (vgl. S. 137f.). (Nietzsche erblickte nach Dahlhaus auch in Wagners Opern absolute Musik; S. 38, 123.)

Gemäß der Exposition der Schrift kommt Tieck und besonders Wackenroder eine zentrale Stellung im Text zu. Doch nicht nur ihnen wird der Versuch einer neuen Interpretation zuteil, sondern auch Hanslick wird gegen die Formalisten gleichsam in Schutz genommen und eher auf der Linie Hegels gesehen, und die Verwicklungen, die sich für das Thema aus der Schopenhauer-Rezeption Wagners ergeben, werden ausgebreitet. Neben die neue Sicht bekannterer Quellen treten sonst in der Musikbetrachtung selten

beachtete Quellen, etwa das *System der Ästhetik* C. H. Weisses.

Das Schlußkapitel gibt außer zusammenfassenden Bemerkungen einen Ausblick auf das Verhältnis von absoluter Musik und *poésie absolue* (pure), und zwar im Sinne eines „*strukturgeschichtlichen Zusammenhangs*“ anstelle einer „*realgeschichtlichen Abhängigkeit*“ (vgl. S. 140f.); es kreist um den Gedanken, daß die in der Theorie der Instrumentalmusik begründete Formästhetik geradezu als Paradigma der *poésie pure* erscheint. Der Einstieg in eine Diskussion der Schrift, der hier nur markiert werden kann, könnte etwa bei der Frage gefunden werden, inwieweit die im 19. Jahrhundert zum Tragen gekommene Idee der absoluten Musik im 20. Jahrhundert durch die Idee der *poésie pure* beeinflusst worden ist. Doch zielt diese Frage schon auf eine Erweiterung des zeitlichen Rahmens zur Gegenwart hin, während Dahlhaus sich im wesentlichen auf die Zeit bis zum I. Weltkrieg beschränkt.

Trotz des spürbaren Versuchs, durch Wiederaufgriffe Verweise überflüssig zu machen, wäre ein Personenregister, wie es die bisherigen Taschenbände von Dahlhaus enthielten, wünschenswert gewesen.

(September 1978) Albrecht Riethmüller

ERNST APFEL und CARL DAHLHAUS: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*. München: Musikverlag Emil Katzschickler 1974. 561 S. (*Musikwissenschaftliche Schriften*. Band 1.)

Das umfangreiche, zweibändige Buch ist eine Arbeit von Apfel, in die zwei Kapitel von Dahlhaus eingefügt worden sind.

Apfels Studien lassen sich schwer zusammenfassen. Denn Apfel hat die These, die sie lenkt oder lenken könnte, nur schwach ausgebildet und vorsichtig formuliert. Die einzelnen Kapitel sind zudem nicht gleichmäßig ausgearbeitet.

Am deutlichsten in Vor- und Nachwort beschreibt Apfel die Erfahrung und das Interesse, die seine Studien veranlaßt haben. Apfel hat beobachtet, daß sich in

Musik verschiedener Epochen Verläufe, die die Größe zweier Takte haben, zu musikalischen Einheiten fügen, indem sie ein einfaches rhythmisches Schema realisieren: Sie beginnen mit großen Werten und enden in kleinen. Apfel leitet daraus die These ab, nicht der Takt, sondern der Doppeltakt sei die elementare Einheit der Musik: ihre „Notenwertgrundeinheit“. Im Interesse dieser These tritt Apfel einen langen Untersuchungsgang an. Er sucht zunächst bei namhaften Rhythmustheoretikern des 20. Jahrhunderts Stütze: bei Riemann, Wiehmayer und Friedrich Neumann, und schreitet dann die Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik von der Notre-Dame-Epoche bis zu Riemann ab. Die moderne Rhythmik scheint Apfels These zu bestätigen vor allem durch die Theorie des Grundrhythmus, die Riemann und Wiehmayer, so unvereinbar ihre Theorien im übrigen sind, anerkannt haben. Beide haben Musik auf das breite Maß des menschlichen Pulses bezogen. Stand dahinter zu Beginn unseres Jahrhunderts eine zeitgebundene, die dem symphonischen Stil angemessene Hörkultur, so verbindet Apfel damit andere Vorstellungen: Er nimmt Riemanns Hören „auf die tieferen Atemzüge der Musik“ (*System*, S. 38) als Zeichen dafür, daß die Dimension, in der sich Musik ereignet, konstant ist; überspitzt ausgedrückt: im Grundrhythmus lebt der mensurale Modus weiter. Das macht auch die Sympathie erklärlich, die Apfel Neumanns Gewohnheit entgegenbringt, elementare musikalische Einheiten moderner Kompositionen in großen Werten, in Breven oder Longen, zusammenzufassen.

Die historischen Studien beginnen mit zwei Kapiteln über die mittelalterliche Rhythmik. Sie lesen sich als eine kommentierende Nachschrift der Kapitel, die Willi Apel darüber in seinem Buch über *Die Notation der polyphonen Musik* geschrieben hat. Des weiteren untersucht Apfel Tanzsätze des 15. und 16. Jahrhunderts, Frottolen und Lauden; er geht kurz auf die Monodie ein, analysiert die Tanzsammlung *Terpsichore* von Praetorius und endet mit einem *Abriß der Geschichte der neueren Rhythmik* . . . Auch diese Abschnitte referieren,

kommentieren und revidieren ältere Darstellungen, darunter Blumes *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Jeppesens Lauden-Edition, Jammers' Aufsatz über den barocken Rhythmus und Schönemanns *Geschichte des Dirigierens*. Gemeinsam ist den verschiedenartigen Studien die Absicht, musikalische Einheiten und Formationen aufzuweisen, die der „Notenwertgrundeinheit“ entsprechen. Dabei bedient sich Apfel einer eigenartigen Methode: er untersucht die jüngere Musik im Blick auf ihre mensuralen Spielräume und erklärt umgekehrt die ältere im Sinne der Takttheorie, wahrscheinlich, ganz klar wird das nicht, um so auf überzeitliche Konstanten ihrer rhythmisch-metrischen Verfassung aufmerksam zu machen. Apfel vernimmt im modernen Takt Mensur und in der modalen oder mensuralen Einheit Takt. Und Takt und Mensur scheinen im Begriff der „Notenwertgrundeinheit“ aufzugehen. Dahinter vermutet Apfel einen Gerüstsatz, der nicht nur melodisch-kontrapunktisch, sondern auch metrisch-rhythmisch bestimmt ist.

Die rhythmisch-metrische Verfassung des Gerüstsatzes, seine innere Struktur und sein Verhältnis nach außen, zu seinesgleichen, bleibt unbestimmt. Sie wird weder durch Beispiele noch theoretisch ausreichend beschrieben. So ist es vorderhand nicht recht möglich, Apfels „Vorschlag, Versuch oder Ansatz“ zu würdigen. Was Apfel auf mehr als 500 Seiten dazu vorbringt, macht ihn nicht klar und verifiziert ihn nicht; im Gegenteil: es überschüttet ihn mit einer unfaßlichen und ungefaßten Fülle von Material. Die resümierenden Bemerkungen Apfels und dieser Rezension beschreiben mehr einen Entwurf als seine Ausführung. Zu dieser Ungewissheit trägt die Vernachlässigung all dessen, was mit Stil und Form zu tun hat, viel bei. Einigermaßen ausgearbeitet sind nur die ersten Kapitel des zweiten, historisch orientierten Teils, die Apels Übertragungsanweisungen zu einer Rhythmushgeschichte umschreiben. Der erste, systematisch orientierte Teil ist auf weite Strecken ein unverarbeitetes Exzerpt der Riemannschen Rhythmik, vermischt mit Theoremen

Wiehmayers. Zum besseren Verständnis Riemanns trägt er wenig bei, zumal Apfel Riemanns Rhythmik um die Dynamik, ihr principium agens, verkürzt. Und vollends in Vorarbeiten stecken geblieben ist das letzte große Kapitel des Buches, der Abriß der neueren Rhythmusgeschichte. Der zweite Band enthält nur Verzeichnisse, hauptsächlich Verzeichnisse der Beispiele, die Riemann, Wiehmayer und Neumann analysiert haben.

Einen breiten Raum nimmt durchweg die Kritik der modernen Editionen alter Musik ein. Apfel möchte auch im Notenbild den Doppeltakt in Erscheinung gebracht wissen. Das bedeutet vielfach die Zusammenfassung zweier kleiner Takte zu einem großen, ein Verfahren, das schon Riemann angewandt hat. Mensural verfaßter Musik mag es zugute kommen, da es gegebenenfalls ihre großen Spielräume sichtbar macht. Ob modal notierte Musik so in den 6/8-Takt einzufügen ist, daß Endungen auf den Taktanfang fallen, kann man bezweifeln, weil ungewiß ist, ob die modale Rhythmik an die feste und differenzierte Betonungsordnung gebunden ist, die den einfachen, nicht zusammengesetzten 6/8-Takt kennzeichnet.

Die beiden Studien von Dahlhaus lassen sich auf die These Apfels nicht ein. Die eine *Zur Rhythmik und Metrik um 1600* macht deutlich, daß die Zeitordnung der Musik um 1600 nicht von „einer zentralen Kategorie aus konstruierbar“ (S. 281) ist. Ihre Erfassung fordert das eingehende Studium vieler, prinzipiell noch voneinander unabhängiger Faktoren: der rhythmischen Einheit (der Zeile), des Textakzentes und der Harmonik, der Chromatik und der Metrik sowie der verschiedenen Deklamationsebenen. Die zweite Studie *Zur Kritik des Riemannschen Systems* mißt dieses an seinem eigenen Grundsatz, das Metrum, das Verhältnis der Takte zueinander, werde durch den Inhalt der Musik, durch harmonische und motivische Prozesse, bestimmt. Die Untersuchung zeigt, daß besonders einige motivische Formationen dem Gesetz Riemanns widersprechen, das den Periodenbau regelt. Gleichwohl verabschiedet es Dahlhaus nicht. Er läßt es als Ausdruck einer historischen Kul-

tur des Hörens gelten, als Produkt eines „zielgerichteten“ Hörens (S. 196), und reduziert es von einem normativen Grundschema auf einen Idealtypus mit heuristischer Funktion.

(September 1978)

Wilhelm Seidel

GÜNTER SCHNITZLER (Hrsg.): *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1976. 297 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 17.)*

Nach der Ansicht des Herausgebers vermag nur eine interdisziplinäre Diskussion der Ergebnisse von Sinnesphysiologie, Mathematik und Philosophie die Vielschichtigkeit der Thematik zum Ausdruck zu bringen: ein Sammelband faßt daher die verschiedensten Beiträge einer Vortragsreihe zusammen.

Zunächst untersucht sie Rudolf Haase (*Die Herkunft musikalischer Grundlagen aus dem Gehör*) anhand einer Morphologie der Intervalle. Für ihn ist der auf der psychophysischen Disposition des Gehörs beruhende Aspekt der Musiktheorie deshalb der wichtigste, weil mit diesem Diatonik und Chromatik sowie Dur und Moll einwandfrei zu erklären seien. Der mathematische diene in Wirklichkeit nur der Beschreibung, nicht aber der Verursachung und durch ein Verkennen des Analogiebegriffes sei die Obertonreihe in der Vergangenheit überstrapaziert worden, denn diese spiele de facto nur eine untergeordnete Rolle.

Dieter Kolk (*Eine harmonikale Analyse des pythagoreischen Dreiecks*) erklärt (im Anschluß an H. Kaiser), die Tempel von Paestum versinnbildlichten die Harmonie des Kosmos und diese Harmonie sei keine andere als die musikalische, denn der geometrische Gehalt decke sich mit dem akustischen. Die gleichen Verhältnisse könnten auch in einer aus dem pythagoreischen Dreieck entwickelten Figur gefunden werden: die Harmonik zeige hier eine Möglich-

keit, „Zahl und Empfindung, Intellekt und Gefühl wieder miteinander zu vereinigen“.

Den Schluß, mit der Welt der Hellenen und besonders mit ihrer Musik vertraut zu sein, nennt Gerhart Schmidt (*Die Rolle der Musik in Platons Staat*) sehr voreilig. So habe z. B. die Philosophie Platons – an sich eine vorzügliche Quelle – die Bedeutung der Musik so problematisiert, daß sie auch für damalige Leser erschreckend gewesen sein müsse. Der ‚Staat‘ kenne nur Gesetze über Musik und vertraue alles übrige einer von dieser gesteuerten Gesinnung an: ein Anspruch, dem sie niemals gerecht werden könnte. Folglich müsse hier Platons Ansicht als abwegige Konstruktion bezeichnet werden. Aber der ironische Unterton sei nicht zu verkennen, denn der amusische Sokrates als Promulgator verfare mit dieser Angelegenheit gewiß nicht anders als mit dem Spruch des Orakels von Delphi.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen von Jörg Zimmermann (*Wandlungen des philosophischen Musikbegriffes: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise*) steht eine kritische Rekonstruktion des harmonikalen Denkens mit ihren Konsequenzen für Ethik und Staatslehre. Der Autor weist aber auch darauf hin, daß bereits in der Antike die gegensätzlichen Betrachtungsweisen aufleuchteten. Erst seit Leibniz würde die ‚zahlhaft begründete metaphysische Ordnung‘ immer dubioser, während die Betonung des Sprachcharakters klarer hervortrete: die Autonomie des musikalischen Ausdrucks würde nunmehr allgemeiner anerkannt und es öffne sich ein neuer Weg in Richtung auf die Hermeneutik.

Günter Schnitzler (*Die Musik in Schopenhauers Philosophie*) unternimmt es, die Bedeutung von Raum und Zahl für die Rolle der Musik im Gesamtwerk herauszuarbeiten. Bekannt sind ja die anerkennenden Worte von Künstlern wie R. Wagner oder Th. Mann und Denkern wie Fr. Nietzsche oder A. Speiser, aber diese sind teilweise widersprüchlich. So beschreibt etwa Mann die „*metaphysisch begründete Ausnahmestellung*“, während Speiser den „*arithmetischen Charakter*“ hervorhebt und

von visuellen und räumlichen Dingen spricht. Der Referent vermag nun nachzuweisen, daß „*die Musik als Darstellung des Schopenhauerschen Willens letztlich an Zahlenverhältnisse*“ gebunden bleibt und die andere Interpretation „*gewiß zu weit*“ zu gehen scheint.

Der Beitrag Rudolf Stephans (*Zur Entstehung der Zwölftonmusik*) verdeutlicht, daß J. M. Hauer, dem durch die *Harmonielehre* eine gewisse Priorität zuerkannt wird, zwar „*seltsame Ideen von der kosmischen Bedeutung der Musik*“ vertrat, damit aber Schönberg kaum befremdet haben dürfte.

Mit einer dem Pianisten Aloys Kontarsky gewidmeten Studie sucht Herbert Henck (*Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX*) eine weitere Seite der Beziehungen von Zahl und Musik aufzudecken: die Analyse einer Komposition der Gegenwart, sowohl ihrer materialen Verhältnisse als auch einiger Aspekte von dem, was über Kompositionstechnik hinausgeht.

Da Arbeitsweise und Ergebnisse der Sinnesphysiologie dem Musikbeflissenen in der Regel nicht allzu geläufig sind, ist es besonders beeindruckend, im Referat von Wolf D. Keidel (*Der Harmoniebegriff des Pythagoras aus sinnesphysiologischer Sicht*) die Feststellung des Naturwissenschaftlers zur Kenntnis zu nehmen, daß wir nämlich von einem Verständnis des Wesens harmonischer Musikempfindung noch genau so weit entfernt seien wie zu Zeiten des Pythagoras. Zwar sei die Physik des Innenohres und auch die Elektrophysiologie der zentralen Hörbahn weitestgehend erhellt, aber es fehle der Schlüssel des Übergangs zu der bewußt erlebten Erfahrung.

Rudolf Wille (*Mathematik und Musiktheorie*) demonstriert trefflich, was er unter der Äußerung, daß „*die Musiktheorie überhaupt nur in geringem Umfang Ansätze wissenschaftlichen Denkens*“ aufweise, versteht: Er greift auf den alten Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaft zurück. Gewiß wird niemand die Intersubjektivität beinträchtigende Verwirrung auf dem Felde der Musikterminologie bestreiten wollen. Das Übernehmen der aus der Mathematik bekannten axiomatischen Methode und ih-

rer Konsequenzen bedeutete da schon ein Vermeiden der Kalamität. Speziell in der Gegenwart, wo elektronische Rechenanlagen steigende Bedeutung erlangen, brächte das schon Vorteile. Aber man darf nicht vergessen, daß alle musikalischen Probleme erst in die neue Fachsprache zu übersetzen und ständig Begriffsdefinitionen zu bilden wären, ganz abgesehen von der mathematischen Sprache an sich, die ohne Mathematikstudium zwar äußerst logisch, doch sonst unverständlich bliebe.

Den gedankenreichen Band beschließt Martin Vogel (*Reine Stimmung und Temperierung*) mit einem Plädoyer für die Zahl 7. Nach der Feststellung, die gleichstufige Temperierung sei nicht die beste aller 12-Ton-Temperierungen und Bach sei auch nicht ihr Vorkämpfer gewesen – „...eine Fiktion. In der musikalischen Praxis gibt es sie nicht“ –, folgt die wesentliche Behauptung, daß erst die Gliederung der Oktave in 171 Teile Intervalle mit hinreichender Reinheit ermöglichen würde. Das aber sei keine Utopie, denn an der Universität Bonn entstände gegenwärtig ein 171töniges elektronisches Tasteninstrument.

(April 1977)

Werner W. Reiners

PAUL-HEINRICH MERTENS: *Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik.* Frankfurt/Main: Verlag Erwin Bochinsky – *Das Musikinstrument* 1975. 12 und 131 S. mit 31 Tab. und 14 Abb. (Fachbuchreihe *Das Musikinstrument*. Band 30.).

Im Jahr 1929 habilitierte sich Erich Schumann, langjähriger Assistent bei Carl Stumpf, an der Universität Berlin mit einer Schrift über die *Physik der Klangfarben*. Wichtigstes Ergebnis der Arbeit sind vier Klangfarben-Gesetze. Sie werden in der jüngeren Literatur zur Klangfarbenforschung zwar immer wieder zitiert, aber – nach der Ansicht von Mertens – nicht in dem wünschenswerten Ausmaß, vor allem, weil die Habilitationsschrift nur schwer zugänglich ist. Diesem Mißstand versucht

Mertens mit seinem am Institut für Musikwissenschaft der Universität Köln (Fachgebiet Musikalische Akustik) entstandenen und mit einem zweiseitigen *Geleitwort* von J. P. Fricke versehenen Buch abzuwehren.

Nach knappen Ausführungen zur Situation der Klangfarbenforschung bis 1930 teilt er Schumanns Untersuchungsergebnisse zu Klangspektren von Flöte, Klarinette, Oboe, Englisch Horn und Fagott mit. Vorbildlich gestaltete Tabellen im Zweifarbendruck vermitteln auf einen Blick Anhaltspunkte über typische Formantregionen, Formantstrecken und Formantdistanzen sowie über Verlagerungen der Zonen bevorzugter Frequenz bei zunehmender Intensität. Daß nur Holzblasinstrumente berücksichtigt werden, ist freilich kein Zufall. Die Existenz von typischen Formantzonen stand hier (insbesondere bei den Rohrblattinstrumenten) schon lange außer Frage. Inwieweit Schumanns Gesetze aber auch für andere Musikinstrumente (Cordophone, Aerophone) Gültigkeit haben können, wird leider mit keinem Wort erwähnt.

Die vorzügliche Aufmachung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß zumindest einige der Voraussetzungen, unter denen die Arbeit entstanden ist, fragwürdig bleiben müssen. Schumanns Ergebnisse, die auf der Fourieranalyse von Oszillogrammen der betreffenden Instrumentenklänge fußen und lediglich stationäre Anteile der Spektren berücksichtigen, werden unbefragt als „richtig“ hingestellt, obwohl eine Überprüfung unter Ausnutzung der heute gegebenen technischen Möglichkeiten doch wohl ratsam gewesen wäre. Es sollte immerhin bedenklich stimmen, daß z. B. eine ebenfalls in Köln entstandene Dissertation von W. Voigt über Klänge von Fagott und Dulzian die Schumannschen Ergebnisse zu Fagottklängen nicht voll bestätigt.

Problematisch erscheint ferner das Bestreben von Mertens, unter Berufung auf Schumann „den Helmholtzschen Irrtum“ (S. 40) aufzuzeigen, der darin bestanden haben soll, daß laut Helmholtz die Klangfarben der Musikinstrumente „gegeben sind durch ein bestimmtes Verhältnis von Partialtönen bestimmter Ordnungszahl unabhängig

von der absoluten Höhe dieser Partialtöne“ (S. 1). Helmholtz hat derartiges, soweit ich sehe, gar nicht behauptet. Es ist und bleibt sein grundlegendes Verdienst, als einer der ersten deutlich gemacht zu haben, daß die subjektive Empfindung von Klangfarben-Qualitäten unter anderem auf die relativen Intensitätsverhältnisse der einzelnen Teiltöne im Spektrum zurückzuführen ist – unter anderem, weil er bereits auf Eigenheiten des Einschwingvorgangs und der Modulationen im quasistationären Spektrum hinweist, ohne allerdings diese Eigenschaften beim damaligen Stand der Technik näher untersuchen zu können. Die Ergebnisse von Helmholtz zur Charakteristik der Klangfarben sind durch die Schumannschen Gesetze nicht überholt, wohl aber präzisiert worden, speziell, soweit es Fragen der Formantbildung betrifft.

Die Darstellung forschungsgeschichtlicher Zusammenhänge ist – ohne hier auf weitere Details eingehen zu wollen – generell kaum akzeptabel. Interessant aber sind die abschließenden Beobachtungen zur *Berücksichtigung der [Schumannschen] Gesetze bei der elektroakustischen Übertragung von Sprache und Musik*. Durch Überhöhungen bzw. Verstärkungen von typischen Formantregionen der heute gebräuchlichen Holzblasinstrumente um 4–6 dB wurde der Klang als „charakteristischer“, „voller“, „intensiver“ und „schöner“ empfunden; Überhöhungen um 10 dB hatten dagegen ausnahmslos negative Äußerungen („schrill“, „unwirklich“, „rauh“) zur Folge. Ein entscheidender Schönheitsfehler stellt allerdings die Glaubwürdigkeit der Ergebnisse doch wieder in Frage: Der Autor schweigt sich über Anzahl, Alter, Ausbildung, sozialen Status und Hörgewohnheiten seiner Versuchspersonen aus.

(Januar 1977)

Helmut Rösing

KRISTA WARNKE: Experimentelle Untersuchung zur Tonhöhenwahrnehmung. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1976. 102 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Band 8.)

Der neueste Band in der von Hans-Peter Reinecke herausgegebenen Reihe des Berliner Instituts für Musikforschung gilt dem ewig jungen Thema der Tonhöhenwahrnehmung. Die Bedeutsamkeit dieses Themenkomplexes ergibt sich nicht nur aus der Rolle, die der Parameter Tonhöhe in den verschiedenen Musikkulturen spielt, sondern ist auch eine begrüßenswerte Konsequenz aus der ausschließlich theoretisch orientierten Dissertation von Horst-Peter Hesse (*Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, Band 6 der gleichen Reihe). Krista Warnke beschreibt zunächst die Kontroverse zwischen Georg Simon Ohm und August Seebeck aus den Jahren 1843/44, und zeigt, daß das lange Zeit dogmatisch verteidigte Fourier-Theorem schon damals aus sachlichen Gründen nicht mehr haltbar war. Durch Hinweise auf neuere Experimente zur Tonhöhenwahrnehmung wird deutlich gemacht, daß die Periodizität eines Klanges größeren Einfluß auf dessen Tonhöhenwahrnehmung habe, als lange Zeit vermutet wurde, und daß die Unterscheidung zwischen zwei Tonhöhenkomponenten (Grundton und Residuum) stärker als bisher berücksichtigt werden müsse. Diese Unterscheidung führt unmittelbar zur eigentlichen Fragestellung des experimentellen Teils der Arbeit: Wie stark beeinflußt der Teilschwingungsaufbau eines Klanges dessen Tonhöhen Eindruck. Die landläufige Annahme, daß dies bei jedem Instrument – entsprechend seinem Obertonspektrum – unterschiedlich sei, war dabei eine von mehreren zu prüfenden Hypothesen. In einem Vorversuch wurde festgestellt, daß eine von der Autorin modifizierte Form der Konstanzmethode (aus der klassischen Psychophysik) für die Fragestellung geeignet ist, daß aber andererseits natürliche Klänge mit mittleren bis längeren Ausschwingvorgängen die Tonhöhenwahrnehmung in schwer zu kontrollierender Weise beeinflussen, wenn der Standardreiz vor dem Vergleichsreiz dargeboten wird. In dem methodisch stark modifizierten Hauptversuch wurden dann 224 Paare in sieben instrumentalen Klangfarben von 43 Versuchspersonen hinsichtlich der eben merk-

baren Tonhöhenunterschiede beurteilt. Hinsichtlich des Auswertungsmodus dieser Daten ist hervorzuheben, daß diese nicht auf Intervallskalenniveau, sondern nominal interpretiert wurden. Die wichtigsten Ergebnisse dieses ersten Versuchs: Der Tonhöhereindruck gewinnt mit ansteigender Lage an Prägnanz, zwischen den Instrumenten gab es keine instrumententypischen Abweichungen. Im Zusammenhang mit einer Analyse des Teilschwingungsaufbaus ergab sich jedoch, daß Flöte, Violine und Vibraphon, die relativ wenig Partialschwingungen besaßen, besser erkannt wurden als Klavier, Saxophon und Klarinette. Das zunächst nicht erklärbare Faktum, daß nämlich die Instrumentenklänge durchschnittlich höher eingeschätzt wurden als der grundfrequenzgleiche Sinus, führte zur Planung eines weiteren Experimentes, in dem die Instrumentenklänge sowohl mit einem Sinussignal als auch mit einem obertonreichen Rechteckimpuls verglichen wurden. Es zeigte sich, daß im Rechteckimpulsvergleich erheblich genauer gehört wird als im Sinusvergleich. Insgesamt gesehen münden die experimentellen Ergebnisse der Arbeit in einen scheinbaren Widerspruch: „Der Tonhöhereindruck ist demnach bei jenen Klängen eindeutiger ausgeprägt, die einen geringeren Anteil an harmonischen Teilschwingungen aufweisen.“ (S. 55) und „Bei komplexen Schwingungsvorgängen ist der Tonhöhereindruck klarer ausgeprägt als bei einfachen.“ (S. 89). Diese kontroversen Teilergebnisse werden überlagert von der allgemeinen Tendenz, daß der Tonhöhereindruck mit steigender Grundfrequenz prägnanter wird. Die Autorin löst diese Widersprüchlichkeiten elegant, indem sie die Flankensteilheit als neue Variable einführt, die sowohl von der Grundfrequenz als auch vom Obertonspektrum abhängig ist: Ein steilerer Flankenanstieg kann das Chromaempfinden entweder verbessern weil die Grundfrequenz gestiegen ist, oder aber – wie im Fall der Rechteckimpulse – weil das Obertonspektrum wesentlich reichhaltiger geworden ist. Hinzu kommt, daß der zweite Aspekt von Tonhöhe, die Helligkeit, ebenfalls vom Flankenanstieg beeinflusst werden kann.

Die Arbeit von Krista Warnke beeindruckt sowohl durch die Art und Weise, in der Methoden der Psychophysik modifiziert und angewendet werden als auch durch ihre Fähigkeit, hörtheoretische Denkmodelle auf ihre Ergebnisse sinnvoll anzuwenden. Wenn deshalb abschließend auf weiterführende Fragestellungen hingewiesen wird, so ist das keine Kritik an der Arbeit, denn sie wurden durch eben diese Arbeit erst initiiert. Das *experimentum crucis*, das über die Dominanz von Grundton oder Obertoneinfluß bei der Tonhöhenwahrnehmung entscheidet, hätte im vorliegenden Fall auch so aussehen können, daß natürliche tiefe, obertonreiche Klänge mit solchen Klängen verglichen werden, bei denen ein Teil des Obertonspektrums herausgefiltert wurde. Ungeklärt bleibt, ob die Unterscheidung zwischen Grundtonhöhe und Residualtonhöhe für die Wahrnehmungspsychologie auch weiterhin sinnvoll ist, insbesondere in dem Fall, wenn beide geringfügig divergieren, also in Konflikt zueinander treten. Fast alle vorliegenden Arbeiten zur Psychophysik der Tonhöhenwahrnehmung verzichten darauf, interindividuelle Unterschiede zu berücksichtigen. Ein differentialpsychologischer Ansatz, der auch die Möglichkeit unterschiedlicher Hörtypen nicht ausschließt, ist in zukünftigen Arbeiten unabdingbar.

(März 1977)

Klaus-Ernst Behne

ARTHUR H. BENADE: *Fundamentals of Musical Acoustics*. New York–London–Toronto: Oxford University Press 1976. XII, 596 S.

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Büchern erschienen, die sich mit Fragen aus dem Bereich der musikalischen Akustik befassen. Zum großen Teil handelt es sich dabei um monographische Darstellungen, die einen mehr oder weniger eng begrenzten Teil des Gesamtgebietes behandeln. Die wenigen Versuche, einen umfassenden Überblick über die musikalische Akustik zu geben, erschöpfen sich leider alle in einer nicht hinreichend in die Tiefe gehenden Erklärung der Funktion der Instrumente und einer Übersicht über einige hörpsycho-

logische Aspekte, wobei den verschiedenen Stimmungs-Systemen oft ein übermäßiger Anteil an der Gesamtdarstellung eingeräumt wird. So dankenswert alle diese Bücher aufgenommen sind, läßt sich doch nicht leugnen, daß eine zusammenfassende Darstellung mit hinreichend fundierten Erläuterungen der schwingungstechnischen und akustischen Vorgänge bisher fehlte.

Genau in diese Lücke trifft nun das Buch von Arthur H. Benade von der Case Western Reserve University in Cleveland. Seiner Gliederung nach ist es offensichtlich aus einer Vorlesung entstanden, die sich vorzugsweise an Studierende technischer Fachrichtungen wendet. Der Autor ist sich jedoch des vielschichtigen Interessentenkreises für die Fragen der musikalischen Akustik bewußt und geht deshalb so behutsam vor, daß das Buch auch für Musiker und für Instrumentenhersteller ohne akademische Vorbildung lesbar ist, ohne daß diese Leser allzu häufig den oft zitierten „Mut zur Lücke“ aufbringen müßten.

Bereits in der Wahl des Vokabulars zeigt sich die Erfahrung mit Interessenten ohne technische Vorkenntnisse. Die Fachausdrücke sind auf das Notwendigste beschränkt und werden in anschaulicher Weise eingeführt. Anschaulichkeit ist überhaupt das Grundprinzip der Darstellung. Besonders bemerkenswert sind in dieser Hinsicht die mechanischen Analogien, die zur Erklärung der physikalischen Vorgänge herangezogen werden, wo die Vorstellung von Schwingungsvorgängen in Luft z. B. schwer vorstellbar ist. Als Beispiel sei die sog. Wassertrompete genannt, eine Apparatur, deren Funktionsweise anhand der Skizze sofort einleuchtend ist, wenn man sieht, wie eine am Mundstück ankommende Wasserwelle über einen Schwimmer ein Ventil öffnet, das aus einem Reservoir zusätzliches Wasser nachströmen läßt. Der Gedankensprung zu der Luftdruck-Welle, die die Bläserlippen öffnet, so daß aus der Lunge Luft nachströmen kann, ist dann nicht schwer. In ähnlicher Weise werden auch die Funktion der Stimmbänder, Schwingungen gekoppelter Systeme oder die Abschlußimpedanzen schwingender Saiten erklärt.

Auf eine mathematische Behandlung wird weitgehend verzichtet; wenn Formeln auftauchen, stellen sie zumindest keine mathematischen Anforderungen an den Leser. Umfangreiche Literaturangaben bei den einzelnen Kapiteln ermöglichen darüber hinaus das Auffinden der zugehörigen Grundlagen-Arbeiten. Von großer Wichtigkeit ist für das Verständnis des Buches auch die klare Trennung zwischen Schwingungsvorgängen, die als objektive physikalische Ereignisse im Instrument und im Raum stattfinden, also die sog. Reiz-Ebene bilden, und der Empfindungsebene, die sich mit den subjektiven Eindrücken des Hörers befaßt. Auch in der Wortwahl ist diese Trennung im Text stets konsequent berücksichtigt.

Die 25 Kapitel des Buches beginnen mit einfachen Schwingungsvorgängen und den dadurch hervorgerufenen Gehörseindrücken. Als erste Anwendungen werden dann angeschlagene Stäbe und Platten eingeführt, denen sich angezupfte und angeschlagene Saiten anschließen. Nach dieser Behandlung der freien Schwingungen folgen dann die erzwungenen Schwingungen, wie sie bei der Anregung durch Sinustöne oder Impulsfolgen auftreten. Zwei Kapitel befassen sich mit Fragen der Raumakustik einschließlich der Gehörswahrnehmung und leiten über zu der Lautstärke und Tonhöhen-Empfindung. An dieser Stelle werden dann auch die Grundlagen der unterschiedlichen Temperaturen eingeführt, die ihrerseits zu den klanglichen Eigenschaften von Klavier, Cembalo und Orgel überleiten. Über die Singstimme als musikalischem Instrument führt der Verfasser dann zu den Blasinstrumenten. Kapitel über die Streichinstrumente sowie über Ausnahmeerscheinungen wie Zwischentönen bei Blechblasinstrumenten, Mehrfachklängen bei Holzblasinstrumenten und den Wolfstönen der Streichinstrumente beschließen das Buch.

Am Ende ist man erfreut an der Detaildarstellung, aber doch nicht ganz sicher, ob die Reihenfolge der Kapitel und damit der systematische Gesamtaufbau optimal sind. Vielleicht liegt aber gerade in dem Streben nach Anschaulichkeit die Ursache für die sprunghafte Gliederung. Denn eine strenge-

re Systematik hätte wahrscheinlich im Anfang zu weniger praktischen Beispielen geführt und damit manchem Leser mit geringerem technischen Verständnis den Mut zum Weiterstudium genommen. Das Dilemma, nur schwer eine wirklich progressive Reihenfolge für die einzelnen Teilgebiete der musikalischen Akustik zu finden, liegt wahrscheinlich bereits in der Natur der Sache: denn zu den einfachen Schwingungsvorgängen gehören die komplizierten Gehörscheinungen, während die einfachen Hörseindrücke gerade von den Instrumenten mit der schwingungstechnisch komplizierten Funktionsweise hervorgerufen werden.

Es bleibt also als Resultat festzuhalten, daß es keine bessere Gesamtdarstellung der musikalischen Akustik gibt, wozu wir den Autor beglückwünschen sollten.

(September 1977) Jürgen Meyer

LEVENTE ZORKÓCZY: Hörsamkeit in Kirchen. Berlin: Verlag Merseburger 1976. 59 S.

„Zusammen mit der Planung einer optischen Renovierung ist auch eine akustische Planung erforderlich.“ Das ist das Fazit, zu dem der Autor am Schluß seiner etwa 50 Seiten umfassenden Schrift über die akustischen Verhältnisse in Kirchen kommt. Daß damit ebenso eine hinreichend frühe Einbeziehung der Akustik in die Planung von Neubauten gemeint ist, liegt auf der Hand. Zugleich aber kommt darin auch zum Ausdruck, welchen großen Wert der Autor auf die Hinzuziehung eines Akustikers bei kirchlichen Bauprojekten legt. Denn die vorliegende Schrift kann und soll bei dem vom Auftraggeber (Gesellschaft der Orgelfreunde und wohl auch Evangelische Kirche des Rheinlandes) gewünschten beschränkten Umfang nicht mehr als eine Einführung in die wichtigsten Grundlagen der Raumakustik mit einigen anregenden Beispielen von kirchlichen Räumen sein.

So gibt das Buch einen kurzen Überblick über die akustischen Anforderungen für Sprache und Musik, über den Einfluß von

Raumform und Material, über die räumlichen Voraussetzungen für eine Orgel und stellt anschließend Richtlinien für Neubauten, Renovierungen wie auch für elektroakustische Anlagen zusammen. Bemerkenswert ist die stets knappe und auch für den Nichtakustiker durchaus verständliche Form der Darstellung. Und wenn man sich an mancher Stelle etwas detailreichere Ausführungen wünscht, so spricht das im Grunde für den klaren Stil des Autors.

Entgegen den oft in der Literatur angegebenen Werten, schlägt der Autor eine längere Nachhallzeit für Kirchenräume vor und darf sich dabei der Zustimmung der Orgelbauer sicher sein. Die von Zorkóczy empfohlenen Werte decken sich übrigens auch mit den Vorstellungen des Rezensenten in dieser Frage. Sie kommen den musikalischen Anforderungen bei sakralen Kompositionen sicherlich entgegen. Bedauerlich ist allerdings, daß die Problematik der sakralen Raumatmosphäre bei der Kürze des Textes ebenso wenig angeschnitten werden konnte wie die Stilabhängigkeit der Nachhallzeit und die damit zusammenhängenden Fragen des Denkmalschutzes.

(September 1977) Jürgen Meyer

WOLFGANG GRAETSCHER: Theorie und Praxis im musikerzieherischen Wirken Josef Mainzers. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag (1976). VIII, 243 S., 1 Taf. (Schriften zur Musikpädagogik. Band 2.)

Diese Schrift ist – zumindest für einen Musikpädagogen – höchst interessant. Die Untersuchung des Lebens und Wirkens von Josef Mainzer bringt Fakten zutage, welche die Korrektur aller früheren Auffassungen von diesem Musikpädagogen erfordern und zudem eine Veränderung des Bildes der musikpädagogischen Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewirken, das offensichtlich zu früh fixiert und tradiert wurde. Geradezu faszinierend (und ein wenig herausfordernd zur Feststellung symptomatischer Züge) ist aber auch das psychische Detail dieses Lebens, ein köstlich verwobenes Netz von hohen Idealen und prag-

matischer Taktik, von rastlosem praktischem Einsatz und begleitender Produktion didaktischer Materialien, von charismatischer Wirkung und rationaler Planung, von robustem Streben nach Durchsetzung des als notwendig Erachteten und sensibler, nervöser Wesensart.

Der Autor hat seine Arbeit gegliedert in einen biographischen Teil, eine Analyse der musikerzieherischen Auffassungen Mainzers, eine Beschreibung und Beurteilung seiner Unterrichtswerke sowie seiner Unterrichtspraxis. Daran schließen sich an: Zusammenstellung der Literatur über Mainzer, Werkverzeichnis, Literaturverzeichnis und ein Anhang mit Übersichten über die methodische Anlage der wichtigsten Unterrichtswerke Mainzers.

Zur Biographie Mainzers lagen bisher nur Lexikon-Artikel, fragmentarische Berichte über einzelne Lebensstationen (vor allem Paris und England) sowie eine erste Biographie von Aristide Guilbert (Glasgow 1844) vor. Deren Daten konnten von Graetschel dank gründlicher Recherchen in Kirchenbüchern, Archiven, durch Auswertung zeitgenössischer Journale, Gazetten und Korrespondenzen korrigiert und erheblich ergänzt werden. Nun erhellen die Hintergründe der Mainzerschen Berufswechsel vom Bergbauingenieur zum Priester und (nach praktischen musikalischen Erfahrungen und Studien) zum Musiklehrer im Kirchendienst, dann (nach dem Ausscheiden aus dem Kirchendienst) zum Musikschriftsteller und Kritiker, und schließlich zum „Musikerzieher“. Er verstand sich durchaus im konkreten Sinne des Wortes als Musikerzieher; denn die Erfahrungen im Bergwerk hatten bereits sein sozialpolitisches Engagement geweckt, das ihm nun die Musik so nützlich erscheinen ließ für eine ethische Erziehung des Volkes. Die Biographie läßt die Stärke des sozialpolitischen Engagements Mainzers erkennen, die Ursache seiner zweimaligen Emigration wurde und ihn über Frankreich nach England führte. Vor diesem biographischen Hintergrund wird damit zugleich die musikerzieherische Eigenart Mainzers deutlich. Wie die meisten seiner musikpädagogischen Zeitgenossen war er der damaligen

Zeitströmung, den Gedanken der allgemeinen musikalischen Volksbildung, verpflichtet. Doch blieb es der spezifische Ansatz Mainzers, wie Graetschel herausarbeitet, daß er in diese musikalische Volksbildung die Komponente der Sozialpolitik einbrachte, die Absicht, Musik der Arbeiterklasse, den „Proletärs“, zugänglich zu machen. Weitere Eigenarten seiner Auffassung von Musikpädagogik sind: daß Musikerziehung an den musikalischen Genuß des Augenblicks zu denken habe, und daß sie für die Gesundheit der Jugend notwendig sei – Gedanken, die in der Nachfolge der Methodiker um Pestalozzi ungewöhnlich waren und durchaus Aktualität behalten haben. Auch in den 30 Schriften zur Musikerziehung, darunter umfassende Unterrichtswerke, Aufsätze, praktische Hefte für Singen und Klavierspiel, erwies Mainzer Eigenart; gegenüber den zeitgenössischen Methodikern wirkt er als Pragmatiker, der stets den Kontakt mit der musikalischen Wirklichkeit selbst suchte und jede methodische Pedanterie vermied. Auch Neuerungen sind bei ihm zu verzeichnen, beispielsweise beschrieb er bereits melodische Erfindungsübungen und führte Singübungen auch an kontrapunktischen Materialien durch. Die wahrhaft erstaunliche Aktivität Mainzers im praktischen Unterrichtsbereich belegt Graetschel mit Zeittabellen für die Jahre 1841 und 1842.

Die besonderen Qualitäten der Schrift Graetschels liegen in der sorgfältigen historischen Quellenforschung (zu korrigieren ist S. 19: statt 1834 richtig 1835) und der systematischen Analyse der musikpädagogischen Position Mainzers nach Kompositionen, Schriften, Lehrwerken und Korrespondenzen. Probleme enthalten die Versuche, Beziehungen zu der musikpädagogischen Situation um Mainzer darzustellen. Das Verfahren, sich hier auf Fröhlich, Hientzsch und Marx zu beschränken, wäre zu begründen (S. 24 ff.), ebenso die Verknüpfung mit Hentig (S. 21); meines Erachtens steht Mainzers Reverenz vor den Schönen Künsten gerade in Widerspruch zu Hentigs Funktionsbegriff von Kunst „zur Selbstbestätigung und Selbstbefreiung durch die Ent-

deckung eigener Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten“ (*Das Leben mit der Aisthesis*). Das schmälert nicht die Bedeutung der Schrift Graetschels als der ersten gründlichen und umfassenden Darstellung von Leben und Werk eines bisher vernachlässigten, doch äußerst bedeutsamen Musikpädagogen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Graetschels Arbeit ist durch ihre Ergebnisse und wegen ihrer Methode eine wertvolle Bereicherung der musikpädagogischen Historiographie. (Oktober 1976) Sigrid Abel-Struth

CHRISTHOPH RICHTER: *Musik als Spiel. Orientierung des Musikunterrichts an einem fachübergreifenden Begriff. Ein didaktisches Modell.* Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag 1975. 271 S. (Schriften zur Musikpädagogik. I.)

Wer die Entwicklung der Musikpädagogik in den drei zurückliegenden Jahrzehnten verfolgt hat, wird zunächst über Richters Versuch, Musik für den schulischen Bereich als Spiel zu erschließen, überrascht sein. Ist es doch gerade ein Kennzeichen jener Entwicklung, und vielleicht eines der wenigen allgemein anerkannten Ergebnisse didaktischer Forschung, die spielerische, einseitig auf dem intuitiven Erleben basierende musische Erziehung, die, als einer der ersten, Th. W. Adorno einer vernichtenden Ideologiekritik unterzog, überwunden zu haben. Jedoch zielt Richters Spielbegriff keineswegs auf eine Restaurierung des Musischen und distanziert sich vom „Bereich der sogenannten Spielmusik, die den Spieler in ein Klima von Betriebsamkeit und eifriger Tätigkeit versetzt“ (S. 48). Vielmehr will Richter, unter Berücksichtigung der Spieltheorien insbesondere von E. Fink, I. Heidemann, H. G. Gadamer, J. Huizinga und H. Scheuerl, den philosophisch-anthropologischen Begriff des Spiels am Phänomen Musik anschaulich und erfahrbar machen, bzw. musikalische Erscheinungsformen durch den Spielbegriff erläutern. Richters Hoffnung, mit diesem Modell „die musikdidaktische Diskussion vielleicht aus ihrer gegen-

wärtigen Enge“ (S. 30) herausbringen zu können, ist berechtigt. Denn seine Zielsetzung schließt unterschiedliche, derzeit noch neben- oder gegeneinanderstehende didaktische Ansätze ein: Im fachübergreifenden Begriff des Spiels, der einerseits als mögliches und typisches Verhalten des Schülers und andererseits als sinnvolle, dem Künstlerischen eigene Kategorie gesehen wird, finden ein verhaltensorientierter ebenso wie ein auf das musikalische Kunstwerk zielender Musikunterricht Raum, können musikalische Produktion und Reproduktion ebenso Berücksichtigung finden wie musikalisches Hören und kritisches Reflektieren.

Richter erläutert im ersten Teil seiner Arbeit strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Spiel und prüft sie unter dem Aspekt ihrer didaktischen Relevanz. Im zweiten Teil werden Musikbeispiele anhand ausgewählter Kriterien des Spiels unter didaktischem Aspekt analysiert. Während der erste Teil durch die Wahl des didaktischen Modells überzeugen kann, ist es im zweiten Teil die Vielzahl unterschiedlicher, aus den Musikbeispielen entwickelter Aspekte und Fragestellungen, die Richters Buch auch für den nach der Unterrichtspraxis fragenden Lehrer anregend und vielseitig verwendbar machen. Das didaktische Modell *Musik als Spiel* löst nicht alle didaktischen Probleme und kann auch vom musikalisch-künstlerischen Standpunkt aus nicht alle Fragen beantworten. Im Prinzip ist jedoch diese Art der Betrachtung für die Musikpädagogik als zukunftsweisend einzuschätzen, weil in ihr das pädagogische Problem der Subjekt-Objekt-Relation, der Ansprüche des Schülers und des Fachgegenstandes zusammengeführt werden.

(Dezember 1976) Gudrun Henneberg

CHRISTOPH RICHTER: *Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik.* Frankfurt am Main–Berlin–München: Verlag Moritz Diesterweg (1976). 132 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik.)

Leider nur allzu häufig wurden in den vergangenen Jahren musikdidaktische Kon-

zeptionen entwickelt, die fern der Praxis im luftleeren Raum musikpädagogischer Utopie angesiedelt waren. Der vorliegende didaktische Entwurf – um dies gleich positiv zu vermerken – zählt nicht dazu. Im Gegenteil: Der Verfasser versucht, die Musikdidaktik wieder vom Kopf auf die Beine zu stellen, d. h. das Hörobjekt (die Musik), das Hörsubjekt (den Schüler) und den Vermittler zwischen beiden (den Lehrer) in den Blickpunkt pädagogischen Geschehens zu rücken.

Im ersten Teil seiner Studie knüpft Christoph Richter an den Begriff der didaktischen Interpretation von Musik an und untersucht diesen Begriff, den Karl Heinrich Ehrenforth theoretisch ausformuliert hat, auf seine Tragfähigkeit in der musikpädagogischen Praxis. Als wesentliche Schwierigkeit erweist sich dabei der Übergang von der fachwissenschaftlichen Betrachtung zur didaktischen Problemstellung, wobei es zu berücksichtigen gilt, daß der Anspruch der Sache wie des Schülers weder verkürzt noch verfälscht wird. Diese Problematik geht der Verfasser von zwei Seiten an: Zum einen erweitert er den Begriff der Vermittlung, indem er besonders die Vermittlungsqualitäten von Musik stärker betont; zum anderen führt er den Begriff der Erfahrung ein, der jenen Bereich abdeckt, „in dem die Sache mit ihrer (Um-) Welt, mit dem Schüler und seinem Lebenshorizont zusammen-trifft“.

Für die Musikwissenschaft, speziell jedoch für die Musikdidaktik – von Richter als eine Teildisziplin der Fachwissenschaft, nicht aber als ein Teilbereich der Erziehungswissenschaften oder als eigenständige Wissenschaft verstanden – ergeben sich daraus neue Aufgabenstellungen. Die Musikwissenschaft müßte versuchen, über wissenschaftliche Definitionsverfahren hinaus zu einer die Einzelergebnisse zusammenfassenden Betrachtungsweise zu gelangen, während es der Musikdidaktik obliegen würde, Musik in ihrer Lebenstotalität zu erfassen und zu vermitteln.

Christoph Richter beschränkt sich nun nicht auf wohlfeile theoretische Konzepte, sondern er entwirft im zweiten Teil seiner

Arbeit zwei Unterrichtsmodelle auf der Basis didaktischer Interpretation.

Spätestens hier zeigt sich freilich, daß die Konzeption der didaktischen Interpretation von Musik den im Schulalltag stehenden Praktiker – sofern ihm keine Unterrichtsmodelle geliefert werden – überfordert, und dies sowohl fachlich als auch zeitlich. Wie sollte im übrigen der Praktiker das leisten können, was Musikwissenschaft und Musikdidaktik bisher als Problem kaum zu sehen imstande gewesen sind?

Gleichwohl verdient diese Konzeption Beachtung, weist sie doch einen Weg aus der Sackgasse einer positivistischen Einstellung gegenüber Unterrichtsinhalten und -zielen, einer Sackgasse, in die wir infolge falsch verstandener Wissenschaftlichkeit zusehends geraten sind. Besonders den Verantwortlichen für Lehrerausbildung und -weiterbildung wie auch den Verfassern von Curricula (oder Lehrplänen) kann diese Lektüre zumindest als Denkanstoß nicht nachdrücklich genug empfohlen werden.

(Februar 1979)

Manfred Schuler

JOSEF OTTO MUNDIGL: Musik aus Strom. Eine Einführung in die elektronische Musik. Arbeitsbuch zum Synthi-E von EMS. London: EMS West Germany 1975. 129 S.

Wie der Untertitel und das 1. Kapitel des Buches deutlich machen, kann die Veröffentlichung nicht isoliert vom Synthi-E (= Synthesizer for Education) betrachtet werden. Das vorliegende Arbeitsbuch und der Schulsynthesizer von EMS stellen ein Lehrprogramm zur elektronischen Musik dar. Die Einschränkung des Autors nur auf den Schulgebrauch wirkt etwas zu bescheiden, da das Lehrsystem, dessen Synthi übrigens nach den Vorstellungen des Autors gebaut wurde, durchaus im Universitäts- bzw. Hochschulbereich seine Anwendung finden kann. Um es gleich vorwegzunehmen: das vorliegende Buch und der Synthi-E dringen in ihrer Konzeption in eine Marktlücke, um deren Schließung sich – fast fahrlässig lange – kein Autor bemühte.

Die Zielsetzung des Lehrprogrammes ist eine zweifache: Der Leser bzw. der Lernen-

de soll sowohl ein tieferes Verständnis für die elektronische Musik entwickeln und zudem in die Lage versetzt werden, „*kompositorische Probleme (der elektronischen Musik) aus technischer Sicht lösen zu können, die grundsätzlichen Funktionen eines großen Studios zu beherrschen und das gelernte Wissen für eine Weiterarbeit bei eigenen Kompositionen anzuwenden*“.

Die historisch-theoretische Einführung in die elektronische Musik versucht sich darauf zu beschränken, Gedanken zu deren Entwicklung und Selbstverständnis wiederzugeben. Hier werden wesentliche historische Phänomene wie Futurismus, Musique concrète, experimentelle Musik, Wiener Schule und „Les Six“ in ihrer Genese und Relation zur elektronischen Musik angesprochen. Zudem verweist der Autor noch auf zentrale Punkte der Geschichte der elektronischen Musik sowohl im Bereich der Geräteentwicklung wie auch der Komposition und Lehre. Daß bei einer derartigen Materialfülle und der gleichzeitig selbst auferlegten Beschränkung an Seitenzahl (ca. 20 Seiten) die Darstellung gelegentlich vereinfacht, läßt sich nicht umgehen; der Leser bzw. Lernende kann das aber auffangen, indem er den entsprechenden Literaturhinweisen nachgeht. Das eigentliche Problem dieses Abschnitts scheint vielmehr in der Tatsache begründet, daß der Autor – selbst engagierter Komponist elektronischer Musik – sich ständig bemüßigt fühlt, imaginäre Kritiker einer von ihm mitvertretenen Kompositionsrichtung in den Kreis der ewigen Neinsager zu stellen, und dazu musikkritische Äußerungen von Pherekrates über Jacobus de Lüttich bis hin in die Neuzeit bemüht.

Gute Einführungen, Hinführungen und Arbeitshilfen zur elektronischen Musik wie etwa die Veröffentlichungen von Kaegi oder Eimert/Humpert gibt es bislang wenige. Das, was das vorliegende Buch so wertvoll und gleichzeitig neuartig macht, ist die eigentliche, die „praktische“ Einführung in die elektronische Musik: das Arbeitsbuch. Unabhängig davon, ob man das Buch und den Synthi-E als Unterrichtshilfe und -gegenstand oder als programmierte Hilfe beim Selbststudium verwendet, gibt das Lehrsy-

stem endlich einmal die Möglichkeit, die Materialsubstanz der elektronischen Musik in ihren Grundformen kennenzulernen, selbst zu generieren sowie die verschiedenen Möglichkeiten der Weiterverarbeitung aktiv nachzuvollziehen. Bislang war man in der Literatur immer darauf angewiesen, die beschriebenen akustischen Vorgänge in Diagrammen, in Bildern von Spektren u. ä. oder neuerdings auf beigefügten Schallplatten nachzuvollziehen. Das vorliegende Buch erlaubt es aber im Zusammenhang mit dem Synthi-E, der ein „Mini“-Studio für elektronische Musik darstellt und weit mehr leistet, als auf den verschiedenen Skalen ganz bescheiden vermerkt ist (so erzeugt der Tongenerator weit mehr als die angegebenen 10 kHz u. a. m.), die verschiedensten Wege der Materialerzeugung bzw. dann der -modulation und -komposition praktisch zu erproben. Der Autor beginnt mit einfachen Experimenten zur Abgrenzung der Begriffe Ton-Klang-Geräusch, leitet dann zur Tonerzeugung im traditionellen und im elektronischen Bereich über, bringt dann Versuche zur Klangfarbe, zur Hüllkurve und deren Modulation, zur Amplituden- und Frequenzmodulation usw. bis hin zu den verschiedensten Kompositionstechniken, mit denen das elektronische Material geordnet werden kann. Etwas aufgesetzt und zusammenhanglos wirkt dann das abschließende Kapitel zur Musikanalyse, das sich ausschließlich auf die optische Darstellung von Schall in Sonagrammen und der Technik des Lesens von Sonagrammen bezieht: Aufgesetzt deswegen, weil die Notwendigkeit einer speziellen Analysemethodik für die elektronische Musik nicht begründet wird und weil die verschiedenen anderen möglichen Analyseverfahren zur elektronischen Musik nicht einmal angedeutet werden; zusammenhanglos deswegen, weil ein Sonagraph dem Leser bzw. Lernenden im Einzelfall kaum zur Verfügung steht und weil der Synthi-E und somit auch das Arbeitsbuch aus diesem Bereich völlig herausfällt.

Der Stoff wird in Form einer programmierten Unterweisung angeboten, was Selbststudium oder Unterrichtsvorbereitung sehr erleichtert. Zusätzlich erklärt der Au-

tor grundlegende physikalische Vorgänge, bringt notwendige Schaubilder und Diagramme und leistet weitere Hilfestellung, indem er für jeden Versuch das erforderliche Schaltbild abdruckt, von dem der Leser die notwendigen Verknüpfungen am Synthi ohne Probleme abnehmen kann. So sind theoretische Fragestellungen und praktische Übungen am Synthi-E bzw. am Bandgerät geschickt miteinander verknüpft und erlauben – je nach Vorbildung und entsprechendem Anwendungszweck (Schule/Universität/Selbststudium) – ein individuelles Lern-tempo.

Musik aus Strom ist eine ausgezeichnete Einführung in die Praxis der elektronischen Musik und zugleich ein Lehrbuch für den Umgang mit einer neuen Generation von „Musikinstrument“. Das Arbeitsbuch, das nicht nur eine sinnvolle Ergänzung, sondern eine wesentliche Bereicherung zum Synthi-E darstellt, sollte allerdings in seiner nächsten Auflage in einigen Bereichen noch eine kleine Überarbeitung erfahren: Wesentlich für eine erste Orientierung wäre die Ergänzung eines Inhaltsverzeichnisses; Druckfehler müßten beseitigt sowie einige Abbildungen sauberer wiedergegeben werden. Schließlich sollten im ersten Teil noch Unklarheiten ausgemerzt werden: So stammt etwa das Zitat gegen die *ars nova* nicht von Johannes de Muris, sondern von Jacobus de Lüttich. Ferner kann die Behauptung, daß Klangfarbe oder harmonische Struktur „jahrhundertlang kein besonderes Gewicht“ hatten und „plötzlich eine gewaltige Bedeutung“ bekommen, so nicht stehenbleiben, auch wenn sie richtigerweise darauf abzielt, die Bedeutung der Klangfarbe als neuem musikalischen Element deutlich zu machen. Schließlich trifft es auch nur bedingt zu, daß die europäische Kunstmusik erst „– lange nach Webern – auch auf außereuropäische Musikinstrumente übergegriffen hat“, da beispielsweise schon Varèses *Ionisation* (1931) mehrere afroamerikanische Instrumente verwendet.

(Februar 1977)

Wolfgang Sieber

WOLF-CHRISTOPH VON SCHÖNBURG-W.: *Ein Beitrag zur Musikrezeption von Berufsschülern und Gymnasiasten. Versuch der Ermittlung „kompensierenden“ Musikhörens.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1976. 169 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 9.)

Daß es die Musikerziehung heute überwiegend mit jungen Menschen zu tun habe, die nicht strukturell, sondern umgangsmäßig zu hören gewohnt sind, für die sich Musik nicht primär als etwas klanglich Gestaltetes, sondern als eine Möglichkeit darbiete, dem eigenen unbefriedigenden Leben einen lautstarken und reizvollen Widerpart zu bieten, ist eine Erkenntnis, die von der musikpädagogischen Literatur in den vergangenen zehn Jahren immer wieder erneuert und zum Ausgangspunkt unterschiedlicher methodischer und didaktischer Strategien gemacht wurde. W.-Chr. von Schönburg-W. greift diesen Fragenkreis mit seiner Studie zum kompensierenden Musikhören neuerlich auf und ergänzt damit die nicht geringe Anzahl musikpsychologischer Untersuchungen, die „mit Hilfe psychometrischer Tests Grundprobleme der assoziativen Beurteilung von Musik unter verschiedenen Gesichtspunkten“ (S. 9) zu klären versuchen. Methode und Fragestellung sind somit nur in Einzelheiten neu: Schönburg-W. prüft „schul-, geschlechts- und schichtspezifische Einflüsse auf das rezeptive Verhalten“ (ebda.) von 16–18jährigen Gymnasiasten (143 VP) und Berufsschülern (131 VP). Er bedient sich der Methode der Polaritätsprofile, da diese „relativ zuverlässig den assoziativen Eindruck des zu beurteilenden Objekts als Zahlenfolge“ (S. 19) wiedergeben. Die den VP zur Beurteilung vorgelegten Musikbeispiele wurden unter dem Aspekt „zunehmender Komplexität ausgewählt, um zu ermitteln, ob auch komplexere Musik ‚kompensierendes Musikhören‘ ermöglicht“ (S. 21). (Reihenfolge der Beispiele: Schlager, Beat, progressiver Beat, Jazz, atonale Musik.) Der überwiegende Teil des Buches ist mit der Wiedergabe und Interpretation von Graphiken und Zahlentabellen befaßt. Zusammenfassung: „Die Ergebnisse der schul-, geschlechts-, schicht- und gesellungs-

spezifischen Untersuchungen des Musikverhaltens Jugendlicher lassen einen dominanten schulischen Einfluß erkennen“ (S. 126). Bei den Berufsschülern zeichnet sich „eine deutlich ausgeprägtere kompensatorische Komponente des Musikverhaltens“ (ebda.) ab als bei den Gymnasiasten. Jedoch nicht die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht, sondern die „zu einem bestimmten Schultyp bestimmt vorwiegend die Rezeptionsmuster der Probanden“ (S. 127). Die Frage nach geschlechtsspezifischem Hören bzw. dem Hörmodus (allein oder in Gesellschaft anderer) bestätigt dieses Ergebnis schulspezifischen Verhaltens. Eine Auswertung des statistischen Befundes hinsichtlich pädagogischer Konsequenzen oder auch nur einer Begründung der Ergebnisse unterbleibt ebenso wie eine hinreichende methodenkritische Reflexion. Beides wäre vom Verfasser zu ergänzen gewesen, um das Verfahren zu rechtfertigen und seinen Sinn zu verdeutlichen.

(Februar 1977)

Gudrun Henneberg

BÉLA BARTÓK: Rumanian Folk Music. Edited by Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff 1975. Volume IV: Carols and Christmas Songs (Colinde). Texts Translated by E. C. Teodorescu, Preface to Part One Translated by Abram Loft, Preface to Part Two Translated by Ernest H. Sanders. XLII + 604 S. Volume V: Maramureş County. Text Translation by E. C. Teodorescu, Preface Translation by Alan Kriegsman, with a Foreword by S. V. Drăgoi and Tiberiu Alexandru. XXXII + 297 S.

Wem die Verhältnisse des ungarischen volksmusikalischen Lebens um die Jahrhundertwende geläufig sind – dabei sei vor allem der weit über die Grenzen des damaligen Ungarn hinaus verbreiteten Auffassung von der Musik (vor)städtischer Zigeunerkapellen als der ungarischen Volksmusik gedacht – begreift gewiß, daß Bartóks wohl größte Entdeckung die „bäuerliche Volksmusik“ war. Dabei entsprach es nicht nur ungarischen, sondern südosteuropäischen Verhältnissen schlechthin, daß die Kluft

zwischen der dörflichen Musikkultur und der in einem relativ kurzen Zeitraum unter ganz anderen Bedingungen sich entwickelnden Musikkultur der kleinbürgerlichen Städtebewohner so tief auseinanderklaffte, wie es, geht man von westeuropäischen Verhältnissen der gleichen Zeitspanne aus, kaum zu verstehen war. Bartók und Kodály haben in ihrer doppelten Eigenschaft: als Wissenschaftler und Komponisten, mit ihrer Hinwendung zur bäuerlichen Volksmusik das allgemeine Interesse auf einen völlig neuen musikkulturellen Bereich – man ist versucht zu sagen: dem ureigensten – gerichtet und haben dadurch die weitere Entwicklung sowohl der Volksliedforschung als auch die der Komposition im gesamten südosteuropäischen Raum tiefgreifend beeinflusst.

Nicht wegzudenken ist Bartóks Name aus der Geschichte der Volksliedforschung. Wie kaum ein anderer hat er Lieder gesammelt, wobei er sich – um die Jahrhundertwende keineswegs eine Selbstverständlichkeit! – der damals modernsten technischen Mittel (Phonographaufzeichnung) bediente. Das Festhalten der Melodie auf der Phonographenwalze war die Gewähr für die später erfolgte genaue Notation und auch die Nachprüfbarkeit der letzteren. Die Einfügung der transkribierten Volksweisen in ein wissenschaftlich exaktes System der Zusammenhänge und die Herausarbeitung der daraus hervorgehenden Konsequenzen waren die nächsten Stufen von Bartóks ethnomusikologischer Tätigkeit, wobei seine einmalige Arbeitskraft und die ohne Übertreibung als genial anzusehende Intuitionsgabe beim Schlußfolgern seinen Namen in vielen Bereichen an erster Stelle erscheinen lassen.

Bartóks Verhältnis zur rumänischen Volksmusik war ein besonderes. Oberflächlich betrachtet, geht dies schon aus der großen Anzahl der von ihm aufgenommenen rumänischen Weisen hervor: Bartók hat etwa 3500 rumänische Melodien gesammelt und dies innerhalb eines Jahrzehnts (1908–1918) und ausschließlich von der rumänischen Bevölkerung innerhalb der damaligen ungarischen Staatsgrenzen. Obwohl Bartóks ursprüngliche Absicht darin be-

stand, seine rumänischen Volksliedstudien vor allem zur besseren Kenntnis der Volksmusik des eigenen – ungarischen – Volkes zu betreiben, faszinierte ihn die rumänische Musik schon beim ersten umfassenderen Kontakt (Bihor, 1908) so sehr, daß aus den vormals gedachten Zusatzuntersuchungen bald ein eigenständiges Ziel wurde. Von der rumänischen Volksmusik in Bihor z. B. schrieb Bartók 1914, sie sei „... vielleicht die wunderbarste Volksmusik...“, die – selbst absolut beurteilt – so bezaubernd ist, daß sie alle Musiker Europas bewundern könnten...“ Es ist daher verständlich, daß zahlreiche Schriften rumänischer Ethnomusikologen sich mit den Forschungsergebnissen des großen Ungarn befaßten und befassten; erwähnt seien vor allem C. Brăiloiu und T. Alexandru.

Die von Bartók aufgenommenen und transkribierten rumänischen Volksweisen wurden nun durch den Verlag Nijhoff in Den Haag in einer ansprechenden Aufmachung geschlossen herausgegeben. Die fünf Bände umfassende Ausgabe wurde von Benjamin Suchoff vom New Yorker Bartók-Archiv verantwortungsbewußt und gut betreut. Die beiden ersten Bände umfassen bis dahin (d. i. bis 1967) noch nicht veröffentlichte Instrumental- bzw. Vokalweisen, der dritte Band aber bringt die nach texteigenen Kriterien geordneten poetischen Texte der im zweiten Band enthaltenen Liedweisen. Die Bände IV und V hingegen – und dabei handelt es sich um die hier zu besprechenden – sind dem Volksliedforscher eigentlich bekannt: Band IV ist eine neu gestaltete Ausgabe der 1935 erschienenen *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Wien, Universal Edition Nr. 10259, und Band V entspricht der 1923 im Münchener Drei-Masken-Verlag als Band IV der „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft“ veröffentlichten *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Beide Arbeiten gehören – mitsamt der schon 1913 in Bukarest veröffentlichten *Cântece populare româneşti din comitatul Bihor (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)* (in der vorliegenden fünfbandigen Ausgabe wurden letztere in

das Gesamtgefüge der ersten drei Bände eingearbeitet) – zu den bedeutendsten Volksliedveröffentlichungen Bartóks und können schlechthin als äußerst wichtige Beiträge zur rumänischen Volksliedforschung gewertet werden.

Während die *Colinden*-Ausgabe (hier Band IV) eine Monographie einer der in ihrem melodisch-rhythmischen, aber auch poetisch-textlichen Gefüge interessantesten Gattungen der rumänischen Folklore ist, ist die *Maramureş*-Sammlung (hier Band V) das klassische Muster einer regionalen Volksmusik-Monographie.

Nur den ersten bzw. den Melodie-Teil der *Colinden*-Sammlung konnte Bartók nach vielen Schwierigkeiten 1935 veröffentlichen; der zweite Teil, der die dazugehörigen Texte umfaßt, wurde erst 1968 zusammen mit einem reprographischen Neudruck des Melodienteils veröffentlicht: Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Budapest, Editio Musica 1968 (Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke IV, hrsg. von D. Dille; Übersetzung der Liedtexte von G. Habenicht). Wie schon in der *Maramureş*-Ausgabe, sind auch hier die Texte nach ihnen eigenen Kriterien geordnet und mit einer möglichst exakten parallelen Übersetzung ins Deutsche versehen worden. Bartóks Klassifikation der *Colinden*-Texte geht von inhaltlichen Kriterien aus; er unterscheidet richtig zwischen weltlichen *Colinden* und solchen religiösen Inhalts, als Zwischengruppe nennt er weltliche *Colinden* mit religiösen Anspielungen. Nur am Rande beachtet wurden leider die funktionalen Aspekte des *Colinda*-Singens bzw. die vielfältigen Beziehungen zwischen dem jeweiligen Brauchtumslied und dem Brauchtumsverlauf.

Der uns vorliegende Band IV der Suchoff-Ausgabe veröffentlicht ebenfalls beide Teile der *Colinden*-Monographie (484 Weisen und 467 Texte) in der von Bartók gewollten Anordnung, doch sind dabei einige Unterschiede zu beobachten, die hier herauszustellen der Ort ist.

So ist der Titel dem Gesamtinhalt angepaßt worden; anstelle des vormaligen *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachts-*

lieder) steht nunmehr *Carols and Christmas Songs (Colinde)*.

Der Herausgeber hat sich auch bemüht, den großen Anforderungen einer Edition im Sinne Bartóks gerecht zu werden, indem er die infolge der bewegten Werkgeschichte zahlreich vorhandenen Einzelversionen eingehend verglich (dazu genauer Bericht im Vorwort). Dies bezieht sich nicht nur auf den neu hinzugekommenen zweiten Teil, sondern auch auf den Melodienteil (z. B. wurden sechs von Bartók neu ausgearbeitete, genauere Transkriptionen anstelle der vormaligen, von ihm als zu wenig exakt gewerteten eingerückt; ein Vergleich etwa der Nr. 85b mit der gleichen Nummer der Erstausgabe dürfte die Bedeutung dieser Feststellung veranschaulichen). Die Herkunft aus verschiedenen Vorlagen dürfte einer der Gründe gewesen sein, weshalb B. Suchoff im *Colinden*-Band mit der Tradition der vorausgegangenen Bände gebrochen hat, den Liedteil in Bartóks sauberer Handschrift als Faksimile zu bringen (weitere darüber in Band V, S. [XVI]).

Auf die jeweiligen Unterschiede und Abweichungen macht der Herausgeber in seinen Anmerkungen aufmerksam. Durchaus positiv ist dabei auch das gelegentliche Verweisen auf die von D. Dille in Budapest veröffentlichte *Colinden*-Ausgabe zu bewerten, wie z. B. Band IV, S. [558], Anmerkung 9.

Der Rezensent weiß von den enormen Schwierigkeiten, die eine Übertragung der manchmal in ihrer Aussage zerrütteten Texte rumänischer *Colinden* in eine Fremdsprache aufwerfen. Hinzu kommen noch die oftmals archaischen Ausdrucksweisen und veraltete oder nur eng regional verwendete Wörter und Wendungen und die für den rumänischen Volksvers typische Struktur (auf die und deren Bindungen zur Melodie übrigens Bartók aufmerksam machte, wenn auch schon vor ihm andere dieses Thema behandelt hatten). Da ich aus eigener Erfahrung bzw. als Übersetzer der *Colinden*-Texte der von D. Dille betreuten Budapester Ausgabe über all diese Schwierigkeiten im einzelnen Bescheid weiß, steht es mir, glaube ich, zu, die besondere Leistung des

Übersetzers dieser Texte in der Suchoff-Ausgabe, E. C. Teodorescu, hervorzuheben. Denn geboten wird hier nicht nur eine wissenschaftlich exakte Übertragung der *Colinden*-Texte ins Englische, sondern diese Übersetzung vermittelt auch gleichzeitig einen Hauch der unnachahmlichen Schönheit dieser Verse; E. C. Teodorescu hat nicht nur mit Verstand und Können, sondern auch mit viel Seele und Einfühlungsvermögen übertragen.

Gleiches gilt auch für die Texte-Übersetzung ins Englische der *Maramureş*-Monographie (Band V), die vollständig (d. i. mit dem Melodieteil und auch dem Textteil mit einer Übersetzung des letzteren ins Deutsche) schon 1923 erschienen war und hier mit Parallelen ebenfalls von E. C. Teodorescu vorliegt. Der *Maramureş*-Band der Suchoff-Ausgabe umfaßt: ein Vorwort der rumänischen Ethnomusikologen Sabin V. Drăgoi († 1968) und Tiberiu Alexandru, in dem die Entwicklung der rumänischen Volksliedforschung, mit besonderer Berücksichtigung der Stellung und Bedeutung von Bartóks rumänischen Aufnahmen und Publikationen, gedrängt dargestellt wird; eine Einleitung des Herausgebers, mit Angaben über die Werkgeschichte und mit Hinweisen auf Unterschiede infolge der Revisionsarbeiten; es folgt sodann das ins Englische übertragene Vorwort und die Einleitung Bartóks, die zahlreiche von ihm festgestellte Gegebenheiten der *Maramureşer* Musikfolklore enthält und von großer Bedeutung für die rumänische Volksliedforschung ist; weiter ist abgedruckt der Melodienteil mit Anmerkungen hierzu und der Textteil – Rumänisch und Englisch; – eine Übersicht der Kehrreime und Anmerkungen zu den Texten schließen sich an. Nützlich erscheint mir die als „*Appendix III*“ veröffentlichte, von B. Suchoff durchgeführte, computerbedingte Übersicht der Vokalweisen (ein gleiches übrigens auch in Band IV als „*Appendix II*“), desgleichen ist auch die von T. Alexandru erstellte Siebenbürgen-Karte mit den Aufnahme-Orten Bartóks m. E. für den Benutzer äußerst wertvoll, sie beruht auf eingehenden Vorarbeiten, die ihren Niederschlag in einem 1957 veröffentlichten Auf-

satz fanden. Hingegen erscheint mir die als „Appendix I“ abgedruckte Rezension Z. Kodály's aus dem Jahre 1923 zu Bartóks *Maramureş*-Band fehl am Platze. Die darin zum Ausdruck gelangten Gedankengänge erscheinen dem mit den Gegebenheiten rumänisch-ungarischer Beziehungen in der Folgezeit des Ersten Weltkrieges Vertrauten erklärlich, doch ebenso wird ein jeder, dem Bartóks edle Auffassungen einigermaßen bekannt sind, bescheinigen, daß Kodály's diesbezüglich wenig objektive Ausführungen kaum mit dem Geist von Bartóks Werk vereinbar sind. Der Wiederabdruck 1975 dieser Rezension – und noch dazu an dieser Stelle! – befremdet zumindest.

Bartóks aufschlußreiche Studien, die sowohl dem *Colinden*- als auch dem *Maramureş*-Band vorausgestellt sind, erreichen durch ihre Übertragung ins Englische einen weit größeren Interessentenkreis als dies bis dahin der Fall war; dies sei hier ausdrücklich vermerkt, als ein durchaus positiver Aspekt der Ausgabe. B. Suchoffs Bartók-Veröffentlichung ist überhaupt m. E. eine gut durchgeführte kritische Ausgabe des gesamten rumänischen Liedmaterials des großen Ethnomusikologen und Komponisten; ihre Bedeutung geht weit über die einer simplen Volksliedveröffentlichung hinaus und stellt ein Ereignis für die gesamte ethnomusikologische Forschung schlechthin dar.

(Juni 1977)

Gottfried Habenicht

JOHN HENRY VAN DER MEER, BRIGITTE GEISER, KARL-HEINZ SCHICKHAUS: *Das Hackbrett, ein alpenländisches Musikinstrument. Herisau/Trogen: Verlag Schläpfer & Co. 1975. 72 S., 45 Abb.*

Mit diesem reich illustrierten Heft werden in drei Aufsätzen Zither, Psalterium und Hackbrett vorgestellt. John Henry van der Meer umreißt in großen Zügen Geschichte und Verbreitungsgebiete von *Psalterium und Hackbrett*, Brigitte Geiser berichtet im Zusammenhang mit ihren Arbeiten zum Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente über *Das Hackbrett in der*

Schweiz und Karl-Heinz Schickhaus, selber ein virtuoser Konzertspieler, skizziert das Instrument in der konzertfähigen *Musica per Salterio*, insbesondere um die Zeit des 18. Jahrhunderts. Während mannigfache Zitherformen eine vielfältige Verbreitung im außereuropäischen Bereich aufweisen, so in Borneo, in afrikanischen Bantugebieten, in Indonesien, Madagaskar, in China, Korea, Japan und Südostasien, scheint es festzustehen, daß die Zither mit einem kastenförmigen Resonanzkörper aus dem arabischen Kulturraum stammt, vor allem das rechtwinklig-trapezförmige Psalterium, das die Westeuropäer direkt von den Arabern übernahmen. Ein enger Zusammenhang mit dem angeblich von Al-Farabi erfundenen Qanun bleibt als Brückenschlag zu dem seit dem 12. Jahrhundert in Spanien und später im 14. Jahrhundert im übrigen Europa auftauchenden „Medicinale“. Psalterium und Hackbrett (beides sind im Prinzip Kastenzithern ohne Griffbrett) unterscheiden sich nur hinsichtlich der Spieltechnik. Wird das erstere in der „nobleren“ Spielart nur gezupft (das italienische „*Salterio*“), so wird hingegen das Hackbrett mit metall- oder lederbelegten Ruten oder auch hölzernen Schlegeln geschlagen („*Salterio tedesco*“). – Anhand von Ratsbüchern, Chorgerichtsmanualen, Literatur- und Bildzeugnissen und anhand der insgesamt 24 inventarisierten Instrumente aus der Zeit des 17. bis 18. Jahrhunderts in den öffentlichen Sammlungen der Schweiz setzt sich Brigitte Geiser mit Geschichte, Instrumentenbau und Spieltechnik auseinander. Dabei zeigt es sich, daß – sofern man die früheren Belege als geographisch repräsentativ nehmen darf – das Hackbrett einst verbreiteter war, wogegen heute in der Schweiz die volksmusikalische freie und improvisierte Spielpraktik weitgehend nur noch im Appenzell, im Toggenburg und im Wallis gepflegt wird. Drückten die ersten Belege (seit 1447 in Zürich) meist noch eine abwertende Haltung aus, weil das Hackbrett beim nächtlichen Kilt oft verbotenerweise gespielt wurde, so gewann es durch den Humanismus seine erste Wertschätzung durch Sebastian Virdung (1511), O. Luscinius (1536) und

J. Hutmacher. Dieser beschrieb es in seinen *Uffzeichnungen der Künsten* (um 1570) mit Ratschlägen an die Landbevölkerung betreffs Form und Bauweise. Von da weg erlangte das Hackbrett über F. Platters Jugenderinnerungen (1612) zu Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* (1619), über Marin Mersenne (1636) zu Johann Mattheson (1713) im Zuge der „Hirtenmode“ Eingang in die Konzertmusik. Karl-Heinz Schickhaus, der u. a. die Hackbrett-Sonate von Carlo Monza und die Solostücke aus der Kopenhagener Hackbrett-Tabulatur (1753) herausgegeben hatte, führt im letzten Teil des Heftes einzelne Komponisten an, die für das Hackbrett, resp. für das Psalterium Werkchen schrieben und somit dem Volksinstrument den Aufstieg in den Konzertsaal ermöglichten. Außer Gluck und Mozart waren es Komponisten wie Jomelli, Nasolini, Chiesa, Salulini, Beretti, Conti u. a. m., nicht zuletzt in der Wiederaufnahme im 20. Jahrhundert durch Strawinsky und Kodály.

Die Arbeiten liefern in gegenseitiger Ergänzung eine Menge aufschlußreicher Details und dürften in manchen Fragen zu noch weiteren Gesichtspunkten anregen, nicht zuletzt im Hinblick auf die verschiedenen Funktionsbezüge des Instrumentes innerhalb der Trägerschaften, was infolge des enzyklopädisch-chronologischen Aufbaues ein wenig zu kurz kam. Vielleicht wäre noch zu erwähnen, daß das „Alpenländische“ des Hackbretts sich doch wohl nur auf den Namen bezieht.

(April 1976)

Max Peter Baumann

BRIGITTE GEISER: Das Alphorn in der Schweiz. Bern: Verlag Paul Haupt 1976. 36 S., 32 Kunstdruck-S. mit Abb. und Musiknoten (Schweizer Heimatbücher. 177/178.)

In gediegener Ausstattung, mit einer Reihe historischer und zeitgenössischer Bildtafeln, mit zusammenfassenden Darstellungen des Alphorns als Werk- und Spielzeug des Hirten, über den Bau und die Spielweise, über die Musik und den Klang des Alphorns sowie über folkloristische Erneuerungsbewegungen, mit französischen und englischen

Zusammenfassungen der Kommentare, legt die junge Forscherin aus der Schweiz einen Band vor, der Fachleute wie Liebhaber in gleicher Weise entzücken wird.

(April 1977)

Wolfgang Suppan

MELINDA KABA: Die Römische Orgel von Aquincum (3. Jahrhundert). Mit einem Beitrag von Ernő GEGUS: Spektralanalytische Untersuchung der Bestandteile der Orgel von Aquincum. Kassel usw.: Bärenreiter 1976. 144 S., LV Taf. (Musicologia Hungarica. Neue Folge Nr. 6.)

Im Jahr 1931 stieß man in Budapest bei Erdarbeiten, die zum Bau eines Transformatorengebäudes nötig waren, auf die Überreste eines Gebäudes des alten Römerlagers von Aquincum. Unter dem Schutt des offensichtlich durch eine Feuersbrunst zerstörten Hauses fand man die Überreste einer antiken Hydraulis – ein seinerzeit von den Musikwissenschaftlern und den Orgelhistoriographen zu Recht als sensationell bezeichneter Fund, der bis zum heutigen Tag einzigartig geblieben ist. Über die antike Orgel waren wir freilich auch schon vorher hinreichend informiert: der alexandrinische Mechaniker Hero (*Pneumatica* I,42) und der römische Architekt Vitruvius Pollio (*de architectura* 10,13) geben eingehende Beschreibungen, die durch eine Reihe antiker Darstellungen – Vasenbilder, Mosaiken, Reliefs – veranschaulicht werden. Verhältnismäßig zahlreich sind auch die Angaben in der antiken Literatur, die uns über die Einschätzung und die Verwendung der Hydraulis informieren (darunter beispielsweise der kuriose Bericht Suetons, der das Interesse des Kaisers Nero an einem speziellen Hydraulismodell bezeugt). Vom Umstand, daß im Lager von Aquincum eine Wasserorgel vorhanden gewesen sein mußte, hatte die Wissenschaft übrigens schon seit 1881 Kenntnis: in diesem Jahr war nämlich der Grabstein gefunden worden, den Titus Aelius Justus, der Organist der 2. Legion („*hydraularius salariarius legionis secundae*“) seiner Frau Aelia Sabina hatte setzen lassen.

Die Überreste der Orgel von Aquincum waren (nach einem allerersten Rekonstruktionsversuch gleich nach der Auffindung der Orgelteile) 1958 in ein Orgelmodell eingebaut worden, das allerdings nur die Pfeifen sichtbar ließ, während die einzelnen Bestandteile der Ton- und Registersteuerung in einem Holzkasten verborgen waren. 1967 kam es zu einer neuerlichen Rekonstruktion, wobei die alten Bestandteile von Fremdmaterialien, insbesondere Klebstoffresten, gereinigt und unter Zuhilfenahme von durchsichtigem Plastikmaterial für die tragenden und stützenden Teile der Orgel neu zusammengebaut wurden. Das vorliegende Buch bringt zwar zu den bisher bekannten musikhistorischen Fakten um die antike Orgel keine neuen Tatbestände, es beschränkt sich vielmehr auf die archäologische Deskription des historischen Orgelfundes von Aquincum – ein Vorhaben, das allerdings mit Gewissenhaftigkeit und Akribie durchgeführt wird und deshalb besonders verdienstvoll erscheint, weil das 1933 erschienene Buch von Lajos Nagy über die Aquincum-Orgel längst vergriffen ist. Sämtliche erhaltenen Überreste der Hydraulik werden aufs genaueste inventarisiert, beschrieben und abgebildet. Den Verzeichnissen beigegeben ist eine ausführliche spektralanalytische Untersuchung der Orgelteile (die übrigens ergibt, daß die Hersteller der Orgel Meister mit reicher Erfahrung in der Metallbearbeitung und mit hervorragenden Materialkenntnissen gewesen sein müssen).

Die überaus gewissenhafte Dokumentation läßt freilich die bisher unbeantworteten Fragen um so deutlicher hervortreten: so wissen wir nach wie vor nicht mit Sicherheit, wie die vier Pfeifenreihen dieser Orgel (drei Reihen mit gedeckten, eine Reihe mit offenen Pfeifen) gestimmt waren – der ungarische Musikwissenschaftler Kilián Szigeti macht eine diatonische Reihe der 13 Töne von c^1 bis a^2 wahrscheinlich –, wie die Tonsteuerung beschaffen war (hat es Tonschieber oder Tastenhebel gegeben?) und wie man die Windanlage konzipiert hatte (wurde noch Wasser verwendet oder handelte es sich bereits um eine reine Blasbalgorgel?).

Unter den Bildtafeln finden sich eine bisher unpublizierte Aufnahme vom Grabungsfeld zur Zeit des Orgelfundes, eine Abbildung des Grabsteines der Aelia Sabina sowie einige Orgeldarstellungen aus dem Altertum. Die Publikation ist insbesondere dem Archäologen, dem Instrumentenbauer und dem technologisch Interessierten zu empfehlen.

(Juli 1977)

Hans Haselböck

BERND SULZMANN: Die Orgelbauerfamilie Martin in Waldkirch im Breisgau. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 235 S., 64 Abb. auf 16 Taf.

Der Autor, Orgeldenkmalpfleger beim Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, veröffentlicht mit vorliegender Arbeit das Ergebnis seiner siebzehnjährigen Forschungen über Martin-Orgeln. Die Biographie der südbadischen Orgelbauerfamilie Martin, von 1782 bis 1836 mit zahlreichen, teilweise heute noch erhalten gebliebenen Instrumenten nachweisbar, und der oberrheinische Orgelbau zwischen 1715 und 1825 geben ziemlich genau die Orgelbaugeschichte Südbadens im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder. Dreißig Dispositionen beleuchten Bauweise und Stil jener Orgeln aus dem Grenzgebiet, das bis ins 19. Jahrhundert hinein Züge Straßburgischen Instrumentenbaus aufweist. Durch Krieg und Not zur Sparsamkeit gezwungen, werden am Oberrhein nach 1770 Orgeln gebaut, die bei teilweise äußerst bescheidener Disposition ganz hervorragende und auch vielseitige Klangmöglichkeiten zulassen. Es ist dies der Typ der französisch-elsäßischen Orgel, meist einmanualig, doch farbenreich durch Aliquoten (Nazard, Cornet), der oberrheinischen Tradition verhaftet. Auch die Orgelbauer Martin mußten sich mit ihren Mitteln bescheiden. Während sie eine dreimanualige Orgel überhaupt nicht hergestellt haben, kennt Sulzmann aus ihrer Werkstatt nur drei Instrumente mit Rückpositiv.

Das für das Buch eigentlich entscheidende und – man darf dies ohne Übertreibung feststellen – für die gesamte Orgelforschung

bedeutsame und vielleicht richtungsweisende Novum stellt das zweite Kapitel (S. 47–121) dar, das unter Einbeziehung instruktiver Zeichnungen die Konstruktionsprinzipien abhandelt, als da sind Orgelgehäuse, Windladen, mechanische Einrichtung, Windverhältnisse, Pfeifenwerk (Herstellung und Behandlung der Pfeifen sowie Mensuration der Labialregister und Lingualregister) und Disposition. Die Darstellung der technischen Praxis bei Sulzmann in ihrem Umfang und in solcher Akribie ist mustergültig, die mitgeteilten Einzelheiten können auch dem heutigen Instrumentenbau dienlich sein.

Dem technischen Teil folgt „*Die Waldkircher Werkstätte im Spiegel der Zeitgenossen*“ mit Preisübersicht und Beurteilung der Martinschen Instrumente durch Experten. Eine Übersicht über alle nachweisbaren Tätigkeiten der Orgelbauer Martin – 232 Arbeiten werden in chronologischer Übersicht bestätigt – schließt den Band ab, der überdies mit einer umfangreichen Bibliographie, sehr anschaulichen Abbildungen, einem Personen- und Ortsregister ausgestattet ist. Bedauerlich, aber weder dem Verfasser noch dem Verlag anzulasten, bleibt der Verzicht auf den Abdruck eines Abschnitts mit bisher unveröffentlichtem Archivmaterial. (Januar 1976) Raimund W. Sterl

FRIEDRICH JAKOB: *Der Orgelbau im Kanton Zürich von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Teil I: Textband. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1971. 296 S., 45 Abb. Teil II: Quellenband. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1969. 470 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 18.)*

Orgelbauhistorische Regionalmonographien können zumeist jene Konstellation von günstigem und widrigem Zeichen nicht verleugnen, unter der sie entstanden: der augenfällige Vorteil des in der Regel sehr konkreten und überschaubaren Materials (erhaltener Instrumente und archivalischer Orgelzeugnisse), dessen bloße Bestandsaufnahme bereits greifbaren Wert (für Lokal-

geschichte und Denkmalspflege) zu gewinnen verspricht, wird begleitet von der mehr verborgen bleibenden Schwierigkeit, über ein solches Nahziel hinaus die bruchstückhafte Überlieferung des (oft gewaltsam) begrenzten Gebietes zum Exemplum charakteristischer oder wesentlicher Stationen der Orgelgeschichte werden und dadurch übergreifende Aspekte aufscheinen zu lassen.

Für den Benutzer, der gewohnt ist, dem Rechnung zu tragen, bildet Friedrich Jakobs Werk in beidem eine beachtliche Ausnahme.

Sein Quellenfundus umfaßt nicht nur Orgelakten im üblichen Sinn, sondern ein reiches Spektrum von Dokumenten bis hin zu den Orgelinseraten des Zürcher Wochenblattes im Zeitraum 1730–1842, den Protokollbüchern der Zürcher Musikgesellschaften und dem „Glückshafenrodel“ (Verzeichnis aller Lotterielos-Käufer) des Schützenfestes von 1504. Vor allem aber begnügte sich der Verfasser keineswegs damit, sich selbst eine möglichst umfassende Quellenkenntnis zu verschaffen: sein gesamtes Material legte er im umfangreichen zweiten Band dem Leser in extenso vor und erbrachte damit zugleich eine imposante Editionsleistung. Schwerlich kann und sollte dieses Verfahren allgemein zum Vorbild werden – beim Gros der orgelbauhistorischen Dokumente ist es sinnvoller, (in Orgelarchiven) zentral zu sammeln und detailliert aufzuschlüsseln als verstreut zu publizieren –; in der vorliegenden Arbeit jedoch erweist sich die Quellenausgabe als sehr zweckmäßig. Zum einen ist das Material nicht nur vielfältig und aufschlußreich, sondern streckenweise auch, entsprechend der orgelgeschichtlichen Rolle Zürichs, ungewöhnlich. Zum anderen gelang es dem Verfasser, durch Verweise auf den Quellenband die Darstellung in Band I so knapp und klar zu halten, daß sie in der Tat „*bei aller Wissenschaftlichkeit . . . nicht nur Fachleuten, sondern auch weiteren Kreisen von Organisten und Musikfreunden ohne weiteres verständlich ist*“ (I, S. 9).

Daß Jakobs Arbeit über ihr spezielles Thema, den Orgelbau in Stadt und heutigem

Kanton Zürich, hinaus ergiebig ist, verdankt sie ihrem historischen Stoff wie ihrem umsichtigen Autor. Das Besondere der Zürcher Orgelgeschichte liegt in der Unerbittlichkeit, mit der das reformierte Kirchenregiment lange Zeit an Zwinglis Verdikt über alles nicht der reinen Wortverkündigung Dienende bezüglich der gottesdienstlichen Funktion der Orgel festhielt – sogar (und erst recht) nach Wiedereinführung des Kirchengesangs im Jahre 1598 –, und in dem dadurch provozierten „Kampf“ um die Wiedezulassung des Instruments, die übrigens offiziell „zu keinen Zeiten beschlossen worden ist. Die Orgel hat sich gewissermaßen selbst wiederum eingeschlichen“ (S. 280). Abschnitt III stellt diese Auseinandersetzungen dar, die seitens der Zürcher Behörden an den Randzonen ihres Einflusses mit Realpolitik (Orgeln in paritätischen Kirchen und privatherrschaftlichen Schloßkapellen mußten geduldet werden), im unmittelbaren Machtbereich aber mit Härte geführt wurden (Pietistenprozeß 1716), und vermittelt unter diesem Gesichtspunkt kirchengeschichtliche Einblicke. Vor dem Hintergrund der Verbannung des Instruments aus dem Sakralbereich aber zeichnet sich die oft zu wenig beachtete, in Abschnitt II erörterte Bedeutung der Orgel im profanen Musikleben des 16. bis 19. Jahrhunderts besonders scharf ab: „In Zürich scheint beinahe in jedem bessern Haus“ eine Hausorgel gestanden zu haben (S. 69), die Musikgesellschaften besaßen Positive; auch Regale, Flötenuhren, Vogelorgeln und Claviorgana sind des öfteren bezeugt. Wie schon im *Überblick über den Stand des frühen Zürcher Orgelbaues* gegen Schluß von Abschnitt I, doch der Quellendichte entsprechend eingehender, bietet Jakob im Kapitel über *Klangliche und technische Eigenheiten des Positivbaues* (S. 92–110) eine zusammenfassende Beschreibung, die weit über die Region Zürich hinaus repräsentativ und informativ ist. Aktualisiert wird diese Untersuchung am Beispiel der denkmalpflegerischen Aufgabenstellung beim Positiv aus dem „Bethaus“ Zürich-Fluntern im Historischen Museum Basel: Indem Jakob seine Berichte der Inventarisierung von 1963 und der Restau-

ration von 1969 abdruckt und vergleichend kommentiert (S. 210–228), gibt er ein Muster für Methodik und Problemdiskussion bei der Erhaltung historischer Orgeln schlechthin, das an Sorgfalt und Klarheit kaum zu überbieten ist.

Beide Bände, in der äußeren Gestalt ebenso präzise und übersichtlich wie im Inhalt, verdienen nachdrücklichste Empfehlung, sprächen sie nicht bereits für sich selbst.

(Dezember 1978) Klaus-Jürgen Sachs

Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte. Hrsg. von Werner NEUMANN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974. 512 S.

Die Texte zu sämtlichen Bachschen Vokalwerken in einem Bande geschlossen vorzulegen, erfüllt ein lange gehegtes praktisches Bedürfnis. In diesem Sinn ist die Erweiterung der Edition von Rudolf Wustmann *J. S. Bach – Kantatentexte* (1913; eine Neubearbeitung durch Werner Neumann erschien 1956) um die Texte von Motetten, Passionen, Liedern, Chorälen, Arien, Quodlibet, Messen und Magnificat nur zu begrüßen. Ein besonderes Verdienst besteht überdies in der Aufnahme von Faksimile-Wiedergaben aller erhaltenen originalen Textdrucke (so z. B. aus den Gedichtsammlungen von Franck, Neumeister, Lehms, Picander, den Siculischen Annalen, auch der Einzeldrucke; – gelegentlich mußten Pseudofaksimilia nach der alten Bach-Ausgabe inzwischen verlorene Textdrucke vertreten), dazu die Faksimilierung der Texthandschriften zu BWV 208a und 216a. Somit wird erstmals in größerem Umfang ein Studium der schwer zugänglichen Originale im Blick auf Orthographie, typographische Differenzierung, Anordnung und sonstige Aspekte ermöglicht.

Da im Faksimile-Teil, der nahezu die Hälfte des Bandes beansprucht, gelegentlich Texte auftreten, die nicht mit letzter Sicherheit als von Bach auch wirklich komponiert gelten, stellt sich die Frage, warum dann nicht einige weitere Texte – für die eben

jenes auch zutrifft – nicht mit aufgenommen wurden (so etwa die Texte des sog. Picander-Jahrgangs). Ebenso wäre zumindest eine Textinzipit-Konkordanz der Choräle aus den Sammlungen von Birnstiel (1765/1769) und Breitkopf (1784–1787) von größtem Nutzen. Unter den faksimilierten Handschriften vermißt man die Texte zu BWV 195 (J. C. F. Bach) oder auch zur *Matthäus-Passion* (J. F. Agricola), die – wenngleich nicht autograph – Textquellen ersten Ranges darstellen.

Der knappe Kommentarteil zu jedem Tableau des Text-Teils reflektiert den neuesten Stand der Forschung (1972, Datum des Vorworts; Walter Blankenburgs im Bach-Jahrbuch 1977 veröffentlichte Textfunde konnten nicht mehr berücksichtigt werden) im Blick auf Textprovenienz, Parodieverhältnisse, Bibel- und Gesangbuchnachweise, Werkchronologie, Kompositionsanlaß usw. Gestrichen wurden gegenüber der älteren Ausgabe der Kantatentexte (neben den aus Wustmanns Zeiten stammenden textglättenden Änderungsvorschlägen) eine Anzahl philologischer Informationen hinsichtlich Textvarianten, so daß die alte Ausgabe nicht ganz überflüssig geworden ist. Ob der Grundsatz, die Textwiedergabe nach den Editionsrichtlinien der Neuen Bach-Ausgabe zu handhaben, ein glücklich gewählter ist, bleibe dahingestellt; konsequent befolgt wurde er jedenfalls nicht. Gewiß wäre es ein aussichtsloses Unterfangen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Bachschen Vokaltexe vorlegen zu wollen, dessen philologischer Apparat wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Neumann betont mit Recht im Vorwort, wieviele Desiderata auf dem Gebiet der Textforschung noch bestehen. Doch bietet die vorliegende Textausgabe erheblich mehr als einen praktischen Notbehelf „für die Zwischenzeit.“ Überdies, für welche anderen großen Vokalkomponisten hätte man schon ein annähernd vergleichbares Textkompendium zur Hand?

(Januar 1979)

Christoph Wolff

JOSEPH HEINZ EIBL: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda. Kassel usw.: Bärenreiter 1978. XI, 134 S. (NMA X: Supplement.)*

Die Ergänzungen Eibls erschließen eine weitläufige Forschung seit 1961, die Eibl selbst, vor allem was Personen aus dem Umkreis Mozarts anlangt, mit Akribie vorangetrieben hat. Der Nachweis von Quellen und Literatur erreicht ein hohes Maß an Zuverlässigkeit, wenn auch bei der immensen Vielfalt kleine Ungenauigkeiten nicht zu tilgen sind. Einige Verbesserungen, die Otto Erich Deutsch selbst noch in sein Handexemplar eingetragen und die Eibl pietätvoll übernommen hat, sind leider Irrtümer, so der neue Kommentar zum Bassethorn (S. 47) oder die Angabe zum Kegelstatt-Trio (S. 57).

Druckfehler sind auf ein Minimum eingeschränkt (S. 43 Zeile 23 muß es I statt II heißen, S. 45 in der 5. Zeile des englischen Zitats „be“ statt „he“).

Literaturangaben sind gelegentlich noch präzisierbar; die lustige Geschichte mit dem Star, der das Finalthema von KV 453 pfeifen konnte, ist nicht von Niemetschek überliefert, sondern erst von Jahn (1. Auflage Band 3, S. 252), der sich auf ein Ausgabenbuch Mozarts im Besitze von André bezog, das er aber, wie er bekennt, nicht gesehen hat und das bis heute nicht bekannt geworden ist. Zweifel an der Glaubwürdigkeit sind deshalb nicht nötig, wohl aber denkbar, was das immer nur kolportierte Notenzitat anlangt. Eibls Verbesserung eines Druckfehlers bei Deutsch („*der Star sang in T. 2 gis*“) wirkt überseriös. Anekdote und Scherz vertragen sich nicht mit Philologie.

An Addenda unterscheidet Eibl in Anlehnung an Deutsch drei Abteilungen. 1. Quellentexte. Hier ist zu den schon bekannten Ergänzungen aus den Schiedenhofen- und Zinzendorf-Tagebüchern kaum Wesentliches hinzugekommen. 2. Kurzberichte über Ereignisse, die aus anderen Quellen bekannt sind, aus Mozart-nahen wie Mozart-fernen. Einerseits nämlich erscheinen Auszüge nach den Mozart-Briefen, andererseits sind Ereignisse angeführt, die mit Mozart nicht direkt zu tun haben und

deren Anzahl deshalb nie abgrenzbar ist. Der neue Text „Am 1. Januar 1782 stirbt Johann Christian Bach in London“ gehört meines Erachtens in eine Mozart-Biographie und nicht in den Dokumentenband. 3. Kommentare. In ihnen liegt die Hauptleistung Eibls. Die Angaben von Deutsch sind ergänzt (besonders zu Rubrik 2) und auf den neuesten Stand gebracht. Bei der Genauigkeit und Ausführlichkeit müßte auch noch gelegentliche Wortklärung Platz haben. Es ist zu vermuten, daß ein „schwobemedle“ sich auch deutschsprachigen Lesern widerspenstig zeigen könnte.

Durch die große Erweiterung der Bereiche 2 und 3 hat der Zusatzband die ursprüngliche Konzeption etwas verschoben. Der Dokumentenband sollte parallel zur Briefausgabe alle nicht-eigenhändigen Dokumente zur Mozartbiographie erschließen. Eibls Bemühen, trotz der Beschränkung auf einen Quellenbereich die ganze Lebensgeschichte darzustellen, führt nicht nur dazu, daß Passagen aus den Briefkommentaren sich wiederholen, sondern öffnet den Text generell zum Wandelbaren hin. Der Text will Biographie sein statt Material zur Biographie.

Eine andere Lösung schiene mir sinnvoll. Der Bereich 2 – Stichwortbiographie – könnte entfallen, zumal die Taschenbuch-„Chronik“ von Eibl (1977) ihn ersetzt. Quellentext und Kommentar ließen sich wie bei der Briefausgabe trennen. So entstünde ein festes Corpus, während Anfügungen zur Interpretation erleichtert wären.

(September 1978)

Manfred Hermann Schmid

ULRICH TANK: Die Geschwister Schloss. Studien zur Biographie der Kölner Altistin Sophie Schloss (1822–1903) und zur Geschichte des Musikalienverlages ihres Bruders Michael (1823–1891). Köln: Arno Volk-Verlag 1976. 97 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 115.)

Die Kölner Altistin Sophie Schloss zählte zwar zu den gefeierten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, stand jedoch im Schatten so

berühmter Künstlerinnen wie Jenny Lind und Clara Novello. Ihrem Andenken ist der erste Teil der vorliegenden Schrift gewidmet, welche anhand eines wenig umfangreichen Briefwechsels zwischen ihr bzw. ihrem Vater und Felix Mendelssohn Bartholdy sowie anderen Musikern der Zeit versucht, Leben und Wirken der Künstlerin darzustellen. Was hier auf 26 Seiten vorgetragen wird, vermittelt ein sehr gedrängtes Bild, da sich der Inhalt der Briefe auf die relativ kurze Zeit von 1836 bis zur sehr frühzeitigen Beendigung der künstlerischen Laufbahn im Jahre 1853 bezieht, während auf die Zeit bis zum Tode von Sophie Schloss im Jahre 1903 nicht eingegangen wird. Aus den Briefen geht Mendelssohns Interesse an der Ausbildung des jungen Mädchens und am Engagement der späteren Künstlerin für verschiedene Konzerte in Leipzig hervor.

Für die Forschung ergiebiger sind die Ausführungen über Sophies Bruder Michael (S. 27–97), welcher als Musikalienhändler und Musikverleger in Köln eine gewisse Bedeutung erlangte. Zu seinen bekanntesten Verlagswerken zählte die *Rheinische Musikzeitung*, deren Anzeigen dem Verfasser die Grundlage für das ausführliche Verlagsverzeichnis lieferten. Dieses Verzeichnis nimmt den Hauptteil der Schrift ein und macht deutlich, welchem Genre der Verlag zuzuordnen ist. In erster Linie publizierte M. Schloss Kompositionen Kölner Musiklehrer, ohne sich jedoch auswärtigen Namen zu verschließen. Namen wie F. Derckum, H. Dorn, A. Ergmann, E. Franck, F. Gernsheim, C. Reinecke und I. Seiß lassen stellvertretend für zahlreiche andere Komponisten die Richtung des Gebotenen erkennen. Kapellmeister- und Salonmusik überwiegen, das Kölner „Divertissementchen“ fand eine besondere Pflegestätte. Nach wechselvollen Jahren wurde der Verlag 1892 schließlich von Ries & Erler in Berlin übernommen. Leider vermißt man in der kurzen Biographie ein Eingehen auf H. Heine, der als Freund eng mit M. Schloss verbunden war (Briefe in der Heine-Briefausgabe, hrsg. von F. Hirth, Mainz 1948–1957, mit Auszügen zahlreicher Briefe von Schloss).

(Juni 1977)

Richard Schaal

THEODOR WÜNSCHMANN: *Anton Bruckners Weg als Symphoniker. Steinfeld: Salvator-Verlag (1976). 158 S. (Beiträge zur Musikreflexion. Heft 4.)*

Glaubt man der bislang noch nicht gedruckten Bruckner-Bibliografie, dann muß der Weg Anton Bruckners zum Symphoniker ein verschlungener gewesen sein. Anders ist nicht erklärbar, daß immer wieder von allen möglichen Positionen und Fachrichtungen der Musikwissenschaft und auch der Musikliebhaberei versucht wird, diesen Weg nachzuvollziehen. So auch von Theodor Wünschmann, der die Symphonien „*ihrer Ausdeutung nach ideologisch nicht festlegen*“ und sie von dem „*einfachen Standpunkt des Musikers aus sehen*“ möchte. Tatsächlich aber untertreibt der Autor, denn seine Erkenntnisse sind komplex-kompliziert. Die Hälfte der acht Kapitel ist dem biografisch-didaktischen Weg Bruckners gewidmet, ohne erkennbar neue Informationen, wohl aber schwerpunktmäßig klug ausgewählt. Hauptanliegen Wünschmanns ist aber die Analyse, die durch ihre streng in der Tradition verhaftete Materialität auffällt. Wieder einmal werden viele Takte gezählt und Harmonien von der Tonika aus relativiert. Wieder einmal gibt es Stollen, Bar und Abgesang und die Begriffe „*vereben*“, „*korrespondieren*“, „*herrschen*“, „*umspielen*“, Termini, die die Analysenliteratur allzusehr in die Nähe von Konzertführern rückt. Die Messung Brucknerscher Qualität an Beethovenschen Symphoniesätzen, die der Autor versucht, resultiert in der Feststellung, daß die Siebente Symphonie als „*erste der ganz reifen Symphonien anzusprechen sei*“. Das Ergebnis, daß Bruckners Thematik „*im allgemeinen nicht gerade sehr unterschiedlich gewesen sei*“, steht allerdings im Widerspruch zu dem vorhergehenden Exkurs über die musikalischen Selbstzitate und ihre symbolische Bedeutung. Mit der Einschätzung der Werke nach „*reifen*“ und „*unreifen*“ begibt sich der Autor auf den privatästhetischen Standpunkt, der mit scheinwissenschaftlicher Argumentation belegt wird. Denn ob Bruckner „*eine Auflockerung des primitiven Orchesterklanges*“ nötig hatte, müßte zumindest heute neu über-

dacht werden. Trotz der praktischen, aber einseitigen Analysevorlage also eine Wertungsschrift, wenn auch geschickter abgedeckt als in vergleichbarer Brucknerliteratur.

(November 1977)

Manfred Wagner

Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition 1977. 216 S. (= Studien zur Wertungsforschung. Band 9.)

Der hier vorliegende Band faßt zwei wissenschaftliche Tagungen des Instituts für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz zusammen und ist dem Gedächtnis des einstigen Präsidenten der internationalen Mahler-Gesellschaft, Erwin Ratz, gewidmet. Das erste Symposium fand 1973 mit dem Thema *Gustav Mahler – Zukunft im Stückwerk der Tradition* statt und sollte nach den Worten des Institutsleiters Otto Kolleritsch die Hintergründe des Wandels in der Bewertung von Mahlers Musik durchleuchten. Die zweite Tagung (1974) befaßte sich mit dem Problem *Sinfonie und Wirklichkeit* und war als Ergänzung und Fortsetzung des Mahlersymposiums gedacht. Da sich von den dieser zweiten Tagung zugehörigen Beiträgen nur zwei eingehender mit Mahler befassen, ist der Umschlagtitel des Bandes streng genommen irreführend. Die Zusammenlegung der beiden genannten Themenkreise läßt sich aber insofern rechtfertigen, als sich die auf Mahler bezogene „*Zukunft im Stückwerk der Tradition*“ überwiegend als Auseinandersetzung der Sinfonik des Komponisten mit der „*Wirklichkeit*“ (seiner Umwelt) erweist und somit die thematische Einheitlichkeit des Bandes zumindest in Hinblick auf dessen Untertitel („*Sinfonie und Wirklichkeit*“) gewährleistet ist. Unter diesem Aspekt sei auch der am Schluß des Bandes stehende kenntnisreiche Beitrag des Soziologen Hans Peter Thurn (*Die Suche des Künstlers nach Identität*) als allgemeine (nicht-musikwissenschaftliche) Einführung in diese Thematik hier an erster Stelle erwähnt, setzt er sich doch mit jener grund-

legenden Problematik auseinander, die sich bei der Konfrontation von des Künstlers eigener (subjektiver) Identität mit der des Kollektivs (der Wirklichkeit) ergibt und die gerade am Beispiel Mahlers und anderer Komponisten in den verschiedenen Referaten zu exemplifizieren war.

Mit der Diskrepanz zwischen der künstlerischen Wahrheit Mahlers und seiner ihn umgebenden Wirklichkeit befaßt sich der erste Beitrag von Georg Knepler (*Gustav Mahler – Versuch einer Wertung*), der unter Charakterisierung der Werke Mahlers als „Schauplatz der großen Zeitkonflikte“ für einen verstärkten Einbezug des Weltbildes Mahlers im Rahmen von Gesamtanalysen eintritt. Die in der jüngeren Geschichtsschreibung vorgenommene Korrektur des Geschichtsbildes der Ereignisse dieses Schauplatzes, nämlich Altösterreichs, macht Kurt Blaukopf (*Hintergründe der Mahler-Renaissance*) nicht unerheblich für die augenfällige Mahler-Renaissance der 60er Jahre verantwortlich, räumt jedoch diesbezüglich natürlich dem Wandel aufführungspraktischer Möglichkeiten und dem Medium Schallplatte den ersten Platz ein. Blaukopf sieht darüber hinaus bei Mahlers Musik für das Publikum die Möglichkeit „up to date“ zu sein, ohne sich der Mühe des Zugangs zur Avantgarde unterziehen zu müssen (was aber – wie man hinzufügen muß – nur bei gewissen Werken möglich ist). Für jene allerdings, so meint O. Kolleritsch (*Historischer Versuch über G. Mahlers Aktualität*), die diesen Zugang ernsthaft suchen, bieten gerade Mahlers „schwierige“ Werke als „ein Stück Vorgeschichte“ zur zweiten Wiener Schule eine beträchtliche Hilfe zu deren Verständnis.

Daß sich Zerrissenheit und Zerbrochenheit mit der noch immer (auch in musikwissenschaftlichen Kreisen) verbreiteten Meinung von Mahlers Zugehörigkeit zur (Spät-)Romantik nicht vereinbaren läßt, weist Rudolf Flotzinger (*G. Mahler – ein Romantiker?*) anhand der Tatsache nach, daß sich Mahlers vertonte (romantische) Texte aufgrund ihrer spezifischen (neuen) Zweckbestimmung (nämlich nicht „Vergangenheit heraufzubeschwören, sondern Jetztzeit zu

deuten“) mit den möglichen Definitionen des Romantikbegriffes nicht in Einklang bringen lassen. Den diesbezüglichen musikalischen Aspekt, die Tatsache nämlich, daß (und wie) Mahler in seinen Werken die Harmonie der Periodizität und die ursprüngliche Geschlossenheit der Themenbildung absichtlich zerstört und deshalb auch in dieser Hinsicht als unromantisch gelten muß, erläutert Diether de la Motte (*Das komplizierte Einfache. Anmerkungen zum 1. Satz der 9. Sinfonie*). Zerrissenheit in der Form hat nach Meinung Dieter Rexroths (*Mahler und Schönberg*) in ihrer wahren und wirklichkeitsbezogenen Bedeutung als einer der ersten Arnold Schönberg erkannt, der als Mahlers gesinnungsmäßiger Nachfolger verstanden werden wollte. Geistige Sympathie zwischen diesen beiden Komponisten vermißt dagegen offensichtlich Wolf Rosenberg (*Mahler und die Avantgarde: Kompositionstechnisches Vorbild oder geistige Sympathie*), wenn er, die Affinität zu Mahler betreffend, von den Hauptvertretern der zweiten Wiener Schule nur Anton Webern und dessen Beeinflussung durch Mahlers 7. Sinfonie im Bereich der Klangfarbe nennt, im rationalen Verhältnis der Avantgarde der 50er und 60er Jahre zu Mahler aber eine wesentlich größere ideelle Verwandtschaft und mögliche kompositorische Beeinflussung sieht, als dies bei „Schönberg & Cie.“ der Fall war, die nach Meinung Rosenbergs „derlei noch nicht entdecken konnten“. Ein Round-table-Gespräch mit Ernst Märzendorfer, das interessante Details aus der praktischen Erfahrung eines Mahlerdirigenten zu Tage brachte, beschloß die erste Tagung.

Dieter Schnebel (*Sinfonie und Wirklichkeit am Beispiel von Mahlers Dritter*) eröffnet die Beitragsfolge der zweiten Tagung und analysiert am Beispiel Mahlers Dritter dessen Verhältnis zur Wirklichkeit. Seine Ergebnisse sind jedoch durch allzu konkrete Deutungen und Spekulationen getrübt. Denn, daß die „chaotischen Passagen“ des 1. Satzes der genannten Sinfonie Deutschlands verstärktes Aufrüsten gegen die Jahrhundertwende darstellen, oder die nach Meinung Schnebels vollkommen gleichran-

gige Verwendung verschiedener musikalischer Sprachen in den sechs Sätzen der Sinfonie die „*Rebellion gegen den Klassenkampf der Kultur*“ symbolisieren sollen, klingt plausibel und mag auch richtig sein, ist aber letztlich nicht beweisbar. Gerade bei Mahler müßte man in dieser Hinsicht viel vorsichtiger sein, da zwar in seinen Werken ohne Zweifel Kritik, Persiflage oder Ironie auskomponiert sind, verbal aber nicht ausgedrückt werden. Letzteres ist, wie u. a. aus dem Beitrag von Krzysztof Meyers (*Mahler und Schostakowitsch*) hervorgeht, vielmehr bei Schostakowitsch der Fall, der ganz offen in Form eines ausgesprochenen Mottos gegen Krieg, Faschismus, Antisemitismus etc. demonstriert hat und sich dadurch von Mahler unterscheidet. Mehr Vorsicht zeigt in dieser Hinsicht Reinhold Brinkmann (*Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9*), da er aufgrund des bisher fehlenden Nachweises stringenter Beziehungen zwischen gesellschaftspolitischen Fakten und Wandlungen der Kunstform Schönbergs op. 9 nicht an allgemein historischer, sondern an musikgeschichtlicher Wirklichkeit mißt. Ihm zufolge hat Schönberg aus der Entwicklung letzterer die Konsequenzen gezogen und mit seiner „gepreßten Sinfonie“ die Lösung des Problems der Einheitsform des 19. Jahrhunderts gefunden. Den historischen Prozeß des Zerfalls der Gattung Sinfonie an sich rollt Peter Faltin (*Semiotische Dimensionen des Instrumentalen und Vokalen im Wandel der Sinfonie [Beethoven – Mahler – Schostakowitsch]*) am Eindringen des Vokalen in das Instrumentale auf und weist auf den dadurch eingetretenen Verlust der Bedeutungsautonomie der konstruktiven sinfonischen Kräfte hin.

Gemessen an der Thematik des Bandes fällt Karin Marsoners (nichtsdestoweniger gehaltvoller) Beitrag (*Sonatenkonzept Robert Schumanns in Theorie und Praxis*) etwas aus dem Rahmen, geht es ihr doch darum nachzuweisen, daß Schumanns musikalisches Schrifttum als Spiegel für seine eigene Kompositionsweise gelten kann. Die hier interessante und letztlich entscheidende Frage allerdings, inwieweit Schumann dabei

die Werke anderer Komponisten an seinen eigenen mißt oder in welchem Ausmaß umgekehrt seine Kompositionen Ergebnis der kritischen Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Schaffen seiner Zeitgenossen sind, muß wohl zwangsläufig (weil nicht mehr rekonstruierbar) offen bleiben.

Offenbleiben (allerdings aus anderen Gründen) muß auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Komponist und großer traditioneller Orchesterformation (Massenorchester), wenn man wie Klaus Huber (*Zur Problematik der Beziehung zwischen Komponist und traditioneller großer Orchesterformation*) dieses Problem ohne Inangriffnahme einer Darstellung der historischen Entwicklung dieses Verhältnisses zu lösen versucht.

(Juni 1978)

Josef-Horst Lederer

Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1976. 154 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 7.)

Die Arbeit des Grazer Instituts für Wertungsforschung, die sich dem Außenstehenden in Tagungen und Publikationen dokumentiert, hat erfreulicherweise über den Tod seines Initiators, des so früh verstorbenen Harald Kaufmann, hinaus Eigenständigkeit und Niveau bewahrt. Hier bewährt sich einmal – wie auch bei anderen Grazer Institutionen – sicherlich die offenbar animierende Rivalität zur Kapitale Wien (die Grazer Aktivitäten kontrastieren deutlich); überdies aber und speziell bei den Wertungsforschern bezeugen Themenwahl und Tagungskonzeptionen eine in der Tat glückliche Hand der Institutsleitung (das ist mehr als bloßer Kontrastwille). Deutlich liegt ein Schwerpunkt auf der Erforschung von Kriterien ästhetischer Urteile (Band 1, 4, 5 der Studien) einschließlich empirischer Untersuchungen, ein anderer in der Reflexion aktueller Probleme der gegenwärtigen Musikszene (Band 3 und 6). Der dritte schließlich zielt offensichtlich auf eine Aufarbeitung des Anbruchs der Moderne (bislang

Band 7–9), speziell im Österreich nach 1900, wobei man nicht die derzeit so gängige Einbahnstraße ‚Wiener Schule‘ entlangfährt, sondern mit Gespür für Lücken im Geschichtsbild den Umkreis der Schönberg, Berg und Webern zu erfassen sucht: einstweilen Zemlinsky, Schreker, Sonderaspekte bei Mahler – weitere Beiträge in dieser Richtung sind sehr erwünscht.

Der anzuzeigende Band ist, sieht man einmal vom Sonderheft des Prager *Auftakt* aus dem Jahre 1921 ab (= Jg. I, H. 14/15), die erste Buchpublikation über Alexander Zemlinsky. Er gibt Referate wieder, die während eines Symposions im Zusammenhang mit der Zemlinsky-Retrospektive des Steirischen Herbstes 1974 gehalten wurden. Otto Kolleritsch nennt als Ziel, Denkansätze zu erarbeiten, die „einer weiteren Zemlinsky-Rezeption Orientierung bieten mögen“; also eben nicht „verbal Propaganda zur musikalischen Retrospektive für eine Wiederbelebung Zemlinskys zu veranstalten“, sondern „nach dem Stellenwert eines Mannes zu fragen, der mit den Großen der Wiener Schule in wesentlicher und von diesen sehr geachteter künstlerischer Beziehung stand und der heute mit seinen künstlerischen Leistungen so gut wie vergessen ist“ (S. 6). Daß der Blick auf Zemlinsky durch die Schönberg-Schule hindurch die Gefahr birgt, „das Bekannte als Vorgeschichte zu stilisieren“, erklärt Kolleritsch ausdrücklich (S. 32); sie scheint in den dreizehn Texten des Bandes insgesamt durchaus gebannt.

An dieser Stelle sei statt einer bloßen nichtssagenden Auflistung der Titel auf zwei Komplexe hingewiesen. Einmal auf die mehr dokumentarischen Referate, die beim Stand der Kenntnis Zemlinskys von großer Wichtigkeit sind: Ernst Hilmar auf genauer Quellenkenntnis beruhende Darstellung des keineswegs konfliktlosen Verhältnisses von Zemlinsky zu Schönberg; dann die Studie von Walter Pass über *Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911*, in der die Wende von der fast durchgehend positiven, ja teils begeisterten Kritik des frühen Opernkomponisten zur einhellig negativen um 1910 belegt und erklärt wird; schließlich auch die Porträtskizze von Arnöst Mahler, der aus

persönlicher Bekanntschaft mit dem verehrten Dirigenten und Komponisten heraus eine Zemlinsky-Biographie geschrieben hat, die jedoch bislang nicht gedruckt wurde (Mahler starb wenige Monate nach dem Symposion – man sollte sich um das Manuskript kümmern!).

Eine zweite Gruppe von Referaten gilt dem Komponisten Zemlinsky: vor allem Rudolf Stephans souveräne Bemerkungen *Über Zemlinskys Streichquartette* und Gösta Neuwirths Vergleich von Zemlinskys Maeterlinck-Gesängen op. 13 mit Schrekers *Fünf Gesängen für eine tiefe Stimme* und Schönbergs George-Liedern op. 15 weisen Zemlinsky als einen Komponisten von Rang aus, der durchaus selbständig und ohne die stützende Beziehung auf Zeitgenossen bestehen kann. Das gilt eindeutig – um die herausragenden Kompositionen zu nennen – für die Maeterlinck-Gesänge, das 2. Streichquartett und die Lyrische Sinfonie, Werke, die ja inzwischen auch sporadisch im Konzertleben zu finden sind und deren Partituren zum Teil im Nachdruck vorgelegt wurden. Sowohl in Neuwirths analytischen Nachweisen (S. 113: „Schönbergs harmonische Bewegungen zielen vor allem auf dominantische Entfaltung, jene Zemlinskys in subdominantisch fallende Richtung; vielleicht schon ein struktureller Grundzug von Schönbergs fordernder Dynamik und Zemlinskys Zögern“; vgl. auch S. 115 die Bemerkungen zur Zurücknahme von Ausbrüchen) wie in Stephans kompositionstechnischen Folgerungen (S. 132: „Die musikalischen Gedanken erhalten eben keine verbindliche Prägung... Die Musik gewinnt durch die Technik der thematischen Metamorphose außerordentliche Flexibilität, aber sie hat nie jenes Maß an Eindeutigkeit, das den Rezipienten zwingt, so und nicht anders zu hören“; ebenda: „Auch hier ist Berg weniger vorbelastet. Er folgt Schönberg williger in das Reich der Atonalität, während Zemlinsky, wie stets, zögert. Zemlinsky möchte auch noch den letzten Gegensatz versöhnen: Tonalität und Atonalität“) erscheint die kompositorische Physiognomie Zemlinskys zwingend festgemacht: ein Mann zwischen den Zeiten, den Ausgleich,

die Versöhnung suchend, Tradition zu bewahren, ohne einer Ideologie zu verfallen, Neues zu wollen, ohne sich der Zukunft ganz hinzugeben. Von einer solchen Perspektive her ist der auf den ersten Blick in der Publikation isoliert scheinende Aufsatz von Anton Staudinger über *Gesellschaft und Kultur im Österreich des beginnenden 20. Jahrhunderts* sehr aufschlußreich. Wenn der Autor die spezifisch österreichische Prägung der liberalistischen Wirtschaftsdoktrin im 19. und am Beginn unseres Jahrhunderts dahingehend interpretiert, daß sie „die Ansprüche des aufkommenden Kapitalismus mit den Lebensinteressen des großagrari-schen Adels, kleinbürgerlicher Schichten und in bescheidenem Ausmaß auch der industriellen Arbeiterschaft zu versöhnen“ trachtete, also „der kapitalistischen Gegenwart gerecht zu werden“ suchte, „ohne mit der feudalen Vergangenheit zu brechen“ (S. 46), so ergeben sich Bezüge, die auszubauen lohnend scheint. Auf jeden Fall: Zemlinsky wäre einer größeren Arbeit wert. Der vorliegende Band bietet dazu wichtige Orientierungspunkte.

(September 1976) Reinhold Brinkmann

ERICH ALBAN BERG: Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1976. 257 S.

Der Verfasser, ein Neffe des Komponisten, hat in seinem Buch weiteres Material zur Berg-Forschung vorgelegt. Wesentliches Bildmaterial stammt aus dem Familienbesitz der Familie Berg und von der am 30. August 1976 verstorbenen Frau Helene Berg.

Im biographischen Teil wird die Kindheit und Jugend sehr ausführlich dargestellt, weiterhin die Lehrzeit bei Schönberg, die ersten selbständigen Jahre, Weltkrieg und erste Nachkriegsjahre, weltweite Anerkennung, Gewohnheiten – Neigungen – Humor sowie die letzten Lebensjahre. Zu den einzelnen Abschnitten wird dem Leser ein umfangreiches Bildmaterial vorgelegt. Der biographische Teil mit seinem vorherrschend erzählenden Charakter erhebt nicht den Anspruch, eine wissenschaftliche Bio-

graphie zu sein, bietet aber für den breiten Leserkreis sicherlich einen weiteren Zugang zu Alban Berg. Aufschlußreich ist der Abschnitt über Gewohnheiten und Neigungen.

Das Kollationieren von Auszügen, Heraus-schreiben von Stimmen, die Kontakte zu Notenstechern, Kopisten und zur Druckerei besorgte viele Jahre hindurch Bergs Schüler Gottfried Kassowitz. Berg nannte ihn „mein ältester und längster Schüler“. In späteren Jahren waren Fritz Mahler und Fritz Heinrich Klein für diese Tätigkeit zuständig. Der Schüler Julius Schloss fungierte als Bergs Sekretär. Auch die Aussage Bergs: „Meine Musik wird man erst in fünfzig Jahren verstehen und ehren“ dürfte bedeutsam sein. Als Anekdote fügt der Verfasser die Begegnung Bergs mit Gershwin an. Gershwin hatte die Absicht, bei Berg in Wien Theoriestunden zu nehmen. Als jedoch daraus nichts wurde, stattete er Berg im Frühjahr 1928 in Hietzing einen Besuch ab und spielte einige Songs am Flügel, die Berg in steigendem Maße entzückten. Auf die Frage des Amerikaners, wie ihm die Songs gefallen hätten, meinte Berg: „Musik ist Musik, Mr. Gershwin“.

Der Bildteil des Buches enthält eine Fülle von bisher nicht veröffentlichten Bildern und Briefen Bergs. Von besonderer ästhetischer Schönheit ist immer wieder die Schrift Bergs, die in den späteren Jahren besonders ausgeformt erscheint. Einige Programmzettel zu *Wozzeck*-Aufführungen wurden abgedruckt, so von Berlin, Prag, Wien und Philadelphia. Das Buch wird durch eine übersichtliche Zeittafel und Nachbemerkungen abgeschlossen.

(Oktober 1976) Konrad Vogelsang

GÜNTHER METZ: Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1976. 525 S., 1041 Notenbeispiele. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 57.)

Streng systematische Anlage kennzeichnet diese bisher umfangreichste Arbeit zu Hindemiths Kontrapunkt, eine Saarbrücker

Dissertation von 1971. Schon der Titel nimmt Bezug auf Ernst Kurth. (*Bachs melodische Polyphonie* lautet der Untertitel der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*). In der Hervorhebung rhythmisch-metrischer, formaler, „klanglicher“ und die Fortspinnungstechnik betreffender Aspekte ist Kurths Vorbild ebenso erkennbar wie in der Zurückstellung traditionell primärer Fragestellungen (Dissonanzbehandlung). Statt des mittelalterlichen *punctus contra punctum* geht es um *linea contra lineam*. Wie Kurth die Bachsche Linie nimmt Metz die Hindemithsche Linie zum Ausgangspunkt und untersucht sie nach Intervallprogressionen, Tonalität, Rhythmik, Form usw. (S. 15–130). Im zweiten Teil (*Die Polyphonie der Linien*) steht – wiederum in Analogie zu Kurth – die Differenzierung der Linien in rhythmischer und „melischer“ Hinsicht im Vordergrund; anschließend werden Ostinatobildung, Cantus-firmus-Technik und Imitation behandelt, aber auch Fragen der Harmonik (S. 131–362). Es folgt eine Zusammenstellung kontrapunktischer Satzanlagen im Werk Hindemiths mit knappen, aber exakten Analysen (S. 363–459). Etwas angehängt wirkt der abschließende Exkurs, in dem der systematische Schnitt durch Werke unterschiedlicher Entstehungszeit um eine Charakterisierung der Entwicklung von Hindemiths Personalstil ergänzt wird (S. 460–477). Metz unterscheidet dabei fünf Phasen.

Eine Überfülle nicht gerade optimal lesbarer Notenbeispiele durchzieht den Text, von denen natürlich nur relativ wenige ausführlicher besprochen werden können. Dabei ist nicht recht einzusehen, warum triviale Befunde wie strikte Gegenbewegung zweier Stimmen mit neun, oder schlußvorbereitende Liegestimmen im Diskant gar mit elf Beispielen belegt werden müssen (S. 162, 185f.).

Geschieht damit des Guten eher zuviel, so vermißt man andererseits die Präsenz der historischen Dimension. Ihr Fehlen hat zur Folge, daß bei der gewiß sorgfältigen und auf gründlicher Werkkenntnis basierenden Faktenerhebung das für Hindemith Spezifische nicht klar genug von elementaren Vor-

aussetzungen jeder kontrapunktischen Schreibweise abgegrenzt wird. Auf weite Strecken liest sich die Arbeit so, als habe es andere Komponisten als Hindemith nie gegeben. Außer Betracht bleibt, was aus der Musik früherer Jahrhunderte in seinen kontrapunktischen Stil eingegangen ist und worin sich dieser von anderen unterscheidet. Damit aber verlieren auch die Ergebnisse der Arbeit an Greifbarkeit. Die Materialsammlung als solche rückt in den Vordergrund.

Demgemäß bleibt das über die Fülle der Einzelbeobachtungen hinausreichende Gesamtergebnis der Arbeit ziemlich abstrakt: In Anlehnung an Hans Mersmann unterscheidet Metz zwischen *linearer* („rückichtsloser“) und *konstruktiver* (von übergeordneten Prinzipien regulierter) *Polyphonie*; jene findet er in Werken der Zeit zwischen 1921 und 1927, diese von 1934 an; zwischen beiden sieht er eine Zeit des Übergangs. Die Tonalität der Linie Hindemiths wird (nach Wilhelm Keller) als *variable Diatonie* charakterisiert, der homophone Satz Hindemiths als *kontrapunktische Homophonie* beschrieben. Der Rückzug auf solch vage Begriffe wirkt etwas enttäuschend nach der ausführlichen Erörterung der unterschiedlichen Satzprinzipien (S. 301 ff.), welche den interessantesten Teil des Buches bildet. Die eindringenden Analysen dieses Abschnittes hätten mehr ergeben können als ein schmales System von Satzkategorien, das auf vielfach vorbelasteten Bezeichnungen heterogenen Ursprungs aufbaut: Neben den Kurthschen Prägungen (*klanglich*, *Scheinpolyphonie*, *lineare Polyphonie* usw.) steht (meist unkommentiert) die hochgerüstete Privatterminologie Wilhelm Kellers: mit *paraphon* und *kerntonal*, mit *Unisonanz* und *Personanz* und vor allem mit dem härenen *melisch*, das man vielleicht doch den klassischen Philologen überlassen sollte. Die Assoziation von Hindemiths Stimmführung mit griechischer Lyrik hat etwas Ungutes.

(Juni 1977)

Peter Cahn

HARTMUT KRONES: *Marcel Rubin.* Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag 1975. 108 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 22.)

Der 1905 geborene Komponist Marcel Rubin war zunächst Schüler von Richard Stöhr in Wien, bevor er 1925 nach Paris ging, um dort seine Studien fortzusetzen. In Darius Milhaud fand er den für die Ausprägung seines Stils entscheidenden Lehrer und Anreger. Dessen Polytonalität vor allem wurde für Rubin wesentlich. Nach wenigen Jahren in Wien emigrierte Rubin 1938 über Frankreich nach Mexiko und kehrte 1947 nach Wien zurück, wo er 1947 bis 1969 erster Musikkritiker der *Volksstimme*, des Zentralorgans der KPÖ, war und sich auch organisatorisch für zeitgenössische Musik einsetzte. Die biographischen Details sind weit ausgebaut und durch ein Interview mit Rubin sinnvoll ergänzt. Die Biographie, die sich wie die gesamte Reihe an eine größere Öffentlichkeit wendet, gilt im zweiten Teil repräsentativen Kompositionen aus den einzelnen Werkgruppen: der Oper *Kleider machen Leute* nach Gottfried Keller und dem Tanzstück *Die Stadt*. Den größten Teil nehmen die Orchesterwerke (Sinfonien, Konzerte und anderes) ein, von denen am ehesten das Kontrabaßkonzert eine über Österreich hinausgehende weitere Verbreitung gefunden hat. Es folgen einige Kammermusikwerke, das Oratorium *Die Albigenser* sowie einige Liederzyklen. In der Auswahl der Gattungen erweist sich Rubin als Erbe der Wiener Musik am Ende des 19. Jahrhunderts, während seine innermusikalische Gestaltung von Franz Schmidt und Milhaud, später auch durch die russische Musik stark beeinflusst ist. Ein Werkverzeichnis (bis Juni 1975) sowie eine Diskographie runden den Band ab.

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Sechs Sonaten für zwei Oboen und Basso continuo.* Hrsg. von Siegfried FLESCHE, Continuo-Aussetzung Walter Heinz BERNSTEIN.

Kassel usw.: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. XIII, 69 S. und Stimmen 27, 27, 27 S. (Hallische Händel-Ausgabe. IV/9.)

Händels Triosonaten für zwei Oboen und Continuo sind bei den Instrumentalisten ebenso beliebt wie sie der Forschung Kopfzerbrechen bereiten. Da nur eine Abschrift existiert, die in einem Vermerk diese Sonaten als die ersten Kompositionen des etwa zehnjährigen Händel bezeichnet, hielt man diese sechs Sonaten seit Burneys und Chryсандers Tagen für Geniestreiche des jungen Händel. Die Überlieferungsgeschichte schien das zu bestätigen, nur die Reife der Kompositionen ließ nach und nach Zweifel an der Richtigkeit der Datierung aufkommen. J. Müller-Blattau datierte sie in die Londoner Zeit zwischen 1732 und 1740, Schenk noch später. Eine spätere Überarbeitung der Jugendwerke wurde längere Zeit in der Forschung erörtert. Flesch, der in seinem Vorwort die Datierungs- und Überlieferungsgeschichte resümiert, zieht stilistische Überlegungen mit heran. Durch stilistische Nähe zu Händels frühen Cembalowerken und thematisch-motivische Verwandtschaft zu einzelnen Sätzen daraus schlägt er den Zeitraum zwischen 1700 und 1706 als Eingrenzung der Entstehungszeit vor. Das könnte, zumindest vom Stilistischen her, zutreffen. Eine Untersuchung der Wasserzeichen bestätigt die Überlieferungsgeschichte, derzufolge die Abschrift aus Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts, vermutlich während Händels Hamburger Zeit, nach London gelangte. Der Papierbefund steht dem nicht im Wege. Die Ausgabe selbst ist, den Richtlinien der Hallischen Händel-Ausgabe entsprechend, sehr sorgfältig; die Continuo-Aussetzung sowie die beigegebenen Instrumentalstimmen empfehlen sich für die Praxis. Bemerkenswert sind Fleschs Anmerkungen zur Besetzung der beiden Melodiestimmen, die keineswegs zwingend auf zwei Oboen hinweisen. Die zweite Oboe wird vielfach höher als die erste geführt, und enthält im ersten Satz der dritten Sonate einige Akkorde, die auf eine Violine hindeuten könnten.

(Januar 1979)

Gerhard Schuhmacher

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Klavierwerke IV: Einzelne Suiten und Stücke. Zweite Folge. Hrsg. von Terence BEST. Kassel usw.: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975. 138 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV. Band 17.)*

Band IV der Klavierwerke Händels ist im Rahmen der „Hallischen Händel-Ausgabe“ der letzte des relativ schmalen, spätestens um 1722 abgeschlossenen Opus für dieses Instrument. Veröffentlichte Band III alle gedruckten und autograph bekannten Einzelwerke (vgl. meine Besprechung in *Mf* 26, 1973, S. 411f.), so enthält dieser neue Band die nur in zeitgenössischen Abschriften überlieferten Cembalostücke, insgesamt 34, nebst drei fraglichen im Anhang. Damit stellt sich von selbst die Gretchenfrage nach ihrer Echtheit. Bei aller Vorsicht, die der Herausgeber walten läßt, kann er nicht ausschließen, daß zehn dieser Sätze Bearbeitungen verlorengegangener Orchester- oder Kammermusikwerke sind. Nicht aufgenommen wurden 70 Tanzsätze, überwiegend Menuette, die nicht als originale Cembalomusik angesehen werden können. Das ausführliche Vorwort macht auf manche motivisch-thematische Parallelen zu anderen Werken Händels aufmerksam – wer jemals nach solchen Gemeinsamkeiten in einem so umfangreichen Gesamtwerk Ausschau gehalten hat, weiß die hier geleistete Arbeit zu würdigen. Bemerkungen zur Interpretation werden dem Spieler von Nutzen sein. Drei Stücke, Nr. 10, 29 und 30 sind übrigens ausdrücklich für ein zweimanualiges Cembalo komponiert. Die Ausgabe zeichnet sich durch große Sorgfalt aus. Zusätze, auch häufige Akkordfüllungen, wie sie ein dünner zweistimmiger Satz nahelegt, sind stets als solche kenntlich gemacht.

Aus dem Inhalt seien einige Werke besonders hervorgehoben. Die Suiten Nr. 1 und 2 gelten als Händels früheste Kompositionen für Cembalo und stammen offensichtlich aus den Hallenser Jugendjahren. Neben vielen konventionellen Floskeln und gelegentlichen rhapsodischen Einschüben fällt hier schon jene Freistimmigkeit auf, die für sein gesamtes Klavierwerk charakteri-

stisch ist. Die Stücke Nr. 3–18 sind offensichtlich in der ersten frühen Schaffensperiode in Hamburg bis 1706 entstanden. Aus dieser Gruppe faszinieren die frei improvisatorischen, z. T. ohne Taktstriche notierten *Préludes* Nr. 3, 4, 12 und 18. Die Suite *c*-moll Nr. 17b, vermutlich unvollständig, zeigt in der qualitativ hervorragenden Gestaltung der Allemande Händels Methode der Überarbeitung (vgl. 17a). Von solchen primär für das Cembalo erfundenen Kompositionen wünschte man sich noch weitere; leider schimmert in einigen Sätzen, z. B. in der Sonate Nr. 22 und dem Air Nr. 29, allzu deutlich die Urform für andere Besetzung durch. Von den als zweifelhaft im Anhang mitgeteilten Stücken dürften die Sonatina Nr. 2 und die Aria Nr. 3 wegen ihrer oft mehr als primitiv wirkenden Schreibweise wohl kaum für Händel in Anspruch zu nehmen sein.

(November 1978)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 6: Il sogno di Scipione. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Kassel usw.: Bärenreiter 1977. XIX und 260 S.*

Auch dieser Band der Neuen Mozart-Ausgabe hat mit neuen Erkenntnissen die Forschung einen Schritt weiter gebracht. Josef-Horst Lederer ist es gelungen, aus der einzigen Quelle und den wenigen Dokumenten eine überzeugende und klar formulierte Darstellung der Entstehungs- und (verhinderten) Aufführungsgeschichte des *Sogno di Scipione* zu gewinnen. Der *Sogno* ist demnach, entgegen bisheriger Meinung, nicht 1772 geschrieben worden. Was Wolfgang Plath bereits aufgrund des Schriftbefunds angenommen hatte (*MJb* 1976/77, S. 136f), konnte Lederer durch eine Ultraviolettfotografie erhärten: Da der Name im Rezitativ der *Licenza* ursprünglich „*Sigismondo*“ gelautet hatte und erst nach einer Rasur durch „*Girolamo*“ ersetzt wurde, muß der ganze *Sogno* 1771, noch vor dem

Tod des Erzbischofs am 16. Dezember, entstanden sein. Gedacht war das Werk, wie Lederer glaubhaft macht, für den 50. Jahrestag von Sigismunds Priesterweihe, die am 10. Januar 1772 gefeiert werden sollte.

Nach dem überraschenden Tod des Erzbischofs suchte Mozart den *Sogno* bei den Wahlfeierlichkeiten des Nachfolgers zur Aufführung zu bringen, aber wohl vergeblich. Die Partitur unterzog er dafür einer Revision, die vor allem der Präzisierung dynamischer Zeichen galt, das Einsetzen des neuen Namens „*Girolamo*“ brachte und als letztes zur Neukomposition der Licenza-Arie führte. Lederer kann, gestützt auf die Schriftanalyse von Plath, diese zweite Arie auf 1772 datieren, was die Diskussion um spätere Aufführungen des *Sogno* erübrigt, die durch Wyzewas und St. Foix' Datierung 1776 für die zweite Arie entstanden war.

Da es, beim Stand der Quellen, keine Lesarten zu vergleichen und Entscheidungen zu treffen galt, bot die Edition des Notentextes keine Probleme, wenn man vom Korrekturlesen absieht, das nicht ganz befriedigend ausgefallen ist. Lederer fügt Ergänzungen und Interpretationshilfen ein, die allerdings nicht immer überzeugen. So scheint mir die „phrygische“ Kadenz beim Übergang von Ouverture zu erstem Rezitativ kein ausreichender Anlaß für das Setzen von Bögen, zumal an der Wiederholung des Schlußklanges (T. 203 und 204) die Isolierung erkennbar wird. Dankenswert sind die vielen Auszierungsvorschläge. Nur bei den Rezitativen ist des Guten zuviel getan. Die „Aufführungspraxis“ unserer Tage hat es soweit gebracht, daß jeder, der keine Appoggiatur singt, in den Verdacht kommt, sie nicht zu kennen. Die Appoggiatur ist zu einer Zwangsvorstellung geworden, von der sich die Gesamtausgaben nicht verfolgen lassen sollten. Ein Hauptmerkmal der Appoggiatur ist, daß sie nicht in die Schrift eingeht. Für die Ausführung gibt es zum Teil verbindliche Regeln. Den Notentext einer Denkmalausgabe – und insofern gelten meine Einwände nicht allein dem rezensierten Band und nicht allein der Neuen Mozart-Ausgabe – mit dem Ballast des Variablen zu befrachten, scheint mir verfehlt. Dafür

könnte ein Klavierauszug der richtige Platz sein. Eine Partiturausgabe, die auf die auch typographisch nicht gerade angenehmen Ausführungsvorschläge verzichtet, müßte die Pflicht zur Information dann durch ein Blatt mit einer Erklärung über Rezitativ-Vortrag erfüllen, das allen entsprechenden Bänden beiliegen und als generelle Anweisung dienen könnte.

(November 1978)

Manfred Hermann Schmid

FRANZ SCHUBERT: Drei Symphonie-Fragmente D 615, D 708 A, D 936 A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften. Hrsg. von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Nachwort von Ernst HILMAR. Kassel usw.: Bärenreiter 1978. 13, 3 Bl. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. Band VI.)

Mit dem Faksimiledruck von drei Symphonie-Fragmenten Schuberts legt die Wiener Stadt- und Landesbibliothek Dokumente vor, die von Otto Erich Deutsch 1951 im thematischen Werkkatalog als Klavierskizzen einer Symphonie in *D*-dur (D 615) zugeordnet wurden. Wie das kurze Nachwort von Ernst Hilmar deutlich macht, haben erneute Überprüfungen des autographen Konvoluts ergeben, daß es sich, im Gegensatz zur Ansicht von Deutsch, um drei verschiedene Teile, nämlich um Klavierskizzen zu drei Symphonien handelt. Während für den ersten Teil die von Deutsch vorgenommene Numerierung (D 615) beibehalten werden konnte (entstanden 1818), erhielt die wahrscheinlich nicht vor Frühjahr 1821 angelegte zweite Skizze in der Neuausgabe des Thematischen Verzeichnisses der Werke Schuberts (Kassel 1978) die Nummer D 708 A, während der dritten Skizze (ebenfalls eine Symphonie in *D*-dur, von der der Schlußsatz fehlt) die neue Nummer D 936 A zugeordnet wurde (entstanden 1828).

Mit den Untersuchungen gerät erneut Bewegung in die bisherige Zählung der Symphonien Schuberts, da sich herausgestellt hat, daß die Niederschrift der skizzierten dritten Symphonie unzweifelhaft später

als die der Symphonie in C-dur D 944 erfolgte (1828, inzwischen in Zweifel gezogen). Wenn nicht alles täuscht, stellt sich der dritte Teil des Skizzenkonvoluts als Schuberts endgültig letzte Symphonie dar.

Die drucktechnisch hervorragende Ausgabe beglückt nicht nur bibliophile Interessenten, sondern ermöglicht auch Wissenschaftlern den bequemen Zugang und den häufigen Umgang mit einem zweifellos hochbedeutenden Skizzenkonvolut, über dessen endgültige Einstufung sicher noch nicht das letzte Wort gesprochen ist.

(November 1978) Richard Schaal

OSWALD VON WOLKENSTEIN: Fröhlich geschray so well wir machen. Melodien und Texte ausgewählt, übertragen und erprobt von Johannes HEIMRATH und Michael KORTH, erläutert von Ulrich MÜLLER und Lembertus OKKEN. München: Heimeran Verlag 1975. 124 S., Abb. und Faks.

Die für den praktischen Gebrauch eingereichte Auswahlammlung von 28 Werken Oswalds von Wolkenstein ist zu diesem Zweck bestens geeignet. Es werden die Gesänge durch fachkundige Worterläuterungen ergänzt und in Umschriften dargeboten, die ein leichtes Erfassen der musikalischen Struktur ermöglichen. Besonders beachtenswert ist die hier angewendete Schreibweise der „deklamatorisch zu behandelnden“ einstimmigen Stücke. Der Band ist reich ausgestattet mit Abbildungen aus dem Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Einige davon gilt es künftig als Quellen auszuwerten für die ungelöste Frage der vokal-instrumental gemischten Musizierpraxis nach 1400. Ob im Mittelalter tatsächlich „keine verbindlichen Aufführungsregeln herrschten“ (S. 105), wird man abschließend erst beurteilen können, wenn das gesamte Bildmaterial gesammelt und vergleichend interpretiert worden ist; aus den Texten Oswalds lassen sich dazu keine Informationen gewinnen. Diese ausstehende Arbeit wird derzeit im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Innsbruck vorbereitet. Nicht belegt ist die auf Seite 7 in dieser Ausgabe zu

findende Behauptung, Oswalds Musik sei „von arabischen bzw. berberischen, böhmischen, iredschottischen und griechischen Stilelementen beeinflusst“ worden. Mangels zureichender Quellen dürfte der Nachweis für diese Vermutung der Autoren schwer zu erbringen sein. Die Spezialforschung konnte bislang zumindest dafür auf vergleichendem Wege keine Anhaltspunkte gewinnen.

(Januar 1976) Walter Salmen

Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen hrsg. von Horst BRUNNER, Ulrich MÜLLER, Franz Viktor SPECHTLER. Mit Beiträgen von Helmut LOMNITZER und Hans-Dieter MÜCK. Geleitwort von Hugo KUHN. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1977. 104 S., 253 Bl. Faks. (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte. Nr. 7.)

Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II. Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Hrsg. von Edith WENZEL. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1976. 26 S., 138 Bl. Faks. (Litterae. Nr. 15.)

JOHANN CHRISTOPH WAGENSEIL: „Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst“ (Aus: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697). Hrsg. von Horst BRUNNER. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1975. 152 S. Faks., 25 S. (Litterae. Nr. 38.)

Das Münchner Osterspiel (Cgm 147 der Bayerischen Staatsbibliothek München). Mit einer Einführung in Abbildung hrsg. von Barbara THORAN. Göppingen: Alfred Kümmerle Verlag 1977. 11 S., 15 Bl. Faks. (Litterae. Nr. 43.)

ERDMUTE PICKERODT-UTHLEB: Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1975. V und 531 S., Notenbeisp. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 99.)

Nachdem im Jahrgang 30 (1977), Seite 382f. dieser Zeitschrift aus der vornehmlich von Germanisten benutzten Publikationsse-

rie „Litterae“ einige Nummern angezeigt werden konnten, ist es in vergleichsweise kurzem Abstand abermals möglich, Musikwissenschaftler mit mehreren bemerkenswerten und nützlichen Faksimileausgaben bekannt zu machen. Die Editoren dieser Reihe arbeiten offensichtlich mit einer selten erreichten Effizienz, die es ermöglicht, mit Bestimmtheit abzusehen, bis zu welchem Zeitpunkt die gewichtigsten, mit und ohne Musiknotationen ausgestatteten Denkmäler der deutschen Dichtungen des Mittelalters für jeden Interessierten leicht erreichbar vorliegen werden. Der die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien bietende Sammelband *Walther von der Vogelweide* verdient eine besondere Beachtung. Dieser ist ein Musterbeispiel für eine das Optimum an Sachkenntnis vereinigende Team-Arbeit. Sie zeigt, wie ertragreich ein enges Zusammenwirken von Text- und Melodieforschern sich erweisen kann, wenn wie hier die Intention besteht, gleichgewichtig „alle Text- und Melodiezeugen“ abzubilden aus Handschriften des 13. bis 17. Jahrhunderts, sowie überdies eine vollständige Diskographie, Melodietranskriptionen, Vergleiche von „Ton“-Varianten und vieles andere mitzuliefern. Dieser Band vereinigt alles derzeit an Quellen zur Walther-Forschung Nennbare und ist darin von besonderem Wert für Forschung und Lehre.

Nicht minder informativ ist die hier erstmals in Gänze faksimiliert vorgelegte Neidhart-Handschrift c (Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Berlin, germ. 2° 779). Diese vermutlich um 1450 in Nürnberg geschriebene Quelle sollte vornehmlich dazu dienlich sein, seit mehr als hundert Jahren tradierte Irrtümer der Neidhart-Forschung beseitigen zu helfen, weil diese sich primär auf die Hs. R gestützt hat und dieser allein die Qualität authentischer „Echtheit“ (M. Haupt) zusprach, wogegen sie die übrige Überlieferung in unsachlicher Einschätzung der Überlieferung von einstimmigen Gesängen im Mittelalter als „verderbte“ Sekundärquellen abwertete.

J. Ch. Wagenseils *Buch von der Meistersinger Holdseligen Kunst* von 1697 verdient nicht nur deswegen diesen Nachdruck, weil

Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner daraus ihre Kenntnisse vom Meistersang bezogen haben, sondern weil außer vielen Details insbesondere zur Musikgeschichte Nürnbergs etliches Wissenswerte darin zu finden ist. Der Herausgeber H. Brunner vermittelt im Nachwort einen Abriß der Geschichte des Meistersangs.

Das Münchner Osterspiel von 1582 (Bayerische Staatsbibl. München, Cgm 147) ist ein von einem Hofdichter für Aufführungen bei Hofe zu Zeiten Orlando di Lasso geschriebenes Spiel, also kein Volksschauspiel, wenngleich mittelalterliche Spieltraditionen in die Texte und Melodien aufgehoben worden sind. Zu den zahlreichen Cantat-Versen sind die Melodien in Hufnagelnotation notiert. Diese hier erstmals zugänglich gemachte Quelle wird man künftig bei der Darstellung des Musiklebens am Münchner Hofe in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen haben.

Zu der in *Mf* 1977, Seite 382, angezeigten Faksimileausgabe der Jenaer Liederhandschrift (= *Litterae* Nr. 10) bildet die im gleichen Verlage publizierte Göttinger Dissertation von E. Pickerodt-Uthleb etliche Ergänzungen. Die Verfasserin versucht – soweit dies angesichts der Quellenlage möglich ist – die Herkunft und primäre Nutzung dieser Handschrift im 14. Jahrhundert in Wittenberg annehmbarer zu machen. Sie bestimmt diese Quelle historisch als den Übergang vom Minnesang zum Meistersang repräsentierend, wobei Spruchdichtung in verfestigten Strophenstrukturen bevorzugt vor der absterbenden Minnelyrik zu Papier gebracht wurde. Minuziös untersucht die Verfasserin die diversen Takte, Zeilentypen und Strophenmodelle dieser „Sangverslyrik“, wobei als Sangverstakt ein solcher von „variabler Dauer“ gekennzeichnet wird. (November 1977) Walter Salmen

JOHANNES BRAHMS: Hymne zur Verherrlichung des großen Joachim. Walzer für zwei Violinen und Kontrabaß oder Violoncello. Erstausgabe, hrsg. von Klaus STAHMER. Hamburg: J. Schuberth & Co. 1976. 20 S., Faks., Abb.; separate Stimmen.

Der Musikverlag Schubert & Co, 1826 von Julius Schubert in Hamburg gegründet, ist nach Jahrzehnten wechselvoller Geschichte an seinem ersten Heimatort wieder ins Leben gerufen worden. Seine erste Veröffentlichung ist – fast – eine Hamburgerie: Die dortige Staatsbibliothek besitzt seit etlichen Jahren zwei Skizzenblätter von Johannes Brahms (den die Hanseaten gern als einen der ihren reklamieren), auf denen ein kleiner Walzer steht, den der Zwanzigjährige im Juli 1853 dem neugewonnenen Freund Joseph Joachim gewidmet hat, zu einer – romantisch fingierten – Geburtstagsfeier im Freundeskreis. Das humorvolle opusculum, ein reizendes Nichts, präsentiert der Verlag in einer schlechthin entzückenden Aufmachung. Klaus Stahmer schrieb ein kenntnisreiches Vorwort und erstellte neben der Partitur auch eine (separat beiliegende, für den praktischen Gebrauch eingetragene) Ausgabe in Stimmen.

Weder der Musiker noch der Philologe werden recht glücklich sein über die Entscheidung des Herausgebers, die hin und wieder fehlende – aber zweifelsfrei zu ergänzende – simple Begleitung im Trio auch nicht in die Partitur zu setzen (man hätte, um die Ehrfurcht zu wahren, Klammern oder Kleinstich nehmen können), sondern leere Systeme gähnen zu lassen; der Philologe würde ferner gerne wissen, ob die Abweichungen der Partitur, die er einem Vergleich mit dem Faksimile zu entnehmen glaubt, sich etwa der originalen Stimmenüberlieferung verdanken. Ein kleiner Hinweis, der Bedeutung angemessen, hätte seine Neugier befriedigt.

(Oktober 1976)

Wolfgang Dömling

JOHANNES BRAHMS: Walzer für Klavier op. 39 (Die vom Komponisten erleichterte Fassung.) Nach dem Autograph, der Stichvorlage und der Originalausgabe hrsg. und mit Fingersätzen versehen von Hans HÖPFEL. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag GmbH & Co. K.G. (1975). XIV, 15 S.

JOHANNES BRAHMS: Klavierstücke op. 118, Klavierstücke op. 119. Nach den Autographen und der Originalausgabe hrsg. von Imogen FELLINGER. Fingersätze von Detlef KRAUS. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag GmbH & Co. K.G. (1975). VI, 25 bzw. V, 20 S.

JOHANNES BRAHMS: Klavierwerke. Hrsg. von Carl SEEMANN. Musikwissenschaftliche Revision von Kurt STEPHENSON. Frankfurt–London–New York: Henry Litolffs Verlag / C. F. Peters (1974). Band I: Sonaten. 94 S. Band II: Variationen. 106 S. Band III: Klavierstücke I. 82 S. Band IV: Klavierstücke II. 94 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Mazurken. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussgaben hrsg. von Ewald ZIMMERMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1975). VI, 169 S., Kritischer Bericht (separat) 12 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Balladen. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussgaben hrsg. von Ewald ZIMMERMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1976). 59 S., Kritischer Bericht (separat) 8 S.

ROBERT SCHUMANN: Fantasiestücke op. 12. Nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Hans-Christian MÜLLER. Fingersätze von Gerhard PUCHELT. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag GmbH & Co. K.G. XIV, 39 S.

JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU: Trois Livres de Clavecin de Jeunesse. Publiés par Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY. Préface de Norbert DUFOURCQ et Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY. Paris: Heugel et Cie 1975. XII, 83 S. (Publications de la Société Française de Musicologie.)

Die elf hier zu besprechenden Bände mit Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert gehören zu den zahlreichen Beispielen von Editionen, die den in Praktikerkreisen auf der Basis eines erheblich verbreiteten Wissens und eines kritisch geschärften Bewußtseinsstandes sprunghaft angestiegenen Ansprüchen an die möglichst einwandfreie Präsentation eines zuverlässigen Notentextes gerecht zu werden suchen. Solchem

Bewußtseinsstand unangemessen erscheint freilich der Brauch, daß die Übertragung der früher „wissenschaftlichen“ Ausgaben vorbehaltenen Methoden kritischer Textrevision auf den Bereich für die Praxis bestimmter Ausgaben jedesmal den suspekten, weil beim angesprochenen Benutzerkreis falsche Vorstellungen erweckenden Ausdruck „Urtext“ auf den Plan ruft. Die mythische Verklärung des Originalen, die diesem Ausdruck einmal anhaftete, ist längst der Bedeutung einer Reklamemeta-pher gewichen. (Ist dies die Ursache dafür, daß die Verlage Henle und Peters ihn nur auf dem Umschlag, nicht jedoch auf dem Titelblatt führen?) Unter den konkurrierenden Ausgaben des Brahms'schen Klavierwerkes verdient die Wiener Urtext Edition deshalb den Vorzug, weil sie gerade nicht eine einschüchternd-autoritative Verkündungshaltung simuliert, sondern – die Mandyczewskische Gesamtausgabe wesentlich vervollständigend – die von den übrigen Herausgebern stillschweigend vorgenommenen bzw. übernommenen Abweichungen von der Originalausgabe in den kritischen Anmerkungen präzise benennt und zum Vergleich außer den sonst ausschließlich benutzten Handexemplaren des Komponisten auch die verstreuten Autographe heranzieht, die zwar nur ein Vorstadium der Druckreife darstellen und nicht als Stichvorlage gedient haben, jedoch zusätzliche Hinweise hinsichtlich Dynamik, Akzentuierung, Phrasierung und Vortrag enthalten. Deren Kenntnis ist auch dann äußerst wertvoll für die Interpretation, wenn sie nicht in die Originalausgabe übernommen oder durch andere Bezeichnungen ersetzt wurden. Vor allem die Dynamik wird wesentlich modifiziert einerseits durch Fellingners Deutung der Decrescendo-Klammer in bestimmten Stücken als „*emphatischer Akzent*“, andererseits durch die aus anderen Ausgaben nicht hervorgehende Zuordnung einiger Zeichen zu bestimmten Stimmen bzw. Handsystemen. Die kritischen Anmerkungen zur erleichterten Fassung der Walzer geben einen gewissen Einblick in die offensichtlich sehr intensiven Überlegungen des Komponisten über verantwortbare Möglichkeiten der Erleich-

terung, die sich keineswegs nur auf technische Probleme beziehen. – Demgegenüber beschränkt sich Seemann-Stephensons Revision (deren 5. Band – Variationen, Klavierstücke und Studien – dem Rezensenten nicht vorlag) auf eine Überprüfung der Abweichungen späterer „Urtext“-Ausgaben vom Text der Gesamtausgabe, ohne im einzelnen die von beiden Herausgebern gemeinsam entschiedenen Einzelfälle zu benennen und zu diskutieren. Angesichts der bei Brahms hervorragenden Überlieferung durch die Gesamtausgabe gibt es daher kaum Neues, durch das sich diese Ausgabe von verantwortungsvoll redigierten Vorgängerinnen abhebe.

Ganz anders sieht es bei Chopin aus, zumal im umfangreichen und schwer zu überschauenden Corpus der Mazurken. Besonders seit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses von M. J. E. Brown im Jahr 1972 haben sich hinsichtlich der Quellenlage gegenüber der vom Warschauer Chopin-Institut veranstalteten Revision zahlreiche neue Gesichtspunkte eröffnet. Der Herausgeber der Henle-Ausgabe, Ewald Zimmermann, vermochte darüber hinaus weitere handschriftliche Quellen zu ermitteln. Einen dankenswerten Einblick in das Ausmaß der Abweichungen verschiedener Quellen bietet die Wiedergabe der ersten beiden Mazurken in den Fassungen der Schlesingerschen Erstausgabe (der Zimmermann aufgrund einer möglichen Beaufsichtigung durch den Komponisten den Rang der Hauptquelle zuspricht) und zwei handschriftlichen Fassungen, darunter einer aus dem Album Ferdinand Hillers. Der Kritische Bericht stellt ein Konzentrat der Durchsicht und Beurteilung einer immensen Fülle von Skizzen, Entwürfen, Arbeitsmanuskripten, Reinschriften und als Widmungen konzipierten Albumblättern dar, das – wie schon im Falle der Polonaisen-Edition (vgl. *Mf* 25, 1972, S. 567) – hohe Anerkennung verdient. Ähnliches gilt für die 1976 vorgelegte Balladen-Edition, bei der die zu leistende Arbeit freilich wesentlich unkomplizierter war. Die Chopin-Ausgaben des Henle-Verlages repräsentieren – drucktechnisch auf höchstem Standard – den neuesten

Stand der Forschung und vermitteln ihn zugleich dem Praktiker.

Für seine Edition von Schumanns op. 12 standen Hans Chr. Müller der Originaldruck sowie eine eigenhändige Abschrift des ersten Stückes, leider jedoch nicht das im Besitz von Hans Schneider, Tutzing, befindliche Autograph zur Verfügung. Das ist trotz des hohen Autoritätsgrades des Erstdruckes (vgl. dazu W. Boetticher in AfMw XXV, 1968, S. 52ff., 59) zu bedauern, denn vielleicht hätte die Einsicht in die Eigenschrift einige verbliebene Ungenauigkeiten aus früheren Ausgaben – etwa die Deutung des auf die linke Hand bezogenen Akzents in T. 67 von *Warum* als Dim.-Gabel oder das Abbrechen des forte durch eine mißverständliche Dim.-Gabel in T. 172 von *Traumens Wirren* – verhindert. Insgesamt aber zeigt sich auch dieses Exemplar der Wiener Urtext-Ausgaben auf dem hier gewohnten Standard an kritischer Präzision und Zuverlässigkeit. Der pianistische Berater Puchelt fügt außer Fingersätzen noch pädagogische Ratschläge zur Interpretation hinzu.

Schließlich bleibt vorzustellen ein Band, der drei frühe Cembalobücher von Jean-François Dandrieu vereinigt und der – als Ergänzung zu der 1973 erschienenen Ausgabe der drei bekannten *Livres de clavecin* von 1724 bis 1734 in der Editionsreihe der Schola Cantorum – nun auch bisher unbekannte Jugendkompositionen dieses „assez dans le caractère du fameux François Couperin“ schreibenden Pariser Organisten bekannt macht. P. Brunold hatte schon 1932 auf diese in der Sammlung C. Dolmetsch befindlichen Drucke aufmerksam gemacht. Historisch gesehen stellen Dandrieus Jugend-Bücher – gemeinsam mit den etwa gleichzeitig zwischen 1701 und 1713 entstandenen Cembalobüchern von Marchand, Le Roux, Clérambault und Dieupart – das Endstadium der auf der Tanztradition des 17. Jahrhunderts beruhenden französischen Cembalokunst dar. Dandrieus eigene späteren Bücher setzen – ebenso wie diejenigen von Couperin und Rameau – das klavieristische Charakterstück an die Stelle der stilisierten Tänze. Ähnlich wie im 1. Buch seines Amtsvorgängers an der Pariser Kir-

che Saint-Merry, N. Lebègue, sind die Suiten der beiden ersten Bücher Dandrieus geordnet: einem bzw. zwei Präludien folgen eine oder zwei Allemanden, Couranten, Sarabanden. Den Beschluß der Suite machen zwei Menuette, dazwischen befinden sich in wechselnder Reihenfolge Passacaille bzw. Chaconne en Rondeau, Gigue mit Double oder en Rondeau, Rondeau, und Gavotte (en Rondeau). Gegen die beiden ersten Bücher hebt sich das dritte durch vier darin enthaltene Suiten von „*Pièces courtes et faciles*“ ab. Es handelt sich um ein ausgesprochen pädagogisches Werk mit vorangestelltem *Avertissement*. Darin ist eine wichtige Verzierungstabelle zu finden, und hinsichtlich des Fingersatzes betont Dandrieu die Stellung des Daumens als 1. Finger und den „*ordre naturel des Doigts*“. Die sorgfältig redigierte Edition enthält auch die reproduzierten Titelkupfer der drei leider nicht genau datierbaren Bücher, von denen das erste kurz vor dem Amtsantritt Dandrieus an Saint-Merry 1704/05, die beiden letzten erst zwischen 1715 und 1720 herauskamen, obwohl alle drei nach Meinung der Herausgeber bereits vor Erscheinen von Couperins *Recueil collectif* im Jahr 1707 abgeschlossen waren.

(Juli 1978)

Arnfried Edler

Diskussionen

Zur Rezension von Siegfried Kross über Peter Cohen: *Theorie und Praxis der Claviermusik C. Ph. E. Bachs*, in: *Die Musikforschung* 31, 1978, S. 221–224.

Carl Philipp Emanuel Bach hat im Jahre 1773 bemerkt: „*Wie gar sehr selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit und Muth im gehörigen Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Maasse bey jedem Kritiker schlechterdings seyn müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, daß die sonst sehr nützliche Kritik, oft eine Beschäfti-*