
BESPRECHUNGEN

ARNOLD SCHOENBERG: Style and Idea. Selected Writings. Edited by Leonard STEIN with translations by Leo BLACK. London: Faber & Faber 1975. 559 S., zahlreiche Notenbeispiele.

Gegenüber dem Resümee zum Publikationsstand 1971/72 der Schriften Arnold Schönbergs (vgl. *Mf* 1973, S. 133 f.) hat sich immerhin einiges bewegt. So wurde der Entwurf *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* von 1911 durch Rudolf Stephan kommentiert und publiziert (*AfMw* XXIX, 1972); die *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht* von 1942 sind – ebenfalls von Rudolf Stephan herausgegeben – in deutscher Übersetzung erschienen (Wien 1972); zahlreiche Briefe und Dokumente wurden (vor allem durch Ernst Hilmar im Katalog der Wiener Gedenkausstellung von 1974) bekannt gemacht. Vor allem aber sind drei Bände mit Schönbergschen Schriften herausgekommen: neben dem hier anzudeutenden englischsprachigen einer in italienischer (*Analisi e pratica musicale*, hrsg. von Ivan Vojtech, Torino 1974) und ein erster in deutscher Sprache (*Stil und Gedanke. Gesammelte Schriften 1*, hrsg. – ebenfalls – von Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1976). Es handelt sich nicht um einander ergänzende, sondern um Parallel-Publikationen: „All diese Bücher sind ähnlich, und keines gleicht dem andern . . .“, wäre das Motte für ihr Verhältnis. Und das „geheime Gesetz“ solchen Zusammentreffens ist keinesfalls ein Rätsel: Schönberg hat sehr rührige Erben. Erste Pflicht des Rezensenten ist es in dieser Situation, den Leser über den Inhalt der Bände vergleichend zu informieren. Das ist in einem Fall einfach, im anderen nicht exakt möglich.

Ad 1) Die italienische Edition bringt nichts, was nicht auch in der deutschen Publikation enthalten wäre, die deutsche bietet aber vieles, was in der italienischen fehlt. Die alte, von Schönberg noch selbst edierte Sammlung *Style and Idea* (New York 1950) war bereits ins Italienische über-

setzt (Milano 1960), diese Essays fehlen daher in *Analisi e pratica musicale*, dazu einige andere Titel.

Ad 2) Für den englischen Bereich ist laut Vorwort (S. 12) ein ergänzender Band mit Texten Schönbergs zu eigenen Kompositionen (Programm-Notizen u. ä.) vorgesehen; der 2. Band der deutschsprachigen Schriftenausgabe ist erst in der Planung. Daher läßt sich nicht mit Sicherheit absehen, was und in welcher Sprache jeweils singular publiziert wird. So viel aber kann aus der festgelegten Inhaltsbestimmung des zweiten englischen und aus den Anmerkungsverweisen des deutschen Buches geschlossen werden: die deutsche Ausgabe wird, wenn sie wie geplant realisiert werden kann, umfassender sein, und zwar nicht nur quantitativ. Gleichzeitig aber ist abzusehen, wenn auch nicht präzisierbar, daß einige Texte der englischen Ausgabe wahrscheinlich nicht in der deutschen erscheinen werden. Ob es sich dabei um zentrale Schriften oder um Marginalien handelt, ist (abgesehen von der Standpunktfrage) nicht vorhersagbar. Wer also Schönbergs Schriften umfassend zur Kenntnis nehmen bzw. besitzen will, wird nicht umhin können, sowohl die deutsche wie die englische Publikation zu nutzen. Im übrigen sind natürlich, da Schönberg in der Emigration manches sofort englisch konzipierte und schrieb, die originalen Texte und die Übersetzungen komplementär auf beide Editionen verteilt.

Leonard Stein, der als Musiker wie als Herausgeber und Autor große Verdienste um die Darstellung und Verbreitung von Schönbergs Oeuvre hat, ist auch der Editor der vorliegenden Sammlung. Grundstock von *Style and Idea* 1975 ist selbstverständlich – der Titel verpflichtet – *Style and Idea* 1950. (Die Texte *To the Wharfs* und *A Dangerous Game* allerdings fehlen.) Die Erweiterungen (schon quantitativ erheblich) betreffen sowohl bekenntnishafte Äußerungen des Künstlers Schönberg wie musiktheoretische (zur Zwölftontechnik z. B. mehrere

interessante, bislang unveröffentlichte, meist unvollendete Essays; manches Neue zu Formproblemen; zur Musikkritik mehrere Beiträge; eine große Zahl von Kurztexten zu Vortrags- und Notationsfragen, etc.); sie umfassen neben Stellungnahmen zu Zeitgenossen auch einige zu politischen Sachverhalten. Der Herausgeber hat sich um eine sinnvolle, von der 1950er Reihung aufgrund der Erweiterungen notwendigerweise abweichende Gruppierung bemüht; er ist dabei nicht chronologisch vorgegangen, sondern hat Sachgruppen gebildet: ein anerkanntes Wertes, wenngleich wegen der Überschneidungsprobleme manchmal nicht leichtes Unterfangen. Leitgedanke von Auswahl wie Anordnung war, das breite Spektrum von Schönbergs Interessen adäquat zur Geltung zu bringen. Aus dem Vorwort Steins sind vor allem die Bemerkungen über den fast zwanghaften Trieb Schönbergs zum Niederschreiben seiner Gedanken aufschlußreich; das schlägt sich in der Tat bis in die Sprachform nieder. Eine Bemerkung dieses Vorworts ist zu korrigieren: Schönbergs frühest publizierter Artikel war nicht *Probleme des Kunstunterrichts* (*Mus. Taschenbuch* II, Wien 1911), sondern (abgesehen von einer Werknotiz u. ä.) der Aufsatz *Über Musikkritik* (*Der Merker* I, H. 2, Oktober 1909). Die Anmerkungen mußten sich gemäß dem Charakter der nichtwissenschaftlichen Publikation auf das knappste beschränken; sie geben Auskunft über die dem Abdruck zugrunde liegenden Quellen (nicht über textkritische oder andere eingreifende Maßnahmen des Herausgebers, diese werden im Vorwort summarisch genannt), sie lösen Anspielungen und Hintergründe auf. Ein Appendix gibt eine chronologische Reihung des Publizierten; ein Index geht erfreulicherweise über Namen hinaus und verzeichnet auch einige wichtige Begriffe. Auf die Tatsache hinzuweisen, daß die Notenbeispiele keineswegs fehlerfrei sind, kann sich ein Rezensent, der selbst ein schlechter Korrektor ist, eigentlich nicht erlauben. Aber daß der repräsentativ ausgestattete und schwergewichtige Band einen überaus stattlichen Preis hat, darf er denn doch wohl anmerken. Vielleicht entschließt sich der Verlag irgendwann einmal zu einer Paperback-Ausgabe. Der Verbreitung der Schriften Schönbergs würde das, vor allem im englischen Sprachbereich, ohne Zweifel zugute kommen.

(November 1976) Reinhold Brinkmann

Deutsche Musik im Osten. Hrsg. von Günther MASSENKEIL und Bernhard STASIEWSKI. Köln und Wien: Böhlau Verlag 1976. 68 S. (Studien zum Deutschtum im Osten. Heft 12.)

Im Studienjahr 1973/74 hat die „Kommission für das Studium der deutschen Geschichte und Kultur im Osten“ an der Universität Bonn eine Vortrags- und Konzertreihe veranstaltet, worüber diese Sammelchrift informiert. Es wurden Werke von Th. Stoltzer, H. Albert, K. Loewe u. a. musiziert und knapp kommentiert, sowie in Vorträgen „die Entwicklung der deutschen Musik im Osten von 1400 bis 1900“ skizzenhaft dargelegt. Der wissenschaftliche Ertrag des Unternehmens steht gewiß hinter dem informativen Aspekt dieses Büchleins zurück. Zu viele Seiten sind lediglich angefüllt mit Fakten und Fragestellungen, die aus der Musikgeschichtsschreibung hinlänglich bekannt sind. Bemerkenswert erscheint hingegen die Herausarbeitung der Beweggründe, die nach L. Hoffmann-Erbrecht (S. 27) für das Bemühen deutscher Musiker um 1500 ausschlaggebend waren, um vornehmlich in Krakau und Ofen Anstellungen zu erreichen; auch G. Allroggens Beitrag über *E. Th. A. Hoffmann in Warschau* bietet einige wertvolle Details. Eine weiterführende Erhellung des komplexen Problems der „Aufnahme der deutschen Musik im nicht-deutschen Osten“ würde freilich ein über die Vorführung von Loewes Balladen und die bekannten „Musiker des Mannheimer Kreises“ hinausreichendes Konzept notwendig machen.

(März 1977)

Walter Salmen

ORGANA AUSTRIACA. Band I. Wien: Universitätsverlagsbuchhandlung 1976. VIII, 165 S.

Die in letzter Zeit nicht gerade spärlich erscheinenden Monographien und Aufsatzsammlungen, die sich der historischen Orgelforschung verschrieben haben, werden mit dem vorliegenden ersten Band einer neuen Reihe erweitert. Es ist eine Publikation des Instituts für organologische Forschung und Dokumentation an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, begründet von Alois Forer, herausgegeben von Rudolf Scholz. Das Vorwort umreißt die Aufgabe der *Organa Austriaca*, die „Dar-

stellung der künstlerischen Mannigfaltigkeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst (Orgelgehäuse), sowie auf dem der Schaffung klanglicher Voraussetzungen für die Realisierung der Musik einzelner Stilepochen“ (S. VIII).

Forer führt Grundsätzliches über die *Denkmalorgel in Österreich* aus. Eine Quellenstudie zu Klassizismus und Romantik im österreichischen Orgelbau nennt Otto Biba seine Arbeit *Orgeln für die Wiener Hofburgkapelle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (S. 9–47). Karl Schütz untersucht *Die Orgel der Michaelerkirche in Wien* (S. 135–159) und Erwin Hesse bringt neue Ergebnisse zur Biographie und zum Werk des *Wiener Orgelbauers Carl Hesse* (S. 109–113). Neben diesen, speziell dem Wiener Orgelbau gewidmeten Arbeiten befaßt sich Franz Bösen (†) mit *Orgelbauer aus Österreich am Mittelrhein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Es handelt sich um den überweiterten Nachdruck des Beitrags, der bereits in *Symbolae Historiae Musicae* (Festschrift Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag, Mainz 1971, S. 137–159) erschienen ist. Hermann J. Busch äußert sich *Zur Klanggestalt der Großen Orgel des Franz Xavier Chrismann in der Stiftskirche zu St. Florian* (S. 78–108). Eine Miscelle widmet Erich Schneider dem *Orgelbauer Josef Gabler* (S. 129–134); *Der Orgelmeister Kaspar Zimmermann und seine Vorgänger in Brixen* (S. 160–165) werden von Walter Senn kurz vorgestellt.

Der Portun. Ein Beitrag zur Geschichte eines typisch österreichischen Orgelregisters stammt aus der Feder des Orgelbauers Arnulf Klebel. Das Register Portun – im Gegensatz zum französischen *Bourdon*, einem gedeckten Register – ist stets mit offenen Pfeifen gebaut worden.

Der Erstling der *Organa Austriaca* verzichtet auf Illustrationen, auf graphische Darstellungen, Bilder usw., auf Namens- und Ortsregister. Die Bedeutung der weiters erscheinenden Bände wird vom wissenschaftlichen Gehalt der zu veröffentlichenden Beiträge abhängen, wobei einmal Veröffentlichtes nicht unbedingt nochmals in abgeänderter Form vorgelegt zu werden braucht. Dies wird Wirkung und Verbreitung der Schriftenreihe mitbestimmen. Insofern darf man mit Interesse der künftigen Entwicklung des Unternehmens entgegensehen.

(Mai 1977)

Raimund W. Sterl

Ferienkurse '76. Hrsg. von Ernst THOMAS. Mainz: B. Schott's Söhne 1976. 112 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVI.)

Diesem Bericht zufolge meldete sich die Musikwissenschaft bei den Darmstädter Ferienkursen 1976 zweimal zu Wort: Carl Dahlhaus als Referent und Hellmut Kühn als Korreferent sprachen zum Thema *Vom Mißbrauch der Wissenschaft*. Daß hinter diesem so allgemein wie provozierend gefaßten Thema ein Grundproblem des kompositorischen Schaffens im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert verborgen liegt, das wird bei der Lektüre rasch einsichtig.

Dahlhaus räumt dem Komponisten zunächst „*unantastbare Freiheit der Axiomsetzung*“ ein; in der Hauptsache wendet er sich dann zwei allgemeinen Fragestellungen zu. Einmal erblickt er drei „*für die Rezeption wissenschaftlicher Denk- und Verhaltensweisen in wissenschaftsfremden Bereichen charakteristisch(e)*“ „*Entwicklungstendenzen*“ – nämlich der Zug zur „*Sachlichkeit*“, ein verändertes „*Zeitgefühl*“ und das Primat der Methode vor dem Ergebnis bzw. Werk –, zum anderen stellt er die „*Bewußtseinsstruktur des Historismus*“ als leitend für das gegenwärtige musikalische Bewußtsein heraus, wobei ihm der Begriff „*Aktualität*“ als Schlüsselbegriff dient. Kühns rastloser Gedankengang, der sich von in Darmstadt geführten Diskussionen vorantreiben läßt, mündet ein in ein Plädoyer für eine vornehmlich als Wahrnehmungstheorie begriffene Ästhetik, der durchaus normative Kompetenzen zuzubilligen wären und die die von Kühn als theorielos, unmethodisch, mithin als unwissenschaftlich verworfenen „*Theorien*“ von Komponisten ablösen könnte. Kühn wirft, daraus folgernd, den Blick kurz auf ein „*neues Lehrgebiet*“ einer organisierten „*angewandten Komposition*“ im Gegensatz zur bisherigen „*freien Komposition*“ und in Analogie zu den freien und angewandten Künsten; unwillkürlich ist man dabei an die aus der Informationsästhetik hervorgegangenen Projekte etwa von Abraham Moles erinnert.

In weiteren Beiträgen erläutern Brian Ferneyhough, Rolf Gelhaar, Christóbal Halffter, Mauricio Kagel und Tilo Medek eigene zwischen 1969 und 1975/76 entstandene Kompositionen (bei Kagel handelt es sich um eine Hörspielmusik), wobei den breitesten Raum die kompositionstechni-

schen und – im Falle elektronischer Musik – die einrichtungstechnischen Erklärungen einnehmen, denen aber mitunter auch konfessionalistische Bemerkungen beigegeben sind. Diese Beiträge sind, wie Medeks Ausführungen treffend überschrieben sind, eine „Selbstbespiegelung“. (Beiläufig versucht Medek, „Darmstadt“ den Spiegel vorzuhalten.) Kaum erkennbar ist aus ihnen: ein Programm, die Kraft zu oder wenigstens der Wunsch nach musikalischer Erneuerung und Stilbildung.

Abgerundet wird der Band, der sich, vorwortlos auf dem Umschlagblatt als „*Dokumentation*“ der Ferienkurse 1976 zu erkennen gibt, durch einen Beitrag von Hans Peter Haller, der nicht vom Mißbrauch der Wissenschaft, sondern vom Gebrauch der Technik handelt. Haller berichtet im Ausgang von den ihm in seinem Freiburger Studio zur Verfügung stehenden Apparaturen und in ständigem Rekurs auf die Empirie über Möglichkeiten der „*Klangsteuerung in der Live-Elektronik*“. Diese den Komponisten nützliche und den Interessierten aufschlußreiche Information nimmt allein schon durch ihre jeder selbstbespiegelnden Attitüde abholden Sachlichkeit für sich ein.

(Mai 1977) Albrecht Riethmüller

Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN und Eugen BRIXEL. Tutzing: Hans Schneider 1976. 319 S., Abb., Tabellen. (Alta musica. Band 1.)

Mit Recht zögerte das verantwortliche Gremium angesichts der gegenwärtigen Wirtschaftslage, eine neue musikwissenschaftliche Publikationsreihe zu begründen. Jedoch die Relevanz und das stetige Wachstum einer durchweg von Amateuren betriebenen Musikausübung einerseits und ihre Vernachlässigung durch die Wissenschaft andererseits, dazu noch das Gesicht des ersten Bandes rechtfertigen durchaus dieses Unternehmen.

Dieser hier vorliegende Band – respektabel nicht zuletzt von der Ausstattung her – enthält 18 Referate, die die Gründungstagung dokumentieren. Im Vorwort erklären die Herausgeber den Titel dieser Publikationsreihe: *alta musica* (ein Terminus aus der Renaissancezeit) = laute Instrumente,

wie Trompeten, Schalmeyen, Sackpfeifen, Hörner und Pauken im Gegensatz zu den leiseren Blockflöten, Lauten, Fideln, Harfen, sog. „stillen“ Instrumenten (S. 7). Im Eröffnungsreferat, *Das Blasorchester, Forschungsbericht und Forschungsaufgabe* legt Suppan die Richtlinien der Gesellschaft fest, die dann in den folgenden Aufsätzen in detaillierter Form dargelegt werden. Da geht es zunächst um historische Entwicklungen. Wendelin Müller-Blattau berichtet in seinem Aufsatz *Venezianische Bläsermusik. Kompositionsstil und Aufführungspraxis* von der schrittweisen Verselbständigung des instrumentalen Ensembles bis zur Sonata. Oskar Stollberg untersucht *Die Blasmusik, ihr Verhältnis zu den Schulkantoreien im Reformationszeitalter*. Detlev Altenburg beleuchtet das *Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert*. Von Wichtigkeit sind die verschiedenen Signale, die gewöhnlich aus kurzen Abschnitten, den sog. „Posten“ bestehen, ein Ausdruck, der auch heute noch für Trompetensoli dieser Art Verwendung findet.

Ein weiteres Betätigungsfeld bilden regionale Untersuchungen: Hellmut Federhofer beschäftigt sich mit *Blasinstrumenten und Bläsermusik in der Steiermark bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Werner Joachim Düring kann die *Blasmusik am Dreikönigsgymnasium zu Köln* bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Während diese Beiträge historische Entwicklungen stärker hervorheben, geben die folgenden Referate ein Gesamtbild der behandelten Region bis in unsere Tage. So berichten Walter Biber von der Schweiz, Erich Schneider von Vorarlberg und Ludwig Blank von Nordwürttemberg. Othmar Karl Matthias Zaubek und Christoph-Hellmut Mahling bevorzugen mit ihren Beiträgen mehr gegenwartsbezogene Themen und organisatorische Fragen, ersterer für Niederösterreich und letzterer für das Saarland.

Instrumentenkundliche Untersuchungen bieten Georg Karstädt (*Die Verwendung der Hörner in der Jagdmusik*), Friedrich Körner (*Instrumentenkundliche Untersuchungsverfahren in der Erforschung der Blechblasinstrumente*), Jürgen Eppelsheim (*Das Subkontrafagott*). Eugen Brixel geht stilkritisch mit einem Phänomen in der Blasmusik des vorigen Jahrhunderts ins Gericht. Gegenstand sind: *Tongemälde und Schlachtenmu-*

siken . . . aus dieser Zeit, die hart an der Grenze der Trivialität und des Kitsches liegen und sie gelegentlich auch überschreiten, wie der Verfasser nachweist. Bálint Sárosi schildert an einem Beispiel die wenig beachtete *ungarische Bauernkapelle*, Helmut Moog erläutert den *Einsatz von Blechblasinstrumenten in der Sonderpädagogik*. Abschließend widmet Fritz Thelen eine Monographie Willy Schneider, der sich vor allem um die schwäbische Blasmusik verdient gemacht hat.

So bietet sich in diesem Band als die Frucht der ersten Sitzung der Gesellschaft eine reiche Palette z. T. detaillierter Einzelfragen an, allerdings wohlgeordnet nach historischen, ethnologischen, soziologischen, systematischen und psychologischen Aspekten, die durch Monographien in weiteren Bänden, wie durch die Herausgeber bereits angekündigt, vertieft werden sollen.

(Februar 1977)

Hartmut Braun

FRANZ STIEGER: Opernlexikon. Teil I: Titeltitelkatalog. Tutzing: Hans Schneider 1975. 3 Bde. zusammen XXXV, 1344 S.

Es waren früher häufig Außenseiter, die sich um die musikgeschichtliche Forschung verdient machten, indem sie in ihren Mußestunden mit Enthusiasmus, Akribie und Ausdauer, zugleich in planvoller Beschränkung auf Spezialgebiete registrierten, sammelten, katalogisierten. Wie Schatz, Rolandi, Wiel, Wotquenne und andere verscrieb sich der österreichische Ministerialbeamte Franz Stieger (1843–1934) der Opernforschung. Ihm verdankt man den bisher vollständigsten Katalog dramatischer Kompositionen.

Stieger hat mehrmals versucht, sein Lebenswerk zu veröffentlichen. Durch Vermittlung Hugo Riemanns, dem er seine Arbeit für das *Opernhandbuch* zur Verfügung stellte, ging das Manuskript 1917 schließlich an das Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung. Als es jedoch auch dort liegenblieb, begann er mit 75 Jahren, nach seinen Aufzeichnungen einen zweiten Katalog zusammenzustellen, den er vollendete und bis in sein hohes Alter laufend ergänzte. Dieses zweite Manuskript kam nach seinem Tod an die Österreichische Nationalbibliothek und erscheint nun, rund 50 Jahre nach Abschluß, im Druck.

Der vorliegende I. Teil verzeichnet alphabetisch nach Titeln mehr als 50.000 Opern, Operetten, Singspiele und Schauspielmusiken, ferner 3.200 Ballette und 3.400 Oratorien mit Angaben über Gattung, Aktzahl, Komponisten, Textautor, Ort und Datum der ersten Aufführung. (Wiederaufführungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.) In den Teilen II und III wird das Material nach Komponisten und Librettisten geordnet, Teil IV soll die Nachträge Stiegers und möglicherweise auch neuere Eränzungen enthalten.

Schon die Zahlen zeigen, daß der Katalog alle vergleichbaren Verzeichnisse bei weitem übertrifft. (Das bisher vollständigste, Manferraris *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, enthält ca. 21.000 Opern.) Bemerkenswert ist darüber hinaus die Zuverlässigkeit der Angaben. Selbst Spezialuntersuchungen über einzelne Opernstoffe oder Textdichter, etwa die verhältnismäßig sorgfältige Zusammenstellung von Vertonungen in der Metastasio-Gesamtausgabe (Brunelli), lassen sich mit Hilfe von Stiegers Katalog noch ergänzen und korrigieren. Da die meisten grundlegenden lokalgeschichtlichen Arbeiten (Fürstenau über Dresden, Teuber über Prag, Wiel und Pavan über Venedig, Florimo und Croce über Neapel, Ricci über Bologna, Cinelli über Pesaro usw.) und einige Kataloge größerer Musik- und Librettosammlungen (Eitner, Wotquenne, Sonneck u. a.) zu Stiegers Zeit schon erschienen waren, da Stieger außerdem die umfangreichen Wiener Bestände ausgewertet hat, ist der Katalog trotz seines Alters nur verhältnismäßig wenig ergänzungsbedürftig.

Die *Einführung* enthält die Vorworte Stiegers und einen Überblick über Bibliographien und andere Hilfsmittel zum Nachweis von Opern von Franz Grasberger. Hier wäre eine genauere Aufstellung der vor Abschluß von Stiegers Katalog gedruckten einschlägigen Arbeiten nützlich gewesen. (Übrigens fielen die durch die Kataloge von Wotquenne und Sonneck gegebenen Anregungen keineswegs auf „unfruchtbaren Boden“. Viele der großen Musikbibliotheken verfügen inzwischen über sorgfältig angelegte Libretto-Kataloge, von denen einige auch gedruckt vorliegen. Insbesondere sind die Bestände der Konservatoriumsbibliothek in Bologna und der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel nicht unerschlossen [s. S.

VIII]. Auch „*die allgemeine und zentral gelenkte Erfassung der Textbücher*“ [S. VIII] ist kein Wunschtraum mehr, seit RISM sich dieser Aufgabe angenommen hat.)

Nicht recht verständlich ist der „Publikationsgrundsatz“, den Katalog in der von Stieger hinterlassenen Form zu veröffentlichen (s. S. X). Ohne der Autorität des Sammlers zu nahe zu treten, hätte man wohl die stellenweise altertümliche Orthographie (zumindest, wenn sie die alphabetische Ordnung tangiert) korrigieren und fehlende Verweise ergänzen können. Lesefehler hätten sich durch Zuhilfenahme der leicht zu handhabenden Verzeichnisse von Sonneck und Loewenberg (nicht Loewenburg) wesentlich reduzieren lassen.

Trotz solcher Schönheitsfehler ist die Überzeugung des Verlegers sicher berechtigt, „*der Stieger*“ werde seinen Platz unter den musikwissenschaftlichen Standardlexika finden. Der hohe Preis (390 DM allein für den I. Teil, ca. 1200 DM für den vollständigen Katalog!) wird allerdings manchen Interessenten vom Kauf abhalten.

(März 1977)

Helga Lühning

GEORGE R. HILL and MURRAY GOULD: *A Thematic Locator for Mozart's Works*. Hackensack, N. J.: Joseph Boonin (1970). VIII, 76 S. (*Music Indexes and Bibliographies*. No. 1.)

Der *Thematic Locator* präsentiert die thematischen Incipits aus dem Köchel-Verzeichnis (6. Auflage) in systematischer Anordnung; dadurch erhält der Benutzer die Möglichkeit, ein Werk allein in Kenntnis des Incipit leichter zu identifizieren. Zwei unterschiedlich organisierte Verzeichnisse wurden mit Hilfe des Computers erstellt und unter Verzicht auf Schöndruck unmittelbar nach den Schnelldrucker-Listen reproduziert. Bei der Umschrift der Notentexte hat man sich an den mnemotechnischen „*Plaine and easie*“-Code von Barry S. Brook und Murray Gould angelehnt (vgl. *Fontes Artis Musicae* 11/1964, S. 146–147), wobei die Beschränkung auf tonhöhenrelevante Informationen (Tonbuchstaben, Oktavregister, Vorzeichen) nahelag, denn nur diese bildeten die Grundlage der automatischen Sortierung. In der ersten Sektion sind die Incipits nach der Richtung und Größe ihrer melischen Inter-

vallfortschreitungen geordnet; zur Intervallhierarchie heißt es im Vorwort: „... *beginning with the largest ascending interval and proceeding through smaller ascending intervals to repeated notes, and then from the smallest to the largest descending interval*“. Man fragt sich, warum dieses einleuchtende – und auch programmiertechnisch leicht zu realisierende – Sortierprinzip in der Praxis dann nicht befolgt wurde. Tatsächlich beginnt in dem ersten Index das intervallische ‚Alphabet‘ bei der Tonwiederholung, läuft zunächst über das kleinste aufsteigende zum größten aufsteigenden Intervall, ‚kippt‘ dann zum kleinsten absteigenden Intervall, um mit dem größten absteigenden zu enden. Da dieses sprunghafte Ordnungsprinzip nicht nur beim ersten, sondern auch bei allen folgenden Intervallen einer melischen Struktur zu beachten ist, bedarf es zumindest einer gewissen Einübungszeit, ehe es gelingt, ein vorgegebenes Incipit in diesem Index einigermaßen rasch und zielstrebig zu lokalisieren. In der zweiten Sektion hat man die Incipits zunächst so transponiert, daß sie alle auf der Tonstufe C beginnen. Die auf diese Weise neu gewonnenen Tonstufenfolgen sind alphabetisch geordnet; tiefalterierte Töne rangieren jeweils vor, hochalterierte hinter dem Stammtone. Auf exakte Angaben der Oktavlage wurde hier verzichtet, jedoch deuten Plus- und Minuszeichen zwischen den Tonbuchstaben an, ob das eingeschlossene Intervall steigt oder fällt. Obwohl auch dieses Verzeichnis dem Benutzer eine abstrahierende Vorleistung abverlangt, erweist es sich im praktischen Versuch als ein passables Hilfsmittel, insbesondere, wenn man ein Mozart'sches Thema aus dem Gedächtnis verifizieren möchte. Übrigens ist, während der erste Index enharmonisch gleiche Intervalle nicht unterscheidet, im zweiten die Transpositionslogik streng gewahrt. Aus „*B*“ *F A F A F A*, *C*“ *b E G b E G* (S. 27, *B* entspricht *H*) wird transponiert *C + b G + b B - b G + b B - b G + b B - b D + b F + b A - b F + b A* (S. 72); das ist in sich korrekt, wäre aber richtig nur, wenn es *b A* (= *A S*) statt *A* und entsprechend *b b B* statt *b B* hieße (KV 243/7). Die Befürchtung, daß solche Codierungsfehler häufiger unterlaufen sein könnten, hat sich indessen bei weiteren Stichproben nicht bestätigt. Eine nützliche und datentechnisch perfekt realisierte Idee der Bearbeiter war es, alle Incipits mit ausgedruckten Verzerrungen zweifach anzufüh-

ren, indem sie die diastematische Kontur und die alphabetische Position jeweils unter Einbeziehung und unter Vernachlässigung der Ziernoten bestimmen ließen. Aufs Ganze gesehen ist der *Thematic Locator* trotz seiner ungewohnten Darbietungsform eine begrüßenswerte Arbeitshilfe, die sich ohne Inanspruchnahme des Computers nur mit weit höherem Aufwand hätte erstellen lassen.

(Mai 1977)

Norbert Böker-Heil

BERNARD HUYS: Catalogue des partitions musicales éditées en Belgique et acquises par la Bibliothèque Royale Albert I^{er} 1966–1975. Fascicule spécial de la Bibliographie de Belgique. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert I^{er} 1976. XI, 198 S.

Zahlreiche Länder besitzen immer noch keine nationale Musikbibliographie, obwohl ihre Musikalienproduktion erheblich ist. Erfreulicherweise mehren sich in letzter Zeit Neugründungen offizieller Bibliographien, so daß die kontinuierliche Verzeichnung der Musikalien-Neuerscheinungen gesichert erscheint. In Belgien wurden Musikalien früher in der *Vlaamsche Bibliographie* von F. de Potter (Gent 1893) für den Zeitraum 1830–1890 angezeigt, jedoch unter Beschränkung auf textbezogene Werke, also unter Ausschluß der Instrumentalmusik, während für die Jahre 1875–1889 die *Bibliographie de Belgique* die wichtige Aufgabe der periodischen Musikalienverzeichnung übernahm, welche jedoch 1890 abrupt unterbrochen wurde. Um dem wenig erfreulichen Zustand der mangelnden Information abzuhelpen, entstand gleichzeitig mit dem belgischen Pflichtexemplargesetz vom 1. Januar 1966 und der bereits 1965 erfolgten Gründung einer Musikabteilung bei der Bibliothèque Royale Albert I^{er} der Plan einer Musikalienbibliographie, welche nunmehr als Supplement der *Bibliographie de Belgique* ins Leben gerufen wurde und in ihrer ersten Ausgabe den Berichtszeitraum 1966 bis 1975 umfaßt. Sie stellt gleichzeitig einen Katalog der genannten Bibliothek dar, indem sie über die Aufgaben einer Bibliographie hinaus die Signaturen des jeweiligen Standortes der Musikalien verzeichnet. Registriert sind alle Partituren und die dazugehörigen Stimmen, neue Auflagen alter Aus-

gaben ebenso wie Reprints einschließlich Faksimileausgaben und Musiksupplemente zu Zeitschriften. Hervorzuheben ist, daß auch pädagogische oder didaktische Veröffentlichungen praktischer Natur berücksichtigt sind, während reine Theoretica dem Hauptband der belgischen Bibliographie vorbehalten bleiben.

Die ausführlichen Titelaufnahmen der einzelnen Werke sind im Hauptteil der neuen Musikbibliographie alphabetisch nach dem Namen des Autors (Komponisten) bzw. bei anonymen Veröffentlichungen nach dem ersten Wort des Titels geordnet und berücksichtigen bei neueren Sammelwerken dankenswerterweise auch den Inhalt durch Spezifikation der einzelnen Stücke. Sorgfältig ausgearbeitete Autoren- und Sachregister schlüsseln die 1553 Werke muster-gültig auf, so daß zusammen mit einer Liste der Verleger und Drucker ein Nachschlagewerk höchster Prägnanz entstanden ist. In der Reihe der nationalen Musikbibliographien füllt die Publikation eine große Lücke aus.

(Juni 1977)

Richard Schaal

The Royal Library. Catalogue of Giedde's Music Collection in The Royal Library of Copenhagen. Compiled by Inge BITTMANN. Copenhagen: Edition Egtved 1976. 198 S.

Zu den bemerkenswerten Beständen der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen gehört u. a. die an seltenen Musikalien reiche Giedde-Sammlung, deren Begründer als Kammerpage eng mit dem Hof verbunden war und sich als eifriger Musikdilettant betätigte. Seine Sammlung von Drucken und Manuskripten mit Flötenmusik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zieht bis auf den heutigen Tag zahlreiche Forscher aus der ganzen Welt an, enthält sie doch eine Fülle von Unica und Rarissima. Von Komponisten seien aus der Fülle nur genannt: J. A. André, F. Aspelmayr, J. C. Baumberg, G. Böhm, G. C. Cambini, E. Eichner. Der vorliegende umfangreiche Katalog registriert die Werke bibliographisch exakt und ausführlich nach Komponisten geordnet, die anonymen Werke anschließend nach dem Sachwort. Die Identifizierung der handschriftlich und anonym überlieferten Kompositionen wird wesentlich durch die Bei-

gabe von Incipits erleichtert, von denen diejenigen sämtlicher Anonymi als Faksimile des Originalmanuskripts erscheinen, so daß ein Schriftvergleich mit Handschriften anderer Provenienz ohne weiteres möglich ist. Den Wert des Kataloges erhöhen eine nach den alten Originalkatalogen der Giedde-Sammlung bearbeitete umfangreiche systematische Liste sowie eine nach Verlegern geordnete Übersicht und ein Literaturverzeichnis. Zahlreiche Abbildungen aus alten Kompositionen (Drucke und Handschriften) und Originalkatalogen ergänzen die informative Publikation beträchtlich. Zur Identifizierung von Werken der Flötenmusik dürfte der Katalog unentbehrlich sein.
(Juli 1977) Richard Schaal

Opera and Church Music 1630–1750. Edited by Antony LEWIS and Nigel FORTUNE. London: 1975. XIII, 869 S. (New Oxford History of Music. Volume V.)

Aus dem hierzulande als zusammenhängend empfundenen Zeitraum von 1600 bis 1750 bietet der vorliegende Band einen zeitlichen Ausschnitt (ohne die ersten dreißig Jahre des 17. Jahrhunderts) und eine gattungsgeschichtliche Eingrenzung auf die beiden Musikbereiche Oper und Kirche. Der dritte Bereich, die „Kammer“ und die Instrumentalmusik überhaupt, wird Gegenstand des sechsten Bandes der *New Oxford History of Music* sein.

Diese Begrenzung war durch die Fülle des Stoffs nahegelegt. In neun Kapiteln – fünf für die Oper, vier für die Kirchenmusik – sind die beiden Bereiche national und zeitlich gegliedert, wobei der Umfang der einzelnen Beiträge zwei nationale Akzente setzt: für die Oper gilt Italien als das wichtigste Land (ca. 160 Seiten gegenüber ca. 90 Seiten = Frankreich und ca. 50 Seiten = England und Deutschland), und in der Kirchenmusik scheint der deutsche Beitrag (vor allem durch das Werk von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach) als maßgebend (ca. 210 Seiten gegenüber ca. 75 Seiten = Italien bzw. Mittel- und Osteuropa und ca. 75 Seiten = Frankreich).

Obwohl diese neun Kapitel mitunter noch um zwei weitere Punkte untergliedert sind und obwohl zahlreiche Vor- und Rückverweise den Zusammenhang des Ganzen

betonen, will sich weder im kleinen noch im großen ein geschlossenes Geschichtsbild ergeben. Das liegt zunächst natürlich an der Aufgabenteilung. Zwölf bzw. dreizehn Verfasser sind mit der Abfassung der Texte beauftragt worden. Paul Steinitz hat den umfangreichsten Beitrag geliefert (*German Church Music*, ca. 210 Seiten), gefolgt von Hellmut Christian Wolff (*Italian Opera I und II*, ca. 160 Seiten, *Italian Oratorio and Passion*, ca. 20 Seiten), von Paul-Marie Masson (*French Opera from Lully to Rameau*, ca. 60 Seiten), A. Lewis (*English Church Music*, ca. 55 Seiten), James R. Anthony gemeinsam mit Norbert Dufourcq (*Church Music in France 1661–1750*, ca. 50 Seiten), Jack A. Westrup (*Opera in England and Germany*, ca. 50 Seiten), Margaret M. McGowan (*The Origins of French Opera*, ca. 30 Seiten), Denise Launay (*Church Music in France 1630–1660*, ca. 20 Seiten), Jerome Roche (*Liturgical Music in Italy 1610–1660*, ca. 20 Seiten), Peter Smith (*Liturgical Music in Italy 1660–1750*, ca. 20 Seiten), Gerald Abraham (*Church Music in Central and Eastern Europe*, ca. 15 Seiten) und von José Subirá (*Opera in Spain*, ca. 5 Seiten).

Ein weiterer Grund für den genannten Mangel betrifft die in den einzelnen Beiträgen vorherrschende wissenschaftliche Methode. Die Verfasser waren bestrebt, die für den jeweiligen Stoffbereich repräsentativen Meister zu nennen und eine Vorstellung von ihrer Satzkunst zu vermitteln. Doch ohne die vereinheitlichende Kraft stilgeschichtlicher und sozialgeschichtlicher Erhebungen verharren viele der Hinweise auf charakteristische Einzelheiten oder auf schöne Stellen im Unverbindlichen.

J. A. Westrups nur sieben Seiten betragende, für einen Sammelband allzu knappe *Introduction to Volume V and VI* liefert die Erklärung für die punktuelle Werkerfassung. Er will „Baroque“ lediglich als „a sort of code name“ für einen Zeitstil gelten lassen, dem er angesichts einer im einzelnen zu beobachtenden „astonishing diversity“ wenig Realität beimißt (XVII). Eine blasse Erinnerung an die deutsche musikalische Barockforschung zeigt sich in den von H. Chr. Wolff verfaßten Kapiteln, etwa in dem Ausblick auf „*Mid-Baroque Tendencies*“ in der italienischen Kirchenmusik um 1650 (369 f.). Wie schon in seinen früheren Arbeiten macht dieser Autor von der Methode des

Vergleichs textgleicher Kompositionen reichlich Gebrauch; sie ergibt beispielsweise im Falle Leonardo Vinci – Georg Friedrich Händel „*a striking contrast . . . between 'oldfashioned' and 'modern' music, virtually between baroque and rococo styles*“ (120). Doch sonst spielt der Zeitstil mit wenigen Ausnahmen (J. Roche, 353 f., P. Smith, 388) keine besondere Rolle.

Eine andere Möglichkeit zur prägnanten Vereinheitlichung von Werken und Komponisten: die Konfrontation von Nationalstilen, zeichnet sich in den die französische Musik betreffenden Kapiteln ab. Sie war hier nahegelegt schon durch die Ereignisse des Musiklebens selbst, etwa durch die „*Italian and French Rivalry*“ des 17. Jahrhunderts oder durch „*The 'Guerre des buffons'*“. Leider erfahren wir nur Allgemeines. Der eindringliche Vergleich etwa zwischen „*French ornamentation and Italian melisma*“ (476) unterbleibt.

Zwischen drei Kraftfeldern – dem italienischen, dem französischen und dem der einheimischen Tradition – entwickelte sich die Musik in Deutschland und in England. In Bezug auf jene wird gelegentlich von „*Teutonic heaviness*“ gesprochen (570; ausgerechnet bei Georg Böhm!) oder – im Zusammenhang mit der dramatischen Passion – der von G. Abraham geprägte Ausdruck „*unmeasured . . . Teutonized plainsong*“ (625) verwendet. Mit „*The English Idiom*“ beschäftigt sich dagegen ein eigener Abschnitt; doch vermißt man hier ein ausführliches Eingehen auf jene grellen Dissonanzen und auf jene satztechnischen Unregelmäßigkeiten, wie sie im England der Restaurationszeit auch außerhalb der Kirchenmusik begegnen. Wenn überhaupt, so scheint hier das Urteil „Manierismus“ am Platze.

Schließlich hätten die musikalischen Gattungen Gelegenheit zum musikwissenschaftlichen Modellieren geboten. Ist sie genutzt worden? Fungieren die Gattungen nicht mehr als Gliederungsmerkmale denn als geschichtliche Ideen? Außerdem verrät sich mitunter Unsicherheit im Umgang mit diesen Kategorien, und zwar nicht nur auf Grund der „*considerable confusion as to nomenclature*“ (664). So wird man das Notenbeispiel 369, Johann Crügers posaunenbegleiteten Kantionalsatz *Ein feste Burg ist unser Gott*, ebensowenig für die „*Chorale Settings in Motet Form*“ in Anspruch neh-

men dürfen wie Thomas Selles oder Johann Schops Ristvertonungen (686 f.). Da die einschlägige wissenschaftliche Literatur mitunter mehr zitiert als verarbeitet worden zu sein scheint – es gibt keine wissenschaftliche Diskussion im Text –, sind z. B. die Wurzeln der oratorischen Passion in Deutschland nur unzureichend beschrieben.

Im einzelnen wären viele Fragezeichen zu setzen und mancherlei Verbesserungen anzubringen. Die Spezialforschung schreitet fort, und ihre Ergebnisse sind im Überblick oft nicht sichtbar genug. Andererseits bietet der durch vorzügliche Register erschlossene Band auch manches Neue. Die 413 z. T. sehr ausgedehnten Notenbeispiele beziehen sich oft auf verhältnismäßig unbekannte Stücke. Die Kirchenmusik in Frankreich wird durch eine prägnante Gliederung gut erschlossen, und die Hinweise auf die musikgeschichtliche Bedeutung auch des geistlichen Werks von André Campra und von Michel-Richard de Lalande überzeugen. Gleichwohl bleibt der Gesamteindruck des V. Bandes der *New Oxford History of Music* zwiespältig: zur verpönten oder ignorierten stil- und geistesgeschichtlichen Methode liefert er keine verlässliche Alternative.

(Juni 1977)

Werner Braun

NINO PIRROTTA und ELENA POVOLEDO: Li Due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Torino: Einaudi 1975. XIX, 472 S. (Erweiterter Nachdruck der Erstausgabe Torino. ERI 1969.)

Nicht *Li Due Orfei*, auch nicht *Li Tre Orfei*, sondern geradezu *Li tre Orfei ridicoli* heißt der Titel der opera buffa von Marcello di Capua (Venedig 1787), den Nino Pirrotta dem vorliegenden Buch fast zugedacht hätte, jedoch in seinem Unterbewußtsein nicht ganz finden konnte. Im Vorwort zur Neuausgabe 1975 gelangt er immerhin bis zur Identifizierung jener Oper als *Li tre Orfei* – nur den Sog von Komik, in den er mit seinem Titel geraten ist, hat er unterschätzt. Man möchte wünschen, daß alle die glücklichen Anspielungen und Vermutungen, an denen Pirrottas Arbeiten so reich sind, auch sonst durch zahlreiche Nachdrucke und gewissenhaftes Studium in nachprüfbares Wissen verwandelt werden.

Der Nachdruck des herausragenden Beitrags zum frühen italienischen Musiktheater war sicherlich notwendig; leider nicht, weil die Erstausgabe so bald verkauft war, sondern weil sie offenbar fast gar nicht verkauft worden, vielmehr trotz ohnehin geringer Auflage noch größtenteils verschenkt worden ist (natürlich nicht an Studenten, Forscher oder öffentliche Bibliotheken).

Nach der Ausgabe von 1969, offensichtlich einem Ergebnis langer sorgfältigster Arbeit, haben die Autoren nicht die Hände sinken lassen. Im Neudruck waren Änderungen des Haupttextes zwar weder möglich noch nötig, doch zeigt sich Pirrottas und Povoledos unermüdliches Weitersammeln und Weiterdenken zur Genüge in den Fußnoten, die neuere Literatur teilweise schon wieder kommentieren. Natürlich kann man Veröffentlichungen wie Wolfgang Ostoffs *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance* (Tutzing 1969) nicht in ein anderes Buch „einarbeiten“, selbst wenn man Pirrotta ist. Es wäre auch gar nicht wünschenswert, da die Standpunkte nicht komplementär sind. Osthoff versucht den Wandel der weltlichen Musik Italiens aus dem Geiste des Theaters begreiflich zu machen, Pirrotta und Povoledo fragen nach der Funktion von Musik und Bühne in der Geschichte des italienischen Theaters. Es ist umso bemerkenswerter, wenn so verschiedene Grundhaltungen auch zu übereinstimmenden Ideen führen. Vielleicht die wichtigste von ihnen ist, daß das Phänomen von *Dafne* und noch mehr *Euridice* doch nicht aus dem Renaissancetheater erklärt werden kann. Pirrotta geht an dieser Stelle, an der Osthoff aufhört, um ein Kapitel weiter: Es ist der schon zuvor in englischer Sprache veröffentlichte Aufsatz *Inizio dell'opera e aria*, der nun wieder Ostoffs *Monteverdi-studien I* von 1960 in merkwürdig dialektischer Weise die Hand reicht.

Elena Povoledos Beitrag zum visuellen Aspekt der Intermedien sei nicht unterschätzt: Der Leistung nach ein Buch für sich, ordnet er sich doch der Gesamtkonzeption fast magnetisch zu. Zusammenarbeit wird fruchtbar, wo Zusammenschau geübt wird. (Februar 1977) Reinhard Strohm

EKKEHARD JOST: *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*. Mainz: Schott 1975. 256 S.

Zu wissen, daß ein Buch über aktuelle Strömungen des Jazz zugleich eine Habilitationsschrift ist – die erste jazzwissenschaftliche überhaupt! –, erschwert dem in Sachen Jazz engagierten Rezensenten die Lektüre nicht unerheblich. (Könnte ihn doch seine „Befangenheit“ in den Augen einer etablierten Wissenschaft desavouieren. . .) – Das Buch reiht 10 den Protagonisten des Free Jazz gewidmete und in sich nicht weiter differenzierte Kapitel, denen eine sie harmonisierende Einleitung vorausgeschickt ist.

Die Einleitung stellt ein Grundsatzrasonnement an, das die Arbeit methodologisch sichert: (1) Der gerade bei der Darstellung des Free Jazz so oft begegnenden ideologischen Verkürzung (LeRoi Jones, Ph. Carles/J. L. Comolli, F. Kofsky) wird das Postulat rigoroser Musikanalyse entgegengesetzt, ohne die jedes Reden über Musik in Geschwätz ausarten muß. (Die eigentliche Durchführung zeigt dann, wie der historisch-geographisch-politisch-soziale Kontext „trotzdem“ sichtbar wird.) – (2) Überlegungen zur Rolle der Transkription für die Analyse schriftloser Musik fragen u. a. nach dem Stellenwert der Schallplatte als des einzigen „musikalischen“ Dokuments im Jazz. Die Differenz zur Partitur wird dabei deutlich herausgearbeitet. – (3) Hermeneutische Bemerkungen zur Auswahl der untersuchten Musiker und Musikergruppen – John Coltrane (2x), Charles Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry, AACM, Sun Ra – rechtfertigen den Verzicht auf andere Namen (etwa diejenigen der europäischen Szenerie). Dem Verfasser ist voll bewußt, daß eine solche Auswahl angesichts eines zeitgeschichtlichen Phänomens weder induktiv noch deduktiv einsichtig gemacht werden kann; sie ist dennoch „richtig“.

Die Einzelkapitel sind zwar relativ selbstständig konzipiert – bezeichnenderweise deckt sich das Kapitel III (Ornette Coleman) weitgehend mit einer früheren Aufsatzpublikation des Verfassers –, schließen sich aber panoramaartig zusammen. Das zunächst additiv anmutende Verfahren verrät nämlich ebenso Methode wie der „stilkritische“ Ansatz: Die Basis für die „Free Jazz“ genannte Musik ist die Antithese, d. h. das „Free“ ist die Negation von „Jazz“ (die zugleich

den Bezug zu dem aufrechterhält, was negiert wird). So ist der Free Jazz kein positiv beschreibbarer „Stil“, dessen mannigfaltige individuelle Ausprägungen als Explikationen seiner selbst von ihm ermöglicht werden und der sich selbst als so etwas wie deren Summe präsentiert. Die nur mit äußerster Anstrengung kommensurable Vielgestaltigkeit eines „Stil-pluralismus“, wie ihn der Free Jazz darstellt, führt den Begriff „Stil“ ad absurdum. Methodisch bleibt da keine andere Wahl als die der Mikroskopierung unzähliger Einzeläußerungen, also der Detailanalyse möglichst vieler Klangdokumente.

Dabei ergeben sich Schwierigkeiten, an denen die Jazzwissenschaft – oder das, was sich so verstand – allzuoft gescheitert ist (vgl. dagegen die beiden Monographien von A. M. Dauer!): Wie ist die auditive Analyse einer extrem transitorischen Musik möglich? Gar nicht! Darum setzt der Verfasser in einem Kraftakt alle möglichen apparativen Hilfsmittel ein, um zu Transkriptionen zu kommen. Auf dieser Grundlage werden die analytischen Methoden – der Free Jazz versagt sich den meisten der traditionellen Sonden – souverän gehandhabt. Das zeigt sich beispielsweise darin, daß der Augenblick, der das letzte Wort bei der „Gestaltung“ improvisierter Musik hat, mitbedacht wird, daß also Abhängigkeiten des Musikers von der Tagesform, von der Instrumentaltechnik beim Tempospiel und von den musizierenden wie von den rezipierenden Dialogpartnern analytisch berücksichtigt werden. Es spiegelt sich ferner in der Begriffsbildung (u. a. „*motivische Kettenassoziation*“, S. 56 ff.). (Der Energiebegriff, der S. 80 ff. im Zusammenhang mit der Spielweise Cecil Taylors zur Kennzeichnung rhythmischer Sachverhalte eingeführt wird, ist dagegen wenig plausibel, zumal die Assoziationen an E. Kurth belastend wirken.)

Die Bilanz muß schließlich auf einen Punkt verweisen, der für die Jazzwissenschaft insgesamt ein Desiderat darstellt (und es auch weiterhin bleibt): Der Emotionalgehalt von Jazz, der gerade in dieser Musik ein *movens* der „Gestaltung“ ist und von dem der Verfasser oft spricht, wird kaum greifbar. Dabei sei keineswegs verkannt, daß in der Arbeit mehrfach Versuche unternommen werden, ihn dingfest zu machen (vor allem S. 137 f.).

Gleichwohl, das monomane Aufsuchen der klingenden Sache selbst, d. h. die Analyse

und Hintergrundbefragung von rund 100 Langspielplatten, hat zu einem Ergebnis geführt, das der Multivalenz des Gegenstands voll gerecht wird. Es ist dem Verfasser gelungen, ein ebenso nuanciertes wie anschauliches Bild des Free Jazz, seiner Mikrostrukturen und Formalorganisationen und seiner Schichtungen zu entwerfen und obendrein den Komplex aus Jazztraditionen, Music Universe, U-Musik und europäisch geprägter *musica viva* zu entwirren. Dabei kommen ihm seine naturwissenschaftlichen und psychologischen Kenntnisse und sein praktischer Umgang mit der Musik Jazz sehr zu statten. Das Buch nötigt zur Bewunderung, es ist nichts weniger als eine Pioniertat.

(Der Verfasser hat parallel zu dieser Fassung eine ins Englische übersetzte – wie es in einer Verlagsnotiz heißt – „Original“-version publiziert.)

(Januar 1976)

Jürgen Hunkemöller

WILHELM SEIDEL: Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. VIII und 143 S. (Erträge der Forschung. Band 46.)

Das gründliche, gedankenreiche Büchlein von Wilhelm Seidel wird sich als überaus nützlich erweisen. War man bisher in Verlegenheit, wenn man nach einer Einführung in die Probleme und Resultate der musikalischen Rhythmusforschung gefragt wurde, so fällt die Antwort jetzt leicht. (Kein Student der Musikwissenschaft sollte sich künftig davon dispensieren dürfen, das Büchlein von Seidel zu lesen.)

Der Untertitel, „*Eine Begriffsbestimmung*“, besagt nicht, daß eine handliche Universalformel, was denn nun Rhythmus sei, präsentiert würde. Seidel versucht vielmehr, den Dogmatismus ebenso zu vermeiden wie den extremen Historismus, ohne der doppelten Gefahr dadurch auszuweichen, daß er in die leere Abstraktion – in die Bestimmung, musikalischer Rhythmus sei die Zeitstruktur der Musik – flüchtet. Er möchte sich weder einem System anvertrauen, das die Dogmatik eines Epochenstils ist, noch sich durch die irritierende Tatsache, daß etwa der „*melische*“ und der „*serielle Rhythmus*“ mit der Takt- und der Quantitätsrhythmik wenig oder nichts gemeinsam haben, in Resignation treiben lassen.

Aus einer Skizze der „*systematisch orientierten Rhythmusforschung*“ zieht Seidel die Konsequenz, konstitutiv für musikalischen Rhythmus sei einerseits, daß es sich um ein „*Wechselspiel von Bewegungsphasen*“ handelt – ein „*Wechselspiel betonter und unbetonter, bewegter und ruhender, steigender und fallender, fragender und antwortender Töne und Tongruppen*“ –, und andererseits, daß das Phänomen sinnfällig bleiben müsse (13). Seidel ist sich natürlich bewußt, daß sowohl die Mensur des späten Mittelalters als auch die rhythmische Reihe der seriellen Musik aus seiner Definition herausfallen. Aber der Vorteil, überhaupt einen substantziellen Rhythmusbegriff formulieren zu können, überwiegt für ihn den Mangel, daß man – ein wenig wider das historische Gewissen – bei manchen Epochen behaupten muß, der Rhythmus sei in geringerem Maße Rhythmus als in anderen Epochen.

Der Überblick über die „*historisch orientierte Rhythmusforschung*“, der den Hauptteil des Buches ausmacht, ist weniger ein Literaturbericht als eine Darstellung geschichtlicher Rhythmustypen sowie der Theorien, in die die musikalische Realität gefaßt wurde, sei es von Zeitgenossen oder von späteren Betrachtern. Die außereuropäische Musik läßt Seidel beiseite (nicht aus Geringschätzung, sondern um der Gefahr zu entgehen, sich durch weltbürgerliche Gesinnung zum Dilettieren verführen zu lassen).

Seidel stellt die Grundzüge des antiken Rhythmus dar, wie sie durch Aristoxenos, Aristeides und Augustin überliefert worden sind, skizziert die Kontroversen über den Choralrhythmus und über die Rhythmisierung des Minnesangs und beschreibt eingehend und anschaulich den Übergang vom Begriff des Modus zu dem der Mensur: also von einer früheren Stufe, auf der Longa und Brevis als primär gegebene Quantitäten erscheinen, zu einer späteren, auf der man von der Perfectio als einem „*Spielraum*“ ausgeht (40). – In der Rhythmustheorie der Renaissance akzentuiert Seidel die „*Querelle des anciens et des modernes*“: die Auseinandersetzung zwischen den „*Antiqui*“, die auf die Pestheorie zurückgriffen, und den „*Moderni*“, die das differenzierte Mensuralsystem nicht missen mochten. – Charakteristisch für das Barockzeitalter ist die Koexistenz auseinanderstrebender Tendenzen: Das Prinzip, von einer Mensur auszugehen,

die man unterteilt, steht neben der Begründung eines monodischen Rhythmus aus dem Geist der Sprache, dem Rekurs auf antike Versmaße und den Anfängen einer Takttheorie. – Erst im Zeitalter der Klassik aber konstituierte sich nach Seidel der moderne Taktbegriff, dessen Wesen darin besteht, daß eine als gleichförmig und prinzipiell unendlich gedachte Reihe von Zählzeiten durch ein hierarchisches System von Schwere- oder Betonungsgraden überformt und gegliedert wird. Neben Koch ist es vor allem Sulzer, dem Seidel die Ehre zukommen läßt, das Prinzip des modernen Taktes erkannt zu haben. Daß Riemann, Kurth und Becking den Platz erhalten, der ihnen gebührt, ist selbstverständlich. Dagegen muten die Bemerkungen zur „*Temporalstruktur der Neuen Musik*“ allzu fragmentarisch an. Nach Seidel hat sich „*die Abkehr der Neuen Musik von den Usancen der herkömmlichen Rhythmik indessen auf die Terminologie nicht ausgewirkt. Der Tonalität hat man die Atonalität entgegengesetzt, dem Rhythmus nicht den Arrhythmus. . .*“ (3). Aber ist nicht die Begriffsgeschichte von „*Rhythmus*“ eher mit der von „*Harmonik*“ vergleichbar, und entspricht nicht dem Kontrast zwischen Tonalität und Atonalität der Gegensatz zwischen „*rhythmischer Quadratur*“ und „*musikalischer Prosa*“?

Einige Details seien noch angemerkt. In der Mensuralmusik akzentuiert Seidel die Teilung „von oben“ und unterschätzt, wie es scheint, die Konstituierung „von unten“ (von der Minima her). – Daß die „*Dynamik*“ der Klangfortschreitungen von imperfekten zu perfekten Konsonanzen erst im 15. Jahrhundert „*entdeckt*“ worden sei (54), ist mindestens eine Vergrößerung. – Die Entfaltung eines mensuralen Rhythmus durch fortschreitende Division einer Perfectio (59) läßt sich auch auf die Motustheorie beziehen, deren Bedeutung von H. Kühn in seiner Arbeit über die Harmonik der Ars nova dargestellt worden ist. – Ob die monodische Deklamationsrhythmik immer „*das hintergründige Bezugssystem des Taktes*“ voraussetzt (71), ist ungewiß: In Monteverdis *Lamento d'Arianna* gibt es zwar Zählzeiten (deren Notenwert wechselt); aber sie schließen sich nur zu unregelmäßigen Gruppen, nicht zu regelmäßigen Takten zusammen. – Der Sinn der Behauptung, Matthesons Klangfußtheorie sei die „*letzte*“ Erklärung neu-

zeitlicher Musik durch die antike Pestheorie gewesen (74), ist angesichts der Bücher von Westphal und Wiehmayer, die Seidel natürlich kennt, unklar. – Die Unterstellung eines ständigen Taktwechsels in einem Bachschen Fugenthema ist schwerlich repräsentativ für „die“ Bachforschung (75). – Moderne Taktarten sind nicht immer „einschichtig“ (77); das Seitenthema im ersten Satz von Schuberts großer C-dur-Symphonie steht, wie I. Bengtsson erkannt hat, zugleich im 4/4- und im 4/2-Takt. – Ist der 3/4-Takt das „Pendant“ des 4/4-Taktes, wie Seidel meint (79), oder des 2/4-Taktes? – Daß in Weberns opus 3 die Töne „sich innerlich gleichgültig“ seien (107), ist eine Behauptung, der ein Anhänger der Neuen Musik entgegenhalten könnte, sie sei eher in der Natur des Betrachters als in der des betrachteten Werkes begründet.

(Dezember 1976)

Carl Dahlhaus

FELIX HOERBURGER: Studien zur Musik in Nepal. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 147 S. (Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde. Band 2.)

FELIX HOERBURGER: Nepāl – Musik der Nevārī-Kasten. (Schallplatte) Hrsg. von der musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, KM 0003, 1971. (Klangdokumente zur Musikwissenschaft. Nr. 3.)

Drei Kundfahrten hat der Verfasser bisher nach Nepāl unternommen und hierbei in den Jahren 1966 und 1968 eine umfangreiche Sammlung von Klangaufnahmen und Musikinstrumenten heimgebracht. Doch er versuchte nicht, eine Übersicht über die Musik der zahlreichen kleinen Gruppen im zerklüfteten Gebirgsland zu gewinnen, sondern konzentrierte seine Forschungen auf das einzige dicht besiedelte Gebiet Nepāls, das Kathmandu-Tal. Hier richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Musik der Nepālī sprechenden Kasten, der Nevārī-Kasten und der Tamang-Volksgruppe. Jedem dieser Bevölkerungsteile widmet er ein Kapitel seines Buches, während die Schallplatte Beispiele religiöser Musik der Nevārī-Kasten bekanntmacht und damit eine klingende Ergänzung zum III. Buchkapitel liefert.

Im Buch umreißt der Autor zunächst die Situation der gesamten Musikkultur in diesem „Land zwischen zwei Welten“. Indische Einflüsse sind hier ebenso wirksam wie solche aus Tibet, und beide haben ihren Anteil an der Musik in den Lama-Klöstern, die sich in Nepāl selbst entwickelte. Sodann stellt er im I. Kapitel, mit „Allgemeines“ überschrieben, das „bunte und vielfältige . . . Inventar der in Nepāl gespielten Trommeln“ sowie die „Becken und andere Selbstklinger“ vor. (Blas- und Saiteninstrumente werden im Zusammenhang mit der Musik der einzelnen Kasten behandelt.) Zahlreiche Abbildungen illustrieren vorteilhaft die Beschreibungen. Hinweise auf die Anwendung des indischen Begriffs *rāga* in der Volksmusik Nepāls – dort nicht so sehr auf Melodietypen als vielmehr auf die Funktion einzelner Musikgattungen gerichtet – beschließen das Kapitel.

Eigenheiten der beiden Nepālī sprechenden Kasten von Spielleuten, gleichzeitig Schneider von Beruf, werden im II. Kapitel skizziert. Einer von ihnen, der *Gāine*-Kaste, gehören jene Musikanten an, die früher als „singende, lebende Zeitung“, oft im Gefolge von Politikern und Militärs, durch das Land zogen. Heute singen sie mit Vorliebe für die Touristen im Kathmandu-Tal und begleiten ihren Gesang auf dem Streichinstrument *saraṅgī*. Die andere Kaste, die „unberührbaren“ *Damāi*, bilden Ensembles aus Trommeln und Becken, einer Oboe, einer Längstuba sowie dem halbrund gebogenen *narasiṅgā*-Horn, welches letzteres – nach Hoerbürgers Meinung – in Nepāl eine Sonderform hat. Doch schlanke Hörner mit C-förmiger Rohrbiegung gibt es auch in Indien, so in den Nilgiri-Bergen. Vielleicht beruht die charakteristische Wirkung des Instruments in Nepāl eher auf den Klängen, welche ihm die *Damāi*-Musiker abgewinnen, wenn das Ensemble zu Hochzeiten und im Dienst bestimmter Tempel musiziert.

Über die umfangreiche und wohlorganisierte Musikpraxis der Nevārī-Kasten berichtet das II. Kapitel. Die mongoliden Nevār, älteste Bevölkerung des Kathmandu-Tals und Träger der städtischen Kultur, bilden mit 55 % noch heute den größten Anteil der Gesamtbevölkerung. Die Ausübung von Musik obliegt vor allem den *Jyāpu*, d. s. die als „obere, niedere Kaste eingestuft Bauern“, ferner den *Saimi*, d. s. die zur „niederen Kaste“ gezählten Ölpresser, schließlich

den „Unreinen“ *Kusle* (Schneidern) und *Kasai* (Metzgern). Zu erwähnen sind außerdem die *Kulu*, die zu den „Unberührbaren“ gerechneten Trommelmacher. Von besonderer Bedeutung – so hat Hoerbürger festgestellt – sind die als *guthī* bezeichneten Institutionen einer jeden Kaste, die „für das Weiterpflegen der gesellschaftlich-religiösen Traditionen Sorge zu tragen haben“ (S. 49 bis 50). Eine dieser *guthī*, dem Schutz des *Nāsa Deo* (d. i. der Hindu-Gott *Śiva*) unterstellt, ist für die reine Überlieferung der Kultmusik verantwortlich. Den *guthī*-Organisationen der *Jyāpu*- und der *Saimi*-Kaste, ihren Ensembles und Aufgaben ist je ein größerer Abschnitt gewidmet. Schließlich wird die Musikausübung der anderen Kasten soweit erläutert, wie dem Autor Daten zur Verfügung standen.

Zu diesem Kapitel bieten die Klangbeispiele auf der – 4 Jahre vor dem Buch veröffentlichten – Schallplatte eine willkommene Bereicherung. Das Buch gibt nur wenige Transkriptionen von Musik der *Nevār*, doch erkennt man zumindest bei Nr. 1 und 3 (beide mit „*Rāg Dhanāśrī*“ bezeichnet) die Anlage der Stücke und die Art der Variantenbildung. Dagegen sind im Beiheft zur Schallplatte die Ausführungen über „*Die Nevārī-Kasten und ihre musikalische Organisation*“ kürzer gefaßt, zudem alle Musikinstrumente der *Nevārī*-Kasten (Aerophone, Membranophone, Idiophone) präzise, teils anhand von Abbildungen beschrieben. Die folgenden Einzelbesprechungen der Musikstücke enthalten Hinweise auf Ort und Zeit ihrer Darbietung sowie Angaben über die Musik selbst, vor allem im Hinblick auf die mitwirkenden Musikinstrumente. Mehreren Artikeln ist eine kurze Skizze des Melodieanfanges beigelegt. Diese Notierungen erleichtern das Erfassen der musikalischen Form aus dem Klangverlauf.

Offenbar ist das Musikrepertoire der *Nevārī*-Kasten mit den religiösen Gesängen nicht erschöpft; denn auch sie pflegen volkstümliche Wechselgesänge, so wie sie überall in Nepāl beliebt sind (vgl. S. 44 ff im Buch). Ausführlicher untersucht Hoerbürger das Liedgut der *Tamang*, einer kleinwüchsigen, mongoliden Volksgruppe (Kap. IV). Drei Gattungen stellt er vor: unterhaltende Wechselgesänge (*juvārī*), Heischelieder der Kinder (*ropain jātrā gīt*) und religiöse Wechselgesänge zum Tanz beim Totenfest (*māne*). Er

prüft die kurzen, unter Nr. 13-51 im Anhang notierten Melodien auf ihren Modus, ihren Rhythmus und ihre Form. Die Ergebnisse sind durchaus klar – bis auf zwei Punkte: Einerseits ist offen, ob die Naturtonreihe beim Übergang von der halbtönen Pentatonik zu Tonleitern mit Halbtönen Pate gestanden hat, so einleuchtend das Schema Seite 93 auch erscheint. Zum anderen ist ein Wechsel von Zweiviertel- und Dreivierteltakten nicht notwendig ein „*Abweichen von der Norm*“, wie die Überschrift Seite 87 andeutet; man könnte für Beispiel 21 auch ein reguläres Metrum aus 3+2+3 Vierteln, für Nr. 38 einen ‚Takt‘ aus 2+3+3 Vierteln und für Nr. 35 eine Gliederung der ganzen Melodie in zweimal 1+3+3+1 annehmen. Vielleicht liegt in Nr. 41 ebenfalls ein ‚reguläres‘ Metrum vor, das aus 3+2+2 Vierteln besteht; nur eine Viertelpause zwischen je 2 Melodievorträgen ergäbe die notwendige Ergänzung.

Im ganzen teilen die beiden Publikationen nahezu ausschließlich die Erfahrungen des Verfassers aus einer bisher kaum erschlossenen Musikkultur in wohlgeordneter Folge und lebendiger Sprache mit. Manche Passagen spiegeln die persönlichen Erlebnisse des Forschers im Lande und die Gesichtspunkte bei der Auswertung seiner Sammlung wider. So eröffnen Buch und Schallplatte dem Leser und Hörer entscheidende Einblicke in das Musikleben Zentral-Nepāls. Gleichzeitig reizen sie ihn zu weiteren Fragen, besonders nach Stil und Substanz, damit auch nach der Herkunft dieser Musik. Gewiß sind Antworten nicht möglich ohne weitere Forschungen im Lande selbst, doch könnte manche Lösung auch durch Detailvergleiche mit indischer und tibetischer Musik gewonnen werden.

(Juni 1977)

Josef Kuckertz

WILHELM STAUDER: Einführung in die Akustik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1976. 270 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 22.)

Die Einführung stellt eine Ergänzung zur Einführung in die Instrumentenkunde des gleichen Autors dar. Genau genommen handelt es sich nämlich weniger um eine allgemeine Einführung in die Akustik als um eine Einführung in die Akustik der gebräuchlichsten europäischen Musikinstrumente. Zwar

werden einige Grundbegriffe der Akustik erklärt, Methoden zur Klanganalyse gestreift, Fragen zur Raumakustik abgehandelt und Intervallberechnungen an verschiedenen Tonssystemen vorgenommen, bewußt ausgeklammert (und einer weiteren Veröffentlichung vorbehalten) sind aber alle Fragen zur Hörphysiologie und -psychologie. Das führt notgedrungen zu Schwierigkeiten, die Stauder selbst formuliert, wenn er betont, daß die physikalischen Vorgänge solange wenig Aussagekraft besäßen, wie man „*sie nicht vom Hören aus betrachtet*“ (S. 35).

Dem Kernstück des Buches, der Abhandlung der Musikinstrumente unter akustischem Gesichtspunkt, bekommt denn auch diese Beschränkung nicht sonderlich gut. Der Leser mag sich des öfteren fragen, warum z. B. die Teiltonstrukturen einzelner Instrumente so ausführlich geschildert werden müssen, wo ihm doch gar nicht gesagt wird, welche Bedeutung das Spektrum im Hinblick auf die Hörempfindung hat.

Den Beschreibungen zur Klangstruktur sind viele Abbildungen beigegeben, die das Verständnis gegenüber den rein akustischen Gegebenheiten beträchtlich erleichtern helfen. Es hätte allerdings eine Selbstverständlichkeit sein sollen, Quellenangaben zu den graphischen Darstellungen der Klangspektren und Einschwingvorgänge zu nennen. Meistenteils sind die Abbildungen Büchern von E. Meyer u. G. Buchmann bzw. H. Backhaus entnommen. Damit zugleich wird deutlich, daß die ‚Einführung‘ in der Hauptsache auf Forschungsergebnissen der dreißiger und vierziger Jahre aufbaut. Ergebnisse der neueren Literatur sind, wie auch ein Blick in das Literaturverzeichnis bestätigt, nur sporadisch verarbeitet worden, Forschungen des letzten Dezenniums so gut wie gar nicht berücksichtigt. Vielleicht stand dahinter der Gedanke, nur gesicherte Forschungsergebnisse zur Grundlage des Buches zu machen. Ob dafür allerdings das Alter der Veröffentlichungen ein Kriterium ist, darf angezweifelt werden.

(November 1976)

Helmut Rösing

ERICH SCHENK: Mozart, sein Leben – seine Welt. (2., neu überarbeitete Auflage.) (München:) Amalthea (1975). 748 S., 12 Taf.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind wenige umfassende Biographien über Mozart geschrieben worden. Zu einem der Standardwerke zählte das 1955 erschienene Schenksche Buch: *Mozart – eine Biographie*. 1975 legte der Amalthea Verlag die 2., neu überarbeitete Auflage dieses Werkes vor; den Titel von 1955 änderte der Autor in *Mozart, sein Leben – seine Welt*; das Werk bekommt damit auch andere Dimensionen. Biographien sind für jede Generation neu zu schreiben, ja sind im Falle eines Komponisten wie Mozart immer wieder neu zu verfassen. Daß die Mozart-Forschung seit der Mitte der 1950er Jahre einen gewaltigen Aufschwung genommen hat, neue Ergebnisse vortrug, ist durch die Neue Mozart-Ausgabe bedingt. Spezialstudien, meist durch diese 1955 von der Internationalen Stiftung Mozarteum initiierten Edition, haben das Mozart-Bild innerhalb der letzten 20 Jahre in ein anderes Licht gerückt, da Forschungsergebnisse der fünfziger Jahre in diesem Zeitraum bereits überholt sind. Schenk hat dieser Tatsache Rechnung getragen, er hat Ergebnisse, die bis 1972 vorlagen, eingearbeitet und diskutiert. Seine Absicht war es „*möglichst alle Personen aller Sozial-schichten zu erfassen, die zu Mozart in Beziehung getreten waren, sowie ihr Verhalten ihm gegenüber und seine Reaktionen zu erklären. Vor dem geschichtlichen Horizont seines Erdenweges sollten also Mozarts schicksalshafte Handlungen psychologisch begründet, zugleich aber auch offenbar gemacht werden, wieviel noch an Tatsächlichem in Mozarts Biographie unerforscht ist.*“ Das Wagnis, eine umfassende Biographie über einen Komponisten wie Mozart zu schreiben, über den bis zum Abschluß des Manuskriptes mehr als 7000 Titel wissenschaftlicher Literatur vorlagen, kann nur der unternehmen, der sich Zeit seines Lebens mit der Materie beschäftigt hat. So war Schenk maßgebend bei den Mozartkongressen Salzburg 1931 und Wien 1956; der Gelehrte hat in der Zeit von 1928 bis 1970 nicht weniger als 32 wissenschaftliche Arbeiten über Mozart veröffentlicht. Schenk hat seinen Stoff chronologisch dargestellt, sorgfältig nach Perioden, die für Mozarts Lebensweg kennzeichnend sind, systematisiert. Er unterteilte seine Schrift in

5 Bücher: 1.) *Heimat und Kindheit*, 2.) *Auf den Straßen Europas*, 3.) *Pläne, Opfer, Resignation*, 4.) *Hofdienst wider Willen*, 5.) *In der Gesellschaft Gunst*. In ihnen wird Mozarts Erdenweg dokumentiert. Schenk betrachtet Mozart kultur- und geistesgeschichtlich, er bezieht besonders seine Umwelt mit ein, zeigt auf, wie Mozart sich seinen Zeitgenossen gegenüber verhielt. Viele Details und kulturhistorische Phänomene ergeben ein lebendiges Bild der zweiten Hälfte des europäischen 18. Jahrhunderts. Der Wiener Ordinarius schreibt einen flüssigen, eleganten und unmittelbaren Stil, der der Sache gerecht wird und der sowohl den Fachgelehrten, als auch den Studenten und Musikinteressierten anspricht. Auf Anmerkungen ist verzichtet worden, sie würden oft nur Bekanntes wiederholen, die gute Lesbarkeit zerstören, den Umfang unnötig erweitern. Jedoch finden sich 18 Seiten Literaturhinweise, 10 Seiten Orts-, 40 Seiten Namens- und 4 Seiten Werkregister, ferner 12 Seiten Abbildungen. 1955 hat Schenk ausdrücklich betont, daß er „von jeder analytisch-ästhetischen Werkbetrachtung abgesehen“ habe, auch in der neuen Auflage bleibt er diesem Prinzip treu, verzichtet bewußt auf Analysen und Werkinterpretationen. Der Rezensent will hier keine Errata-Liste anfügen, keine Beckmesserei treiben. Die Fülle des Stoffes bringt es mit sich, daß dieses oder jenes Detail zu korrigieren wäre, was auch Forschungsergebnisse der letzten fünf Jahre (Redaktionsschluß des Manuskriptes war August 1972) aufzeigen. Was den Wert des Buches ausmacht, ist eine Darstellung Mozarts in seiner Umwelt, die im gebotenen Umfang nicht besser hätte geschrieben werden können. Schenk, der das Erscheinen seines letzten großen Opus nicht mehr erleben durfte, hat mit ihm neue Denkanstöße gegeben. Die Mozartforschung und die kulturgeschichtlich Interessierten werden ihm das zu danken wissen.

(Mai 1977)

Rudolph Angermüller

ALAN WALKER: *Schumann*. London: Faber & Faber [1976], 128 S. (*The Great Composers, ohne Bandzählung.*)

Der an der McMaster University zu Ontario lehrende Verfasser hat in seiner Tätigkeit an BBC London den Blick für eine

anschauliche Vermittlung romantischer Komponisten gewonnen und so darf diese Monographie, für einen größeren Leserkreis gedacht, wegen ihrer Verlässlichkeit günstig aufgenommen werden. Notenbeispiele belegen die Genesis der Frühwerke (die Variationen über den Alexander-Marsch von I. Moscheles, Schumanns erste Lieder *An Anna* und *Im Frühling* mit ihren Anklängen an op. 11, 22), die mannigfachen Buchstabenrätsel werden weiterverfolgt. Beobachtungen zur harmonischen Struktur im Spätwerk schließen an, verbunden mit Fragen einer Inkongruenz von Klang und Notenbild. Der Frage einer korrekten Metronomisierung wird nachgegangen (ohne indes den Beitrag von D. Kämper in AfMw XXI, 1964, zu nennen). Instrukтив sind Satzinzipits als Notenbeispiel (obschon nicht immer exakt im Zeichenapparat, selbst schwankend bei doppelter Wiedergabe, vgl. S. 44 und 57 zu op. 9, „*Florestan*“: Ped.-Vorschrift und Punkt). Dankenswert sind Faksimiles von op. 14 (Anfang), op. 2, Nr. XI und op. 20 (Anfang), die nach den leider ungenannten Mss. London, Brit. Libr. 37057 und Zwickau 4646, 5976 zugänglich gemacht werden (namentlich die letztere Quelle, das sog. *Brautbuch*, hätte namhaft gemacht werden sollen). Mit Gespür ist der Verfasser Beethoven-Entlehnungen, seit Jansen, Gertler nur gelegentlich vermerkt, nachgegangen, auch hat er interessante Rückblenden zur *Kreisleriana* nachgetragen. Das vollständige Faksimile an einen *Lieben Freund* (Brief vom 14. November 1848, S. 87), in den Sammlungen Jansens und Erlers nicht belegt, kann der Referent mit seinem Empfänger nach dem Zwickauer sog. *Briefbuch* bestimmen (Schmidt-Dresden, lfde. Nr. 1371). Das Schumannbildnis von E. Bendemann (S. 101) ist nicht nach dem Leben entstanden (statt 1850 ist 1859 zu lesen). Die Entstehung des Cello-Konzertes, für den Verfasser ziemlich „*mysteriös*“ verbleibend, ist in ihren Umständen geklärt (Verf. in R. Schumann, 1941, S. 289 f. zu Robert Bockmühl), wie überhaupt die verwertete Spezialliteratur mit Niecks und Litzmann doch etwas eng gezogen ist (S. 121 f.). Eine kleine Genealogie schließt den als Einführung empfehlenswerten Band ab.

(Mai 1977)

Wolfgang Boetticher

WOLFGANG EGGERS: *Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43, eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1974. IV, 299 S. (2 Bände: I: Übersetzung, II: Kommentar und musikwissenschaftliche Auswertung.)*

Silvestro Ganassi ist insbesondere für die Aufführungspraxis der Musik des 16. Jahrhunderts von großer Bedeutung: Von ihm sind in Venedig *La Fontegara*, ein Lehrbuch der Diminutionskunst – das früheste in dieser Ausführlichkeit – und des Blockflötenspiels (1535) und eine zweiteilige Viola-da-gamba- bzw. Lautenschule, *Regola Rubertina* (1542) und *Letzione seconda* (1543), erschienen. Beide Werke sind heute je in einem Faksimile-Nachdruck (Bologna: A. Forni 1969 bzw. 1970: Bibliotheca musica Bononiensis II/18 bzw. 18a-18b.) und in einer deutschen Übersetzung durch Hildemarie Peter (R. Lienau: Berlin-Lichterfelde 1956 bzw. 1972) zugänglich. Diese Tatsache wirft zunächst die berechtigte Frage auf, wieweit das Unternehmen von Wolfgang Eggers, eine weitere deutsche Übertragung des Lehrwerks für Viola da gamba herauszubringen, sinnvoll sein und etwas Neues bringen kann, ohne bereits Bestehendes zu wiederholen.

Die Lektüre dieser praktischerweise in einen Übersetzungs- und Kommentarband mit durchgehender Paginierung gegliederten Ausgabe zeigt, daß eine Auseinandersetzung mit der Materie in dieser Art und Weise eine Bereicherung darstellt. Band I bringt eine sorgfältige Übertragung des italienischen Textes und fallweise verkleinerte Faksimiles all jener Seiten, die zusätzlich Informationen in Form von Notenbeispielen, Tabellen und Abbildungen vermitteln. Die kurzen Notenbeispiele, in der Vorlage durchwegs in Tabulatur notiert, sind im Text in Notenschrift übertragen worden, während die vollständigen Musikstücke, etwa die Ricercari und je eine Madrigalbearbeitung für Singstimme und Viola da gamba und für Laute, nur im Faksimile wiedergegeben werden und erst im Kommentarband übertragen und mit einem Kritischen Bericht versehen worden sind (S. 263-285). Diese Lösung hat den Vorteil, daß der Textzusammenhang nicht durch allzu ausführliche Notenbeispiele, die zusätzlich eines Kommentars bedürfen, unterbrochen werden muß.

Der Kommentarband (II) behandelt zu

Beginn allgemeine Übersetzungsfragen, ein Problemkreis, der mit Recht vom übrigen getrennt diskutiert wird; spezielle Fragen, die sich auf eine bestimmte Textstelle beziehen, werden gesondert in den Fußnoten besprochen. In dem umfangreichen Anmerkungsapparat (S. 150-194) wird der Text von Ganassi ausführlich kommentiert und auf Zusammenhänge verschiedenen Charakters, auf aufführungspraktische Fragen sowie auf Literatur hingewiesen. An die Anmerkungen schließen sich eine Inhaltsangabe des ganzen Lehrwerks (S. 195-224) und Diskussionen über die Spielpraxis der Viola da gamba, über Stimmungen des Violensembles und über verschiedene andere praxisbezogene Probleme bei Ganassi an (S. 225 ff.); es folgt ein Verzeichnis der in modernen Editionen zugänglichen Stücke und Notenbeispiele aus der *Regola Rubertina* und auf den Seiten 263 bis 285 die oben genannten Übertragungen der umfangreicheren und in sich abgeschlossenen Stücke. Ein Literaturverzeichnis, Namen- und Sachregister runden den Kommentarband ab. In dieser Ausführlichkeit und dem weit gesteckten Rahmen des Kommentars sowie in der gewissenhaften Übersetzung der italienischen Sprache von Ganassi liegt die Bedeutung und letztlich auch die Rechtfertigung dieser Veröffentlichung.

(Juni 1977)

Veronika Gutmann

ALESSANDRO SCARLATTI: *Eraclea. Edited by Donald Jay GROUT. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1974. 174, (36) S. (Harvard Publications in Music. 6: The Operas of Alessandro Scarlatti. Vol. 1.)*

Alessandro Scarlatti ist wahrscheinlich der letzte große Meister des italienischen Barock, dessen Musik es in breitem Umfang wiederzubeleben lohnt. Nicht daß einem einseitigen Barockfanatismus das Wort geredet werden soll, dessen horror vacui alle „Lücken“ zustopft und dabei auch die Unterschiede zwischen großer Kunst und Spielmusik zuleistert; auch kann es sich nicht darum handeln, die Epoche der Heldenverehrung in der Musikpraxis um noch eine Renaissance zu verlängern: Sondern hier liegt eine Oeuvre vor, das gerade innerhalb des heutigen Musikbetriebs dialektisch anregend wirken kann, das sich zu dem inzwischen angeschwemmten Barockrepertoire verhält wie das Salz zur Suppe.

Da wir uns in einem Spätstadium historischer Musikforschung befinden und zudem über enorme technische Mittel verfügen, deren selbst die Wiederentdecker Vivaldis und Monteverdis entraten mußten, kann und muß hier von vornherein die Forderung nach exakter Forschung, zuverlässigen Editionen, künstlerisch wie handwerklich überzeugenden Aufführungen erhoben werden. Der Scarlattiforschung hat schon Edward J. Dent Maßstäbe gesetzt, während im Bereich der Ausgaben die Oratorienreihe von Lino Bianchi trotz aller Verdienste wohl eines Tages durch eine wissenschaftlich-kritische ersetzt werden muß. So tritt der erste Band einer Ausgabe sämtlicher (?) Opern unter schwierigen Bedingungen ans Licht. Gedämpfter Optimismus ist am Platze; freilich muß sofort der Finger gelegt werden auf das, was hier noch nicht geglückt ist.

Nicht die Edition einer Oper Scarlattis liegt vor, sondern die Edition der Arien, Ensembles, Instrumentalstücke und scene buffe aus einer Oper Scarlattis. Alle verbindenden Rezitative sind heute verschollen – genauer gesagt, verschollen ist eine authentische Partitur. Die Entscheidung des General Editor der Reihe, D. J. Grout selbst, mit genau diesem Werk zu beginnen, ist ein Rätsel. Kein Zweifel, er bietet auf diese Weise mehr „Musik“ fürs Geld. Der Vorteil ist aber trügerisch: Erstens weil bei dieser ehrgeizigen Reihe noch viel größere finanzielle Belastungen auf die Harvard University Press einerseits und auf die Käufer andererseits zukommen werden. Zweitens, weil man weder den Text der einzelnen Arie, noch die Musik versteht, wenn man sich vom Ganzen keinen Begriff machen kann. Zum Glück ist das vollständige Libretto im Anhang gedruckt, als Faksimile und – das ist gut – in synoptischer Übersetzung. Genausogut hätte man die verbindenden Dialoge aber zwischen die Arien setzen können. Wie sie ist, hat die Ausgabe die Absurdität einer Kunstaussstellung, wo die Bilder Rahmen an Rahmen die ganze Wand bedecken.

Sollte das folgenschwere Mißverständnis von der barocken „Konzertoper“ hier Pate gestanden haben? Gerade bei Scarlatti wären das schlechte Auspizien. Der Herausgeber könnte einwenden, daß seine zeitgenössischen Quellen ja auch nur die „Nummern“, nicht die Rezitative überliefern (sie geben sich allerdings nicht als „die Oper“

aus). Diese Ariensammlungen wurden von Musikern angelegt, die das Detail von ihrer Erfahrung des Ganzen her sehr wohl beurteilen konnten, selbst wenn sie nicht gerade die vorliegende Oper auf der Bühne gesehen hatten, während Grout seine Ariensammlung Kunden verabreicht, die noch nie ein „dramma per musica“ Scarlattis in der Hand gehabt, geschweige denn musiziert oder gar gesehen haben. Was hier beim Musizieren alles schiefgehen wird, ist schon vorauszu sehen, z. B. die bei Scarlatti so wichtige und vom dramatischen Kontext abhängige Tempnahme.

Ist es nun ein Zufall, wenn Grout die Gattungsbezeichnung des Werkes, „dramma per musica“, und den Namen des Dichters, Silvio Stampiglia, gar nicht direkt nennt, sondern nur – wie ungewollt – in der Titelum schrift des Librettos zum Vorschein kommen läßt? Wer etwas von der Musik haben will, der lese doch – wie der Komponist – zuerst das Theaterstück Stampiglias, diese phantasiereiche, witzige, sentimentale Geschichte aus der italienischen „Vorzeit“; er lese natürlich auch Grouts wackere Beschreibung des historischen Hintergrundes. Stampiglia arbeitet, wie immer, auf mehreren Ebenen, die in Grouts Kommentar etwas roh in „*The Drama*“ – „*The Comedy*“ – „*The Farce*“ auseinandergezogen sind. Allerdings müßte es an der ersten Stelle „*The Tragedy*“ heißen, denn das Drama ist das Ganze. Die Mischung von Ernst und Unernst, mit der Stampiglia seinen bevorzugten Sujetlieferanten Titus Livius behandelt, appelliert übrigens auch an ein klassisch gebildetes und progressiv, d. h. italienisch-national eingestelltes Publikum.

Die Edition weist nun einen weiteren grundsätzlichen Mangel auf: im Bereich von Quellenforschung und -kritik. Sie erweckt nämlich den Eindruck, als hätte sich der Herausgeber über Herkunft, Datierung, Zweckbestimmung und etwaige Querverbindungen zwischen den sieben musikalischen und zwei Textquellen nur wenig Gedanken gemacht. Selbst wenn man hier letztlich zu keinem klaren Ergebnis kommt und dann doch über die Lesarten von Fall zu Fall entscheiden muß, sollte doch ein Versuch in dieser Richtung erkennbar sein, auf dem andere vielleicht aufbauen können. Die Abweichungen betreffen nämlich sehr oft die Instrumentalbeteiligung – eine der wichtig-

sten Quellen, Brüssel, ist ein Arrangement – und es gibt darüberhinaus gekürzte Arien sowie Quellen, die eine ganze Nummer durchgehend in ternärer statt binärer Unterteilung der Schlagzeit bzw. durchgehend mit punktierten statt nichtpunktierten Rhythmen bieten. Das muß doch alles einen Grund haben, so wie es für die Aufführungspraxis wichtig ist. Manches davon erfährt der Benutzer überhaupt nur aus dem Kritischen Bericht (er besteht nur aus einem kargen Lesartenverzeichnis), den man sich von Harvard eigens kaufen muß; in der „Introduction“ der Partitur selbst trifft man nur auf summarische Beschreibungen und auf Vermutungen, wie daß z. B. zwei Quellen zur selben „family“ (was ist das?) zu gehören scheinen. In einem Fall ließ sich der Herausgeber von Edwin Hanley wirklich weiterführende Auskunft kommen, nämlich daß die neapolitanische Handschrift vom selben Kopisten geschrieben ist wie acht andere (nicht genannte) Manuskripte von 1695-1701. In so einem Fall muß man heutzutage ein Fakismile fordern. Der Rezensent konnte nur zwei der Partituren selbst einsehen: Die Dresdner Sammlung der scene buffe aus neapolitanischen Opern um 1697-1702, die auch die Rezitative der scene buffe enthält, die (von Grout nicht erwähnt) aus zwei Bänden besteht und mit Sicherheit aus Neapel stammt. Vielversprechend, aber wiederum enttäuschend ist dann Grouts Bemerkung, derselbe Kopist habe auch „a serenata, arias, and a cantata by A. Scarlatti, a cantata by D. Scarlatti, and cantatas by Handel“ geschrieben, „all copied roughly within the period 1690 to 1710“. Wieder kein Faksimile. Der Herausgeber jener anderen Werke wird dann von Grout hoffentlich wenigstens die Signaturen erfahren. Die Londoner Ariensammlung, RM 23. f. 4, enthält an erster Stelle eine Motette von Nicola Haym und ist nach Ansicht des Rezensenten sicher nicht italienischer, wahrscheinlich Londoner Herkunft, gegen 1710.

Diese Einwände sind keine musikwissenschaftlichen Spielereien, sondern betreffen die musikalische Praxis, weil man nämlich eines Tages gern wissen möchte, ob z. B. für die Aufführung einer neapolitanischen Oper der Zeit durchgehende Punktierung einer nichtpunktierten Notation selbstverständlich, fakultativ oder gar unangebracht ist. Grouts Lösung insgesamt ist natürlich

eine Konflation aus alledem, was seinem – durchaus bemerkenswerten – musikalischen Verständnis jeweils am besten schien.

Die „Notes on Performance Practice“ (S. 11 ff.) bringen nur das aus den Handbüchern ohnehin Bekannte. Für den vorliegenden spezifischen Fall wird keine einzige Entscheidung getroffen. Mehr Klarheit wäre wohl zu erzielen (z. B. für die Besetzung des Continuo, wo die neapolitanische Baßlaute nicht einmal erwähnt wird), wenn der Quellenbefund in bezug auf diese spezifische Praxis hin wirklich ausgewertet würde, wobei selbstverständlich nicht nur Scarlatti-Quellen heranzuziehen wären. Bei der Tempofrage wirft Grout die Flinte ins Korn (es ist ihm nicht einmal zu verübeln): „The decision in each case, of course, must be based ultimately on the character of the music itself“ (S. 14). Nein: Den Charakter der Musik verstehen wir erst dann, wenn uns Quellenforschung darüber belehrt hat, wie eine bestimmte historische Notationspraxis aufzufassen ist. Der Herausgeber, der einen Zusammenhang zwischen Taktvorzeichnung, Metrum und Tempo immerhin andeutet, läßt doch das „C“ in „C3/4“ und „C3/8“ als „superfluous“ weg. Der Praktiker, der auf den Gedanken kommt, das aus der Ausgabe verschwundene „C“ könnte metrische oder sogar Tempobedeutung gehabt haben, muß sich erst wieder die Mikrofilme aller Quellen kommen lassen.

Die Edition ist sonst handlich und übersichtlich gestaltet, zum Musizieren geeignet. Dürfen wir hoffen, daß spätere Bände dann den wissenschaftlichen Teil ihrer Aufgabe erfüllen?

(Mai 1977)

Reinhard Strohm

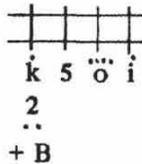
HANS NEWSIDLER: *Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch 1536. Faksimile-Nachdruck, mit einem Nachwort versehen von Peter Päffgen. Neuß: Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. 173 u. 3 S. (Institutio pro arte testudinis. Serie A. Bd. 1.)*

JACQUES BITTNER: *Pièces de Lut 1682. Faksimile-Nachdruck. Ebenda 1974. IV u. 107 S. (Institutio pro arte testudinis. Serie B. Bd. 1.)*

JEAN BAPTISTE BESARDUS: *Instruktionen für Laute 1610 und 1617, mit einem*

Nachwort versehen von Peter Päßgen. Ebenda 1974. 51 und IV S. (Institutio pro arte testudinis. Serie C. Bd. 1.)

Der Faksimile-Nachdruck von H. Newsidlers Lautenbuch 1536 enthält den 1. Teil „für die anfahenden Schuler/ die aus rechter kunst vnd grundt nach der Tabulatur/ sich one einichen Meyster darin zuüben haben“. Newsidlers Lehrmethode zeichnet sich dadurch aus, daß in den Übungsstücken die *Application*, der Fingersatz der linken Hand, angegeben ist. Die über den einzelnen Griffbuchstaben angeordneten *stüpflein* (1 bis 4 Punkte) symbolisieren die 4 Greiffinger. Diese Methode erleichtert dem Schüler das stimmenmäßige Spiel. Der Fingersatz zeigt manche Besonderheiten. So soll bei Griffen im 2. Bund der Zeigefinger die höheren, der Mittelfinger die tieferen Chöre übernehmen:



Hans Gerle (*Musica teusch* 1532) und andere Lautenisten greifen in solchen Griffen den Baß mit dem Zeigefinger. Auch kennt Newsidler noch nicht wie H. Gerle (*Lautenbuch* 1552) den Quergriff (das Überlegen des Zeigefingers in einem Bundfeld). Ein *creutzlein* links neben einem Buchstaben bedeutet das Aushalten eines Tons, „so lang bis die andern folgenden buchstaben der leüflein oder hecklein wie sie dan volgent geschlagen werden“. Doch sind die Kreuze wie bei Hans Judenkünig (*Vnderweisung* 1523) ungleichmäßig gesetzt und bedürfen der Ergänzung.

Über das Akkordspiel macht Newsidler nur Andeutungen: „Sichstu zwen oder drey buchstaben vberinander steen/ so greyff sie all/ vnd was für ziffer darzwischen stehn ir seyen vil oder wenig/ die zwick mit den fingern in der rechten hand/ fein ordenlich/ die ziffer vnnnd buchstaben fein gleich zusammen.“ In vier Tänzen Newsidlers kommen fünf- und sechsstimmige Akkorde vor. Sie sind mit dem Daumen durchzustreichen, wie aus dem Titel des ersten Stückes hervorgeht: *Ein ser guter hoff tantz mit durch strachen*.

Läufe sollen abwechselnd mit dem Daumen *abwertz* und dem *fordern finger* (Zeigefinger) *vbersich* angeschlagen werden. Ein *einiges* (einzelnes) *pünctlein* über einem Griff-

zeichen fordert den Zeigefingeranschlag, ein Griffzeichen ohne Punkt den Daumenschlag. Newsidler bezeichnet die rechte Anwendung des Wechselschlags als „die gröst kunst am lauten schlagen“. Es fällt auf, daß der Zeigefingerpunkt auch bei zweistimmigen Läufen steht. Er ist doch überflüssig, wenn die Oberstimme nur mit dem Zeigefinger, die Unterstimme mit dem Daumen angeschlagen wird. Angaben über die Haltung der Laute vermißt man bei Newsidler wie bei Judenkünig.

Das kleine und das große „Fundament“ enthalten Übungen, die vom einstimmigen Spiel zum zwei- und dreistimmigen fortschreiten. Es folgt ein reiches Übungsmaterial, das hauptsächlich deutsche Liedbearbeitungen bringt. Die zwei- und dreistimmigen Stücke sind mit dem Fingersatz für die linke oder rechte Hand versehen. Den Schluß bilden Stücke ohne Spielbezeichnung.

Auf dem Frontispiz von Bittners Tabulaturdruck sind Stecher und Zeichner angegeben: *Gravées par Ger: de Groos. 1682. C. Scretta del.* Der Kupferstecher Gerard de Groos (Geerard de Groot) aus Antwerpen kam um 1670 nach Prag, wurde 1673 Bürger des Stadtteils Kleinseite und 1675 Meister der Malerzunft, heiratete 1676 und ließ bis 1716 eine Reihe Kinder taufen (U. Thieme u. F. Becker, *Allgemeines Lex. der bildenden Künstler*, Bd. 15, Leipzig 1922). Auch der Maler und Zeichner für den Kupferstich C. Scretta (Karel Skreta) lebte in Prag. Bittners Druck muß daher in Prag erschienen sein. Er hat sein Werk seinem Gönner Giovanni Piedro Pedroni de Treyenfels gewidmet. Nach A. Koczirz (AfMw II, 1919/20, S. 286 f.) war Johann Peter Pedroni Bürger und Handelsmann in der Kleinstadt Prag, erhielt 1659 einen Wappenbrief samt dem Ehrenwort „von Treuenfels“ und wurde 1681 in den rittermäßigen Adelsstand erhoben.

Die 53 Lautenstücke des Druckes bilden 10 Suiten: 1. *h-moll*, 2. *e-moll*, 3. *B-dur*, 4. *Es-dur*, 5. *A-dur*, 6. *fis-moll*, 7. *g-moll*, 8. *G-dur*, 9. *C-dur*, 10. *F-dur*. Alle Suiten werden durch ein Prélude eingeleitet. Die Anordnung der Tänze ist nicht einheitlich, doch treten die Kernsätze Allemande, Courante, Sarabande, Gigue in sechs Suiten auf. In der 4. wird die Gigue durch eine Chiaconna, in der 7. durch eine Passacaille vertreten. Zwei zeigen eine andere Zusammenstellung

von Sätzen: 8. Prélude, Ballett, Trezza, Menuet; 10. Prélude, Gavotte, Sarabande, Menuet. Die Kompositionen stellen im allgemeinen ziemlich hohe Anforderungen an die Spieltechnik. Aus Bittners Druck sind die 53 (56) anonymen Stücke Bl. 51-80 der Handschrift L 82 der Stiftsbibliothek Kremsmünster entnommen; doch sind die Suiten, auch einige Sätze, in abgeänderter Reihenfolge angeordnet. R. Flotzinger (*Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster*, Wien 1965, Nr. 388-440) bringt die Incipits der Sätze.

Jacques Bittner ist sicher mit dem Lautenisten Jacob Büttner identisch, der nach C. J. A. Hoffmann (*Die Tonkünstler Schlesiens*, Breslau 1830) in Schlesien geboren sein soll. E. G. Baron (*Hist.-theoretisch u. practische Untersuchung des Instr. der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 73) sagt: „Jacob Büttner aber kam noch näher zum Zweck (als Reusners Sohn Esaias, der sich viel Mühe gegeben hat, ‚das Cantabile auf diesem Instrument zu practiciren . . .‘) und gab nach der damahligen neusten und galantesten Methode die Laute zu tractiren 107 überaus anmuthige und schöne Lauten-Stück (wie seine Worte sind) Anno 1683 zu Nürnberg heraus.“ Dieses verschollene Werk ist auch in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen 1783 und 1784 angezeigt: „Jacob Büttners 107 überaus anmutige und nie gehörte schöne Lauten-Stück, nach jetziger neuesten Manier zu spielen, alle in Kupfer gestochen. 4. Nürnberg bei Johann Ziegern.“ (A. Göhler, *Verz. der in den Frankfurter u. Leipziger Messkat. der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902.)

Der Faksimile-Nachdruck von J. B. Besards Instruktionen für Laute enthält 1) *Isagoge in Artem testudinariam*, Augsburg 1617, 2) *Ad Artem Testudinis . . . brevis & methodica Institutio*, aus: *Novus Partus*, Augsburg 1617, 3) *Necessarie Observations belonging to the Lute, and Lute-playing*, aus: Robert Dowland, *Variety of Lute-lessons*, London 1610. Es handelt sich bei dieser Fassung um eine englische Übersetzung der lateinischen Vorlage *De Modo in Testudine studendi Libellus* aus Besards *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603. Die *Institutio* ist eine erweiterte Fassung des *Libellus*, die *Isagoge* eine freie deutsche Übersetzung der *Institutio* von I. N. (Ionas Nothemenius?)

Nach Besards Vorschrift soll die linke Hand so den Lautenhals ergreifen, daß der Daumen den Halsrücken um die Mitte seiner Breite berührt, damit er den andern Fingern beim Hinundherbewegen auf dem Griffbrett schnell folgen kann. An Beispielen wird gezeigt, welchen Fingersatz die linke Hand in verschiedenen Lagen (Positionen) bei Läufen anwenden muß. Die rechts neben den Tabulaturbuchstaben angeordneten Ziffern 1-4 bezeichnen die 4 Greiffinger. Sind Diminutionen ohne Benutzung von leeren Saiten in einer bestimmten Lage zu spielen, so soll der Zeigefinger zum Teil bzw. ganz in seinem Bund „übergelegt“ werden. Beispiele für den Lagenwechsel, die Thomas Robinson (*The Schoole of Musicke* 1603) bringt, vermißt man bei Besard. Zahlreiche Beispiele erläutern den Fingersatz bei Akkorden. Einige verlangen das Greifen von zwei benachbarten Chören im gleichen Bund mit dem Zeigefinger. Besard wendet wie Matthäus Weissel (*Lautenbuch* 1592) das „Überlegen“ des Zeigefingers nicht nur an, wenn zwei oder mehrere Akkordtöne auf dem gleichen Bund liegen, sondern auch bei einem Akkordton, damit die übrigen sich bequemer greifen lassen. Er legt großes Gewicht auf ein gebundenes Spiel. Die Finger sollen möglichst lange liegenbleiben; besonders ist dies im Baß zu beachten. Doch bringt er keine Beispiele für das „Stillehalten“ wie Weissel.

Der kleine Finger der rechten Hand soll unterhalb der Rosette (*Isagoge* 1617: *aller nechst zu der brucken* [= Steg]) fest auf die Resonanzdecke gesetzt werden. Der Daumen ist möglichst weit auszustrecken, so daß die übrigen drei Finger sich beim Anschlag so bewegen, „als wann die hand geschlossen werden solle“. Hat einer einen zu kurzen Daumen, so kann er denen nachahmen, „welliche vnder dem schlagen den daumen einwartz ziehen, gleich als wann sie denselben vnder die finger verbergen wolten“. Diesen älteren Anschlag lehren auch Weissel und Robinson. Zweistimmige Akkorde sind mit Daumen und Mittelfinger (*Libellus* 1603: mit Daumen und Zeigefinger, wenn sie auf zwei benachbarten Chören liegen), dreistimmige mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger, vierstimmige mit Daumen und den drei folgenden Fingern anzuschlagen. Bei fünfstimmigen Akkorden übernimmt der Zeigefinger zwei Chöre, bei sechsstimmigen auch noch

der Daumen zwei. Sechsstimmige können nach der *Institutio* 1617 auch mit dem Zeigefinger gestreift werden. Läufe sind im Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger zu spielen. Wechselt die Mensur, so ist die erste Note erneut mit dem Daumen anzuschlagen. Noten, die einer punktierten Mensur folgen, sollen so geschlagen werden, wie wenn „an der puncten stätt andere wahrhaftige noten weren gestellt gewesen“. Der Daumen kommt also immer auf die schweren, der Zeigefinger auf die leichten Taktzeiten. Besard erwähnt bereits 1603 die neue Art des Wechselschlags zwischen Mittel- und Zeigefinger und bringt 1617 Beispiele. Nach seiner Meinung eignet sich dieser Wechselschlag besonders zum Spiel von Koloraturen, bei denen Bässe stehen. Baßgänge sind nur mit dem Daumen anzuschlagen, nach der *Institutio* jedoch schnelle mit der Mensur  mit Daumen und erstem Finger (*pollice & priori digito*). In der *Isagoge* steht fälschlich „mit dem daumen vnd kleinsten finger“. Hier ist S. 14 unten „Tacts“ statt „Texts“ zu lesen. In den Beispielen ist der Fingersatz der rechten Hand durch Zahlen angegeben, die unter oder rechts neben den Buchstaben stehen: 1 = Zeigefinger, 2 = Mittelfinger, 3 = Ringfinger. Der Daumen wird in der *Institutio* mit p (*pollex*) bezeichnet, während im *Libellus* Buchstaben ohne Ziffer mit dem Daumen anzuschlagen sind. Dagegen fordert in den *Observations* 1610 ein Punkt unter einzelnen Buchstaben den Zeigefingerschlag; die Ziffern neben den Akkorden deuten aber merkwürdigerweise mit einer Ausnahme nicht den Fingersatz der rechten Hand an, sondern der linken. Die Faksimile-Wiedergabe in den drei Nachdrucken befriedigt im allgemeinen.

(September 1975)

Hans Radke

Diskussionen

*Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Erwiderung auf die Kritik meiner Thesen durch Gerhard Albersheim*¹

Gerhard Albersheim begegnet meinen Gedankengängen zur Tonhöhenwahrnehmung mit den schwerwiegenden Vorwürfen, daß ich mich darauf beschränken würde, längst widerlegte Thesen zu wiederholen, daß meine Terminologie wenig durchdacht und meine Hörversuche wissenschaftlich irrelevant seien. Er leitet dieses vernichtende Urteil ab aus dem Gegensatz, in dem mein Erklärungssystem zu der Theorie steht, die er in seiner – von mir übrigens hochgeschätzten – Dissertation² entwickelt hat. Danach ist die „Tonhöhe“ kein qualitatives, sondern ein räumliches Moment der Wahrnehmung, eine punktuelle Lokalisation im „Tonraum“; dieser ist ein eindimensionales räumliches Ausdehnungskontinuum, innerhalb dessen konkrete, gestalthaft aufgefaßte Lageverhältnisse erlebt werden.

Während Albersheim darauf besteht, daß diese Aussage eine unbestreitbare Tatsache sei, gehe ich davon aus, daß sie der Ausdruck eines seine Erfahrungen ordnenden Aktes des menschlichen Geistes ist, in dieser Aussage also nicht Erfahrungsinhalte selbst abgebildet werden, sondern ein synthetisches Modell vorliegt, in dem eine Klassifikation, eine Ordnung von Bewußtseinsinhalten in einer Form vorgenommen wird, die unseren Vorstellungsgewohnheiten entgegenkommt. Dieses braucht aber nicht zwangsläufig das einzige und endgültige System zu sein, sondern es ist ein – in bestimmtem Rahmen durchaus gutes – Modell, durch das der Mensch die Vielheit der Wahrnehmungen überschaubar zu machen bestrebt ist und das bei einer bestimmten Auswahl aus den möglichen Klängen geeignet sein, bei einer Erweiterung des Bereiches der zu klassifizierenden Erfahrungen jedoch unter Umständen nicht ausreichen kann.

1 G. Albersheim, *Nochmals: Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe*, Mf 30 (1977), S. 293–298.

2 G. Albersheim, *Zur Psychologie der Töneigenschaften*, Straßburg 1939, Baden-Baden² 1975.