

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Festschrift Kurt Blaukopf. Hrsg. von Irmgard BONTINCK und Otto BRUSATTI. Wien: Universal Edition 1975. 164 S.*

Etwas über einhundertzwanzig Titel verzeichnet die Bibliographie Kurt Blaukopfs, die diesen Band eröffnet. Sodann wird seine Wirkung auf der europäischen Kulturszene in Erinnerung gerufen: die dreizehn Beiträge dieser Festschrift markieren den Umfang der Probleme, denen sich Blaukopf widmet.

Blaukopfs Interesse an der Soziologie artikuliert sich zunächst in der Suche nach Zusammenhängen zwischen inner- und außermusikalischen Phänomenen. Die „*innermusikalischen Motoren*“ der Entwicklung suchte Blaukopf in dem tönenden Material der Musik selbst und seinen Widersprüchen. An der Oberfläche scheint Blaukopfs „*Soziologie der Tonsysteme*“ eine ethnologisch ausgerichtete Psychophysik zu sein; in der Tat ist sie jedoch ein ernsthafter Versuch, eine Sozialgeschichte der Musik, die auf den Voraussetzungen des Materials fundiert wäre, zu begründen. An diesen, zum Teil „*naturwissenschaftlichen*“ Ansatz Blaukopfs erinnern die Beiträge von Walter Graf (*Zur Rolle der Teiltonreihe in der Gestaltung klingend tradierter Musik*), von Rudolf Haase (*Intervalle in der Natur*) und von Fritz Winkel (*Das Wirkgefüge von Musikstrukturen in der Analyse durch Computer und Kybernetik*).

Zwei Beiträge berühren den gegenwärtigen Wirkungs- und Interessenkreis Blaukopfs. Irmgard Bontinck (*Kritik der etablierten Kultur*) vertritt die These, daß die kritische Haltung gegenüber herrschender Kultur ein spezifisches Jugendphänomen sei. Durch „*innovatorische kulturelle Ausdrucksmittel*“ (kollektive Aktionen, offene Form, Interpretation der Kunst im sozialen Alltag) wird der Protest sowohl gegen die privilegierte Art der elitären Kultur als auch gegen den „*konsumorientierten kommerziellen Kulturbetrieb*“ artikuliert. Otto Brusatti (*Künstlerische Kre-*

*ativität durch den Einsatz neuer Mini-Video-Techniken*) setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit der Einsatz neuer Videogeräte die Kreativität fördern kann. Wenn die dazu durchgeführten Untersuchungen die Blaukopfsche These über den positiven Einfluß von Videogeräten nicht bestätigt haben, so mag es weniger an der Fragwürdigkeit dieser These selbst, als vielmehr an der recht problematischen Vorgehensweise liegen, diese Hypothese in „*Workshops*“ prüfen zu wollen.

Dem Problembereich Musikpädagogik sind zwei weitere Beiträge gewidmet: Hermann Rauhe (*Musikpädagogik als Didaktik musikalischer Kommunikation und Interaktion*) weist darauf hin, daß Musik nicht „*Gegenstand, verdinglichtes Gebilde, Werkobjekt, Kunstwerk oder Bildungsgut*“ sei, sondern daß sie „*ein Spezialfall von Kommunikation und Interaktion*“ ist. Rauhe entwickelt in diesem Aufsatz ein recht originelles Modell, das zwischen sechs Realisationsstadien und Kommunikationsebenen musikalischer Vermittlung unterscheidet. Den Ausgangspunkt des Beitrages von Hans-Peter Reinecke (*Über die Problematik des Testens musikalischer Fähigkeiten*) bildet eine Kritik an den herkömmlichen und seit langem umstrittenen Begriffen „*Begabung*“ und „*Musikalität*“. Reinecke vertritt die Ansicht, daß die Isolierung der „*musikalischen Begabung*“ von den anderen Fähigkeiten des Menschen ein Irrweg sei, weil kaum zu erwarten ist, daß es jemals gelingen kann, musikalische „*Fähigkeiten*“ aus dem gesamten pragmatischen Kontext des Menschen herauszulösen. „*Musikalität als persönliche Eigenschaft schlechthin*“ – so Reinecke – „*ist eine Fiktion*“.

Eine Blaukopf-Festschrift ohne einen Beitrag über Gustav Mahler wäre gewiß unvollständig. Einen solchen besorgte der kanadische Forscher Zoltan Roman (*Aesthetics symbiosis and structural metaphor in Mahler's Das Lied von der Erde*). Das Problem aber, ob dieses Stück die „*Neunte*

*Sinfonie*“ Mahlers oder bloß „*songs accompanied by symphonic music for orchestra*“ sei, bleibt – für den, der sich dafür interessiert – auch weiterhin ungelöst.

An Blaukopfs früheres Interesse an der Vergleichenden Musikwissenschaft wird durch den Beitrag von Edith Gerson-Kiwi erinnert (*Musical settings of the Andalusian Muwashshah-poetry in oral tradition*). Neben zwei musiktheoretisch ausgerichteten Beiträgen von R. Murray Schafer (*The graphics of musical thought*) und von Gottfried Scholz (*Wissenschaftstheoretische Aspekte zur musikalischen Formenlehre*) wird abschließend der Kulturpolitiker und Organisator Kurt Blaukopf gewürdigt. Wilfried Schieb (*Kulturelle „Entwicklungshilfe“*) widerlegt den Mythos über die Auffassung der „*Entwicklungshilfe*“ und weist auf diesbezügliche Konzepte hin, die Blaukopf als Leiter des *Internationalen Instituts für Musik, Tanz und Theater in den audiovisuellen Medien* entwickelt hat. Schließlich gibt Hans Sittner (*Das Verhältnis zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Hochschulen*) einen Überblick über die nicht uninteressante österreichische musikwissenschaftliche und musikpädagogische Szene, auf der Kurt Blaukopf eine wichtige und originelle Rolle spielt.

(April 1977)

Peter Faltin

*Beiträge zur Musikwissenschaft. 17. Jahrgang, 1975. Heft 1. Hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Rudolf Eller zu seinem 60. Geburtstag. Berlin: Verlag Neue Musik 1975. 94 S., Abb.*

Den Musikwissenschaftler Rudolf Eller zu ehren heißt, einen Mann zu ehren, der als Forscher immer auch Sinn hatte für die musikalische Praxis und der im Hinblick auf die musikalische Praxis auch seine Schüler ausgebildet hat; davon zeugen die ihm gewidmeten Aufsätze des vorliegenden Heftes. Peter Gülke schreibt sehr sorgfältig und differenziert über Schönbergs Brahm-Bearbeitung anhand der Partituren sowie Schönbergs auch brieflich geäußerter Intentionen. Der Hauptaspekt: Das Klavierquartett birgt in sich eine gewisse Stufung von deutlich bis zu undeutlich Hörbarem, die Orchestrierung dagegen bringt alles gleichermaßen zutage. Sie leidet aber an

der großen Besetzung und deren Trägheit, die auf die Dichte der musikalischen Ereignisse oftmals hektisch wirkt; die Wechsel sind unvorbereitet. Das im Kammermusikwerk von Brahms aus der „sicheren“ Distanz Geschriebene wirkt plakativ. Das gilt für den Marsch (3. Satz) wie für das „*Alla Zingarese*“, das die Ungarischen Tänze und Liszts Rhapsodien übertrifft. Die Positiva liegen in der Verdeutlichung verborgener Linien, der Verdopplung und Ausleuchtung von Kontrapunkten in wenigen Fällen (2. Satz), an hinzukomponierten Passagen („*an ihnen am allerwenigsten wäre die Bearbeitung zu erkennen*“). Der Musiker Gülke schließlich gibt wichtige Anmerkungen zur Rezeption und Spielmöglichkeit der Bearbeitung.

Karl Heller untersucht anhand einiger Konzertsätze *Thematische Arbeit bei J. S. Bach* und sieht darin einen „*Teilaspekt der Modernität Bachscher Musik*“. Die thematische Arbeit bezeichnet die Kulmination eines Satzes und ist, oftmals gegen Ende des Satzes, gleichzeitig die Stelle größter struktureller Dichte. – In einer umsichtigen, durch Themenübersichten und Tabellen zur formalen Anlage anschaulich erläuterten Untersuchung über *Vielfalt und Einheit in der Achten Sinfonie Gustav Mahlers* zeigt Ortrun Landmann auf, daß, wenn auch in unterschiedlicher Weise, beide Abteilungen der Sinfonie das Sonatensatzprinzip realisieren. Neu sind auch einige Bezüge, die zu anderen Sinfonien Mahlers, insbesondere zur 2., 4. und 5. hergestellt werden.

Hans-Joachim Schulzes *Plädoyer für ein notwendiges Buch* betrifft *Die Bach-Überlieferung*. Entgegen anderen Komponisten gibt es für Bach bisher nur die Katalogisierung einzelner Sammlungen, was den Überblick verstellt. In der angerissenen Problematik wird deutlich, daß eine Darstellung der Überlieferung von Autographen und Kopistenhandschriften auch zur Wirkungsgeschichte und zu einem veränderten Bachbild wesentlich beiträgt. – Helmut Seidls Beitrag *Das Pirouette-Rackett* ist ein Auszug aus seiner ungedruckten Leipziger Dissertation (1959) und gilt dem Doppelrohrblattinstrument, das vom späten 16. Jahrhundert bis etwa 1630 in Gebrauch war. Martin Wehnert plädiert mit seinen Überlegungen *Werkstatt statt Werk?* für ein neues Hören, das dem Prozeßcharakter der Musik

gerecht wird. Dabei stützt er sich auf Gedanken von Bert Brecht, Zofia Lissa und Moissej Kagan sowie Kompositionsweisen der sechziger Jahre. Den Abschluß des Heftes bildet ein Gespräch von Eberhard Klemm und Hans Grüß über alte Musik, das neben aufführungspraktischen Aspekten auch die Präsentation auf Schallplatten (Einführungstexte) und neuere Bearbeitungen (Webern) erörtert.

(Februar 1977) Gerhard Schuhmacher

*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Merseburger 1975. 172 S.*

Die bisher vorliegenden Jahrbücher des Berliner Instituts dürfen für sich in Anspruch nehmen, daß sie – wie kaum ein anderes fachwissenschaftliches Periodikum – die verschiedensten Teilgebiete der Musikwissenschaft zu Worte kommen lassen. Dies gilt auch für den neuesten Band, der mit einem anspruchsvollen wissenschaftstheoretischen Beitrag *Über den Einfluß kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikgeschichte* von Wolfgang Dömling eingeleitet wird. Guido Adlers Vorstellung von einer organismischen Kontinuität in der Entwicklung der Musikgeschichte, Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, denen eine verführerische Publizität beschieden war, sowie Wilhelm Worringers Gegensatzpaar von „*Abstraktion und Einfühlung*“ bilden den Hintergrund, vor dem wichtige musikhistorische Arbeiten vor allem zwischen 1910 und 1930 kritisch betrachtet werden. In einem an Denkmalschändung gemahnenden Akt bescheinigt der Autor Curt Sachs groteske Adaptionen aus den Kunstwissenschaften und eine arglose Überzeugung von dem „*unzerreißbaren Zusammenhang der Künste*“, wirft er Walther Vetter vor, daß seine zwar detaillierten und einfühlsamen Untersuchungen sich letztlich durch eine „*absurde Mißproportion*“ zwischen den Details und der ihnen übergestülpten Deutung auszeichnen, daß das bei Wölfflin noch eindrucksvolle Theoriengebäude hier zu banaler Tautologie verkommt und charakterisiert Rudolf von Fickers Reflexionen über *Formprobleme der mittelalterlichen Musik* u.a. als widersinnig

und sinnentleert, unklar in der Verquickung verschiedener Methoden und beliebig und wahllos in der Wahl der Bezugsbasen. Eine andere Arbeit v. Fickers erhält das Prädikat: „*Musikhistorie tendiert hier zur Trivilliteratur*“. Nicht viel besser ergeht es Friedrich Blume („*Wuchernde Metaphernbildung*“, „*offenkundig widersprüchlich . . .*“), dem „*Abstinenz von Geschichte wie von Historie*“ (!) bescheinigt wird und Hans Joachim Moser, dessen typologischer Ansatz als „*grotesk anmutendes Selbstbedienungsensemble*“ umschrieben wird.

Bei Hans Mersmann wird die „*armselige Reduzierung*“ des Wölfflinschen Gedankengebäudes auf ein einziges Grundbegriffspaar kritisiert und bei den verschiedenen Vorstellungen von Alfred Lorenz („*überhaupt ein großer Gesetzesfinder*“!) genügt ein einziges Zitat, um ihn der Lächerlichkeit preiszugeben. Der Autor, der keine „*Abrechnung mit der Geschichte des Faches*“ will, bleibt bei aller (ungewohnten) Polemik sachlich und sachkundig und belegt mit einer Fülle von Zitaten und Querverweisen, wie unkritisch und mißverstanden die Gedanken Wölfflins und Worringers in der Musikwissenschaft z. T. adaptiert wurden. Der Autor benennt einige Ursachen dieses fachspezifischen Dilemmas (die Vermengung der Ebenen Vorstellungsweise, Sache und Sprache, sowie die Frage, wie Nicht-Kunst Kunst erklären könne), unterläßt es jedoch, auf die zahlreichen typologischen Ansätze in der Psychologie der Zwanziger Jahre hinzuweisen und übersieht vielleicht deshalb einen der wichtigsten Gründe für das Mißlingen der von ihm kritisierten Arbeiten: die Theorien Wölfflins und Worringers sind letztlich auch Typologien der Wahrnehmung, ein differentialpsychologisch dilettierender (historischer) Musikwissenschaftler muß deshalb an dieser Frage zwangsläufig scheitern.

Carl Dahlhaus geht der Frage nach, ob Beethovens durch Czerny überlieferte Ankündigung, einen „*neuen Weg*“ einzuschlagen, eher ethisch (wie bisher) oder doch vielleicht kompositionstechnisch zu verstehen sei. An vier exemplarischen Werken aus der Zeit um 1802 wird verdeutlicht, daß ein „*radikaler Prozeßcharakter der musikalischen Form*“, der sich in rudimentären Satzanfängen, der Aufhebung des traditionellen Themabegriffs und der funktionalen Ambiguität der Formteile manifestiert, einen



neuen Kompositionsstil etabliert hat. Dahlhaus versucht nicht, die syntaktisch „*mißratenen*“ Stücke zu kitten oder zurechtzudeuten, sondern erklärt ihre analytische Widerborstigkeit zum eigentlichen Wesensmerkmal, zu Beethovens neuem Weg. Die Figur des „*impliziten Hörers*“, dem Adornoschen „*Experten*“ nicht unähnlich, erscheint bei näherer Betrachtung sinnvoller als letzterer.

Bei seinen *Überlegungen zu einer integrativen Theorie des Musikunterrichts* geht es Hans-Peter Reinecke vor allem um das „*Bewußtsein für die Komplementarität verschiedener in der Schule gelehrter Bereiche*“. Ausgehend von Karl R. Poppers Drei-Welten-Theorie, die für den musikalischen Verstehensbegriff gewinnbringend genutzt wird, zeigt Reinecke zunächst theoretisch und dann praktisch die Möglichkeiten eines fachübergreifenden Musikunterrichts auf, insbesondere in den Fächern Mathematik, Physik, Sprachen und Biologie. Der Ansatz, der bei den heutigen Schulalltagserfahrungen eingeständenermaßen utopisch anmuten muß, entpuppt sich schließlich als die „*alte Idee des Universalitätsanspruchs der musikalischen Bildung*“ und stellt somit einen keineswegs modischen, denkwürdigen bildungspolitischen Beitrag dar: Vergangenheit ist Utopie!

Der Aufsatz von Dörte H.-Wiechell *Das Hörverhalten Jugendlicher*, der über Teile ihrer empirischen Studie berichtet, ist ein Vorabdruck aus einem in Arbeit befindlichen Buch über *Musikalisches Verhalten Jugendlicher* und sollte deshalb sinnvollerweise im Gesamtkontext rezensiert werden. Die z.T. erschreckenden Einzelergebnisse, die für den Musikpädagogen von besonderer Wichtigkeit sind, lassen ein baldiges Erscheinen des Buches wünschenswert erscheinen.

Sabine Tomek-Schumanns *Akustische Untersuchungen an Hammerflügeln*, die auf ihrer Dissertation basieren, haben ihren Ausgangspunkt in den unterschiedlichen Ansätzen zur Klassifikation von Musikinstrumenten. Im Gegensatz zu den vorliegenden, nicht widerspruchsfreien Ordnungssystemen will die Autorin die akustische Klangstruktur als klassenbildendes Merkmal erstmals berücksichtigen. Dieser Ansatz wurde exemplarisch an 12 ausgewählten Hammerflügeln durchgeführt, da die schwingenden und mit-schwingenden Systeme beim Hammerflügel so komplex miteinander verkoppelt sind,

daß die daraus resultierenden Schallvorgänge sich nicht mehr unmittelbar ableiten lassen. Die statistische Analyse der Abklingvorgänge *sämtlicher* meßbarer harmonischer Teil-schwingungen der ausgewählten Klaviertöne führte zunächst zu keinem sinnvollen Ergebnis. Erst die Zusammenfassung verschiedener Harmonischer in Frequenzbändern zeigte ein verblüffendes Ergebnis: die faktorisierten Daten spiegeln (auf dem zweiten Faktor) für die meisten Instrumente recht getreu das Baujahr wider. Die Autorin sieht hierin „*eine klare Abhängigkeit von der Entwicklung klanglicher Gesichtspunkte, die sich nicht so sehr . . . im Sinne eines 'typischen Silbermann' oder 'typischen Streichers' charakterisiert, sondern sich vielmehr als eine historische und damit zeitbedingte . . . Entwicklung darstellt.*“ Die methodisch sehr saubere Arbeit, die sich nicht zuletzt durch ihre Ergebnisse legitimiert, stellt somit für die musikalische Akustik einen neuen Forschungsansatz dar, der sinnvoll weitergeführt werden könnte.

(April 1977)

Klaus-Ernst Behne

*Beethoven Studies. Edited by Alan TYSON. London-Melbourne-Toronto: Oxford University Press 1974. XIV, 246 S.*

Skizzenforschung und Quellenerschließung sind die thematischen Schwerpunkte der acht Beiträge dieses Bandes, dessen Ausstattung mit Faksimilebeigaben, Skizzen-transkriptionen und Notenbeispielen keine Wünsche offen läßt. Drei Essays hat der Herausgeber Alan Tyson beige-steuert. Der erste, *Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter*, befaßt sich mit einem hier erstmals in deutscher Sprache wiedergegebenen Brief an die Mutter Giulietta Guicciardis, dessen Anlaß charakteristisch für Beethoven ist: Durch ein Geschenk fühlte er sich in die Situation des Schuldners gedrängt und in seinem Stolz gedemütigt. Die fehlerhafte Datierung (1782) wird von Tyson überzeugend auf 1802 zurechtgerückt.

Tyson's zweiter Beitrag löst am Beispiel der Skizzen zur Pastorale ein, was sein gemeinsam mit Douglas Johnson verfaßter Aufsatz *Reconstructing Beethoven's Sketchbooks* (JAMS 1972) versprochen hatte. Der Aufsatz *A Reconstruction of the Pastoral*



*Symphony Sketchbook* führt mit äußerster Verfeinerung diplomatischer Methoden zur Aufspürung der ursprünglichen Gestalt des Skizzenbuchs. Tyson kommt zu dem Ergebnis, daß es vor seiner Verstümmelung 96 Blätter enthielt, von denen 59 in London, 28 in Berlin (im Skizzenbuch Landsberg 10) und 2 in Bonn erhalten sind; die restlichen 7 Blätter sind derzeit verschollen. Die Akribie von Tysons Methode läßt sich an der steckbriefähnlichen Beschreibung der fehlenden Blätter ablesen. Nicht minder wichtig für die weitere Forschung ist die übersichtliche Darstellung der ursprünglichen Folge der Blätter (in Tabellenform). Eine Faksimile-Ausgabe des Skizzenbuchs, so wie Beethoven es verwendete, rückt damit in den Bereich des Realisierbaren.

*The Authors of the op. 104 String Quintet* lautet der Titel von Tysons drittem Beitrag. Beethovens eigener Anteil an der Umarbeitung des Klaviertrios op. 1 Nr. 3 zu einem Streichquintett (1817) wird darin auf die – gewiß zahlreichen und gewichtigen – Änderungen in der Kopistenabschrift Grasnick 11 reduziert. In die Vorlage dieser Abschrift, die Umarbeitung des mysteriösen Herrn „gutwillen“ alias Kaufmann, hatte nach Tysons Ansicht Beethoven noch nicht eingegriffen. Aber kann man jenem Unbekannten alle Abweichungen von der Triofassung, kann man ihm vorab den Geniestreich im Finale zutrauen: die Vorwegnahme der Tonika unmittelbar vor Beginn der Reprise (T. 236)? Auch der Umstand, daß Beethovens eigene Kopisten (größtenteils Wenzel Schlemmer) die Abschrift Grasnick 11 anfertigten, spricht gegen Tysons Ansicht und für eine vorangegangene erste Revision Beethovens. Welchen Grund sollte Beethoven gehabt haben, eine Arbeit, der er „größte Miserabilität“ attestierte, kopieren zu lassen, wenn er nicht in ihre durchgreifende Verbesserung bereits ein erkleckliches Maß an Arbeit investiert gehabt hätte? Tysons Vermutung, das Manuskript des Unbekannten sei „messy or hard to read“ gewesen oder habe für Änderungen keinen Platz enthalten (163), reicht nicht zur Klärung des Faktums, daß Beethoven – wie auch Tyson konzidiert – die Abschrift in Auftrag gab.

Mit Beethovens Rezitativ-Studien befaßt sich Richard W. Kramer in seinem Beitrag *Beethoven und Carl Heinrich Graun*. Als Hauptquelle dient ihm ein Doppelblatt aus

der Sammlung Bodmer (SV 164), das er auf 1802 - 1804 datiert. Es enthält Excerpte aus J.A.P. Schulz' Artikel *Rezitativ* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, der überwiegend Rezitative von Graun als Beispiele heranzieht. Kramer kommt zu dem Ergebnis, daß sich Spuren dieser Studien in *Christus am Ölberge*, aber auch noch im *Fidelio* finden. Kramers Augenmerk gilt dabei vornehmlich der Baßführung. Störend ist in den Beispielen die Notierung der Tenorstimme in Altlage.

In Auseinandersetzung mit Interpretationen Toveys und Schenkers erörtert Andrew Imbrie („*Extra Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven*“) metrische Periodisierungsfragen am Beispiel der Sonate op. 10 Nr. 3 und der V. Symphonie. Wenn er dabei an mehrdeutigen Stellen der eigenen Interpretation „*greater smoothness*“ zumißt (64), so wird das im Falle Beethovens nicht a priori als Empfehlung gelten können.

Lewis Lockwoods Aufsatz *Beethoven's Sketches for 'Sehnsucht' WoO 146* zeigt exemplarisch, warum die verdienstvollen Skizzenpublikationen Nottebohms heutigen Ansprüchen nicht mehr genügen können. Der Grund liegt in ihrer Unvollständigkeit, im Mangel an Anhaltspunkten für die räumliche Aufteilung und für die zeitliche Folge von Beethovens Notierungen sowie im Verzicht auf diplomatisch getreue Transkription. Lockwoods Studie, ein Lehrstück methodisch fundierter Skizzeninterpretation, bezieht am Rande auch Stellung gegen die allzu verbreitete Ansicht, Beethovens Schaffen vollziehe sich stets in der unablässigen Arbeit an ursprünglich primitiven Gebilden und ihrer allmählichen Gestaltung zu letzter Vollkommenheit. Gerade für die Skizzenforschung ist Lockwoods Warnung vor dieser Stereotype angebracht, deren unergiebigkeit die Lektüre mancher Arbeit über Beethovens Skizzen so frustrierend macht.

Joseph Kermans Beitrag *An die ferne Geliebte* bietet eine umfassende Erörterung von Beethovens Liederkreis op. 98. Sorgsame Analyse der Gedichte von Alois Jeitteles führt Kerman dazu, die 5. Strophe des ersten Liedes als Einfügung Beethovens anzusehen. Die Stellung innerhalb des Gesamtwerks, der Gesangsstil, Skizzeninterpretationen und eine Analyse des von Lied zu Lied steigenden Tonraumes bilden weitere

Schwerpunkte der gehaltvollen Untersuchung.

Mit dem letzten Beitrag des Bandes, *The Artaria Collection of Beethoven Manuscripts: A New Source*, gibt Douglas Johnson unserer Kenntnis vom Verbleib der Beethovenautographen, die 1827 von Domenico Artaria ersteigert wurden, eine neue Basis. Grundlage seiner Arbeit ist eine um 1842 von Anton Graeffner niedergeschriebene Bestandsliste von Beethovenhandschriften, die – offenbar aus dem Nachlaß Joseph Fischhoffs stammend – sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin befindet. Johnson weist nach, daß die Liste aus dem Hause Artaria stammt – Graeffner war Verlagsangestellter – und daß sie das fehlende Bindeglied zwischen dem Nachlaß-Auktionskatalog von 1827 und den Katalogen Guido Adlers (1890) und August Artarias (1893) darstellt. Der Vergleich der neuerschlossenen Quelle mit den bekannten ermöglicht nicht nur bemerkenswerte Identifikationen, er bringt darüber hinaus Überblick und Ordnung in die einigermaßen chaotische Geschichte von Beethovens Nachlaß. Der kommentierte Abdruck des Verzeichnisses, der den Aufsatz beschließt, dürfte als quellenhistorisches Standardwerk bald unentbehrlich sein.

(September 1976)

Peter Cahn

*Anton Bruckner in Lehre und Forschung. Symposium zu Bruckners 150. Geburtstag. Linz a. d. Donau, September 1974. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 104 S. (Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs. Band VII.)*

Memorials, Gedenkfeste sind allenthalben willkommener Anlaß, über Komponisten nachzudenken. Die 1974 abgehaltene Linzer Tagung trug den etwas anspruchsvollen Titel *Anton Bruckner in Lehre und Forschung*. Anspruchsvoll insofern, weil man erwartet hätte, daß die Bruckner-Spezialisten aus aller Welt ihre neuen Ergebnisse vortrügen. Statt dessen war, nach der Liste der Referenten zu schließen, der Schwerpunkt auf die Lehre, auf die Vermittlung in den Schulen gelegt. Deswegen mußte Leopold Nowak die *Probleme der Brucknerforschung* allein auf sich nehmen, während die anderen Referenten, hauptsächlich Musiker-

zieher-Spezialisten, sich um didaktische Probleme scharten. Als Ausnahme mag noch Rudolf Flotzinger anzusehen sein, der Bruckners Tätigkeit als Theorielehrer an der Universität beleuchtete und daraus vorbildhafte Thesen abzuleiten trachtete. Otto Kolleritschs Beitrag über *Wertungsmodelle in der Bruckner-Auslegung* orientiert sich im wesentlichen eher an zufällig ausgesuchten Autoren, die allerdings für sich Breitenwirkung beanspruchen können. Hermann Kronsteiner versuchte in Form skizzenhafter Marginalien *Bruckner und die Orgel* zu systematisieren, wobei den Praktikern die Aufgabe zufiel, die Orgelkompositionen Bruckners zu interpretieren, Kompositionen über Brucknersche Themen zu spielen und weitere zu schaffen, Improvisationen über Themen Bruckners regelmäßig zu pflegen und Bruckner-Orgeln zu erhalten bzw. neue zu bauen. Friedrich Korcak untersuchte *Anton Bruckner und das Hörverhalten unserer Jugend*, während Karl Schnürl – *Die Musik Bruckners in der Schule – methodisch-didaktische Überlegungen* – und Herbert Wieninger – *Charakteristische Stilelemente in der Symphonik Anton Bruckners* – auf Demonstrationstechniken im Unterricht eingingen. Eberhard Würzl suchte in seinem Referat – *Das Verhältnis Bruckner-Brahms und der Musikerzieher von heute* – die beiden gegensätzlichen Thesen als Duoperspektiven bestehen zu lassen. Josef Mayr-Kern problematisierte das bereits bekannte authentische Bruckner-Bild und Josef Sulz untersuchte *Bruckner als Didaktiker – Über die Lehrbarkeit in der Kunst*. Auffallend ist, daß alle Beiträge sich bewußt positiv wertend an die im Bericht abgedruckten Grußworte des Landes Oberösterreich und der Landeshauptstadt Linz anschließen. Für die Brucknerforschung bleibt die Frage, ob Erfüllungen des positiven Vorurteils ausreichen, dem immer noch komplizierten Untersuchungsgegenstand Anton Bruckner zu genügen.

(Mai 1977)

Manfred Wagner

*RISM. Internationales Quellenlexikon der Musik. Serie C. Directory of Music Research Libraries. Bd. 1-3. Hrsg. von Rita BENTON. Preliminary ed. Iowa: University of Iowa 1967-1972; übernommen von Bärenreiter, Kassel 1975. 70, 234, 342 S.*

Die außerordentlich umfangreichen Angaben und Auflistungen der Reihe A und B von RISM ließen schon sehr früh den Gedanken aufkommen, ein Verzeichnis der Musikbibliotheken zusammenzustellen, die Beiträge für RISM geliefert hatten. Rita Benton hat sich dieser Aufgabe als Herausgeber für die Bände 1-3 angenommen und, mit Hilfe ihrer Fragebogenaktion in den Jahren 1966 bis 1969, versucht, das eingehende Material zu sichten, die unterschiedlichen Angaben der Bibliotheken zu klassifizieren und sie wenn möglich zu vervollständigen und zu verbessern. So liegen nun die Verzeichnisse für Amerika und Kanada sowie 17 europäische Länder vor, die umfangreiche Details zu den einzelnen Bibliotheken und Musiksammlungen bieten. Waren es im ersten Band nur solche Institutionen, die Beiträge zu RISM gemacht hatten, sind schon im zweiten Band auch einzelne Bibliotheken aufgenommen worden, die kein Material besitzen, das für RISM relevant ist. Die Durchsicht zeigt weiter, daß nicht nur Bibliotheken im engeren Sinn erfaßt wurden, sondern auch Sammlungen, die an sich keine wissenschaftliche Institutionen sind. Ihr wertvoller Bestand an Literatur und Musikmanuskripten rechtfertigte aber die Aufnahme in das Verzeichnis. Es sollte für die endgültige Ausgabe dieser eingeschlagene Weg weiter berücksichtigt und andere Bibliotheken aufgeführt werden, die z. B. größere Bestände an Folklore, Jazz oder etwa moderner Musik besitzen.

Im 1. Band werden 333 Institute verzeichnet, geordnet nach Städten bei Kanada und alphabetisch nach Staaten für die USA. Band 2 beschreibt die stättliche Zahl von 784 Bibliotheken; ihre Auflistung erfolgt innerhalb der Staaten, die nicht zum romanischen Sprachraum gehören (ohne die Länder Osteuropas). In Band 3 sind vier Länder zusammengefaßt: Spanien, Frankreich, Italien und Portugal mit zusammen 783 Eintragungen. Für alle Länder bestehen eigene Indices, eine Art der Anlage, die durchaus ihre positiven und negativen Seiten hat. Für die Bibliotheken ist

das Symbol, wie es auch sonst bei RISM benutzt wird, angegeben. Jedem Land vorangestellt ist eine Übersichtskarte, die sich sicher für die Planung einer Forschungsreise als nützlich erweisen kann.

Daß eine solche Zusammenstellung ein hervorragendes Handwerkszeug darstellt, sei es bei der täglichen Arbeit in den Bibliotheken als Hilfsmittel für die Auskunft, sei es auf einer Reise in die beschriebenen Länder, versteht sich von selbst. Der Herausgeberin ist für die unendliche Mühe zu danken, die sie in die Arbeit gesteckt hat. Man kann nur hoffen, daß die Anregungen, die zur „*preliminary edition*“ geführt haben, bald verwirklicht werden: die Bibliotheken zu ermutigen, Verbesserungen, zusätzliche Angaben und Änderungen beizubringen. Es kann dann eine endgültige Ausgabe – soweit man in der sich kontinuierlich wandelnden Bibliothekslandschaft von endgültig sprechen kann – erscheinen. Die Aufnahme der Vorausgabe durch den Bärenreiter Verlag in der Serie C sollte daher auch nur als vorläufig angesehen werden; sie zu ersetzen, wenn alle geplanten Bände vorliegen (Band 4 für Australien, Israel, Japan, Neuseeland ist angezeigt), wäre eine dringende Bitte an den Verlag.

(April 1977)

Jörg Martin

*Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Hrsg. von Ernst EMSHEIMER und Erich STOCKMANN. Serie I, Band 1: BALINT SAROSI: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1967). 146 S. – Serie I, Band 2: LUDVÍK KUNZ: Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1974). 186 S.*

Die Konzeption des Handbuches entstand aus der Erkenntnis heraus, daß eine Gesamtschau der europäischen Volksmusikinstrumente zunächst die Erforschung und Untersuchung der nationalen Erscheinungsformen voraussetzt, daß diese Grundlagen jedoch bisher nur in wenigen Ländern erarbeitet und aus sprachlichen Gründen häufig nicht allgemein zugänglich sind. „*Es scheint daher zunächst geboten*“, schreiben die Herausgeber 1960 in ihren „*Vorbemerkungen zu einem ‚Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente‘*“, „*das bisher vorliegende*



*Material zusammenzutragen und nach einheitlichen Gesichtspunkten darzustellen.*" Gleichzeitig wurde in dem von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann entwickelten und geplanten Projekt der Forderung nach interdisziplinärer und internationaler Kooperation in hervorragender Weise Rechnung getragen. Das *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* markiert damit einen Neu-Anfang in der Erforschung der Volksinstrumente und konnte in diesem Bereich bereits entscheidende Anregungen vermitteln, die z.B. in der Study Group on Folk Musical Instruments des IFMC aufgegriffen wurden.

Wiederholt beziehen sich die Herausgeber auf die grundlegenden instrumentenkundlichen Arbeiten von Curt Sachs, doch geht ihre Konzeption in entscheidenden Punkten über die früheren Arbeiten hinaus: neben dem ergologisch-organologischen Aspekt werden sowohl die musikalischen Funktionen der Instrumente (z.B. die Nutzung der spieltechnischen Möglichkeiten durch den Spieler, Auswahl einer Materialleiter) als auch ihr soziologisches und soziales Umfeld innerhalb der jeweiligen Gesellschaft in die Darstellung einbezogen, so daß das Kommunikationssystem Spieler-Zuhörer einschließlich des eigentlichen Kommunikationsobjektes, der Musik, in seiner ganzen Breite erfaßt werden kann.

Nachdem der erste Band des Werkes bereits 1967 erschien, liegt nun seit 1974 auch der zweite Band vor, der das Instrumentarium der Tschechischen Sozialistischen Republik behandelt. Beide Bände bestechen ebenso durch ihre sorgfältige äußere Aufmachung, wie durch die wissenschaftliche Aufbereitung des Materials. Zu loben sind insbesondere die zahlreichen schematischen Detaildarstellungen, die dem Betrachter ein anschauliches Bild des Instruments und seiner einzelnen Bauteile vermitteln. Umfassende Maßangaben sowie vergleichende Tabellen von Maßen, Stimmungen etc. vervollständigen das Bild. Daneben bieten zahlreiche Abbildungen und Fotos wichtiges Anschauungsmaterial für die Verwendung und Spielweise einzelner Instrumente in Vergangenheit und Gegenwart.

Die Instrumente werden jeweils nach folgenden Kriterien behandelt und dargestellt: 1. Terminologie, 2. Ergologie und Technologie, 3. Spieltechnik und musika-

lische Möglichkeiten, 4. Spielrepertoire, 5. Verwendungszweck, 6. Geschichte und Verbreitung. Lassen sich zu einem dieser Punkte keine Angaben machen, so bleibt er unberücksichtigt. Die Beschreibung der Instrumentengruppen folgt den von Sachs/Hornbostel erarbeiteten systematischen Klassifizierungssystemen.

Vergleicht man die beiden vorliegenden Bände, so zeigen sich Unterschiede, die von genereller Bedeutung für das Gesamtwerk sind. Sowohl hinsichtlich des gegenwärtigen Forschungsstandes als auch des Fortlebens volksmusikalischer Traditionen bieten die Länder Europas ein sehr differenziertes Bild. Die Situation für Ungarn ist z.B. weitaus günstiger als für die ČSSR: einerseits liegen durch die Forschungen Kodálys, Bartóks und ihrer Schüler umfangreiche Untersuchungsergebnisse vor, andererseits ist der Gebrauch von Volksmusikinstrumenten (außerhalb des durch organisierte Gruppen teilweise uniformierten Bereichs) noch relativ weit verbreitet. Die Ausgangsbedingungen für die ČSSR sind daher in jeder Hinsicht schlechter, was sich vor allem darin äußert, daß zu relativ vielen Instrumenten keine oder nur sehr vage Angaben über ihre musikalische Verwendung gemacht werden können, da sie entweder gar nicht mehr in Gebrauch, oder jedenfalls in ihrer musikalischen Funktion nicht dokumentiert sind.

Diese relative Ungleichgewichtigkeit der Bände in Bezug auf ihre spezifisch musikalische Dokumentation macht deutlich, wie groß die Lücken unseres Wissens über die Verwendung vieler Volksmusikinstrumente in Europa heute noch sind und unterstreicht nachdrücklich die Bedeutung und Notwendigkeit des von Emsheimer und Stockmann konzipierten Projektes.

Leider konnte die ursprüngliche Absicht, den Bänden Schallplatten mit Klangbeispielen der beschriebenen Instrumente beizufügen, bisher nicht realisiert werden, was umso bedauerlicher ist, als diese Kombination zweifellos die optimale Präsentationsmöglichkeit für ein derartiges Werk bietet. Bedauerlich ist auch die Tatsache, daß der für die Reihe vorgesehene Band über die Türkei von Laurence Picken inzwischen an anderer Stelle publiziert worden ist.

Es bleibt zu hoffen, daß das so erfolgreich begonnene, auf insgesamt mehr als

20 Bände angelegte Werk möglichst zügig fortgeführt und das bisher erreichte hohe Niveau beibehalten werden kann.

(Juni 1977) Christian Ahrens

*WALTER WIORA: Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. IX, 108 S. (Erträge der Forschung. Band 44.)*

Walter Wioras neuestes Werk aus dem Gebiet der Folklore-Forschung gibt einen kurzen, doch hochkonzentrierten Querschnitt durch den augenblicklichen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft, dargestellt an den verschiedenen Schulrichtungen dieser Disziplin. Es ist als ein kleines Vademecum entworfen und Resultat einer ehrlichen Selbstprüfung über Wert und Unwert mehrerer Forschungsmethoden. Ihre zwei Hauptlinien sind:

a) die europäische Schule, die ihre Wurzeln an den Berliner und Wiener Universitätskreisen hatte (um 1900) und welcher das Privileg zukommt, die eigentlich „vergleichende“ Forschungsmethode für Volksmusiken, viele aus Asien, entwickelt zu haben. Die Protagonisten dieser europäischen Schule waren (und sind) vorwiegend Musikhistoriker (wie es Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs, Georg Schünemann oder Robert Lachmann in Berlin waren, Robert Lach oder Egon Wellesz in Wien), und es lag ihnen nahe, die neuen Zweige der musikalischen Volks- und Völkerkunde als organische Ausweitung geschichtlicher Phänomene, oder als deren Antitypus aufzufassen. Strukturell-analytische Vergleiche zwischen einem zeit l o s e n Volkslied mit seinem „zweiten Dasein“ in einem zeit e r z e u g t e n Kunstwerk, wie z.B. die russischen Volkslieder in Beethovens Rasumowsky-Quartetten op. 59 (cf. W. Salmen, in: Fs. W. Wiora, S. 397 ff.), gehören daher zu den bevorzugten Forschungsthemen der vergleichenden Methode, ebenso wie die Variantenforschung über einen Melodie-Typus rund um den Erdball herum, oder über dessen Mutationen durch die Jahrhunderte hindurch. Zum letzteren Forschungstyp gehört z. B. die klassisch gewordene Studie Robert Lachmanns über *Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos* (Fs. J. Wolf, 1929).

b) die amerikanische Schule der Musikethnologie, die, wie der Name suggeriert, von der allgemeinen Ethnographie, Anthropologie und vor allem auch Soziologie ausging und deren Vertreter oft keine musikgeschichtlich-humanistische Ausbildung hatten und somit auch nicht immer das Fundament für melodische Stilanalysen und vergleichende Melodienforschung mitbrachten. Zudem war für die amerikanische Gruppe Ausgang und Ziel der Musik verschieden. Für sie ist Musik und Musikmachen eine der vielen Ausdrucksarten des Menschen in seiner engeren Lebensgemeinschaft, funktionell gebunden an den Groß-Ablauf der Zyklen von Leben und Tod, Arbeit und Fest, Mythos und Glauben. – Die Wege ihrer Erforschung sind daher wesentlich andere. Nach Walter Wiora ist es nicht der musikalische *Text* einer Melodie, der hier zur Analyse steht, sondern der gesellschaftliche *Kontext*, an den jene Melodie funktionell gebunden ist. Es geht also hier nicht so sehr um die Textur der Melodie, sondern um ihre Destination als Melodie z u m Tanzen oder z u m Todesritual im Brauchtum eines Stammes. Die wissenschaftliche Darstellung eines melodischen Kontextes neigt daher nicht zur Analyse, sondern zur Beschreibung, zur synthetischen Raffung aller Details in Richtung auf ein abgerundetes Bild eines Stammeslebens, Musik einbezogen. Musikalische „Portraits“ einzelner Indianerstämme sind klassische Studien aus der Frühzeit amerikanischer Musikethnologie, und zweifellos hat sie damit eine neue Perspektive eröffnet, die nicht mehr aus dem Ganzen unserer heutigen Musikwissenschaft wegzudenken ist.

Freilich gibt es Begrenzungen und Besonderheiten auf beiden Seiten, die Wiora im einzelnen aufdeckt und untersucht. Musik, betrachtet als Form und Wesen in sich und Musik dienend einem Kollektiv, d.h. Musik als Text und als Kontext, dies sind die zwei großen Antinomien, auf denen Wiora sein Werk aufbaut (Kap. 2 und 3). Wioras eigentliche Zielsetzung ist es aber, eine Renaissance der ursprünglichen vergleichenden Forschungsmethode zu erwirken, nachdem diese durch die rapide Entwicklung der jüngsten amerikanischen Musikethnologie und ihrer Ausweitung im dortigen Universitätsstudium einen starken Rückgang erlitten hatte. Wioras Schrift ist ein

leidenschaftliches Plädoyer für die erneute Aufnahme der vergleichenden Methode, die, bei uns „niederdiskutiert“, in vielen anderen Disziplinen – wie in der vergleichenden Rechtswissenschaft, Religionswissenschaft oder Linguistik – einen stetigen Auftrieb erfahren hat. Wioras Vorschlag ist, die ursprüngliche Zielsetzung von Grund auf zu erweitern und dem heutigen Wissensstand anzugleichen, unter Anerkennung und Verwendung der ethnologischen Arbeitsweisen. So gibt er in Kapitel 2 nicht weniger als 14 Themen aus der Musikwissenschaft an, die von der Applikation der vergleichenden Forschung gewinnen könnten, darunter: Wörter und Begriffe, Wissensformen, Singart, Affekt-Symbol-Mimesis etc., – nicht zu reden von vergleichender Melodik oder Mehrstimmigkeit.

Nachdem Walter Wiora schon mehrere Male in grundlegenden Artikeln über das Thema der wissenschaftlich-komparativen Methode geschrieben hat, kann man nicht umhin, sein neuestes Werk als ausgereiftes und endgültiges Bekenntnis hierzu anzusehen. Zweifellos, diese Arbeitsweise erfordert einen neuen „uomo universale“, und viel wird davon abhängen, wie sich die zukünftigen Universitäts-Curricula der Sache annehmen. Einer der wichtigsten Beweggründe sollte dabei sein, dem heute so hochdressierten und verfrühten Spezialistentum entgegenzuwirken. Die Hintergründigkeit des materiellen Klanges zu enträtseln – wie einbegriffen in jeder vergleichenden Forschung – bedeutet gleichzeitig auch, die jeweiligen Tonsysteme, Spielweisen, Vokalintonationen, Gesangsmanieren, Mythen und Glaubensformen zu durchleuchten und in Gleichlauf zu bringen.

Walter Wiora gibt in jedem Fall nur kurze Übersichten, mehr anregend und wegweisend als didaktisch. Dazu bietet er aber eine reiche und fesselnde Literaturlauswahl, die dankenswerterweise auch viel Gutes vom englischen und französischen Schrifttum einschließt.

Das kleine Buch, vollbepackt an kritischem Wissen, gewinnt eine besondere Anziehung durch eine Reihe scharf geprägter Aussagen, Regeln, Termini, Definitionen und Gedankensplitter. Einige dieser prägnanten Formulierungen Wioras mögen hier folgen, wie etwa, wenn er warnt, daß die vergleichende Methode nicht bedeutet, Ori-

ginal und Plagiat zu vergleichen. „*Unmethodisch ist es, Fremdes nur auf Analogien zu Vertrautem hin anzusehen*“ (S. 2). – Bezüglich der Variantenforschung warnt er: „*Es gibt Ähnlichkeiten ohne Verwandtschaft*“ (S. 6), und beim Erfassen noch unerforschten Stoffes, allem Zweifel entgegen, gibt er zu bedenken: „*Zum Fortschritt jeder Wissenschaft gehört ein Vorfeld von Vermutungen und Fragen*“ (S. 13).

Bezüglich einer möglichen Verbindung der beiden divergierenden Arbeitsweisen meint Wiora, daß die Analyse des „*Textes*“ eine Voraussetzung ist, den „*Kontext*“ zu verstehen. – „*Es wechselt, was wesentlicher ist*“ (S. 26). – „*Melodien desselben Typs müssen nicht Varianten eines individuellen Stückes sein*“, und beim Vergleich von Improvisationen „*kommt es darauf an, die Korrelate zu bedenken: was einer an Geübtem und Üblichem im Kopf hat*“ (S. 28).

Wir erfahren, daß (praktische) Instrumentenstimmungen nicht (immer) identisch mit dem Tonsystem (derselben Kultur) sind, daß Skalen nicht prae-existent sind, sondern ein später Abstrakt. – Wir werden oft davor gewarnt, ererbte Fehler weiter zu schleppen, z.B.: „*Kontinente als Ganze (sind nicht) miteinander zu vergleichen*“, und: „*Es gibt Musikkulturen im Orient, aber nicht die orientalische Musikkultur*“ (S. 92).

Wertvoll ist, am Ende des Buches, die Aufstellung von sieben neuartigen Themen zur vergleichenden Bearbeitung über die komplexen Fragen der „*Verwestlichung*“, deren Prozeß eben nicht eingleisig ist, sondern längst durch Aktivierung der einheimischen Kräfte einen gewaltigen Gegen Schlag erhalten hat. Die „*Veröstlichung*“ des Westens ist in vollem Zuge, angefangen von den wissenschaftlich geführten Phonotheken, die den Urstoff in abertausenden items bereithalten, zur vielfachen Verwendung durch die Industriekultur, die sie in Form von kommerziellen Platten, Jazz- und Pop-Bearbeitungen an die Massenhörer, vor allem aber an die Jugend weiterleitet, die – längst europa-müde – von der Magie des fernen Klanges hingerissen ist.

Hiermit haben wir vollends die zeitgenössische Bühne der vergleichenden Musikwissenschaft erreicht, die sich dem neuen Welthorizont nicht länger verschließen darf, als Sprecher ihrer Generation.



Walter Wioras Schrift kommt zu guter Stunde, als eine der treuen Wegmarken zwischen dem Erreichten und den noch ungelösten Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft, deren Lösung sicher in der wachsenden Synthese beider Arbeitsweisen liegt. (September 1976) Edith Gerson-Kiwi

J. A. BANK: *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*. Amsterdam: Annie Bank 1972. 260, XI S.

Banks Interesse gilt Kategorien der Interpretation. Er stellt die schlichte Frage, in welchem Takt und welchem Tempo die Mensuralmusik zu schlagen sei. Er gibt darauf schließlich eine schlichte Antwort: In zwei Haupttempi; das eine stimmt überein mit dem biologischen Rhythmus, der sich etwa im Gehen manifestiert (M. 60), das andere mit dem Pulsschlag (M. 80). Beide Tempi können verdoppelt oder im Sinne mathematischer Proportionen modifiziert werden. „*For this long period the theory of one tactus of invariable speed cannot be sustained*“, lautet das Fazit des Buches. So schlicht Frage und Antwort sind, so weit und schwierig ist der Weg, der sie verbindet. Bank untersucht 124 Beispiele. Das erste ist von Perotin, das letzte von Palestrina; sie werden in Partitur und modernen Schlüsseln, aber in der originalen mensuralen Notation mitgeteilt. Bank analysiert ihre mensurale Verfassung: das Verhältnis der Werte zueinander, auch den Grad der rhythmischen Komplexion, er ermittelt die Zähl- und die Taktzeit und bestimmt endlich, meist mit Hilfe der zeitgenössischen Theorie, ihr Tempo.

In den ersten Kapiteln stützt sich Bank auf Gullos Studien über *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*. Den Takt liest er meist aus der Notation heraus. „*In many cases the notation itself makes clear where the beat is to fall.*“ (S. 23). Das Tempo wird hier vor allem durch die Textierung bestimmt. Enthält die Perfektion einer frühen Motette zwei Silben, möchte sie Bank im straffen Takt (M. 80) geschlagen wissen, enthält sie drei Silben, unterstellt er sie dem mäßigen Takt (M. 60). Bank setzt voraus, daß sich der Taktschlag an der oberflächlichen Ver-

fassung der Komposition orientiert. Infolgedessen gehen Zähl- und Taktzeit auf die jeweils kleineren Werte über, wenn nicht nur Longen und Breven, sondern auch Semibreven textiert werden. Dabei stützt sich Bank auf Franco von Köln. Die Sätze, die er heranzieht, bestätigen sein Verfahren, wenn man „*tempus*“ mit Taktzeit und „*minima pars temporis*“ mit Zählzeit übersetzt (S. 23). Und man muß hinnehmen, daß der kleine Brevistakt die Mensur der Longa zerschlägt. Über Francos Theorie und dem Beispiel (Nr. 3) ließe sich vielleicht auch ein Longatakt begründen. In den Kapiteln über die Musik des 14. Jahrhunderts beobachtet Bank neben der Mensur und der Textierung die Kunsthaftigkeit der rhythmischen Verfassung. Ein Rondeau von Anthonellus de Caserta (Nr. 31) möchte er wegen seiner rhythmischen Manierismen im gemäßigten Takt (Brevis M. 30-36) geschlagen wissen.

Dabei stellt sich die Frage, ob die Notation des Cantus und Contratenor nicht Taktverschiebungen nahelegt, die die Synkopen zur Geltung bringen. In den Kapiteln über die Musik der Engländer und Niederländer rückt das Diminutions- und Augmentationswesen in das Zentrum der Untersuchung. Dabei werden auch Kategorien der Bewegung wichtig. Bank nimmt an, die verschiedenen Arten der Notation, die Dunstable in einem Meßsatz (Nr. 78) verwendet (O – 3 O – ♢), zeigten verschiedene Bewegungen an: langsam – schnell – mäßig. Die letzten Kapitel gelten dem tactus und seiner Theorie. Bank erinnert u. a. an die antiken Begriffe „*plausus*“ und „*percussio*“ sowie an ihre Tradition im Mittelalter, um die Existenz des tactus vor seiner Theorie wahrscheinlich zu machen. Er präzisiert ferner, im Widerspruch zu Hamm, den Unterschied zwischen der „*counting-unit*“ und der „*mensura-unit*“. Die eine wird in der Regel durch die Minima, die andere durch die Semibrevis dargestellt. Im wesentlichen werden die Forschungen, die Dahlhaus zur Theorie des tactus im 16. Jahrhundert vorgelegt hat, bestätigt.

Das Verfahren, das Bank anwendet, und die Ergebnisse, zu denen er kommt, sind vernünftig. Die Metronomzahlen dürften den Interpreten alter Musik sehr nützlich sein. Gleichwohl muß man einrechnen, daß sie so gesichert und schlüssig nicht sind, wie sie sich geben. Das liegt vor allem wohl daran,

daß Bank die Mensuralmusik und ihre Theorie nach Erscheinungen befragt, die erst spät in ihrer Geschichte, so der Takt, oder gar erst danach, so das Tempo, reflektiert werden. Bank nimmt an, sie seien, auch solange sie durch die Theorie vernachlässigt worden sind, sehr wohl bedeutend, aber nur Gegenstände des Usus gewesen. Doch ist dieser Schluß überzeugend angesichts einer Theorie, die die Temporalstruktur der Musik im übrigen so ausführlich erörtert? Könnte das Schweigen nicht bedeuten, daß Tempo und Takt keine oder nur eine untergeordnete Bedeutung für die Mensuralmusik haben? Die Kategorien des Tempos, das Langsame und Schnelle, sind, wie Banks Studien zeigen, nebensächlich. Die Maße der Mensuralmusik sind weder langsam noch schnell. In musiktheoretischen Schriften des 14. Jahrhunderts kommen zwar Bewegungsvokabeln vor; doch es scheint, als bezögen sie sich, mit Marchettus von Padua zu sprechen, auf die „*modi canendi*“, nicht auf den Ereignischarakter der Musik (Gullo, S. 62). Eine anachronistische Komponente enthält auch Banks Taktbegriff. Bank definiert den Takt als „*motio manus*“, als *tactus*, aber er versteht ihn auch als Einheit zweier oder dreier Zählzeiten, fügt also dem *tactus* den Takt ein. Die Bedeutung, die Bank der Zählzeit damit zumißt, ist zu groß. Ohne eine minimale Bezugseinheit kommen gewiß weder Theorie noch Praxis aus, aber es ist fragwürdig, daraus abzuleiten, daß diese der Ausgangswert der mensuralen Formationen und ihrer Manifestationen ist. Die Mensuraltheorie versteht sie im Gegenteil als Ergebnis des Divisionsprozesses, in dem sich der vorausgesetzte Rahmenwert versinnlicht. Und auch dann noch, wenn man diese grundsätzlichen Bedenken wegen ihrer unpraktischen Konsequenzen auf sich beruhen läßt, wenn man Banks Begriffe übernimmt, weil wir Musik kaum anders als im Bild der Bewegung denken können, bleiben Ungewißheiten. So basiert die Bestimmung des Wertes, auf den die Divisionen des Marchettus von Padua bezogen werden (M. 70 – 80), auf einem Rekonstruktionsversuch, den Gullo mit einigen Sängern nach Anweisung des Theoretikers durchgeführt hat. Wer weiß, ob sein Resultat der hohen und eigenartigen Gesangskultur des 14. Jahrhunderts entspricht?

(Juli 1977)

Wilhelm Seidel

*HANS BOL: La Basse de Virole du Temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray. Bilthoven: A. B. Creyghon 1973. XIV, 336 S. und 13 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. 7.)*

Den Höhepunkt der französischen Gambenmusik bilden die *Pièces de Virole* von Marin Marais (1656–1728), in fünf Büchern zwischen 1686 und 1725 in Paris erschienen, und von Antoine Forqueray (1672–1745), im Jahre 1747 von seinem Sohn veröffentlicht. Sie sind die Grundlage der vorliegenden Untersuchungen, deren Ergebnisse weit über diese Abgrenzung hinausgehen und vielfältige Zusammenhänge aufspüren.

Im 1. Teil des in zwei Teile zu je drei Kapiteln gegliederten Buches werden das Instrument, die Musik für Viola da gamba und die verschiedenen „Spielweisen“ („*Les différentes manières de toucher*“) behandelt, im 2. Teil die Technik der rechten und der linken Hand sowie die Verzierungen.

Zu Beginn wird die Geschichte der Viola da gamba vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Entstehung des *Pardessus de Virole* im 18. Jahrhundert dargestellt und werden die gebräuchlichen Stimmungen und Messuren der Gambeninstrumente angegeben. Die Quartettbesetzung verliert in Frankreich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts schnell an Interesse, schon um 1670 bis 1680 scheinen nur noch Diskant und Baß verwendet worden zu sein. Als eine der letzten französischen Kompositionen für ein vollständiges Viola-da-gamba-Quartett muß das um 1680 entstandene *Concert pour quatre parties de violes* von Marc-Antoine Charpentier angesehen werden. Der *Pardessus de Virole*, eine Quart höher als der *Dessus* gestimmt, kommt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr in Mode, ihm hat Michel Corrette 1749 ein Lehrbuch gewidmet.

Die in den verschiedenen Ländern unterschiedlichen Stimmungen sind in Tabelle I (S. 328 - 331) übersichtlich zusammengefaßt, zu ergänzen wären hier die Angaben von Lodovico Zacconi (1592, fol. 218). Im weiteren wird das Anbringen der Bündel wie die dadurch möglichen Rückschlüsse auf das Tonsystem und die Baß-Viola-da-gamba im speziellen erörtert. Nach Mersenne (1636) soll Jacques Mauduit um 1600 dem ursprünglich fünfsaitigen Instrument eine sechste Saite hinzugefügt haben, doch

war das fünfsaitige Instrument weiterhin in Gebrauch. Eine nochmalige Erweiterung des Tonumfangs geschah nach Jean Rousseau (1687) durch De Sainte Colombe. Er fügte eine siebte Saite in der Tiefe hinzu (*A1*) und führte für die drei tiefsten Saiten die Silberumspinnung ein (um 1670).

Gegenstand des zweiten Kapitels ist die Musik für Viola da gamba in Frankreich. Mit Ausnahme der sich in Privatbesitz befindenden und daher unerreichbaren sowie der verschollenen Werke konnte der Autor alles einsehen. In Tabelle II (S. 332 - 333) sind alle für die Untersuchung wichtigen Werke in chronologischer Reihenfolge zusammengefaßt, die weniger wichtigen werden im Text (S. 21-24) angeführt. Im weiteren werden die verschiedenen Suitentypen, die sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich ausgebildet haben, genau untersucht und wiederum in einer Tabelle (IIIa und IIIb, S. 334-336) veranschaulicht. Notationsfragen beschließen den Teil.

Das dritte Kapitel ist vor allem den von Jean Rousseau differenzierten „Spielweisen“ gewidmet. Sie werden, soweit möglich, mit anderen theoretischen Äußerungen konfrontiert.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Baßgamba zur Zeit von Marais und Forqueray. Daß diesem Problem hier weniger Platz eingeräumt wird, liegt allein darin begründet, daß sich die Ausführlichkeit und die vielschichtigen Überlegungen des Autors nur summarisch darstellen lassen. Ihre Vollständigkeit kann nur durch die eigene Lektüre ermessens werden.

Nach einführenden Bemerkungen über die Haltung und das Einstimmen des Instruments und über die Beschaffenheit des Bogens wie der Saiten wird die Technik der rechten Hand ausführlich beschrieben: Haltung des Bogens, Streichbewegung, Bogenwechsel, Regeln für den Auf- und Abstrich und deren Anwendung in den Suitensätzen, „*notes égales*“ und „*notes inégales*“, Akkordspiel, Legatospiel und schließlich besondere Artikulationen wie *portato*, *tremolo*, *détaché* und „*enflement*“ (crescendo auf einem Ton).

In derselben Ausführlichkeit wird im zweiten Kapitel die Technik der linken Hand behandelt: Haltung der Hand, Liegenlassen der Finger („*tenue*“) und „*le doigt couché*“ (mindestens zwei Saiten mit dem-

selben Finger auf demselben Bund gegriffen), beide von der Lautentechnik übernommen, Ausfüllen großer Intervalle durch Läufe („*coulades*“) und akkordische Ergänzungen, Fingersätze – diese werden von den Komponisten oft mit peinlicher Genauigkeit angegeben –, Lagenwechsel und die verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung, das Spiel in sehr hohen Lagen und Fingersätze für Terzgriffe und Akkorde.

Im letzten Kapitel werden die Verzierungen ausführlich besprochen. Die zahlreichen Erläuterungen im Text werden durch Tabelle IV (S. 337 - 339) ergänzt. Sie bringt die Zeichen und Benennungen der Verzierungen, wie sie sich in den Quellen zwischen 1666 (Du Buisson) und ca. 1750 darbieten.

Im Anhang sind die Anweisungen und Regeln von Du Buisson, Etienne Loulié, Roland Marais, De Machy und Marin Marais erstmals zusammenhängend veröffentlicht. Ein umfassendes Sach- und Namenregister, das zusätzlich biographische Hinweise enthält, sowie 13 Abbildungen, die die Geschichte der Viola da gamba illustrieren und Ausschnitte aus den theoretischen Quellen zeigen, beschließen die Publikation.

Der Autor, der, wie er selbst im Vorwort mitteilt, seine Aufmerksamkeit vor allem auf die für diese Thematik besonders wichtigen, von anderen zu Unrecht vernachlässigten Fragen der Technik der Viola da gamba gerichtet hat (S. XII), hat mit diesem Buch ein Kompendium der französischen Gambenmusik geschaffen, das für die Musikwissenschaft und für die Praxis in gleichem Maße zu schätzen ist.

(Juni 1977)

Veronika Gutmann

ALFRED DÜRR: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S.Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1976. 173 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Nr. 26.)*

Seit die „Bach-Philologie“ den diplomatischen Untersuchungsmethoden (wie Papier-, Wasserzeichen- und Schriftvergleichen) verstärkt Aufmerksamkeit widmete, wurde manch neues Licht auf Werkentstehung und Schaffungsvorgang bei Johann Sebastian



Bach geworfen. Als bahnbrechend auf diesem Gebiete durften in erster Linie die – unabhängig voneinander entstandenen – Arbeiten Georg von Dadelsens (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958) und Alfred Dürrs (*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs* im Bach-Jahrbuch 1957, Berlin 1958) angesehen werden, bahnbrechend vor allem deshalb, weil sie die im romantischen Bach-Bild eines Spitta und Schweitzer verwurzelte Meinung, die Choralkantaten Bachs stellten innerhalb seines Kantatenschaffens einen abschließenden Gipfelpunkt dar, als Fehlurteil entlarvten. Die Wichtigkeit der Arbeiten zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die Ergebnisse beider Forscher auch heute noch im Großen und Ganzen uneingeschränkt gelten, auch wenn zahlreiche Ergänzungen und wenige Revisionen sich als notwendig erwiesen. Diesem Bedürfnis kam Alfred Dürr mit einer revidierten zweiten Auflage seiner *Chronologie* nach, die nicht als Neufassung, sondern als durch Ergänzungen und Richtigstellungen auf den gegenwärtigen Forschungsstand gebrachter Neudruck erschien. Kurze Ergänzungen stehen dabei – durch Schrägdruck als solche gekennzeichnet – am Rande oder am Fuße der entsprechenden Seite, wodurch lästiges Blättern vermieden wird. Wichtige Neuerkenntnisse, die einer eingehenden Erläuterung bedürfen, werden am Ende des Buches zusammenfassend als „Nachtrag“ angeführt. Überarbeitet wurde der „Anhang C“, ein Verzeichnis der ermittelten Aufführungen Bachscher Werke im Zeitraum von 1723 bis 1750; Aufführungen fremder Werke durch Bach wurden nur dann berücksichtigt, wenn entweder ein kompositorischer Anteil Bachs vorlag, oder Rückschlüsse auf sein eigenes Werk möglich waren. Ansonsten bleibt Dürrs Untersuchung unverändert, macht aber das mühsame Überprüfen der Chronologie in der seit 1957 erschienenen Bach-Literatur überflüssig und erfüllt als revidierter Nachdruck neben Dadelsens Arbeit, die auch weiterhin für chronologische Fragen heranzuziehen ist, die Aufgabe eines unentbehrlichen und zuverlässigen Orientierungswerkes.

(Juni 1977)

Wolfgang Birtel

MICHAEL DICKREITER: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler. Bern und München: Francke (1973). 252 S. (Neue Heidelberger Studien. V.)*

Keplers Werk zeigt in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht ein Doppelantlitz. Nach vorne gerichtet entdeckt es die bahnbrechenden physikalischen Gesetze, rückwärts gewandt erblickt es die antike Vorstellung der Weltharmonik in ihrer metaphysischen Verwurzelung. Wie sein astronomischer Vorgänger Ptolemaios hat Kepler das Weltbild auf das Nachhaltigste beeinflusst; wie auch Ptolemaios, für Kepler ein „author optimus“, sah sich Kepler veranlaßt, musiktheoretische Überlegungen anzustellen, um die Welt nicht nur nach physikalischen Gesetzen zu bewegen, sondern auch musikwissenschaftlich zu verankern. Nur vor diesem Hintergrund wird man sich der „Musiktheorie“ Keplers auf angemessene Weise nähern.

Dies unternimmt Michael Dickreiter in seiner 1971 in Heidelberg bei Reinhold Hammerstein abgeschlossenen Dissertation über Kepler. (Wie es bisweilen bei scheinbar abgelegenen und wenig bearbeiteten Themen vorkommt, koinzidierte Dickreiters Arbeit zeitlich mit der von ihr unabhängigen Dissertation H.A. Attelns über *Das Verhältnis Musik-Mathematik bei J. Kepler*, die 1970 in Erlangen angenommen wurde.) Dickreiters Vorsatz ist es, Keplers „Musikbegriff, der sich an keiner Stelle explizit anbietet, systematisch zu rekonstruieren“ (S. 10). Dabei beschränkt sich der Verfasser nicht darauf, diesen Begriff allein aus der späten Hauptquelle *Harmonices mundi* herauszuschälen, sondern er bezieht Keplers Gesamtwerk einschließlich der Briefe mit ein, um auch die Entwicklung, die zu diesem Begriff geführt hat, aufzuzeigen. Diesem Vorsatz entsprechend ist die Arbeit in drei Teile gegliedert. Teil I (S. 17 - 90) befaßt sich mit dem „Harmoniebegriff“ Keplers, dessen „Genese“ eruiert wird, ehe seine „Struktur“ anhand von *Harmonices mundi* verfolgt wird. Der kürzere Teil II (S. 93 - 119) behandelt „Die Harmonie in den Planetenbewegungen“, bevor Teil III (S. 123 - 187) „Die Musiktheorie“ Keplers so darstellt, daß zunächst Keplers Verhältnis zum „zeitgenössischen Musikleben“ – gleichsam eine musikalische Biographie Keplers – und seine „Kenntnis der Musiktheoretiker“

vorgestellt wird, ehe „*Keplers Beitrag zur Musiktheorie*“ abgemessen wird. In einem Anhang (S. 189 - 201) wird ein Ausblick auf die „*Nachwirkung Keplers in der Musiktheorie und Musikanschauung*“ gegeben.

Aufgrund des knappen zur Verfügung stehenden Raumes erlaubt es sich der Rezensent, auf die wohlwollende Besprechung der Arbeit durch Carl Dahlhaus (*Melos/NZ* 1, 1975, S. 509 f.) hinzuweisen und hier nur auf folgendes einzugehen: Die für die Behandlung eines so anspruchsvollen und stoffreichen Themas notwendige, über die Fachgrenzen hinausgehende Belesenheit, die sich auf die wichtigste Literatur und nicht auf sporadische Glücksfunde stützen muß, bringt der Verfasser in einem für eine Dissertation ungewöhnlichen Maße mit. Dennoch ist ihm offensichtlich eine für die Behandlung des Themas wichtige Dimension nicht direkt zugänglich gewesen, nämlich der Vergleich zwischen Kepler und den griechischen Quellen, vor allem mit Ptolemaios. Und so ist er geneigt, die Bedeutung dieser Quellen für Kepler gering zu veranschlagen, wenn er summarisch urteilt: „*So sehr sich Kepler auch mit der antiken Musiktheorie beschäftigt hatte, so hat er dennoch wenig von ihr übernommen, ja sie im Ganzen sogar abgelehnt*“ (S. 150). Hier argumentiert Dickreiter freilich aus der Sicht eines Begriffs von Musiktheorie „*im engeren Sinne*“, d.h. aus der Sicht von Musiktheorie eher im Sinne von *Musica practica* als von *Musica theoretica*. Wie er selbst anmerkt (S. 147), ist Keplers „*Musiktheorie*“ nicht „*vollständig*“, insofern sie u. a. Rhythmus-, Notations- und Gesangslehre nicht berücksichtigt. Gerade aber die Einschränkung, „*Musiktheorie*“ primär als Harmonik zu verstehen, teilt Kepler mit Ptolemaios. (Außerdem betreibt Kepler „*Musiktheorie*“ im Dienste der *Weltharmonik*; der Gedanke einer *Weltrhythmik* oder eines *Weltgesangs* mag ihm ferngestanden sein.) So werden das eigentümliche Spannungsverhältnis Keplers zu Ptolemaios, die völlige Übereinstimmung mit Ptolemaios hinsichtlich der Fragestellung und der Ziele (nicht hinsichtlich der Methode), wie sie *Harmonices mundi V* expliziert wird, zwar mehrfach angemerkt, ohne aber der Sache nach am Text näher verfolgt zu werden.

Gegenüber dem historischen bzw. antiken Vorfeld erweist Dickreiters Arbeit ihre

Stärke vorzüglich dort, wo sie Keplers Musiktheorie in ihr zeiteigenes wissenschaftliches und musikalisches Umfeld stellt. — Der klaren und sicher fortschreitenden Darstellung korrespondiert die gediegene drucktechnische Ausstattung des Bandes im Rahmen der *Neuen Heidelberger Studien*. Gerade weil diese Reihe dem unheilvollen Hang und Zwang zum Flattersatz noch zu widerstehen vermag, sei es gestattet, auf eine mißliche Gepflogenheit hinzuweisen: auf den an den Schluß des Bandes gestellten und kapitelweise durchnumerierten Anmerkungsapparat. Der geringe Mehraufwand für einen erfahrenen Setzer, die Anmerkungen zusammen mit der Seite umzubrechen, steht in keinem Verhältnis zu dem Aufwand an lästigem Blättern, zu dem jeder Benutzer gezwungen ist, der eine wissenschaftliche Untersuchung wie die Dickreiters mit der ihr zukommenden Gründlichkeit zu lesen sich anschickt.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

HERMANN FISCHER – THEODOR WOHNHAAS: *Süddeutsche Orgeln aus der Zeit vor 1900. Eine Bestandsaufnahme auf Grund der Aufzeichnungen der Orgelbauer Strebel in Nürnberg. Frankfurt/Main: Verlag Das Musikinstrument (1973). 319 S., 90 Zeichnungen mit Personen- und Ortsverzeichnis.*

Die Verfasser, die sich die verdienstvolle Aufgabe gestellt haben, ein orgelgeschichtlich reiches und bedeutungsvolles Material vorzulegen, weisen mit Recht darauf hin, daß neben den üblichen Quellen für die Orgelforschung: Pfarr-, Gemeinde-, Herrschaftsarchive, Archive kirchlicher und staatlicher Behörden, vor allem die der Orgelbauer von besonderer Bedeutung sind. In diesen befinden sich viele Notizen über den jeweils gegenwärtigen Stand und Unterlagen über Veränderungsplanungen, wie auch besonders Entwürfe für Neubauten. Neben den dispositionellen Unterlagen liegen dort auch häufig Skizzen über die vorhandenen Gehäuse vor. Wenn man durch tägliche Begegnung mit den genannten Archiven – ausgenommen die hauptamtlich betreuten – weiß, was noch laufend in unseren Tagen aus Unkenntnis und mangelnden Aufbewahrungsmöglichkeiten an wertvollen Doku-

mentationen vergangener Zeiten wie auch jüngster Vergangenheit verloren geht, der kann besonders den Wert vorliegender Arbeit ermessen. Nicht weniger ist dem Verlag zu danken, daß er sich für ein solch umfangreiches Werk engagiert hat.

Die hier veröffentlichten Dispositionen und Kostenvoranschläge, enthalten in sieben Büchern von 1884–1888, Copierbüchern von 1888–1911 und Skizzenbüchern von 1907–1927, stammen von der Hand des Orgelbauers Johannes Strebel (1832–1909) und seinen beiden Söhnen Wilhelm und Hermann, die seit 1890 bzw. 1893 im väterlichen Geschäft waren. 1921 trat Wilhelm Strebel als Teilhaber in die Firma Steinmeyer, Oettingen, ein, die heute im Besitz des Archivs ist und der für die Genehmigung zur Publikation zu danken ist.

In der Einführung geben die Autoren ein umfassendes Bild von der Tätigkeit des Gründers Johann Strebel, der zunächst als Lehrling und Geselle bei dem bedeutenden Orgelbauer Eberhard Friedrich Walcker in Ludwigsburg tätig war, weitere Jahre bei Steinmeyer, J. und P. Schiedmayer, Stuttgart, Adolph Ibach und Sohn, Barmen, H. Cavallé-Coll, Paris arbeitete und sich 1864–1884 mit G. F. Steinmeyer assoziierte. 1884 eröffnete er in Nürnberg ein eigenes Werk. 1908 übernahmen die Söhne den Betrieb bis Sohn Wilhelm 1921 Teilhaber von Steinmeyer wurde. Außer den Erörterungen über die verschiedenen Ladensysteme stellen die Verfasser besonders das Kunstverständnis des Orgelbauers und sein Interesse für die alten Orgelgehäuse heraus. Letzteres ist durch die vielen Zeichnungen dokumentiert, die heute von besonderem Interesse sind. Er selbst entwickelte aus diesen Studien einen Neubarockstil und neigte nach 1900 dem Jugendstil zu. Weiterhin wird sein standespolitisches Engagement und seine sozialpolitische Weitsicht betont. Infolgedessen wurde er im Jahre 1906 zum Vorstand des neugegründeten Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands gewählt.

Das Gebiet, in dem die vorgelegten Dispositionen, Zeichnungen usw. entstanden, hat seinen Schwerpunkt in Mittelfranken, reicht aber darüber hinaus nach Oberfranken, in die Oberpfalz und nach Mitteldeutschland (Südthüringen). Die 528 aufgeführten Zeichnungen und Dispositionen geben ein Bild von der früheren Zeit. Heute

interessiert auch weitgehend das 19. Jahrhundert und der Übergang zum 20. Jahrhundert, in seinen Dispositionen wie in seinen technischen Problemen, zumal diese Zeit infolge einseitiger Betonung des Barock von der Forschung vernachlässigt wurde. Nur der, welcher in dieser Materie bewandert ist, kann voll ermessen, welche Mühe in vorliegender Arbeit aufgebracht wurde. Es ist zu verstehen, wenn das ganze Material nicht in extenso vorgelegt werden konnte, Platzgründe und Kosten waren für eine Kürzung maßgebend. Die Begründung der Autoren mag hier aber zitiert werden: „*Alle Excerpte sind aus Platzgründen Kurzfassungen des Originaltextes und enthalten die wesentlichsten sachlichen Angaben über die Orgel*“.

Die für den Orgelbauer außerdem wichtigen Angaben über Emporen, Treppenaufgänge, Beschaffenheit der Wände und der Decken, konnten nicht berücksichtigt werden. „*Die Originalzeichnungen mußten aus Gründen des Formats umgezeichnet, d. h. verkleinert werden, dabei sind viele Skizzen, die nur eine Prospekthälfte wiedergeben, vervollständigt worden*“. Die wichtigsten Standardmaße sind angegeben, so daß eine maßstabsgerechte Rekonstruktion vorgenommen werden konnte.

Hermann Fischer hat mit großer Akkuratez die Skizzen nachgezeichnet. Es ist festzustellen, daß Hermann Fischer und Theodor Wohnhaas durch vorliegendes Werk und die Vielzahl ihrer Publikationen das Verdienst haben, die vor Jahren noch vielfach weißen Stellen der Orgelkarte der bedeutenden Landschaft Franken auszufüllen; denn diese Landschaft ist von großer Wirkung auf die benachbarten Gebiete gewesen und hat ihren Einfluß auf Mittel- und Westdeutschland ausgeübt.

(Oktober 1973)

Franz Bösken (†)

*LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 9, d-moll Op. 125. Faksimile des Autographs. Leipzig: Edition Peters 1975. IV, 404 S.*

Vor einigen Jahren meinte der Historiker Millard Meiss in einem Gespräch mit mir, die Musikgeschichtsforschung schein ihm etwa zwei Generationen jünger als sein eigenes Forschungsgebiet zu sein, insofern als sie noch dabei sei, grundlegende



historische und faktische Informationen zu sammeln und ihre wichtigsten Denkmäler zu veröffentlichen. Obwohl man leicht Argumente gegen diese Ansicht ins Feld führen könnte, hat sie doch im Hinblick auf einige Gebiete der Musikgeschichte einen wahren Kern. Nirgendwo wird das deutlicher als bei der Publikation von Faksimiles der bedeutendsten Handschriften der großen Meister. Da jedoch die Zahl unserer Veröffentlichungen solcher Manuskripte zunimmt, sind wir nicht nur dabei, uns den höheren Idealen anderer humanistischer Disziplinen, sondern auch deren kommerziellem Niveau anzugleichen. In gewisser Hinsicht hat die vorliegende Veröffentlichung teil an den beiden schon erwähnten Bedingungen; in diesem und in anderen ähnlichen Fällen entschädigt beispielsweise der unbestreitbare Wert der größeren Zugänglichkeit des Quellenmaterials für ein breites Publikum für den unübersehbaren Rückgang der Qualität der Wiedergabe des Originals.

Im Jahre 1924 brachte die Firma Kistner & Siegel in Leipzig ein großartiges komplettes Faksimile des Autographs der Neunten Sinfonie heraus, das damals in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt wurde. Es handelte sich um ein Meisterstück seiner Art, ein Wunderwerk fotografischer Handschriften-Reproduktion, um eine Luxusausgabe, die in nur 150 Exemplaren vorgelegt wurde. Sie war schön gebunden in einem schweren Leineneinband, mit großformatigen Seiten (das Notenbild von 30 x 23,3 cm gab bei der Mehrzahl der reproduzierten Seiten das Originalformat wieder), und alle Seiten waren auf große Blätter in den Maßen 38,5 x 36,5 cm mit breiten Rändern aufgezogen. Die Qualität der Reproduktion war erstklassig; gleichmäßig im Farbton, kontrastscharf und klar in allen Einzelheiten sowohl der dunklen Tinte der Notenschrift wie des Rötels (der durchweg für alle dynamischen Zeichen verwendet wurde).

Aber seit 1945 ist das Originalmanuskript einer der größten unter den bis heute unzugänglichen Schätzen der Berliner Handschriftensammlung, die jetzt zwischen West- und Ostberlin aufgeteilt ist. Wie Hans-Günter Klein in seinem vor kurzem veröffentlichten ausgezeichneten Katalog der Beethovenhandschriften und frühen Kopien in der Musikabteilung der Stiftung Preußischer

Kulturbesitz (Berlin 1975), Seite 217 ausführlich, gilt dieses großartige Manuskript „als verschollen“. So läßt der Verlust oder die Verlagerung des Originals dieses neue Faksimile umso willkommener erscheinen und hilft auch zur Begründung der Tatsache, daß es nach dem Faksimile von 1924 hergestellt wurde (von dem es ein fotomechanischer Nachdruck ist). Das erklärt jedoch auch, warum dieser neuen Ausgabe das außergewöhnlich scharfe Druckbild der älteren mangelt, und zwar besonders bei den Hauptteilen der Sinfonie; nur der Rötels kommt mit der gleichen Präzision und Stärke heraus. Dasselbe gilt übrigens auch für zwei weitere kürzlich veröffentlichte Faksimiles von Beethovenhandschriften, die von demselben Verlag herausgegeben wurden – den Klaversonaten Op. 57 und Op. 111. Auch diese sind nach früher veröffentlichten Faksimiles und nicht nach den Originalhandschriften angefertigt worden, und auch hier ist die Qualität der Reproduktion im Vergleich zu ihren Vorgängern, die 1922 und 1927 veröffentlicht worden waren, wesentlich schlechter. Und wieder ist die Balance der widerstreitenden Kräfte klar: die neuen Ausgaben sind von unbestreitbar hohem Wert (trotz erheblicher Kosten!), aber die Qualität der Reproduktionen kann den noch größeren Wert der seltenen Exemplare der älteren Ausgaben, die von Zeit zu Zeit bei den Antiquaren auftauchen, nicht verringern.

Eine wesentliche Verbesserung gegenüber der Ausgabe von 1924 ist jedoch ein besonderes Merkmal dieses neuen Faksimiles. Es enthält auch zwei Blätter des ursprünglichen Manuskripts, die im Originalmanuskript seit 1827 fehlten – die zwei Blätter mit der Coda des Scherzo. Die Irrfahrten dieser beiden Blätter sind charakteristisch für Beethovenhandschriften und der Erwähnung wert, obwohl sie ausführlich von Baensch im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Bd. III (1927), S. 103 - 113, dann von Kinsky-Halm und erst kürzlich von Hans Schmidt in seiner Veröffentlichung *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn* (Beethoven-Jahrbuch VII, 1969/70, Nr. 569) dargestellt worden sind. Um es kurz zu sagen: Im Februar 1827 hatte Beethoven das Originalmanuskript (in dem nur ein Teil des Finales fehlte) an Schindler übergeben. Im September desselben Jahres hatte Schindler

die beiden Seiten herausgenommen und sie als Geschenk an Ignaz Moscheles in London geschickt. Moscheles wiederum schenkte sie 1846 dem englischen Sänger Henry Phillips. 1907 wurden sie bei einer Auktion in London angeboten und von dem Sammler Edward Speyer gekauft; 1938 gelangte ein Blatt in die Bodmer-Kollektion in der Schweiz und irgendwann vor 1956 kam auch das zweite Blatt dazu. 1956 ging die gesamte Bodmer-Kollektion an das Beethovenhaus über, und jetzt – welche Ironie des Schicksals – sind dies die beiden einzigen Blätter des gesamten Originalmanuskripts, die zur Zeit den Wissenschaftlern und Verlegern zugänglich sind. Der Effekt wird in dem Faksimile überzeugend deutlich; diese Seiten sind natürlich neu fotografiert und ein gut Teil deutlicher als die anderen Seiten der Veröffentlichung. Nebenbei sei bemerkt, daß beide Blätter in der Ausgabe von 1924 nicht aus Unkenntnis oder Unachtsamkeit fehlten; die äußerst sorgfältig arbeitende Firma Kistner & Siegel hatte tatsächlich gehofft, sie aufnehmen zu können (die Blätter lagen damals in der Sammlung Speyer), aber man war einfach nicht in der Lage, wie auch im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Bd. IV, S. 137 dargestellt worden ist.

Neuere Arbeiten von Wissenschaftlern wie von Mies und Unverricht haben das allgemeine Verständnis für das Ausmaß verstärkt, bis zu welchem ein Beethoven-Autograph wesentliche Erkenntnisse nicht nur zu Textfragen, sondern zu subtilen Details der musikalischen Organisation, die sich im grafischen Inhalt auf einmalige und unersetzliche Weise widerspiegeln, vermitteln kann. Einige Musikbeispiele aus diesem Manuskript sind in der Veröffentlichung von Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (Bonn 1957), S. 29, 38, 40 etc. zu finden. Ergänzend dazu muß man die beachtlichen Textprobleme erwähnen, die immer noch mit diesem Werk verbunden sind; Max Unger hat dafür in seinem Teil-Revisionsbericht zur Eulenburg-Partitur einige wichtige Beispiele erwähnt. Ein Blick auf das Finale Takt 758 (mit dem berühmten Konflikt zwischen den Schlüsseln bei den Bläsern, den Chor-Altstimmen und den Bratschen) sollte auch den skeptischen Leser und vor allem die praktischen Musiker von der Wichtigkeit dieser Probleme und von dem offenkundigen Wert des Erwerbs

dieses vollständigen Faksimiles für öffentliche und private Musikbibliotheken überzeugen. Die volle Bedeutung der Publikation wird noch deutlicher werden, wenn die neue Ausgabe der Neunten Sinfonie endlich in der Beethoven-Ausgabe erscheint, in der bisher noch keine Sinfonien veröffentlicht wurden. Man darf wohl hoffen, daß eine verlässliche neue Ausgabe von einer Aufstellung der Varianten und Textprobleme begleitet sein wird, die dieses Autograph und andere Quellen voll zur Kenntnis nimmt und sich der Bedeutung des Werks würdig zeigt.

(Januar 1977) Lewis Lockwood  
(Deutsch von Elisabeth Wenzke)

*LUDWIG VAN BEETHOVEN: First, Second and Third Symphonies. Hrsg. von Frederick FREEDMAN. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1975. XII, 88, 60, 128 S. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)*

Reprints von seltenen musiktheoretischen Schriften und Notendruckern erfreuen sich allemal einer gewissen Aufnahmebereitschaft bei einer wissenschaftlich oder bibliophil interessierten Käuferschicht, besonders wenn die betreffenden Objekte sorgfältig ausgesucht sind und historischen Rang besitzen. Das vorliegende Buch enthält das Faksimile der ersten Partiturausgabe von Beethovens ersten drei Symphonien in der Reihenfolge op. 36, op. 21, op. 55. Der Originaldruck erschien innerhalb der Reihe *A Compleat Collection of Haydn, Mozart, and Beethoven's Symphonies, in Score*, die zwischen 1807 und 1809 von Fr. Cianchettini und B. Sperati in London herausgegeben wurde. Dem Faksimile ist eine kurze, fußnotenreiche Einleitung vorangestellt, die der Herausgeber jedoch nicht eigens für die drei Beethovensymphonien geschrieben hat. Sie wurde in revidierter Form von Da Capo Press übernommen und bezieht sich auf die gesamte Reihe der *Compleat Collection*. Freedman stützt sich im wesentlichen auf den grundlegenden Aufsatz von Georg Kinsky, *Eine frühe Partitur-Ausgabe von Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens* in *AMl* 13, 1941, S. 78-84), und zwar auch da, wo er Vorbehalte anmeldet. In der Datierung der Reihe ging Kinsky von dem im

Subskriptionsprospekt genannten Veröffentlichungsplan aus, wonach beginnend mit Mai 1807 monatlich zwei Symphonien ausgeliefert werden sollten. Einen „Terminus ad quem“ lieferte ihm eine Anzeige in der Zeitschrift *The Musical Magazine, Review and Register* I, 1 (1809). Er entnahm daraus, daß die letzte Nummer XXVII der *Compleat Collection*, Beethovens op. 55, in zwei Heften im März und im April 1809 erschienen ist. Kinsky stellte danach in Tabellenform einen genauen Zeitplan für die gesamte Reihe auf, schloß aber kleinere Abweichungen nicht aus. Wegen des sich vergrößernden Abstandes zwischen der von Kinsky angenommenen Erscheinungszeit und den Besprechungen einzelner Nummern im *Monthly Magazine* hält Freedman eine wesentliche Verzögerung der *Compleat Collection* entgegen dem ursprünglichen Plan und über den April 1809 hinaus für wahrscheinlich. Unverständlich ist jedoch, weshalb er die von Kinsky ermittelten Daten für Nummer XXVII verschweigt und schließlich doch dessen Tabelle übernimmt. – Es ist zu bedauern, daß sich Freedman nicht mit dem von Cianchettini und Sperati überlieferten Text der Symphonien auseinandersetzt. Zumindest im Falle der dritten Symphonie, welche im ersten Satz eine frühe Textvariante enthält und den von der Originalausgabe abweichenden Titel *Sinfonia Eroica composta per celebrare la morte d'un Eroe* trägt, wäre ein Hinweis angebracht gewesen. Auch die Art der Textredaktion, die durch die Spartierung veranlaßt wurde, hätte wohl einen Kommentar verdient. Freedman stellt lediglich pauschal fest, daß die ganze Reihe der *Compleat Collection* keine Authentizität beanspruchen könne. Damit schwindet auch das wissenschaftliche Interesse an dem vorliegenden Faksimile. Bibliophile Erwartungen werden ebenfalls nicht erfüllt, denn die Ausstattung des Buches läßt zu wünschen übrig. Die Einleitung ist ohne Randausgleich gedruckt, die Fußnote 31 fehlt. Das Faksimile besitzt keine hohe Qualität, wie sogar ohne Heranziehung des Originals nur durch Vergleich mit den Abbildungen auf Seite XII festzustellen ist. (September 1976) Sieghard Brandenburg

JOHANN MATTHESON: *Cleopatra*. Hrsg. von George J. BUELOW. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne (1975). 295 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 69. 9. Band der Abteilung Oper und Sologesang.)

Die betrogene Staats-Liebe Oder Die Unglückselige Cleopatra, Königin von Egypten ist die dritte der sechs Opern Matthesons. Ihre Aufführung (Hamburg 1704) gab den Anlaß zu dem bekannten Streit zwischen dem Komponisten und dem jungen Händel.

Die Neuausgabe der Oper ist aus mehreren Gründen interessant: erstens als Dokument einer der eigenartigsten Epochen in der deutschen Operngeschichte. Zweitens werden die Opern Matthesons stets im Zusammenhang mit seinem Einfluß auf Händel genannt – vor allem deshalb, weil Mattheson selbst sich rühmt, Händel in den dramatischen Stil eingeführt zu haben. Welcher Art die Anregungen waren, die Händel in Hamburg erhalten konnte, mag die *Cleopatra* veranschaulichen. (Wenig aufschlußreich scheinen allerdings die immer wieder angeführten Reminiszenzen Händels an Matthesons Opern. [vgl. S. 6] Im übrigen handelt es sich im Fall der Schlußchöre aus *Cleopatra* und *Agrippina* keineswegs um eine „Übernahme“, sondern um eine zufällige Ähnlichkeit, die auf der schon damals offenbar starken Typisierung solcher tanzartigen Schlußsätze beruht.) – Ein dritter Grund für die Neuausgabe liegt in dem Bedürfnis, den berühmten Theoretiker mit dem Musiker Mattheson zu konfrontieren. Zwar werden sich Entsprechungen zwischen seinen Kompositionen und seinen größtenteils sehr viel später geäußerten Lehrmeinungen wohl kaum so direkt herstellen lassen, wie es Buelow versucht (S. 6f.). Gleichwohl wird man die Oper nicht zuletzt unter diesem Aspekt sehen. Darüber hinaus kann man dem damals 23jährigen Mattheson zumindest ein gewisses Geschick für dramatische Wirkungen nicht absprechen. Gut gelungen sind die meisten Duette und die Arien mit einheitlich ruhigem Affekt – allem voran die des Antonius S. 22ff. Auch für einprägsame Deklamation finden sich zahlreiche Beispiele. (Die besten hat H. Chr. Wolff im Noten-Band seiner *Barockoper in Hamburg* bereits veröffentlicht.) Allerdings gibt es auch „Durststrecken“, vor allem am Ende des I. und im II. Akt.



Das vielfältige Interesse an der Ausgabe wird eingeschränkt durch die mangelhafte Quellenlage. Das Autograph der Oper, das sich in der Stadtbibliothek Hamburg befand, ist seit Kriegsende verschollen. Erhalten blieben lediglich eine 1907 für die Library of Congress angefertigte Partitur-Abschrift und zwei geringfügig differierende Libretto-Drucke (beide Hamburg 1704). Die vom Herausgeber versicherte Zuverlässigkeit der Abschrift ist zwar ein gewisser Ersatz für das Autograph. Für spezielle Fragen der Aufzeichnung wird man die Ausgabe freilich nur mit Vorbehalten heranziehen dürfen. Ein noch größeres Manko ist jedoch der Verlust des gesamten Aufführungsmaterials. (Buelow gibt darüber zwar keine Auskunft; man darf aber wohl voraussetzen, daß er es für die Edition benutzt hätte, wäre es erhalten. – Eine zweite Aufführung hat nicht stattgefunden.) Bekannt ist also gewissermaßen nur die halbe Oper, das Notengerüst. Demnach ist auch bezüglich der Aufführungspraktiken von der Ausgabe kein Zuwachs an Kenntnissen zu erwarten. Unter diesen Umständen hätte man gern erfahren, welche der Hamburger Opern, insbesondere welche Opern Matthesons besser erhalten sind.

Der Mangel an Aufführungsmaterialien wäre weniger einschneidend, hätte der Herausgeber versucht, durch entsprechende Erläuterungen ein anschauliches Bild vom Gesamtkontext der Oper zu vermitteln. Buelow sah seine Aufgabe aber offenbar allein in der Edition des Notentextes. Diese Aufgabe hat er, soweit ersichtlich, sorgfältig und gewissenhaft erfüllt. Hinsichtlich der Genauigkeit wurde eher etwas zu viel als zu wenig getan; z. B. hätte sich der Kritische Bericht auf ein Verzeichnis der korrigierten Töne und Textwörter reduzieren lassen. In einigen Punkten wäre es auch besser gewesen, man hätte die Angaben der Vorlage unkorrigiert übernommen. Beispielsweise ist es nicht sinnvoll, Verzierungen und Phrasierungsbögen an Parallelstellen zu ergänzen, da Wiederholungen im allgemeinen variiert wurden. Derartige Ergänzungen erwecken hingegen den Eindruck, als sei der Notentext unveränderbar, weil vollständig auskomponiert. – Auch die Tonartenvorzeichnung wurde „modernisiert“; in der Vorlage weicht sie verhältnismäßig stark von der später üblichen ab, selbst bei Dur-

Tonarten. Warum überläßt man es nicht dem Benutzer, festzustellen, ob mit dem anders Notierten nicht eventuell etwas anderes gemeint sein könnte? – Entsprechendes gilt für die Taktnotierung: der 12/8-Takt wurde beibehalten, 3/8 jedoch häufig in 6/8 verwandelt, obwohl der Unterschied heute nicht klarer ist als zu Matthesons Zeit.

Ein noch gewichtigerer Mangel liegt darin, daß sich die Ausgabe so wenig um eine anschauliche Darstellung der Oper und der damaligen Praktiken bemüht. Dieser Einwand betrifft sowohl das Vorwort als auch die Edition selbst. Es beginnt mit Kleinigkeiten: z. B. findet man ein Personenverzeichnis nur unter den Faksimile-Abbildungen (wo man es nicht sucht); die Stimm-lagen der Partien sind erst im Kritischen Bericht verzeichnet (S. 286). – Betroffen sind aber auch zentrale Bereiche, etwa die Funktion der Ritornelle, die größtenteils mit einer eigenen Nummer versehen und so wiedergegeben werden, als handle es sich um selbständige instrumentale Einlagen. Was die Bezeichnung „*Ritornello*“ bedeutet, wo diese Stücke gespielt und wo sie wiederholt werden können, geht aus der Ausgabe nicht hervor. Dabei ist der Sachverhalt keineswegs leicht zu durchschauen und bedürfte darum der Erläuterung, denn die Ritornelle sind hier noch nicht auf eine einheitliche Gestaltung und Funktion beschränkt (vgl. z. B. S. 133ff., 139ff., 80f., 109ff., 147f., 115f.).

Ein anderes Problem, das einer gründlichen Behandlung bedürfte, ist der Text. Die Behauptung, der Librettist Fr. Chr. Feustking habe es „*mit bemerkenswertem dramatischem Talent verstanden, die Klischees der Barockoper mit individueller Zeichnung der Charaktere zu erfüllen*“ (S. 6), die auf den Ausführungen Wolffs (*Barockoper*, S. 287) beruht, wäre wohl einer Erläuterung wert. Wird hier tatsächlich die Darstellung individueller Charaktere angestrebt? Wenn man mit solchen romantischen Kriterien an den Text herangeht, müssen doch zumindest die komischen Szenen und der Lieto fine unverständlich und abgeschmackt erscheinen.

Ein weiteres zentrales Problem, das auch Konsequenzen für die Edition hat, ist die instrumentale Besetzung der mehrstimmigen Stücke. Insgesamt ist die klangliche Vielfalt, verglichen etwa mit der 1700 entstandenen

*Eraclea* von A. Scarlatti, verhältnismäßig gering. Es gibt keine doppelchörigen Stücke und nirgends mehr als drei instrumentale Oberstimmen. Die Zahl der Continuo-Arien überwiegt bei weitem; von den übrigen Sätzen sind die meisten 4-stimmig. Nur bei wenigen Stücken hat Mattheson die ausführenden Instrumente in die Partitur eingetragen, und zwar fast ausschließlich bei solchen, in denen die Klangfarbe eine wesentliche Komponente der Komposition ist (z. B. bei der Fanfare S. 31 oder bei der Antonius-Arie S. 22 ff.). Häufig begegnet die Anweisung „*con unisoni*“, d. h. offenbar, es sollen mehrere verschiedene Instrumente eine Oberstimme spielen. Gelegentlich gibt es auch Angaben wie „*unisoni e gravi*“ u. ä., die zeigen, wie eng Klang, Bewegung und Ausführung zusammengehören. Ein großer Teil der Instrumentalstimmen ist aber vollkommen unbezeichnet, d. h., daß diese Stücke im Rahmen des damals Üblichen nach Belieben besetzt werden konnten. Eine kritische Ausgabe hätte demnach die Aufgabe, 1. den Rahmen des Üblichen zu bestimmen (wenigstens so weit er sich von der bekannteren italienischen Praxis unterscheidet) und 2. die weitgehende Unbestimmtheit der Klangvorstellung zu dokumentieren. In der Ausgabe der *Cleopatra* vermißt man beides. Der Herausgeber hat sich in Zweifelsfällen fast immer für reine Streicherbesetzung entschieden (was sicher nicht dem damaligen Usus entspricht). Die Besetzung wurde bei allen Stücken festgelegt. Die originalen Angaben sind nur dem Kritischen Bericht zu entnehmen; in der Ausgabe sind sie von Herausgeberzusätzen nicht zu unterscheiden. Auch hier wäre es wohl sinnvoller gewesen, auf Ergänzungen zu verzichten und dem Benutzer eine angemessene Interpretation zu überlassen. – Generell würde man es begrüßen, wenn auch im *Erbe* die bei den meisten Gesamtausgaben übliche Unterscheidung zwischen geradem (für originale Angaben) und kursivem Druck (für Zusätze) zur Regel gemacht würde.

Das Vorwort hält sich im wesentlichen an die Ausführungen Wolffs. Darüber hinausgehende Erläuterungen, vor allem Bemerkungen über die Eigenarten der Hamburger Oper, über deren Beziehungen zur französischen und zur italienischen Oper u. ä. fehlen weitgehend, so daß die drei wesentlichen Aufgaben (Begründung der Auswahl,

historische Einführung und Erörterung spezieller Probleme des edierten Werkes) nur sehr bedingt erfüllt werden. Am Schluß attestiert der Herausgeber der Musik zur *Cleopatra* „*Vitalität und Schönheit*“. Dies mag hingehen, auch wenn eine solche Aussage pauschal und nichtssagend ist. Ein Rätsel wird dem Leser aufgegeben mit der erstaunlichen Feststellung, Mattheson sei „*das erste musikalische Genie*“ gewesen, „*das Hamburg hervorbrachte*“. Ich frage mich: welches war das zweite? Brahms vielleicht? – Doch der letzte Satz des Vorworts, der MGG zitiert und Mattheson, Bach, Händel und Telemann zu „*ebenbürtigen Partnern*“ erklärt, läßt Kritiklosigkeit in einem Ausmaß erkennen, das durch die verständliche Begeisterung des Forschers für seinen Gegenstand kaum zu entschuldigen ist. Fraglos vorhandene Qualitäten der Oper werden durch den Vergleich mit Bach oder Händel eher verdeckt.

Sicher ist es erfreulich, daß diese Oper nunmehr allgemein zugänglich ist. Man muß sich aber doch fragen, für wen eine derart unpraktische Ausgabe bestimmt ist – unpraktisch sowohl für den an speziellen theoretischen Fragen oder an der Operngeschichte interessierten Historiker, als auch für den primär am praktischen Nutzen orientierten Musiker, der viel von Interpretation und wenig vom Studium Kritischer Berichte hält und der deshalb durch die Ergänzungen und Korrekturen am stärksten irreführt wird. In jedem Fall wäre eine unveränderte Wiedergabe der Vorlage mit fundierten einschlägigen Erläuterungen nützlicher gewesen.

(Juni 1977)

Helga Lühning

**ARNOLD SCHÖNBERG:** *Sämtliche Werke. Abteilung II. Reihe A. Band 5: Werke für Orgel, Werke für zwei Klaviere zu vier Händen, Werke für Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition 1973. XVI, 192 S., 6 Faks. – *Kritischer Bericht (Abteilung II. Reihe B. Band 5).* Mainz und Wien: B. Schott's Söhne und Universal-Edition 1973. 115 S.

Im Falle des vorliegenden Bandes handelt es sich um einen typischen Sammel-

band, wie er in jeder noch so ausgeklügelte disponierten kritischen Gesamtausgabe notwendig wird. Dafür enthält er mit einer Ausnahme Werke und Fragmente, die bisher ungedruckt geblieben, freilich auch als Parerga von unterschiedlicher Bedeutung sind. Selbst das einzige bisher schon gedruckte Werk, die *Variationen über ein Rezitativ für Orgel* op. 40 (1941), hat im Rahmen der Gesamtausgabe eine relevante Neuausgabe erfahren insofern, als hier erstmals die originale Tonhöhen-, „Resultatnotation“ mitgeteilt ist. Unter den Erstveröffentlichungen nimmt, wie auch der Herausgeber annimmt (S. VII), die *Zweite Kammer-symphonie* in der *Version for two pianos* op. 38B (1941/42) eine ausgezeichnete Stellung ein, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil „op. 38B die letzte autographe Quelle der Zweiten Kammer-symphonie ist“. Demgegenüber ist ein undatiertes (dem Kritischen Bericht S. 86 zufolge spätestens 1912 angefertigter) vierhändiger Klavierauszug der *Ersten Kammer-symphonie*, aus dem offenbar „häufig“ gespielt worden ist, von Schönberg selbst nachweislich nicht hoch eingeschätzt worden und diente wohl in erster Linie dazu, „dem Werk in dieser reduzierten Fassung größere Verbreitung zu verschaffen“ (S. VIII.). (Angesichts von op. 38B und dieses Klavierauszugs fällt die allseits geringe Präzision der Bezeichnungen ‚Fassung‘, ‚Auszug‘, ‚Ausgabe‘, ‚Bearbeitung‘ usw. ins Gedächtnis.) Inzwischen konnte der Herausgeber die beiden Kammer-symphonien weiter editorisch betreuen. 1976 erschienen die beiden Partituren und „Frühfassungen“ als Abt. IV, Reihe A, Bd. 11 und Abt. IV, Reihe B, Bd. 11, 1. Teil der Gesamtausgabe.

Sechs kurze vierhändige Klavierstücke, „*Fräulein Bella Cohn zum 14. Februar 1896*“ gewidmet, sind bestimmt „*Gelegenheitskompositionen*“ des einundzwanzigjährigen Schönberg. Sie zeigen formale Sicherheit und das Bemühen um dichte Struktur. Die Charakterisierung ist in jedem der Stücke einheitlich und prägnant, von Stück zu Stück ist sie wechselnd. Dennoch klingen die Stücke mitunter floskelhaft; man ist, wohl zu unrecht, geneigt, einen ironischen Unterton zu vernehmen. Der Anhang enthält folgende Fragmente zwölfstimmiger Stücke: einer *Sonata für Organ* (1941), eines Stückes für 2 Klaviere (1941) sowie einer 4-händigen Klavier-*Phantasia* (1937).

Die Besonderheit des Kritischen Berichts besteht darin, daß in ihm die über 45 Blätter Skizzen zu den Variationen op. 40 aufgearbeitet sind. (In diese Skizzenblätter ist auch die erste Niederschrift eingelassen.) So kommt es, daß mehr als zwei Drittel des Kritischen Berichts op. 40 gewidmet sind. Nun bedeutet jede zusammenfassende Anordnung von Skizzenmaterial – unter welchem Gesichtspunkt auch immer sie getroffen wird – einen Akt der Interpretation dessen, der sich dieser Aufgabe unterzieht. Deshalb wäre es dringend wünschenswert, dem Leser das gesamte Skizzenmaterial faksimiliert zugänglich zu machen – eine Forderung, die selbst gegenüber finanziell nicht schlecht gestellten Editionsunternehmungen zu erheben hybrid wäre. Wenigstens im Falle einer „*Motivtafel*“, die Schönberg allerdings nachträglich (1948) zu Analyse-zwecken in einem Privatkurs anfertigte, konnte die Doppelung von Übertragung (Krit. Ber. S. 72f.) und Faksimile (Editionsbd.) vorgenommen werden. – An Notendokumenten enthält der Kritische Bericht: ein Fragment einer Version der Orgel-Variationen für zwei Klaviere, von Schönberg schon als op. 40B bezeichnet; Skizzen zu den beiden Sätzen der Orgel-Sonate; schließlich ein Stück und ein Fragment für Klavier zu vier Händen, die tonal gesetzt, bis jetzt aber noch nicht datiert sind.

Christian Martin Schmidt ist trotz der disparaten Art der Werke und Fragmente durch Umsicht und Sorgfalt ein würdiger Band in dem ehrgeizigen Plan der Schönberg-Gesamtausgabe gelungen. Verdienstvoll ist nicht nur die Mitteilung von möglichst gesicherten Texten, sondern auch (vor allem in Hinsicht auf op. 40) der Einblick in Schönbergs Werkstatt.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

*J[ohann] B[aptist] CRAMER: 21 Etüden für Klavier nach dem Handexemplar Beethovens aus dem Besitz Anton Schindlers nebst Fingerübungen von Beethoven hrsg. von Hans KANN. Wien: Universal Edition (1974). XVII, 43 S.*

Mit dem vorliegenden Band hat die UE das reichhaltige Etüdenangebot um einen beachtenswerten Beitrag erweitert. Das dieser Ausgabe der Cramer-Etüden zu-



grundlegende Exemplar aus Beethovens Handbibliothek befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und stammt aus dem Besitz Anton Schindlers. Fast alle der 84 Studien enthalten, wie der Herausgeber berichtet, Bemerkungen, die die Charakteristik der Handschrift Schindlers tragen; 21 davon sind jedoch nicht mit A. Schindler, sondern mit Beethoven signiert. „Die Ursprünglichkeit und Direktheit der vorliegenden Bemerkungen, die sich sehr deutlich von den stereotypen Wiederholungen Schindlers unterscheiden, lassen Beethoven als Autor annehmen.“ In einem nicht näher bezeichneten Zitat Schindlers weist dieser darauf hin, daß Beethoven die vorliegenden Etüden als geeignetste Vorschule zu seinen Werken betrachtet, er, Schindler, sie aber nicht mit den Anmerkungen veröffentlicht habe, weil „die seit 30 Jahren herrschende Richtung im Clavierspiel, die als einzige Erfordernis nur die Technik kennt, von dieser ganz entgegenstehenden Methode keine Notiz genommen haben würde.“ (Vgl. hierzu die Anmerkungen Bülows in seiner Ausgabe der Cramer-Etüden!) Diese Methode enthält vier Schwerpunkte: 1.) „Hervorheben der Akzente“, was Beethoven laut Schindler wichtiger war als die Geläufigkeit, 2.) „Die Anweisung für das Legato- und Legatissimo-spiel“, entsprechend der damaligen Spielpraxis, die Finger bei gebrochenen Akkorden liegen zu lassen, 3.) „Plastisches Hervorarbeiten der Melodie (innerhalb des Figurenlaufwerks) und der Begleitstimmen“, womit sich Beethoven bewußt gegen die allgemein verbreitete Leggiero-Spielweise wendete. (Hierin sieht der Herausgeber auch den Grund für Beethovens Vorliebe für diese Etüden [vgl. S. III]), 4.) „Einige Bemerkungen über Handhaltung und Bewegung“. Die einzelnen Hinweise Beethovens, kommentiert durch den Herausgeber, und die wichtigsten Bemerkungen Schindlers ergeben Spielanweisungen, die auch für den heutigen Unterricht sehr dienlich sind, von der noch durch das Cembalo beeinflussten Forderung nach Legatissimo-spiel abgesehen. Die ein Drittel des Vorworts einnehmende Zitatensammlung über Beethovens Spiel und Unterricht sowie Schindlers Anmerkungen zu op. 12 Nr. 1 und 2 würde man eher in einem Vorwort Beethoven'scher Sonaten erwarten; der Komponist der Etüden wird außer im Titel kaum erwähnt. Die vom Herausgeber

vorgelegte Materialsammlung von 41 Fingerübungen basiert auf Veröffentlichungen von Nottebohm (1887) und Fischmann (1962) und ist durch Notizen aus bisher veröffentlichten Skizzenbüchern und -blättern aus dem Archiv des Beethovenhauses in Bonn ergänzt. Leider sind die einzelnen Beispiele wie auch die vorhergehenden Zitate nicht näher belegt. Es handelt sich vor allem um Skalen, Doppelgriffpassagen und Sprünge, die in ihrem Schwierigkeitsgrad die folgenden Etüden öfters übertreffen und mit diesen wie auch mit dem vorher Gesagten in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen. Gelungen ist dem Herausgeber eine anregende Einführung in Beethovens Klavierspiel, kombiniert mit einigen durchaus lohnenswerten Fingerübungen und 21 von Beethoven ausgewählten Cramer-Etüden mit Spielanleitungen, die zumindest seine pädagogische Intention wiedergeben. Dem Verlag ist für diese drucktechnisch hervorragende und reichhaltig kommentierte Ausgabe besonders zu danken.

(Januar 1977)

Günter Donie

*Accademia musicale. Generalherausgeber: C. H. SHERMAN. Mitherausgeber: K. H. FÜSSL und A. C. MINOR. Wien: Universal Edition und Columbia, Missouri: University of Missouri Press 1969 ff.*

Nr. 16: CARLOS D'ORDOÑEZ: *Sinfonia per tre cori. Prima Edizione a cura di H. C. Robbins LANDON. Partitura. II u. 22 S.*

Nr. 20: JOHANN CHRISTIAN BACH: *Dies Irae. Prima Edizione a cura di J. BASTIAN. Partitura. II u. 92 S.*

Nr. 23: MARC ANTOINE CHARPENTIER: *Deux Airs de Trompette. Prima Edizione a cura di H. Wiley HITCHCOCK. Partitura. II u. 8 S.*

Die Publikationsreihe hat sich zum Ziel gesetzt, „repräsentative Werke wichtiger, aber vernachlässigter Komponisten“ des 17. und 18. Jahrhunderts in „wissenschaftlich fundierten und kritisch revidierten Ausgaben für den zeitgemäßen praktischen Gebrauch“ vorzulegen. Das Editionsprogramm sieht vorerst etwa 30 Ausgaben vor (darunter Werke von Biber, M. Haydn, A. Hofer, Martin y Soler, Vanhal, Wagenseil u. a.), von denen inzwischen 18 Hefte erschienen sind. Zur Besprechung lag eine Auswahl vor, die

möglicherweise nicht in jeder Beziehung als beispielhaft für die gesamte Reihe gelten mag. Jedenfalls haben die beiden *Airs de Trompette* Charpentiers kaum „repräsentativen“ Charakter. Sie verdanken ihre Erstveröffentlichung wohl hauptsächlich der gegenwärtigen Beliebtheit des „festlichen Trompetenklangs“. Aber der Glanz eines die Oberstimme des Satzes duplizierenden Clarino vermag kaum die anspruchslose Substanz der beiden Rondosätzchen zu überdecken, die in ihrer Anlage dem populären *Prélude* zu Charpentiers *Tedeum* entsprechen, an das sie aber in bezug auf melodischen und harmonischen Einfallsreichtum nicht heranreichen.

In editionstechnischer Hinsicht bieten die beiden nach dem Autograph herausgegebenen Stücke keine Probleme bis auf eine vom Komponisten offenbar nicht genau bezeichnete „*basse de trompette*“ zur Verstärkung der „*timbales*“. Die Entscheidung des Herausgebers, hierfür eine die Paukenpartie oktavierende zweite Trompete heranzuziehen, wirkt wenig überzeugend.

Aufschlußreicher ist die Begegnung mit Carlos d'Ordoñez (1734 - 1786), der trotz seines spanischen Namens ein Wiener war und neben seinem Hauptberuf als k. u. k. Beamter ein beträchtliches kompositorisches Werk geschaffen hat. Die hier veröffentlichte *Sinfonia* hat eine für ihre Entstehungszeit (wohl 1756 und 1786) recht aparte Besetzung: 2 Chöre von je 2 hohen Trompeten (Clarini) mit Pauken und ein „*Coro terzo di ripieno*“ mit 2 Oboen, 2 Hörnern und Streichern. Der Ripieno-Chor ist der eigentliche Träger des musikalischen Geschehens, wogegen die Clarino-Chöre den 1. Satz durch Ritornelle in alternierender Satzweise rondoartig gliedern, im 3. Satz den Streichern mit kurzen Einwüfen sekundieren und im 2. Satz das Feld einer vom Streichorchester begleiteten Solo-Oboe überlassen. Die musikalische Grundsubstanz ist dem Stil Glucks verwandt; mit den auf venezianische Satztechniken zurückweisenden Trompeten-Fanfaren ergibt dies im Eingangssatz eine Stilmischung, die nicht ohne Reiz ist. Die Ausgabe stützt sich auf eine Stimmenabschrift in Florenz. Im letzten Satz hat der Herausgeber die Partie der Hörner ergänzt. Eine Anzahl zweifelhafter Lesarten dürfte auf Fehler der Vorlage oder des Stichts zurückgehen: Satz I, Takt 28, Note 1, VI 2: wohl *a'* statt *f'*; II/59/3 Vc. B.: wohl *d'* statt *c'*; III/2/2

VI 1: *g''* statt *f''*; III/26/1 Cor 2: notiert *g'* statt *f'*; III/120/1 VI 1: *e'* statt *c'*?

Ein Gewinn für Forschung und Praxis ist die Erstveröffentlichung des *Dies Irae* von Johann Christian Bach. Der damals Zweiundzwanzigjährige hat die Sequenz zur Totenmesse unter Anleitung des Padre Martini im repräsentativen konzertierenden Stil vertont. 4 Doppelchorsätze bilden die Eck- und Innenpfeiler der 12sätzigen Form, dazwischen sind Arien und Soloensemble-Sätze eingefügt. Der Einfluß des Lehrers in Melodiebildung, Harmonik und Satzweise ist unverkennbar, die Arien erinnern in ihrer symmetrischen Kurzgliedrigkeit, ihrer syllabisch-deklamierenden Rhythmik und der allgegenwärtigen Seufzermotivik an den Stil der Neapolitaner (Pergolesi). Die Chorsätze sind teils zweichörig alternierend, teils real achtschimmig in einer zwanglosen, dabei satztechnisch durchaus korrekten Stimmführung angelegt. Der Instrumentalpart (Oboen, Hörner, Streicher) ist in seiner Selbständigkeit nicht nur auf die Ritornelle beschränkt, er begleitet die Singstimmen weitgehend obligat, zuweilen unter geschickter Ausnutzung der Substanz des Vokalsatzes. Die Ausgabe macht einen wichtigen Beitrag zur konzertanten Kirchenmusik allgemein zugänglich. Die Partitur ist insgesamt sorgfältig redigiert, enthält allerdings neben leicht identifizierbaren Stichfehlern auch einige fragliche Lesarten: Satz V, Takt 63 und 67, Note 1, Va: wohl *d'*; VIII/29: Lesart Va gegen Basso zweifelhaft; VIII/54/8, Ob 2: wohl *e'*; IX/54/1, Ten.: vermutlich *c'*; X/9/1, VI 1: wohl *e''*; XII/37/6, Ten. 1 u. Va: vermutlich *es'*; XII/40/1, Ob 1: *f''*; XII/48, Va: untere Note wirklich *f'*?; XII/58/5, Ten. 1: wohl *a*. (März 1975) Emil Platen

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 9. Berlin: Verlag Merseburger 1975. 219 S., 61 Abb.

ISRAEL ADLER - JUDITH COHEN: A. Z. Idelsohn Archives at the Jewish National and University Library. Catalogue. Jerusalem: The Magnes Press, the Hebrew University (1976). 134, (14) S. (Yuval Monograph Series. IV.)