

Review

Besprechungen

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

55 Page(s) (325 - 379)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

BESPRECHUNGEN

Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Tutzing: Hans Schneider 1975. 243 S.

Die Laudatio Anna Amalie Aberts hat ihr Lehrer Friedrich BLUME für diese mit der üblichen Verspätung erschienene Festschrift geschrieben. Die von ihm betonte „Wendung zu dem unübersehbaren Gebiet der Oper“ (S. 10), welche die Jubilarin schon nach ihrer Schütz-Dissertation (1935) vollzogen hat, spiegelt sich in den vorliegenden *Opernstudien*, unter denen sich nur Walter SALMENS *Ikographie eines Stammbuchblattes von 1590* als Fremdling ausnimmt. Der Radius der Beiträge reicht von musiksoziologischen Erwägungen wie Werner BRAUNS „Operist“ als Typ und Möglichkeit bis zu lokalgeschichtlichen Spielplan-Betrachtungen wie Wilhelm PFANNKUCHS *Opernaufführungen in Kiel 1780-1798* und Irmgard SCHARBERTHS *Bemerkungen zum Spielplan eines großen Opernhauses* (= Hamburg), umschließt aber vor allem operngeschichtliche Untersuchungen im eigentlichen Sinn von Gluck bis zu Krenek (Heinrich W. SCHWAB: „Jonny spielt auf“. *Berichte und Bilder vom Auftreten des schwarzen Musikers in Europa*).

Helmut WIRTH betrachtet in *Gluck, Haydn und Mozart – Drei Entführungs-Opern* vor allem das türkische Kolorit der Werke von 1764, 1775 und 1782. Für Mozart wäre auch (S. 35) das Allegro assai von Osmins Arie Nr. 3 zu nennen. Im Terzett „*Mi sembra un sogno*“ (Nr. 6, nicht 12) seines *Incontro* überschreitet Haydn nicht „die Grenze der Opera buffa zur Großen Oper hin“ (S. 31), das hätte bestenfalls Donizetti tun können. Auch betrachtet man nicht für gewöhnlich „das Eindringen seriöser Elemente in die komische Oper als eine Verfallserscheinung“ (S. 32), Goldonis Hauptleistung für das Buffolibretto liegt gerade hier und wirkt bis Da Ponte – Mozart weiter. Speziell den Gattungen *Opera seria*, *Opera buffa* und *Opera semiseria* bei Haydn spürt Georg FE-

DER in einem übersichtlichen Abriss der italienischen Opern Haydns nach. Die *Opera semiseria* hat allerdings kaum selbständiges Profil und Gewicht, und das *Seccorezitativ* ist keine genuine Form der *Opera seria* (S. 53). Ludwig FINSCHER widmet Giuseppe Millico und seiner „*Pietà d'amore*“ eine der gehaltvollsten Studien des Bandes: *Der Opernsänger als Komponist*, geprägt von Gluck, wird hier zum ersten Mal ausführlich untersucht (Takt 3 von Beispiel 5 ist wohl fehlerhaft). Kurt GUDEWILLS Versuch *Über einige „Töne“ von volkstümlichen Liedern, Singspiel- und Opernliedern des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts* ist anregend, doch in Methode und Terminologie problematisch. Fällt es schon schwer, sich mit Bezeichnungen wie „*Götterfunkenton*“ abzufinden, so ist die Subsumtion etwa der Verdeutschung einer Mehulschen Arienmelodie unter ihm (S. 110) vollends unannehmbar.

Martin RUHNKE behandelt *Die Librettisten des „Fidelio“* im Hinblick auf ihren „Anteil an der letzten Fassung“ (S. 122), die er zu Recht „als die konzentrierteste und die dramatisch wirkungsvollste“ (S. 139) ansieht. Den Einfluß der Paërschen *Leonora* schlägt er m. E. zu gering an (S. 138). Das von Treitschke 1814 an den Anfang gesetzte *A-dur-Duett* beeinträchtigte wohl kaum eine „*Tonartenordnung*“ der Oper (S. 136), war aber einer der Gründe für eine neue (dominantisch einleitende) *E-dur-Ouvertüre*. Die Libretti von 1805 und 1806 (Anm. 5) sind – neben der Musik – auch in den Supplementen XII und XIII der alten Beethoven-GA abgedruckt (Bouillys Marceline schreibt sich bei Beethoven Marzeline), in Band XIII, S. 157 ff., steht auch die „Erstfassung“ des Jubelduets aus *Vestas Feuer* (Anm. 12). Im Text des Finale schon der ersten Fassung der Oper verbirgt sich mit den aus der Freuden-Ode nur leicht abgewandelten Versen „*Wer ein solches Weib errungen, / Stimm' in unsern Jubel ein*“ ein weiterer Autor (das Original in T. 37-40 des Allegro assai im Finale der 9. Symphonie).

Gedanklich und sprachlich ebenso anspruchsvoll wie unklar ist Hellmut KÜHNs Aufsatz *Antike Massen. Zu einigen Motiven in „Les Troyens“ von Hector Berlioz*. Verse sollte man als solche zitieren (S. 147), die französischen Zitate sind weitgehend durch Fehler entstellt. In den Klarinettenönen (klingend) *dis-cis-his-e* und *d-cis-h-e* sind nicht das enharmonische und das chromatische Tongeschlecht der Antike „aufgehoben“ (S. 147). Gründlich abwägend untersucht Friedrich LIPPMANN das Verhältnis von *Verdi und Donizetti* und kommt zu dem Ergebnis, daß starke Einflüsse Donizettis auf Verdi „in einigen Stilmerkmalen“ doch in ihrem „Wesen partiell“ bleiben (S. 172). Während Winton Dean auf dem III. Verdi-Kongreß von 1972 (Parma 1974, S. 122 ff.) *Some Echoes of Donizetti in Verdi's Operas* weniger beim frühen als beim mittleren Verdi sah, bringt Lippmann vorwiegend frühe Beispiele.

Einen Ausdruck von Strauss aufgreifend reflektiert Carl DAHLHAUS eindringlich und eindrucksvoll *Über das „kontemplative Ensemble“*. Er weist auf die dem Sprechdrama fehlende Möglichkeit der Oper hin, „die Zeit stillstehen zu lassen“. Im „tönenden Schweigen“ (Wagner) redet „der Geist der Musik“ (S. 191). Dahlhaus betont, daß dennoch und gerade dadurch Ensembles wie das erste *Fidelio*-Quartett „eine ‚dramatische‘ Funktion“ erfüllen (S. 192). Zur Kanonstruktur wäre auf die mögliche Anregung durch das *Larghetto* im 2. Finale von *Così fan tutte* hinzuweisen. Willi SCHUH beschreibt in *Metamorphosen einer Arie von Richard Strauss* meisterhaft die Entstehungsstadien der Komponisten-Melodie aus dem *Ariadne*-Vorspiel. Erst die letzte Fassung entspricht der Rolle des Komponisten, „die durch *Ariadne und Zerbinetta verkörperten Gegensphären in sich zu vereinen*“ (S. 208). Die vom Herausgeber zusammengestellte imponierende Bibliographie der Arbeiten Anna Amalie Aberts rundet den in würdiger Ausstattung herausgekommenen Band.

(Dem Rez. aufgefallene Corrigenda auf S. 14, Anm. 2: seit 1658; S. 136, Anm. 22: L. Misch; S. 149 und 241: Robert Minder; S. 200: Die beiden Melodie-Fassungen; S. 202: dem den Abschluß; S. 208: aus einer anderen Sphäre; S. 243: Winckel, Fritz).

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974. Hrsg. von Heinrich HÜSCHEN und Dietz-Rüdiger MOSER. Berlin: Verlag Merseburger (1974). 395 S., 18 Abb., 1 Taf.

Wolfgang Boetticher hat sich vornehmlich verdient gemacht um die Erforschung Orlando di Lassos und seiner Zeit, der Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts sowie um Robert Schumann. Die 27 Wissenschaftler, die Beiträge zu dieser Festschrift geliefert haben, waren mehrheitlich darum bemüht, sich auf diese Schwerpunkte der wissenschaftlichen Interessen des Jubilars einzustellen und dazu weiterführende Arbeiten darzubieten. Besonders bemerkenswert ist, daß es den Herausgebern gelang, für diese Gabe nicht nur Musikhistoriker, sondern auch namhafte Autoren aus angrenzenden Wissenschaften zu gewinnen. Deren Aufsätze seien vorweg genannt. Sie bereichern das Bild von der vielseitigen Sache „musica“ in einer Weise und anhand von Materialien, die einmal mehr zeigt, wie notwendig es ist, die sich im Fachspezialistentum abkapselnden Einzelwissenschaften so häufig als möglich mit interdisziplinären Fragestellungen zu befassen. W. RICHTER stellt die Vor- und Frühgeschichte des Begriffes *symphonia* bis zur Spätantike überzeugend dar, indem er fünf Stufen von Bedeutungsverschiebungen dieser Vokabel nachweist. Der Kunsthistoriker J. A. SCHMOLL gen. Eisensthr legt in einem *Hommage à J. S. Bach* betitelten Beitrag die Gründe dar, welche die Nennung des Namens BACH auf Bildern vor allem der Jahre 1912/13 im Zusammenhang mit der Entwicklung des analytisch-hermeneutischen Kubismus motiviert haben. Dieser für die Ikonographie der Musik gewichtige Aufsatz enthält wegweisende Anregungen, die man bis hin etwa zu dem Bild *Orchesterprobe* (1964) von Max Uhlig (*Mozart*) ausdehnen könnte. Hier eröffnet sich ein noch weitgehend zu erschließendes Feld. Dietz-Rüdiger MOSER repräsentiert die Volkskunde mit einem ebenfalls neue Bereiche eröffnenden Beitrag zur *Volkslied-Katechese*, indem er die zu prüfende These aufstellt, „*Volkslieder sind in der Mehrzahl nichts anderes als populär gewordene Lieder einzelner, nicht kollektiver, jedoch namentlich meist nicht mehr bekannter Verfasser einfachster Struktur*“. Er weist beispielhaft nach, inwieweit „ver-

ordnete“ Lieder zur Indoktrination das Singerepertoire einst beherrscht haben. H. OESCH modifiziert in einem ethnologischen Beitrag *Zur Bedeutung der Produktionsverhältnisse für die Herausbildung einer Musikkultur, dargestellt am Beispiel der Inlandstämme auf Malakka und der Balier* Ansätze einer materialistischen Geschichtsauffassung, die davon ausgeht, daß allein die Produktion „die Grundlage aller Gesellschaftsordnung“ sei.

Ordnet man weiter die in alphabetischer Folge abgedruckten Beiträge nach inhaltlichen Kriterien, so überwiegen quantitativ die Abhandlungen zu musikhistorischen Fragestellungen, die Musikwerke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts betreffen. Heinrich HUSMANN nimmt das „Kolorieren“ im 16. Jahrhundert zum Anlaß, um historisch das Blickfeld erweiternd dem „Verschönern“ von Melodien in byzantinischer und orientalischer Musik des Hochmittelalters nachzugehen. Das aktuelle Problem des Manierismus erörtern anhand neuer Fakten Carl DAHLHAUS bei Gesualdo und Hellmut FEDERHOFER bei Palestrina. Heinrich HÜSCHEN analysiert die *Missa canonica* zu 4 (8) Stimmen von J. Gallus, Franz KRAUTWURST zeichnet eine an Details reiche Biographie Joachim Hellers nach. Martin RUHNKE untersucht minutiös – auch anhand von Messungen – das Thema *Lassos Chromatik und die Orgelstimmung*. Resümierende Überblicke über umgreifendere Komplexe und den derzeitigen Forschungsstand vermitteln Dragotin CVETKO, Wendelin MÜLLERBLATTAU, Jan RACEK und Karl Gustav FELLERER, der die Hauptlinien der stilistischen Wandlungen im 16. Jahrhundert herausstellt, die auf Monteverdi hinführen und darüber hinaus wirksam geblieben sind. Frederick W. STERNFELD beleuchtet *Aspects of Italian Intermedi and Early Operas*, während Werner BREIG und Reinhard GERLACH im Werke von Heinrich Schütz neue Ansätze ansprechen, so z. B. hinsichtlich der unterschiedlichen „Kompositionsarten im Hinblick auf Sprachformen“ mit dem Ergebnis: „*Fortschrittliche Form hat bei Schütz deutsche Komposition*“ (S. 100).

Den Forschungsschwerpunkt Robert Schumann gehen an Renate FEDERHOFER-KÖNIGS mittels Auswertung des diesbezüglich relevanten Briefwechsels von W. J. v. Wasielewski, Karl GEIRINGER stellt die Schumanniana in der Bibliothek von Brahm

fest, J. WESTRUP vergleicht Skizzen und Endgestalt des Klavierquintetts op. 44. Außerhalb dieser Thematik sind zu nennen T. H. NEWCOMBE, der einen Trouvèregesang mit Refrain strukturell analysiert, R. B. LENAERTS, der die Beziehungen Ockeghems zu Brügge verdeutlicht. Richard SCHAAL vermittelt ein bislang unbekanntes Inventar der Münchner Hofkapelle aus dem Jahre 1753. Frits NOSKE teilt neue Fakten mit zur Umarbeitung der Oper *La battaglia di Legnano* von Verdi in *L'assedio di Arlem* (1849). D. W. SHITOKIRSKIJ geht der Frage der Ausdruckstendenz der Skrjabinschen Harmonik nach, H.-P. HESSE interpretiert auf dem notwendigerweise einzubeziehenden historischen Hintergrund die von Paul Hindemith vermuteten Gesetzmäßigkeiten über die Natur der Tonverwandtschaften. H. HOPF analysiert das *Konzert für Orchester* (1949-51) von Wolfgang Köhler. Somit umspannt das in dieser Festschrift Dargebotene einen sachlich wie historisch weiten Rahmen, innerhalb dessen die beiden thematischen Schwerpunkte besonders betont sind.

Walter Salmen, Innsbruck

Heinz ANTHOLZ / Willi GUNDLACH (Hrsg.). *Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1975. 261 S.*

Der vorliegende Sammelband, der als Festschrift zum 70. Geburtstag von Michael ALT publiziert werden sollte und jetzt, nachdem der zu Ehrende im Dezember 1973 verstarb, im Gedenken an Alt erschien, enthält zwanzig Aufsätze, in denen – entsprechend dem Untertitel – verschiedene musikpädagogische Probleme, Positionen und Perspektiven aufgezeigt werden. Im Vorwort betonen dazu die Herausgeber, daß aus den versammelten Beiträgen „nicht einfach die *Quersumme der Musikpädagogik heute*“ gezogen werden könne, da kein geschlossenes Ganzes, sondern ein „mosaikartiges Gefüge gegenwärtiger musikpädagogischer Probleme“ zur Diskussion gestellt werde.

Im unmittelbaren Anschluß an das Wirken Alts steht der Beitrag von Ulrich GÜNTHER (*Musikpädagogik und Forschung*), in dem die Entwicklung vom „Arbeitskreis *Forschung in der Musikerziehung*“, der 1965 von Alt gegründet wurde, zur Nachfolgein-

stitution „*Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V.*“ (seit 1971) beschrieben wird. An Teilaspekten von Alts *Didaktik der Musik* anknüpfend, behandelt Heinz ANTHOLZ (*Musikpädagogik heute – Zur Erkenntnis ihrer Geschichte und Geschichtlichkeit ihrer Erkenntnis*) das Problem der Geschichtlichkeit von Musikpädagogik. Die geschichtlichen Bedingungen von Musikerfahrung und Musikerkenntnis seien der Musikpädagogik der 70er Jahre wohl bewußt; Grundsatzklärungen zur Geschichtlichkeit blieben aber Leerformeln, wenn etwa in einem Curriculum die konkrete Reflexion einer auf Geschichte sich beziehenden Kenntnis und Erkenntnis fehle. Sigrid ABELSTRUTH setzt sich mit dem *Musik-Lernen als Gegenstand von Lehre und Forschung* auseinander, wobei eine Binnendifferenzierung dieses Bereiches in „Musikpädagogik“ und „Musikdidaktik“ vorgenommen wird. Die beiden folgenden Aufsätze sind der musikalischen Verhaltensforschung gewidmet. Einen Teilbericht über Ergebnisse einer Untersuchung zum schichtenspezifischen Musikverhalten 14-16jähriger Haupt-, Real- und Gymnasialschüler legt Peter BRÖMSE (*Musikverhalten und Schichtenzugehörigkeit*) vor. Dabei ergeben sich bei einer Reihe von musikpädagogisch besonders relevanten Ergebnissen auffällige Korrespondenzen zu anderen, im gleichen Befragungszeitraum durchgeführten Untersuchungen. Hermann RAUHE (*Sozialisationsbedingtes Musikverhalten als Problem musikpädagogischer Forschung und Curriculumentwicklung*) stützt die von ihm in Zusammenarbeit mit J. Thiele entwickelte und für die Ermittlung außerschulisch geprägter, sozialisationsbedingter Musikverhaltensweisen wichtige Hypothese der Strukturkorrespondenz (Entsprechung von Objekt- und Subjektstruktur) durch Ergebnisse eigener Untersuchungen, skizziert die Gefahren der kulturindustriellen Sozialisation und zitiert seine bekannte fünfstufige didaktische Strategie einer Einstellungsveränderung. Ernst KLUSEN (*Zwischen Symphonie und Hit: Folklore?*) nimmt kritisch zum Folklore-Begriff Stellung und stellt ein Bezugsfeld „*Funktion – Interaktion*“ zur Diskussion. Mit der Frage des Singens im Enkulturationsprozeß beschäftigt sich der Beitrag von Friedrich KLAUSMEIER (*Singen im Enkulturationsprozeß und die didaktischen Folgen*). Zwei Aufsätze haben kom-

munikationstheoretische Aspekte zum Thema: *Bemerkungen über Musik als Kommunikationsphänomen und die Gegenstände kommunikativer Musikdidaktik* von Joachim THIELE und *Über Kommunikation in der Musikpädagogik* von Hans-Peter REINECKE. Thiele erläutert, wie die in den Hamburger Richtlinien für das Fach Musik (1973) genannten Ziele und Inhalte in einem Kommunikationsmodell zusammenfassend und vergleichend dargestellt werden können. Reinecke weist darauf hin, daß Kommunikation die Beteiligung offener Systeme voraussetze, und begründet die Verwendung eines adäquaten musikalischen Kommunikationsmodells. Helga de la MOTTE-HABER (*Bemerkungen über die Wendung zum Szientismus in der Musikpädagogik*) wendet sich gegen gegenwärtig herrschendes szientistisch-technologisches Denken in der Musikpädagogik und konstatiert einen teilweisen „*Verlust der Inhalte*“. Die Ausführungen von Günther NOLL (*Lernmotivation im Musikunterricht als Forschungsproblem*) und Wilfried FISCHER (*Über einige Bedingungsvariablen der Lernmotivation im Musikunterricht*) beschäftigen sich mit Problemen der Motivationsforschung bzw. Lernmotivation. Noll referiert und kommentiert bisher vorliegende Ergebnisse der Motivationsforschung und fordert eine verstärkte Aufhellung eines Problemfeldes, das von existentieller Bedeutung für das Schulfach Musik ist. Fischer schildert Bedingungsvariablen der Lernmotivation und weist mit Nachdruck auf die starken negativen Wirkungen hin, die in der Schule aufgrund eines sehr oft fehlenden Anreizes der Umgebung (fehlende Musik-Räume, mangelhafte Ausstattung etc.) hinsichtlich der Motivation festzustellen sind.

Vier Beiträge befassen sich mit Lehrplänen und musikdidaktischen Zielvorstellungen. Willi GUNDLACH (*Lehrplan und Musikunterricht*) greift Fragen und Probleme der Lehrplan-Entwicklung auf. Gottfried KÜNTZEL (*Zur Klassifikation von Lerninhalten im Musikunterricht*) setzt sich mit der Klassifizierung von Lerninhalten (Produktion, Reproduktion, Rezeption, Transposition, Reflexion) auseinander. Karl-Heinrich EHRENFORTH (*Musikalische Hörerziehung und Unterrichtswirklichkeit oder: Von den Grenzen schulischer Musikerziehung heute*) untersucht die Zielvorstellungen heutiger

Hörerziehung und plädiert für eine Strategie, die den Schwerpunkt musikdidaktischer Arbeit von der Sekundarstufe I in die Primarstufe verlegt. Gerhard KIRCHNER (*Fundamentum musicum*) gibt eine Situationsanalyse des heutigen schulischen Musikunterrichts, wobei die katastrophale Situation an Grund-, Haupt- und Realschulen herausgestellt wird, und fordert ebenso wie Ehrenforth eine kontinuierliche Grundausbildung aller Kinder vom 3. bis zum 6. Lebensjahr.

Spezielle Probleme, vor die sich die musikpädagogische Ausbildung von Sozialpädagogen und Sozialarbeitern bzw. der Musikunterricht und Musik als therapeutisches Mittel in der Sonderpädagogik gestellt sehen, behandeln die Aufsätze von Siegfried VOGELSÄNGER (*Musik in der sozialpädagogischen Ausbildung*) und Werner PROBST (*Musik als Unterrichtsgegenstand und therapeutisches Mittel in der Sonderpädagogik*).

Die beiden letzten Beiträge befassen sich mit Fragen der Hochschulpolitik und Musiklehrerbildung. Richard JAKOBY (*Hochschulpolitische Fragen der Kunst- und Musikhochschulen*) nimmt aus der Sicht der Kunst- und Musikhochschulen zu hochschulpolitischen Konstellationen im Zusammenhang mit dem Entwurf zum Hochschulrahmengesetz Stellung und betont, daß bei zu erwartenden (?) Zusammenschlüssen von Institutionen (Uni, PH, MHS) jede Institution ihr Bestes für die Musiklehrerbildung einbringen müsse. Bernhard BINKOWSKI (*Überlegungen zur heutigen Musiklehrerbildung*) gibt eine Übersicht über die Ausbildung von Musiklehrern für allgemeinbildende Schulen in der Bundesrepublik (Stand Mai 1974) und stellt zwölf Forderungen für den Ausbildungsgang von Musiklehrern auf.

Den Beschluß des Sammelbandes bildet eine Bibliographie der Schriften von Michael Alt, die Gregor VEDDER besorgte.

Insgesamt vermag *Musikpädagogik heute* aufgrund der großen inhaltlichen Verschiedenheit einen guten Überblick über gegenwärtige musikpädagogische Problemstellungen zu geben. Darüber hinaus bietet das Buch vielfältiges Material für eine Auseinandersetzung mit den in den Beiträgen vermittelten Positionen und Perspektiven.

Winfried Pape, Aachen

Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Kollo-

quium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br. hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1974. 220 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Heft 5.)

Im März 1972 ermöglichte die Walcker-Stiftung die Durchführung eines Kolloquiums mit dem Thema *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*. In der Zwischenzeit ist der Bericht über das Kolloquium mit zehn der insgesamt elf Referate (Reckows Beitrag über den Begriff „Tonsprache“ erschien anderweitig in erweiterter Fassung) in der Musikwissenschaftlichen Verlags-Gesellschaft Stuttgart veröffentlicht worden. Programmatisch führte Hans Heinrich Eggebrecht, Herausgeber des Bandes, aus, Ziel des Kolloquiums sei „eine Erörterung und womöglich Aufhellung der Situation der Musikterminologie seit der Jahrhundertwende an Hand konkreter Fälle und umgrenzter Fragen“. Denn die Vermutung stand hinter der Themenstellung, die Musikterminologie befinde sich in einem Umbruch, der in das Prinzipielle der musikalischen Terminologie hineinreiche, „entsprechend der Sache, die hier in einem Umbruch sich befindet, und dem System der Sachen, von denen die Musik nur eine ist.“

Gewiß: die Fragestellung ist nicht neu. So beschäftigte sich 1964 ein Kongreß des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt“ mit der Terminologie der Neuen Musik. Die Veranstalter drückten damals ihre Hoffnung aus, dem widerspruchsvollen Gebrauch musikalischer Termini mit ihrer Tagung wehren und „zugleich eine Vorarbeit zur Bestimmung allgemein brauchbarer Begriffe leisten zu können“. Diese Darmstädter Vorarbeit ist, so meine ich, seither nur ungenügend weiterentwickelt worden; das wird jeder Musikwissenschaftler feststellen, der sich analytisch mit zeitgenössischer Musik beschäftigt. So ist es durchaus zu begrüßen, wenn das Freiburger Kolloquium die Fragestellung neu aufgegriffen hat.

Die Themen der zehn im Band vereinigten Referate befassen sich mit weit auseinanderliegenden Problemen. (Die Frage kann gestellt werden, ob eine bestimmte thematische Einschränkung sinnvoller gewesen wäre.) Hans-Peter REINECKE ging in seinen Überlegungen zu Wittgensteins „Sprachspiel“-Modell (*Die Sprachebenen über Musik*

als *Hierarchie relationaler Systeme*) nur am Rande auf die eigentliche Fragestellung des Kolloquiums ein, indem er sich weit allgemeiner mit verschiedenen Ebenen des Sprechens über Musik auseinandersetzte.

Primär an der Musik der Schönberg-Schule orientierten sich die Referate von Rudolf STEPHAN (*Zum Terminus 'Grundgestalt'*), Werner BREIG (*Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*) und Ernst Ludwig WAELTNER (*Neue Musik, Terminologie und Analyse-Sprache. Reflexionen zur 'Exposition' von Schönbergs op. 16,1*). Instrukтив insbesondere der Versuch Waeltners, „über den mühsamen Weg der phänomenal bezogenen Beschreibung von Musik und einer gleichzeitigen Reflexion der in dieser Beschreibung auftretenden Begriffe und Termini“ eine Terminologie und Analyse-Sprache zu finden, die der sich wandelnden musikalischen Wirklichkeit angemessen sind. Auf die Musik nach 1945 bezogen sich Frieder ZAMINER (*Rhythmus und Zeitdauer-Organisation*), Reinhold BRINKMANN (*Stockhausens 'Ordnung'. Versuch, ein Modell einer terminologischen Untersuchung zu beschreiben*) und Hans Heinrich EGGBRECHT (*Punktuelle Musik*). Eggebrechts Versuch einer begriffsgeschichtlichen Monographie des Ausdrucks „punktuelle Musik“ ist ein weiteres Beispiel seines fruchtbaren methodischen Ansatzes und Vorgehens. Die diversen Bedeutungen des Begriffswortes „punktuelle Musik“ werden klar aufgedeckt und kritisch beleuchtet (etwa die Anwendung des Begriffs „punktuell“ auf die Musik Weberns).

Einer wichtigen Aufgabe stellte sich Carl DAHLHAUS mit seiner kritischen Untersuchung des Begriffs des musikalischen Materials in den ästhetischen Schriften Adornos, einer Aufgabe, die weiterentwickelt werden müßte. Weniger ergiebig scheinen mir dagegen Klaus KROPPINGERS Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes „Struktur“ in der Musik. Die alte Problematik kommt rasch zum Vorschein: versuchen Musikwissenschaftler die Übernahme des mathematischen Strukturbegriffs, so zeigt sich schnell, daß sie mit diesem präzise abgrenzbaren Begriff nicht zurechtkommen; wird der Strukturbegriff dagegen in einem allgemeineren Sinne verwendet, so greift er kaum.

Die heftigste Debatte entfachte sich (nach dem Diskussionsprotokoll) nach dem

Referat von Wolfgang Martin STROH (*Mathematik und Musikwissenschaft*). Der Referent kritisierte all jene mathematikwissenschaftlichen Arbeiten, die durch radikale Neuformulierung alter Fragestellungen, mittels ganzer formaler Sprachschöpfungen, neue Erkenntnisse und Theorien vortäuschen. Strohs Forderung, die Mathematik dürfe nicht länger als Mittel zur Verschleierung der Tatsache dienen, daß trotz ständiger Neu- und Umformulierung keinerlei wirkliche Änderung stattfindet; die Mathematik müsse im Gegenteil im Sinne einer gesellschaftlichen Produktivkraft fungieren, mit deren Hilfe „die Welt“ – auch die Musik – angeeignet werden könne: dieser Forderung stimmten erwartungsgemäß nicht alle Teilnehmer des Kolloquiums zu.

Kjell Keller, Bern

Bericht über den III. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik 1972 in Bern. Hrsg. von Max FAVRE. Bern und Stuttgart: Paul Haupt 1974. 118 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 26.)

Bei kirchenmusikalischen Veröffentlichungen, zumal bei Berichten entsprechender Kongresse und Tagungen, ist der Rezensent in die mißliche Lage versetzt, musikalische und musikwissenschaftliche Probleme und Ergebnisse mit theologischen Fragestellungen, für die er als Musikwissenschaftler nicht zuständig ist, konfrontiert oder vermischt zu sehen. Nahezu alle etwas grundsätzlicher ausgerichteten Erörterungen weisen ein Ineinandergreifen von theologischer Begründung und musikalischer Argumentation auf. Dabei scheinen alteingesessene Positionen nur schwer oder gar nicht überwindbar zu sein, etwa das – theologisch angesehen verständliche, wenn nicht notwendige – Mißtrauen gegenüber dem Anspruch von Musik, sich autonom zu entfalten. In einem frei formulierten Vortrag *Neue Möglichkeiten der Kirchenmusik*, nach Tonbandaufnahme in den vorliegenden Bericht aufgenommen, wird dies von Dieter SCHNEBEL (München) so ausgedrückt: „wo Musik oder auch der Kult autonom aus sich selbst heraus, aus ihren eigenen Triebkräften heraus gestaltet werden, da werden die Dinge problematisch“ (S. 51). Daß für

das Problematische auch in jeder Hinsicht problematische Argumente gefunden werden können, zeigt Helmut BORNEFELDS (Heidenheim) Beitrag *Kirchenlied? Versuch einer Analyse*, der unwillkürlich an eine finstere Seite mittelalterlicher Musikanschauung, nämlich an die Verdikte über die *Musica lasciva*, erinnert, wenn er die Kirchentore durch „Konsumfaschismus“ (S. 44), „Submusik“ und „Subkultur“ (S. 38 ff.), zusammengebunden als „Submusik-Konsumlügen“ (S. 40), bestürmt sieht. Mit Bert Brecht wird jedoch zur Abwehr gerüstet: „*Sie aber stehen, o schreckliche Wende, / zitternd im Nichts vor geschlossenem Tor*“ (S. 45).

In den anderen drei der insgesamt fünf Referate handelt Walter FREI (Basel-Bern) von *Geistlicher Musik inner- und außerhalb des Gottesdienstes*, worin ein Plädoyer für nichtmodische künstlerische Innovation enthalten ist, und zwar unter der leitenden Frage: „*Warum aber bleibt das Suchen eines unverfügbar Neuen notwendig?*“ (S. 21). Die beiden letzten Referate sind Interpretationsfragen gewidmet; sie werden von Franz MERTENS (Brüssel) unter dem Titel *Problèmes de l'interprétation* allgemein von der Gegenüberstellung der Begriffe „*exécution*“ und „*interprétation*“ her (S. 55 f.) behandelt. Luigi Ferdinando TAGLIAVINI (Freiburg i. Ue.-Bologna), der sich strikt im musikwissenschaftlichen Rahmen hält, beabsichtigt mit seinen *Interpretationsfragen bei alter Musik* spezieller, Probleme der Aufführungspraxis zur Diskussion zu stellen (vgl. S. 73). Tagliavini stellt der in jedem musikalischen Parameter annäherungsweise verfolgten historisch stilgetreuen Wiedergabe – die Verwirklichbarkeit der Idee einer „Universalorgel“ wird nebenbei verworfen – die Möglichkeit entgegen, mit von Instrumentenbauern bereitzustellenden und von Komponisten zu nutzenden neuen musikalischen Klangmitteln auch alte Musik bewußt umzuinterpretieren. Er spricht sich für Stiltreue oder Uminterpretierung aus, nicht aber dafür, Tastenmusik des 16. oder 17. Jahrhunderts auf dem moderneren, aber doch schon wieder historischen Hammerklavier wiederzugeben (vgl. S. 72 f.).

Den Referaten schließen sich Berichte verschiedener Autoren an, die über den Stand der Kirchenmusik in der Church of England, der lutherischen Staatskirche

Schwedens, in Ungarn, in der serbisch-orthodoxen Kirche, in Kamerun und in Indonesien informieren (S. 74-97). Im Schlußteil wird von den während des Kongresses veranstalteten Gottesdiensten detailliert Zeugnis abgelegt (S. 98-117).

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 9. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1970. 377 S., 3 Taf. [XI S. Anlage.] (Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte. VII.)

Der vorliegende Band bestätigt, daß die Reihe der *Studien* ein internationales Forum geworden ist. Die *Analecta* erfüllen neben der im engeren Sinne wissenschaftlichen auch die Mission der Überbrückung und Öffnung von Sprachgrenzen innerhalb der Wissenschaft. Es ist inzwischen zur Tradition geworden, daß sich in den *Studien* quellenorientierte Forschung, historisch ausholende und musikalische Interpretation etwa die Waage halten. Wie billig liegt freilich der Schwerpunkt in der Erschließung von Quellen aus den so bald noch nicht erschöpften Bibliotheksbeständen Italiens. – Über den spektakulären Fund bisher unbekannter Beethoven-Skizzen zur Cello-Sonate op. 5,2 und zum letzten Satz der 1. Sinfonie in Bergamo (Istituto Musicale Gaetano Donizetti) berichtet Andreas HOLSCHNEIDER und bietet als Separatum eine vorbildliche Edition (Faksimile und Übertragung). Lorenzo BIANCONI ergänzt aus profunder Kenntnis der italienischen Bibliotheken seine Nachträge zu Emil Vogels „*Bibliothek*“. Sie werden, hoffentlich in absehbarer Zeit, Eingang in die Reihe A von RISM finden. Im Anschluß an eine Studie in *Analecta* 7 bietet Wolfgang WITZENMANN einen umfangreichen und musterhaft angelegten Katalog von Autographen Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana. Laurentius FEININGER macht im Zusammenhang mit der von ihm betreuten *Benevoli*-Gesamtausgabe auf einige hs. Messenpartituren der Cappella Giulia aufmerksam: ein wichtiger Schritt zur Erschließung der Spätformen mehrchöriger Musik in Italien. – Aus den reichen Beständen der Bibliothek Doria Pamphili in Rom legt Friedrich

LIPPMANN in Verbindung mit Hubert UNVERRICHT den Katalog der Streichtrio-Manuskripte vor. Damit ist nach Sinfonien (Analecta 5) und Streichquartetten (Analecta 7) eine dritte Werkgruppe erfaßt und das Unternehmen zu einem vorläufigen Abschluß gebracht. Ebenfalls abgeschlossen wird Francesco BOSSARELLI's hochverdienstliche nach Gattungen geordnete Katalogisierung der Mozart-Bestände in der Bibliothek des Conservatorio San Pietro a Majella in Neapel. – Den europäischen Rang der Florentiner Intermedien von 1589 unterstreicht ein deutscher Bericht aus der Zeit, den Werner Friedrich KÜMMEL zugänglich macht und mit ausführlichen Kommentaren versieht. – Im Beitrag von Thomas CULLEY wird das „Leitmotiv“ der *Analecta*, Erforschung der italienisch-deutschen Musikgeschichte, angeschlagen. Culley handelt erneut über die Einflüsse des Collegium Germanicum in Rom auf die Musik in deutschsprachigen Ländern während des 16. und 17. Jahrhunderts. Hellmuth Christian WOLFF sucht weitausholend und neuere Standpunkte zusammenfassend den Begriff der neapolitanischen Oper als „Märchen“ zu entlarven und schlägt (wie schon R. Gerber) vor, ihn durch den der „*Metastasio-Oper*“ zu ersetzen. Das Problem, auf welche Traditionen die Opera seria des 18. Jahrhunderts musikalisch zurückgeht, ist damit freilich nicht aus der Welt geschafft. – Die Vorgeschichte des Oratoriums betrifft der Beitrag von Regina CHAUVIN über sechs Offertoriums-Dialoge von Lorenzo Ratti. – Die neueren Arbeiten über Alessandro Stradella sind bereits so zahlreich, daß man mit Hanns-Bertold DIETZ in der Tat bald von einer Stradella-Forschung reden könnte. Wer indessen von seiner Studie über *Musikalische Struktur und Architektur im Werke A. Stradellas* mehr erwartete, als eine einigermaßen pauschale Formanalyse aufgrund der Tonartendisposition, wird vielleicht enttäuscht sein. Da im übrigen die bibliographischen Angaben reichhaltig sind, fällt auf, daß keine der neueren Arbeiten von Frau Carolyne Gianturco erwähnt werden.

Stefan Kunze, Bern

Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre, edited by Israel ADLER and

Bathja BAYER. Vol. III. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1974. 340 S., Noten, 2 S. Faks. (hebräischer Teil, nicht-hebräischer Teil)

Der dritte Band des Periodikums *Yuval* bietet für den Historiker wie für den Ethnologen gewichtige Forschungsergebnisse und Materialien, die vornehmlich von der Altertumskunde sowie von der Mediävistik nicht übersehen werden sollten. Bietet doch das Quellenmaterial jüdischer Provenienz vieles zwischen den Hochkulturen Asiens und Europas Vermittelndes an, das zur wechselseitigen Erhellung theoretischer wie praktischer Probleme führt. Bester Beleg dafür ist der Hauptbeitrag *The Hebrew Version of Abū l-Şalt's Treatise on Music* von Henoah AVENARY. Der in Andalusien und Nordafrika tätig gewesene Gelehrte und Arzt Abū l-Şalt (+ 1134) hat im Rahmen seiner enzyklopädischen Schriften auch einen profunden Musiktraktat verfaßt, der nur in der hebräischen Übersetzung eines spanischen Juden überliefert ist. Dieser handelt sowohl von den Grundlagen der Musik als auch von den Instrumenten (z. B. Al-Qānūn), von Melodie und Rhythmus. Avenary legt den Text sachkundig kommentiert in englischer und hebräischer Version vor. Ebenfalls stellt eine Bereicherung unseres Wissens um die arabische Musiktheorie des Mittelalters die Zugänglichmachung von „*En Kol*“ – *Commentaire hébraïque de Šem Tov ibn Šaprūt sur le Canon d'Avicenne* durch A. SHILOAH dar. J. COHEN untersucht zudem anhand von Traktaten den Wandel der Vorstellungen über *Jubal in the Middle Ages*. Sie stellt zu Recht vier Bedeutungsstufen fest, die freilich noch der anschaulichen Vermittlung bedürfen, so etwa dokumentiert durch den Zieritel zur *Margarita philosophica* des Gregor Reisch, einen polnischen Holzschnitt von 1532 u. a. Auch N. ALLONY interpretiert in dem Aufsatz *Melody and Poetry in the 'Kuzari'* alte Texte, während E. FLEISCHER *The Influence of Choral Elements on the Formation and Development of the Piyyūt Genres* darlegt.

R. KATZ prüft die Bedingungen für die Wahrung von Zeugnissen „authentischer“ Kultur am Beispiel der „*Samaritan Music*“, Y. MAZOR und A. HAJDU teilen nicht weniger als 250 Melodien mit in ihrem Aufsatz über *The Hasidic Dance-Niggūn*, womit eine reiche Dokumentation zur Tradition des

Hasidismus gelungen ist. Edith GERSON-KIWI belegt anhand eines Tätigkeitsberichtes und einer Bibliographie die hervorragenden Leistungen Robert Lachmanns, des Begründers der „*modern ethnomusicology in Israel*“.

Walter Salmen, Innsbruck

GEORG KARSTÄDT: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974. XVI, 245 S.

In den Jahren nach 1945, in denen die Musikwissenschaft als internationale Wissenschaft immer weiter verbreitet und die Zusammenarbeit der Musikbibliothekare und der Musikforscher enger wurde, ist das Bedürfnis nach thematisch-systematischen Verzeichnissen der Werke wichtiger Komponisten nach dem Vorbild des Mozart-Verzeichnisses von Köchel gewachsen. Dieses Bedürfnis ist zum Teil befriedigt worden, was sowohl für das Konzertleben als auch für die Forschung eine große Hilfe bedeutet. Im Bach-Jahr 1950 erschien das Bach-Werke-Verzeichnis von Wolfgang Schmiede, 1955 Kinsky/Halms *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Beethovens*, 1951 Deutschs *Schubert, Thematic Catalogue*. Dünnebeils Weber-Verzeichnis ist schon während des Krieges herausgegeben worden und Müller von Asow publizierte 1955 das Richard Strauss-Verzeichnis.

Dietrich Buxtehude hat 1974 mit dem obengenannten Werk von Georg Karstädt sein „Köchel“-Verzeichnis erhalten, im allgemeinen das Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV) genannt. Eine der Voraussetzungen für die Herausgabe dieses Werkes ist natürlich auch der Auftrieb, den die Buxtehude-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten hat, siehe z. B. Walter Blankenburgs Übersicht *Neue Forschungen über das geistliche Vokalschaffen D. Buxtehudes*, Acta musicologica 1968, und das Buch des Rezensenten *Das Buxtehudebild im Wandel der Zeit*, Lübeck 1972.

Georg Karstädt hat als Musikbibliothekar an der Stadtbibliothek in Lübeck an diesem Buxtehude-Auftrieb intensiv teilgenommen und hat sowohl kraft seiner zentralen amtlichen Plazierung als durch seine Publikationen diese Entwicklung mitgefördert. Es ist eine schöne und organische Kulmination sei-

nes Lebenswerkes, daß er jetzt das erste vollständige Buxtehude-Werke-Verzeichnis herausgeben konnte.

Der Inhalt ist gut gegliedert. Die Aufteilung nach Gattungen ist besonders übersichtlich: 1) die Kantaten, die den größten Teil ausmachen, ungefähr die Hälfte der Seiten mit insgesamt 112 Kirchenkantaten, 2) die übrigen Vokalgattungen der Reihe nach: Liturgische Werke, Hochzeitsarien, Kanons, Werktitel ohne erhaltene Musik, Abendmusiken (auch hier nur Werktitel ohne erhaltene Musik), 3) Werke für Orgel, 4) Werke für Klavier und 5) Werke für Streichinstrumente (= die Triosonaten, die Kapitelüberschrift ist deshalb unvollständig, weil keines der Werke ausschließlich für Streichinstrumente ist).

Alle Werke in diesen Gruppen sind fortlaufend nummeriert und mit Incipits versehen, was die Kantaten betrifft für jeden Vers oder selbständigen Abschnitt anderer Art; bei den freien Orgelwerken sind dementsprechend die ersten Takte jedes Abschnittes (Präludium, Fuge I, Interludium, Fuge II etc.) angegeben. Es ist inkonsequent, daß dieses Verfahren nicht auch bei den großen in Abschnitte aufgeteilten Orgel-Choralphantasien angewandt worden ist (*Nun freut euch lieben Christen g'mein, Te Deum, Wie schön leuchtet*, u. a.); bei diesen sind nur die ersten drei bis vier Takte angegeben, wie bei den kleinen Choralvorspielen. Die Klaviersuiten (bzw. -variationen) und die darauffolgenden Triosonaten sind, natürlich, mit einer Angabe der Anfangstakte jedes Satzes versehen worden.

Für jedes Werk werden, mit Schmieders BWV als Vorbild, Quelle oder Quellen, Autographen oder Abschriften, ferner die verschiedenen Ausgaben sowie die Literatur über das betreffende Werk angegeben. Was die Kantaten und Triosonaten betrifft, wird außerdem die Besetzung genannt, und bei den Kantaten wird als Einleitung angeführt, woher der Text stammt, soweit es möglich war, dies herauszufinden. Noch fehlt die Auskunft darüber, wer zu neun Kantaten (meist zu lateinischen Texten) und zu acht Arien-Einschüben in Kantaten die Texte verfaßt hat. Diese Auskünfte über jedes Werk repräsentieren einen wesentlichen Teil des Gebrauchswerts des jeweiligen Werkes, und im Hinblick darauf wäre es wünschenswert gewesen, wenn die Ausgaben der einzelnen Werke

mit dem Jahr der Ausgabe ergänzt worden wären. Das gilt besonders für die Kantaten mit den vielen Einzelausgaben, wo die Erscheinungsjahre einen Teil der Charakteristik und der historischen Registrierung darstellen.

In Bezug auf die Einordnung der Werke innerhalb der einzelnen Gattungen hat der Verfasser mit Recht von einer chronologischen Aufstellung der Kantaten und der Orgel- und Klavierwerke abgesehen. Es gibt viel zu wenig Anhaltspunkte für ein solches Vorhaben, für die Orgelwerke sozusagen keine, und was die Kantaten betrifft, machen die datierten Kantaten einen sehr niedrigen Prozentsatz des Ganzen aus. Die Angaben sind außerdem als Kompositionsdaten äußerst unsicher, denn die meisten sind Abschreibungsdaten. Der Verfasser hat sich mit einer alphabetischen Aufstellung der Kantaten und mit einer Aufstellung der freien Orgelwerke nach Tonart und Gattungsbezeichnung begnügt. Was die Triosonaten anbelangt, liegen chronologische Anhaltspunkte für die zwei mal sieben Sonaten vor, die zur Zeit Buxtehudes gedruckt wurden, die übrigen sind nach Tonart geordnet, und bei den Klavierwerken verhält es sich wie bekannt so, daß beinahe alle gesammelt überliefert worden sind (in dem *Rygeschen* Stammbuch), jedoch die Grundlage für eine chronologische Aufstellung der einzelnen Werke ebenfalls fehlt. Sie werden daher, wie die Orgelwerke, nach Tonarten angeführt.

Dem eigentlichen Verzeichnis folgen zwei kleine Abschnitte: „Zweifelhafte Werke“ und „Buxtehude fälschlich zugeschriebene Werke“. Daß die letztgenannten falsch sind, ist leicht zu dokumentieren, es handelt sich um zwei Kantaten von Busbetzky (*Erbarm dich mein* und *Laudate Dominum*), die Buxtehude zugeschrieben wurden, bis es 1963 Martin Geck gelang, die Identität des Komponisten Ludwig Busbetzky festzustellen (ein Buxtehude-Schüler, der in Narva [Estland] als Organist tätig war). Ferner handelt es sich um einen Orgelchoral zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, der als ein Werk Georg Walthers identifiziert worden ist, und um die beiden Klaviersuiten, *d* und *g*, die als Werke von Nicolas Le Begue erkannt wurden.

Problematischer, nicht was die Registrierung des Verfassers anbelangt, sondern inhaltsmäßig, sind die „zweifelhaften“ Werke.

Zu diesen gehören so bekannte und im Musikleben so etablierte Werke wie das *Magnificat* und das Oratorium *Das jüngste Gericht*. Beide sind anonym überliefert, und daß beide Buxtehude zugeschrieben werden, ist allein auf Vermutungen der Herausgeber der Werke in unserer Zeit zurückzuführen (Grusnick für das *Magnificat* und Maxton für *Das jüngste Gericht*). Diese Vermutungen, die mehr oder weniger von anderen Forschern geteilt werden (z. B. scheint es dem Rezensenten, daß das *Magnificat* ein überzeugendes Buxtehude-Werk ist, während *Das jüngste Gericht* zweifelhafter erscheint), ändern nichts daran, daß die Werke anonym überliefert worden sind, wie Hunderte von anderen Werken in der *Düben-Sammlung* in Uppsala (unter denen sich wahrscheinlich auch etliche Werke von Buxtehude befinden). Aber solange sich keine neuen quellenmäßigen Kriterien für die Autorschaft irgend eines Komponisten zeigen, müssen sie als anonyme Werke angesehen werden.

Dasselbe kann im Prinzip von den Kantaten *Accedite gentes* und *Heut triumphieret Gottes Sohn* und von der *Missa brevis* gesagt werden. Aber was diese Werke betrifft, gibt es in der Überlieferung Anhaltspunkte (die Werke, mit denen sie zusammenliegen, vgl. u. a. mein Buch *D. Buxtehudes vokale kirchenmusik*, S. 19), die es rechtfertigen können, sie als Buxtehude-Werke anzusehen, wie Karstädt es getan hat. Er hat jedoch, was *Accedite gentes* anbelangt, dies erst nach langen Überlegungen getan, wie aus dem Vorwort hervorgeht. Dies hatte jedoch zur Folge, daß die Numerierung sämtlicher Kantaten – verglichen mit seinem ursprünglichen Manuskript – um eine Nummer verschoben worden ist, da diese Kantate alphabetisch die erste ist. Dies wird nur deswegen erwähnt, weil sich dadurch ein Fehler in Klaus Beckmanns Gesamtausgabe von Buxtehudes Orgelwerken ergeben hat. Weil Beckmann wünschte, das BuxWV zu verwenden, als es noch ungedruckt war, hat er für *Mit Fried und Freud*, das er als Orgelwerk aufgenommen hat, jetzt eine falsche Nummer angegeben. Ich teile im übrigen völlig die Argumentation Karstädts in seinem Vorwort dafür, dieses Werk als Vokalwerk zu plazieren, „es heißt doch auf dem Titelblatt des Lübecker Druckes ‚Dem Seelig-verstorbenen. . . in 2. Contrapuncten abgesungen‘, ganz abgesehen davon, daß das Klag-Lied zumindest

den vokalen Einsatz dokumentiert. Auch ist es ja keineswegs orgelmäßig gesetzt, sondern in Partiturdruk herausgegeben“.

Anders ist die Kantate *Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten* überliefert, die zusammen mit dem *Magnificat* und *Dem jüngsten Gericht* in den Abschnitt „Zweifelhafte Werke“ eingeordnet ist. Sie ist offenkundig unter dem Namen Buxtehudes überliefert, aber in einem musikalischen Milieu, das Buxtehude fremd war, und unter Umständen, die Grund zu der Annahme geben, daß die Angabe des Namens Buxtehudes auf einer reinen Mutmaßung des Abschreibers beruht. Wie unsicher die stilkritische Beurteilung sogar unter Spezialisten ist, sieht man daraus, daß der Herausgeber des Werkes, Traugott Fedtke, im Vorwort seiner Ausgabe (1964) sie mit den Worten „*diese besonders schöne Buxtehude-Kantate*“ charakterisiert, während Martin Geck es ablehnt, sie als ein Buxtehude-Werk anzuerkennen, u. a. mit folgender Begründung: „*Spezifisch Buxtehudesche Züge sind eigentlich nirgendwo festzustellen; manches spricht hingegen deutlich gegen Buxtehude: die etwas derbe, an einen Bauerntanz gemahnende Einleitungssonatina, der großformale Aufbau und der lebenswürdig-frische, indessen für Buxtehude ungewohnt konventionelle Gesamtton . . .*“; Geck betrachtet sie eher als ein Werk von Johann Schelle. Ich kann mich völlig der Charakteristik Gecks anschließen, nachdem ich kürzlich eine Aufführung des Werkes gehört habe. Somit ist es unter den gegebenen Umständen völlig korrekt, daß es bei Karstädt unter den zweifelhaften Werken steht. Einige der Orgelwerke hätten wohl auch hier eingereiht werden sollen, z. B. das Präludium in A (BuxWV 151).

Die Einwände sind im Vergleich zu den positiven Seiten minimal. Es gibt Gründe genug, den Verfasser und die Buxtehude-Forschung zur Herausgabe dieses Werkes zu beglückwünschen. Man versteht kaum, wie man es solange hat entbehren können, wenn man bedenkt, wie lange Buxtehude schon sowohl praktisch als forschungsmäßig eine hervorragende Rolle gespielt hat. Das Werk ist nicht nur, wie der Verfasser bescheiden hervorhebt, praktisch, um die Orgelwerke (mehrere von ihnen tragen etwa die Bezeichnung Präludium oder Fuge g etc.) unterscheiden zu können, sondern es ist ein Werk, in dem man ständig Auskünfte über alle Gattungen su-

chen und auch finden wird. Es ist mit all der Sorgfalt und Akkuratessse ausgearbeitet worden, die eine Arbeit dieser Art fordert. Dieses Werk ist ein würdiges Pendant zu Köchel, Schmieder und Deutsch.

Søren Sørensen, Risskov—Aarhus

HUBERT UNVERRICHT: Musik und Musiker am Mittelrhein. I. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 183 S.

Die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte legt im 20. Band ihrer Reihe „Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte“ ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk vor mit dem Titel *Musik und Musiker am Mittelrhein. I.*, dem in den nächsten Jahren weitere Bände folgen werden. Herausgeber sind Hubert Unverricht und Franz Böskens vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz in Verbindung mit den gleichen Instituten der Universitäten Frankfurt a. M., Heidelberg und Saarbrücken, womit gleichzeitig der lokalgeschichtliche Rahmen für das Musiklexikon abgesteckt ist. Die sich um die genannten Universitätsstädte gruppierenden Länder Rheinland-Pfalz und Saarland, der Raum Frankfurt-Offenbach, das ehemalige Großherzogtum Hessen-Darmstadt, der im Lande Hessen liegende Rheingau und die im Lande Baden-Württemberg liegenden ehemaligen Teile der Kurpfalz und schließlich die ehemaligen Orte im Oberstift des Kurfürstentums Mainz in Nordbayern umschließen das Arbeitsgebiet des vorliegenden Musiklexikons. Der Vorzug des Nachschlagewerks liegt darin, daß die einzelnen Artikel ausführlicher als sonst üblich gehalten sind und daß auf genaue und vollständige Werk- und Literaturverzeichnisse größter Wert gelegt wurde. Neben der Primärliteratur wurde auch die für eine Lokalgeschichte unentbehrliche Sekundärliteratur herangezogen, die in den großen Musiklexika gewöhnlich nicht aufgenommen wird. Von den 41 Artikeln des ersten Bandes befassen sich 37 mit biographischen Daten von Musikern, Instrumentenbauern, Notendruckern, Komponisten, Kantoren, Musikerziehern etc.; vier Artikel behandeln das Musikleben in den Orten Büdingen, Kaiserslautern, Kiedrich und Zweibrücken. Vereinzelt wurden auch Porträts von Musikern sowie Foto-

kopien von Orgeln und Musikdrucken aufgenommen. Über die Art der Erscheinungsweise wird im Vorwort auf Vorbilder wie die Publikation der „Rheinischen Musiker“ verwiesen, die Karl Gustav Fellerer vor mehreren Jahren eröffnet hat, und auf das *Schlesische Tonkünstler-Lexikon* (Košmaly & Carlos, Breslau 1846 und 1847). Die Aufmachung des Lexikons ist schlicht und einfach, so daß auch der Preis für das Werk sich in normalen Grenzen hält.

Gustav Bereths, Trier

IGOR STRAWINSKY (1882-1971). Phonographie. Seine Eigeninterpretationen auf Schallplatten und in den europäischen Rundfunkanstalten, zusammen mit einem Verzeichnis der in den deutschen Rundfunkanstalten und im Deutschen Rundfunkarchiv vorhandenen Rundfunkproduktionen und historischen Schallplattenaufnahmen von Strawinsky-Werken. Hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv. Frankfurt am Main: Deutsches Rundfunkarchiv (1972). 216 S.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich kein bedeutender Komponist so intensiv mit den Möglichkeiten der Schallaufzeichnung beschäftigt wie Strawinsky. Nicht zuletzt in der Sorge um die Qualität fremder Interpretationen seiner Werke hat er in vier-einhalb Jahrzehnten, von den ersten Pianorollen im Jahre 1922 bis zur letzten Schallplattenproduktion am 24. Januar 1967, fast alle seine Kompositionen auf Tonträger eingespielt. Diese Aufnahmen vollständig zu erfassen und nachzuweisen, eine eminent wichtige Aufgabe im Hinblick auf das Gesamtwerkverzeichnis, hat sich das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) mit der vorgelegten Phonographie vorgenommen.

Die Aufnahme der Werke wird nach Originaltiteln mit Übersetzungen in chronologischer Reihenfolge versucht. Den Einordnungstiteln folgen Informationen zum Werk: es werden die Widmungsträger, Anlage, Textdichter, Entstehungszeit und -ort, Uraufführung (Ort, Gelegenheit, Datum, Interpreten), Fassungen/Bearbeitungen genannt bzw. beschrieben sowie Bemerkungen allgemeiner Art gemacht. Die Praxis der Titelaufnahme und der größte Teil der Informationen wurde ebenso wie das Schema aus „*Igor Strawinsky, Zeitgeschichte im Persönlichkeits-*

bild“ von Helmut Kirchmeyer (Regensburg 1958) übernommen. Daß hier die auch für die Rundfunkarbeit wichtigen Verlagsangaben nicht nachgedruckt worden sind, ist ein Manko. Titelaufnahmen, Informationen und Register sind nicht systematisch angelegt, die Materialien ungeschickt angeordnet. Allein im Vergleich mit dem 1966 in London erschienenen Standardwerk *Strawinsky. The composer and his works* von Eric Walter White ergeben sich hier mehr als 400 Corrigenda und Addenda: Sechs kleinere Kompositionen, 18 Transkriptionen eigener sowie vier Bearbeitungen fremder Werke, darunter zwei Bach-Präludien und Fugen und Sibelius' *Canzonetta* op. 62a, sind nicht verzeichnet. Bei mindestens 35 Werken (von insgesamt 105 nummerierten Titeln und acht Bearbeitungen) sind die Angaben zur Entstehungszeit falsch (bei dem Duo concertant/Nr. 54/ fehlt dieser Nachweis ganz). Obwohl Entstehungsorte häufig nicht angegeben sind, wurden in mehr als zehn Fällen fehlerhafte Angaben zum Entstehungsort gemacht. White weist z. B. 17 Uraufführungen mehr nach und nennt in sieben Fällen zusätzlich die Interpreten. In dieser Rubrik Uraufführungen hätten ferner unrichtige geographische Nachweise (10), falsche Angaben über die Interpreten (8) und Daten (10) und darüber hinaus ungenaue Informationen (8) vermieden werden können. Von den hin und wieder eingestreuten Bemerkungen sind die zu Nr. 5, 36, 65 und 82 unzutreffend, die zu Nr. 3, 19 und B 6 ungenau. Andere sind überflüssig. Dafür fehlen viele wichtige Zusätze. Am Beispiel des Balletts *Agon* (Nr. 88), einem Spätwerk (!), seien diese gravierenden Mängel in den den Aufnahmen vorangestellten Einführungen demonstriert: Die Anlage ist nicht „dreiteilig“, sondern das Werk besteht aus vier durch Zwischenspiele verbundenen Teilen mit je drei Sätzen. Es wurde nicht im Sommer 1954 begonnen, sondern schon Dezember 1953. Die konzertante Uraufführung leitete nicht der Komponist, sondern Robert Craft. Das Ballettensemble der szenischen Uraufführung heißt New York City Ballet, nicht New York Center Ballet. Nicht genannt sind der Dirigent dieser ersten Bühnenproduktion, Leon Bazin, und der Entstehungsort der Komposition. Ferner fehlen die Autoren des Librettos: Strawinsky und Balanchine. In den „*Bemerkungen*“ wird nur auf den einen von zwei

Auftraggebern hingewiesen und darauf, daß „der Begriff ‚agon‘ abstrakt choreographisch genommen wurde“. Aussagen über die Kompositionsmethode, die historische Vorlage, die instrumentale Disposition usw. aber fehlen.

Diesem „Vorspann“ folgen in chronologischer Reihenfolge unter Angabe des Einspielungsdatums und des Aufnahmeortes die vom Komponisten selbst geleiteten Schallplattenproduktionen und Tonbandaufnahmen sowie die von ihm in den Zwanziger Jahren eingespielten Bearbeitungen für mechanisches Klavier und die Originalkomposition *Etude für Pianola*. Bei Durchsicht fällt auf, daß lediglich von zehn Werken (Nr. 4, 19, 33, 67, 71, 72, 98, 101, 104, 105) und sechs Bearbeitungen keine eigenen Interpretationen auf Tonträgern zustande gekommen sind. Mit insgesamt 153 verzeichneten originalen Schallplattenaufnahmen, die oft unter mehreren Labels auf den Markt gekommen sind, 131 Tonbändern (= Produktionen, Konzertmitschnitte, Probenaufnahmen) und 18 Arrangements auf Pianola-Rollen wird hier nahezu Vollständigkeit erreicht. Ergänzend zu verschiedenen anderen Strawinsky-Diskographien wurden dabei erstmals außer den Archivnachweisen die Aufzeichnungen 1. der europäischen Rundfunkanstalten (57 Aufnahmen außer ARD), 2. der in der ARD zusammengeschlossenen Sender (43), 3. die 1930-1932 aufgenommenen und wahrscheinlich verlorenen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Berlin (6), 4. von Rundfunkgesellschaften in den USA (18), 5. des Israelischen Rundfunks (2) und 6. private (5) katalogisiert. Aus anderen Kapiteln wären hier noch elf Aufnahmen von Bearbeitungen und Instrumentationen fremder Werke und sieben Interpretationen von Werken der Klassik und Romantik hinzuzurechnen.

Darauf folgen „Fremdinterpretationen“, d. h. 672 Aufnahmen der ARD-Sender, drei besonders bemerkenswerte Tonbänder anderer europäischer Sender (zwei davon unter Leitung von Hindemith) sowie zwanzig seltene Schallplatten. Gerade in dieser Rubrik werden die Schwierigkeiten bei der Aufstellung eines Zentralkatalogs deutlich. Stichproben ergaben, daß dem DRA eine ganze Reihe lückenhafter, unvollständiger oder fehlerhafter Meldungen vorliegen. So fehlen z. B. die im Archiv des Senders RIAS Berlin liegenden Aufnahmen der aufschlußreichen

Frühfassungen von *Les Noces*. Die SWF-Aufnahme des *Ebony Concertos* mit dem Orchester Kurt Edelhagen und dem nicht genannten Solisten Helmut Reinhardt wurde nicht am 25. Januar 1957 produziert (= ein Überspielungsdatum), sondern bereits im Jahre 1954. Bei *Agon* fehlt unter der Produktion des SWF vom 9. Oktober 1957 der Nachweis, daß diese Vorlage sowohl bei Vega (Nr. C 30 A 154) als auch später bei WERGO (WER 50002) als Schallplatte herausgekommen ist. An dieser Stelle ist es ein Nachteil, daß bei den einzelnen Eintragungen nicht angegeben ist, ob es sich um eine Rundfunkproduktion oder z. B. um einen Konzertmitschnitt handelt.

Im zweiten Kapitel werden die Bearbeitungen dokumentiert, zu denen auch die versehentlich unter den Originalwerken geführten *Vom Himmel hoch-Variationen* von Bach und die Gesualdo-Madrigale zu zählen sind. Die Addition ergibt hier 33 Aufnahmen einschließlich der bereits erwähnten Eigeninterpretationen.

Zusammenstellungen von Hörfunk-Wortaufnahmen mit Strawinsky und literarischen Sendungen über ihn weisen wiederum auf die Möglichkeiten und die Bedeutung des DRA hin. Bei der zuletzt genannten Gruppe ist das Auswahlverfahren jedoch unverständlich: Warum fehlen so wesentliche Beiträge wie z. B. die der Sendereihe des WDR zum 80. Geburtstag und der Hinweis auf deren gedruckte Veröffentlichung (Köln 1963)? Warum z. B. der Nachweis der Sendungen bzw. Manuskripte *Igor Strawinsky und die Schallplatte* von Ulrich Dibelius (WDR) und *Strawinsky und die Objektivität in Werk und Wiedergabe* von Siegfried Goslich (SFB), die doch unmittelbar mit der Phonographie korrespondieren? Wünschenswert wäre auch eine Liste der TV-Produktionen von Strawinsky-Werken oder Fernsehfilmen mit bzw. über Strawinsky, wenn dies vielleicht auch über die an eine Phonographie zu stellenden Anforderungen hinausgeht.

Um eine bessere Übersicht zu erreichen, sind mit Computerhilfe gewonnene Register der Textautoren, Widmungsträger, Uraufführungen, Interpreten und Archive, ferner eine Chronologie der Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen, anhand derer man z. B. die Europaaufenthalte Strawinskys nach 1945 leicht nachzeichnen kann, sowie ein alphabetisches Verzeichnis der Werke beigelegt. Auf-

fallend ist, daß hier eine systematische Gliederung nach Werkgattungen fehlt.

Über ihre Aufgabe als Strawinsky-Nachschlagewerk hinaus ist diese Publikation eine beeindruckende Leistungsbilanz der deutschen Rundfunksender nach 1945, die den kulturell bedeutsamen Auftrag der Pflege der Neuen Musik in hohem Maß erfüllt haben. Diese Tatsache wird also am Beispiel Strawinskys unterstrichen: Allein von den Werken der seriellen Phase sind bei *Agon* drei Aufnahmen unter Strawinskys Leitung (Oktober 1957, SWF) und acht weitere Rundfunkproduktionen (1957-1970) unter den Dirigenten Rosbaud, Scherchen, Craft, Maazel, Ronnefeld, Bour, Peters und König mit sechs verschiedenen Orchestern angeführt. Vom Septett gibt es sechs Aufnahmen verschiedener Ensembles, von den *Movements für Klavier und Orchester* acht (1960-1967), von den in der Besetzung aufwendigeren Werken *Canticum sacrum* sechs, *Threni*, . . . vier, *A Sermon, a Narrative and a Prayer* vier, *The Flood* zwei (von nur drei nachweisbaren Einspielungen) und *Requiem Canticles* zwei, und zwar die bis 1971 einzigen Aufnahmen überhaupt.

Aufgrund der mit der Weitergabe von Tonbändern verbundenen rechtlichen Schwierigkeiten ist der Wissenschaft leider nur eine recht bescheidene Nutzung der nachgewiesenen Rundfunkbestände möglich. So dürfte vor allem für den internationalen Bänderaustausch der Sender der Katalog eine wertvolle Informationsquelle sein und sich daher eine überarbeitete Neuauflage empfehlen. Wilhelm Schlüter, Darmstadt

PETER GIRTH: Individualität und Zufall im Urheberrecht. Berlin: J. Schweitzer Verlag 1974. XVIII, 117 S. (Schriftenreihe der UFITA. Heft 48.)

Im Urheberrecht wird die Frage, wie weit elektronischer Musik mit Hilfe eines Computers und Aktionsmusik in Grenzfällen Rechtsschutz zu gewähren ist, seit längerem diskutiert. Innerhalb der UFITA-Schriftenreihe hat nun Peter Girth eine Spezialstudie zu diesem Problembereich vorgelegt, in der zwar auch der Werkcharakter einzelner Kunstobjekte im allgemeinen behandelt, in der aber ebenso die fällige Zusammenfassung und Abwägung der verschiedenen Meinun-

gen hinsichtlich der Musikwerke gelungen ist. Der Disput über die Auflösung und Änderungen des traditionellen Werkcharakters in der Musik mußte zu grundlegenden Überlegungen für die Auswirkungen des § 2 URG führen, was als „*persönliche geistige Schöpfung*“ anzusehen ist. Unter Heranziehung der einschlägigen Literatur versteht Girth im ersten Teil seiner Abhandlung Individualität im urheberrechtlichen Sinne als „*statistische Einmaligkeit*“, die zwar zur Definition noch nicht ausreicht, die aber gekoppelt an das Prinzip der Auswahl das künstlerische Werk ausmache. Die Präsentation, das Bekenntnis des Künstlers zum Werk als Werk, das dieses erst als solches in der Öffentlichkeit erscheinen lasse, lehnt er als Bestandteil der Definition ab. Auch der Frage nach der Bedeutung des Musikers als Mitautor oder Bearbeiter bei Schöpfungen, die nach den Anweisungen des Autors erst bei der Aufführung selbst entstehen, wird nachgegangen; dennoch wird im Grundsätzlichen noch nicht voll geklärt, wann ein Musiker als Bearbeiter oder als Mitautor zu gelten habe. Die „*objets trouvés*“ etwa bei der *musique concrète* hält der Autor aus Mangel an einer nachweisbaren Beziehung zu einem Schöpfer zur Zeit nicht für urheberrechtsfähig, wohl aber das durch einen Computer geschaffene musikalische Werk, das sich in Auslegung des § 2 Abs. 2 URG von einem nicht geschützten Gebilde grundsätzlich durch die „*Individualität im Sinne der statistischen Einmaligkeit*“ und durch seine Beziehung zu seinem Autor (oder zu seinen Autoren) unterscheidet. Die alleinige Definition der „*statistischen Einmaligkeit*“ müßte zu einer Revision des geltenden Urhebergesetzes führen bzw. diese erzwingen. So ergeben sich aus den Fragen unserer Zeit, was ein Kunst- bzw. Musikwerk sei, auch Schlußfolgerungen für den Urheberrechtler, die wiederum den Musikologen interessieren bzw. wenigstens interessieren sollten, zumal diese Studie wohlüberlegt und sachgerecht die modernen Tatbestände der Musik heranzieht. Hubert Unverricht, Mainz

WINFRIED SCHULZ: Zum Schutz des geistigen Eigentums im System des kanonischen Rechts. Eine rechtsvergleichende Untersuchung zum Problembereich des Urheber-

rechts und seiner Aufgabe und Bedeutung im kanonischen Recht. München: Verlag Franz Vahlen GmbH (1973). 227 S. (Internationale Gesellschaft für Urheberrecht e. V. Schriftenreihe. Band 49.)

Angeregt durch die Consociatio Internationalis Musicae Sacrae und die Internationale Gesellschaft für Urheberrecht entstand diese Studie, in der ein Theologe die Behandlung der Autorenrechte vor allem in der Musik durch den römischen päpstlichen Stuhl unter Abwägung verschiedener Standpunkte untersucht. Von dem Naturrechtsstandpunkt und den positiven Gesetzgebungen der einzelnen Länder ausgehend wird auf Unstimmigkeiten und Ungereimtheiten in der Handhabung des Urheberrechts innerhalb der katholischen Kirche hingewiesen, die – ähnlich dem angelsächsischen Copyright und den Urhebergesetzen sozialistischer Länder – auch für juristische Personen oder Personengemeinschaften bzw. für den Heiligen Stuhl eine solche „speciale protezione“ in Anspruch nimmt. „Die zweite Ebene unserer Überlegungen ist die, ob nämlich die liturgischen Bücher, die nun aus einer Vielzahl solcher Einzelwerke zusammengestellt worden sind, und die von den staatlichen Urheberrechtsgesetzen unter dieser Rücksicht u. U. unter die Kategorie von selbständigen Sammlungen fielen, weil sie durch Auslese und Anordnung eine persönlich geistige Schöpfung darstellen, oder die vielleicht auch unter dem Begriff der Bearbeitungen behandelt würden – ob diese liturgischen Bücher auch in der Kirche aufgrund der ihnen aufgeprägten Individualität Urheberrecht genießen könnten? Oder ob sie nicht vielmehr formal juristisch als amtliche Werke aufzufassen sind, deren Urheberrechtsschutz zwar für das Staatsgebiet des Vatikanstaates garantiert ist, für die es aber keine universale kirchenrechtliche Norm gibt?“ (S. 179) Das Problem der editio princeps und der wissenschaftlichen Ausgabe wird von Schulz kurz gestreift: „Hier handelt es sich in der weitaus größten Mehrzahl um Werke, die seit langem keinem Urheberrechtsschutz unterliegen oder nie unterlegen haben, weil sie z. T. zu einer Zeit geschaffen worden sind, da diese Rechtsinstitution als solche noch gänzlich unbekannt war. Sollten darin aber urheberrechtlich geschützte Werke (seien es Texte oder Melodien), was nicht so selten der Fall ist, vor allem

aufgrund neuer kritischer Quelleneditionen, benützt worden sein, dann besteht an diesen eindeutig seitens des Autors ein Genehmigungs- und Vergütungsanspruch. Andernfalls käme die Benutzung, z. B. solcher Quellen (wir denken da natürlich an die in den staatlichen Urheberrechtsgesetzen mit dem Terminus 'Großzitat' zusammengefaßten Entlehnungen) bzw. die Aufnahme einzelner geschützter Werke in liturgische Bücher einer nicht zu rechtfertigenden Enteignung des geistigen Eigentums gleich.“ (S. 178) Wenn der Verfasser dieser Abhandlung auch nicht von dem Urheberrecht ausdrücklich spricht, das dem Herausgeber einer kritischen Quellenedition nach dem Urhebergesetz der Bundesrepublik Deutschland vom 9.9.1965 zukommt, so geht aus dieser Darstellung doch hervor, daß auch eine Benutzung von Werken, die nach §§ 70 oder 71 geschützt sind, nicht ohne Genehmigungs- und Vergütungsanspruch der Berechtigten erfolgen darf oder soll.

Ist es nicht an der Zeit, daß der Vatikan bzw. die nationalen Teilkirchen die Konsequenzen ziehen und Verträge auch mit anderen Verwertungsgesellschaften abschließen, wie dies mit der GEMA und neuerlich auch mit der IMHV im Prinzip bereits geschehen ist und wie sie von dem Verfasser dieser umfassend angelegten Studie intendiert sind (S. 191 ff.)? „Schließlich meinen wir, daß man dem gesamten Fragenkomplex des Schutzes des geistigen Eigentums im System des kanonischen Rechts nur dann gerecht wird, wenn unter Anerkennung der die Gesamtkirche bindenden Urheberrechtsgrundsätze eine umfangreiche Verweitungsnorm den einzelnen Teilkirchen die Möglichkeit gibt, gemäß den örtlichen Bedingungen und Gegebenheiten partikularrechtliche Gesetze zu erlassen, das staatliche Gesetz nach Tunlichkeit zu rezipieren, soweit es nicht einer kanonischen Norm oder dem Naturrecht zuwiderläuft, und durch vertragliche Vereinbarungen mit den urheberrechtlichen Verwertungsgesellschaften einen wirksamen Schutz des geistigen Eigentums in der Kirche zu gewährleisten.“ (S. 200) Wenn es sich trotz des Imprimaturs „+ Hugo Poletti, Archiep. Civitatis Novae Pro Vic. Gen. E Vicariatu Urbis, die 17 novembris 1972“ auch hier nicht um eine offizielle Stellungnahme der römisch-katholischen Kurie zu den Fragen und Problemen

des Urheberrechts handelt, so belegt doch diese gründliche wissenschaftliche Untersuchung eines theologischen Vertreters dieser Kirche, daß die notwendigen Überlegungen auf dem Gebiet des Urheberrechts sehr intensiv im Bereich der katholischen Weltkirche angestellt und vorgetragen werden mit dem Ziel, möglichst bald praktische Ergebnisse und Lösungen zu erreichen, die zur Regelung der Wahrnehmung der Urheberrechte in der geistlichen Musik, Literatur und Kunst in nächster Zukunft erwartet werden.

Hubert Unverricht, Mainz

Forum Musicologicum I. Hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel unter Leitung von Hans OESCH in Verbindung mit der Schola Cantorum Basiliensis unter Leitung von Wulf ARLT. Bern: Francke 1975. 324 S. (Basler Studien zur Musikgeschichte. Band I.)

Der Plan einer Basler musikwissenschaftlichen Publikationsreihe geht auf Leo Schrade zurück. Verwirklicht wurde er – nach langer Vorarbeit – im Zusammenwirken des Musikwissenschaftlichen Instituts mit der Schola Cantorum Basiliensis, dem „Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik“ an der Musik-Akademie.

Den Band, der vom Verlag attraktiv ausgestattet wurde, eröffnet ein Vortrag von Suzanne CLERCX über *La musique et les nations au XVI^e siècle*. (Das Forum Musicologicum dient als neuer Publikationsort der *Basilienses de Musica Orationes*.) Suzanne Clercx skizziert das kulturelle und gesellschaftliche Panorama um 1500, beschreibt die – in den einzelnen Ländern verschieden motivierte – Entstehung eines modernen Nationalbewußtseins und fügt in den dadurch abgesteckten Rahmen eine reiche, geradezu überreiche Fülle an musikgeschichtlichen Fakten ein.

Fritz RECKOW macht in seiner vielschichtigen Studie *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit* plausibel, daß die entscheidende Konnotation des Organum-Begriffs, die dessen Verwendung für die Mehrstimmigkeit in ihrer artifizialen, rational regulierten Form begründete, ein „theoretisches“ Moment, die Verweisung auf Maß und Zahl gewesen ist. Der Weg, der zu dem einfachen Resultat führt, ist verschlun-

gen, denn zur Stützung seiner These muß Reckow – der keine philologische Mühe scheut – u. a. zeigen, daß die Bezeichnung „*instrumentum*“ eher den pragmatischen, das Wort „*organum*“ – besonders in der Adjektivform „*organicus*“ – dagegen den theoretischen Aspekt hervorkehrte, daß ferner mit dem Instrument, auf das der Ausdruck „*organum*“ zielte, auch die menschliche Stimme gemeint sein konnte und daß schließlich das Wort „*vulgariter*“ in der Formel „*diaphonia vulgariter organum*“ nichts anderes als „*assuete*“ oder „*communiter*“ bedeutete, also die theoretische Würde des Organum-Begriffs nicht antastete. Reckow versteht die Texte, die er interpretiert, von innen, aus ihrer eigenen Intention heraus, statt sie mit Fragen zu quälen, die quer zu ihrem ursprünglichen Sinn stehen.

Wulf ARLT publiziert als erste Folge einer Reihe von vier Abhandlungen, die das Verhältnis zwischen „*Peripherie und Zentrum in der ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters*“ darstellen sollen, eine Studie über das zweistimmige Lied *Dulcis sapor novi mellis*, das in einem Apter Kodex überliefert ist und mit dem „*Saint-Martial*“-Repertoire (von dem einstweilen nicht feststeht, in welchem Ausmaß es in Saint-Martial entstanden ist oder nur gesammelt wurde) eng zusammenhängt. Die überaus gründliche philologisch-historische Erschließung des bisher kaum beachteten Stücks ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern zielt auf eine These, die Arlt durch einen Vergleich mit dem oft untersuchten, zu immer wieder anderen Interpretationen herausfordernden *Jubilemus, exultemus* stützt: Die beiden Stücke repräsentieren eine Mehrstimmigkeit, die primär von melodischen Konzeptionen ausgeht, also durch die Reduktion auf ein Klanggerüst nicht zureichend erfaßt werden kann. (Daß in den gleichzeitigen Satzlehren das Klanggerüst hervorgehoben wurde, kann als Akzentuierung des Neuen – der Klangtechnik – gegenüber dem Traditionellen und Gewohnten – der durch die Choralkomposition zur Selbstverständlichkeit gewordenen melodischen Kunst – erklärt werden.) Philologische Akribie und eine subtile Analysetechnik greifen lückenlos ineinander.

Unter dem unscheinbaren Titel eines von Wulf ARLT und Max HAAS gemeinsam verfaßten Beitrags, *Pariser modale Mehr-*

stimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek, verbirgt sich – abgeschirmt durch das Philologische, das man erwartet – nichts Geringeres als eine detaillierte Diskussion über die Chronologie der notationstheoretischen Traktate des 13. Jahrhunderts. Der Exkurs wird unversehens zum Zentrum der Abhandlung.

Die Pioniere der Zwölftontechnik, denen Hans OESCH eine Studie widmet, sind Jef Golyschew, Herbert Eimert und Fritz Heinrich Klein. Golyschew operierte in seinem Streichtrio aus dem Jahre 1925 mit Zwölftonfeldern (ohne Fixierung einer immer gleichen Reihenfolge der Töne), die zugleich als rhythmische Felder (mit 6-12 verschiedenen Dauerwerten) strukturiert sind. Charakteristisch für Eimerts Experimente von 1923 – im Unterschied zu denen der Skrjabin-Schule – ist die melodisch-polyphone Konzeption. In Kleins opus 1, *Die Maschine* (1921), werden Ideen wie die der Allintervallreihe oder die der ständigen Verschiebung eines zwölftönigen „color“ gegen eine elftönige „talea“ in Gestalt einer „extonalen Selbstsatire“ exponiert: Am Anfang war die Parodie. Carl Dahlhaus, Berlin

Richard Wagner – Werk und Wirkung. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 242 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 26.)

Wie sein Vorgänger von 1970 faßt auch dieser Sammelband die Ergebnisse einer Tagung der Fritz-Thyssen-Stiftung, die im September 1970 stattfand, zusammen. Man hat diesmal darauf verzichtet, die Diskussionen im Anschluß an die 15 Referate abzu- drucken – und gut daran getan. Die mißliche Inkongruenz zwischen den gewöhnlich für den Druck redigierten Texten und den Diskussionen wurde dadurch vermieden. – Auch dieser Band dürfte, wie der frühere, einen zentralen Platz in der neueren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Wagners Werk einnehmen. Seine Thematik ist, wenn möglich, noch weiter gespannt. Reinhard GERLACH befaßt sich mit der ihm eigenen Belesenheit mit *Musik und Sprache in Wagners Schrift Oper und Drama*. Es ist freilich nicht leicht, dem Autor auf seinen gelegentlich verschlungenen, esoterischen

Gedanken-Wegen zu folgen. Nur eines: Daß Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama* auf Novalis fußt wie der Autor behauptet (S. 14), wage ich zu bezweifeln. – Ulrich SIEGELE geht in seinem Beitrag über *Das Drama der Themen am Beispiel des Lohengrin* von dem gewiß originellen Gedanken aus, „die Musik als autonomen Zusammenhang zu begreifen“ (S. 41) und die Handlung auf ihn zu beziehen. Vor der Tatsache, daß Wagners Text und Szene untrennbar mit der musikalischen Konzeption verknüpft sind, erscheint die These vom „Drama der Themen“ eher wie eine Übertreibung. – Dietrich MACK bringt Bedenkenswertes zur Dramaturgie des Rings, Dietrich KÄMPER eine gediegene Darstellung über die Umstände der Uraufführung von *Rheingold* und *Walküre*, Susanne GROSSMANN-VENDREY behandelt ein interessantes Kapitel der Wirkungsgeschichte des Rings (*Wilhelm Mohr, ein liberaler Kritiker von Wagners Ring*). Der Situation um die Uraufführung des *Tristan* gilt der Artikel von Hans-Josef IRMEN. *Szenische Epik. Marginalien zu Wagners Dramenkonzeption im Ring des Nibelungen* lautet der Titel eines Beitrags von Reinhold BRINKMANN, in dem er die Kategorie des Epischen, die Thomas Mann m. W. erstmals auf die Tetralogie anwendete, zu konkretisieren sucht. So erhellend die Kategorie des Epischen erscheint, der Tetralogie entspricht sie nur partiell. Brinkmanns Studie zielt auf Genauigkeit durch Differenzierung. – Schlüsse waren für Wagner problematisch. Aufgrund einer Analyse der Entstehungsgeschichte gibt Carl DAHLHAUS eine umfassende Interpretation des *Götterdämmerungs*-Schlusses. – An Brangänes Wächtergesang sucht Hellmut KÜHN Differenzen zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper auf. In seinem Aufsatz *Hans Sachs und die 'insgeheim gesellschaftliche Phantasmagorie'*. Zur Kritik einer Idee von Theodor W. Adorno erweist derselbe Autor die Brüchigkeit von Adornos These, die freilich in der von Kühn zitierten formelhaften Fassung auch von Adorno selbst kaum aufrechterhalten worden wäre. – Adolf NOWAK konfrontiert den Hegelschen Begriff der Kunstreligion mit dem nachhegelschen Entwurf des Begriffs und mit der Tatsache der „Aufhebung der ästhetischen Distanz“ im *Parsifal*. Letzteres führe zum

„Anspruch der Kunst, sich dem religiösen Kult zu assimilieren“ (S. 169). Mit dem *Parsifal* befaßt sich auch Gösta NEUWIRTH. Ausgangspunkt sind einige Bemerkungen und Hinweise Adornos über den Jugendstil von *Parsifal* und von Debussys *Pelléas et Mélisande*. Die These, es gebe einen musikalischen Jugendstil, bleibt indessen trotz der Analyse der Blumenmädchen-Szene zweifelhaft: „An *Parsifal* und *Pelléas* läßt sich schwerlich zeigen, was es mit dem Jugendstil in der Musik auf sich hat“ (S. 198). – Mit guten Gründen wendet sich Lars Ulrich ABRAHAM (*Bemerkungen zu Wagners „chromatischer“ Harmonik*) gegen die verbreitete, wegen ihrer Einfältigkeit aber triviale These, kühne Akkordbildungen seien das Kriterium für Fortschrittlichkeit. – Wagners Verhältnis zur Gattung der Symphonie ist zwiespältig. Es wird von Egon VOSS (*Richard Wagner und die Symphonie*) einer genauen Betrachtung unterzogen. – Einen überaus gründlichen und erhellenden Beitrag steuerte Peter NITSCHKE über die transponierende Notation bei Wagner bei.

Stefan Kunze, Bern

LORE LUCAS: *Die Festspiel-Idee Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 110 S. („Neunzehntes Jahrhundert“). Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“.* Band 2.)

In ihrer Einführung spricht Frau Lucas von der Schwierigkeit, Wagners Festspielidee von Werk und Persönlichkeit, sowie von den Urteilen der Mit- und Nachwelt abzulösen. Dies ist in der Tat nicht möglich. Und der „objektive“ wissenschaftliche Standpunkt, den die Autorin noch heute in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen Wagner vermißt – es bleibe dahingestellt, was das sei, „Objektivität“ – wäre dann gewonnen, wenn die zeit- und werkgeschichtliche Komplexität des Themas sichtbar würde. Eine schwierige Aufgabe, derer sich Frau Lucas – dies sei vorweg gesagt – mit bemerkenswertem Geschick entledigt hat. So sehr die Festspielidee bzw. die Festspielrealität die Erscheinungsform der Wagnerschen Musikdramen prägt und noch heute prägt, der Festspielgedanke

ist kaum verständlich zu machen, ohne seine Voraussetzungen: u. a. die Situation des Künstlers Wagner in seiner Zeit, die Stellung des Künstlers im 19. Jahrhundert schlechthin, die Konzeption des Musikdramas und last not least Wagners Kunstbegriff. Mit Recht wird in der „Einführung“, die jene übergreifende Problematik wenigstens streift, die Auffassung zurückgewiesen, die Festspielidee sei je ein „geschlossenes Konzept“ gewesen, und die Absicht formuliert, den Festspielgedanken „mit all seinen Widersprüchlichkeiten“ nachzuzeichnen. Den Rahmen gibt das II. Kapitel („Zeitgeschichtliche Voraussetzungen und historische Vorbilder“), in dem die Verschränkung nationaler Bestrebungen und allgemeiner Reformideen mit dem Kunstbegriff angedeutet wird. Ob in diesem Zusammenhang die Oberammergauer Passionsspiele zu erwähnen waren, möchte ich bezweifeln. Eine anschauliche Darstellung der „Entwicklung der Festspielidee“ bietet das III. Kapitel. Daß es etwas diffus geriet, ist sicherlich auch in der Sache begründet. Dennoch hätte vielleicht deutlicher werden können, daß erst mit dem Schweizer Exil, d. h. mit der Konzeption der *Ring*-Tetralogie der Festspielgedanke seine strikte Orientierung auf das eigene Werk und den Kunstbegriff erhielt. Dankenswert und nützlich ist hier, ebenso wie im folgenden, die Zusammenstellung bzw. die Zitierung der einschlägigen Dokumente. Neues oder neue Aspekte allerdings treten dabei kaum zutage. Dies gilt auch für das nächste, ausführlichste Kapitel (VI. „Analyse der Faktoren der Festspielidee“) über Festspielort, Finanzierung und Organisation, künstlerisches Programm, Spielplan sowie Spielplan und das Publikum. (Daß sich im „esoterischen Charakter des erträumten Festspielraumes“ ein „Zug zum Erotischen“ dokumentiere (S. 39) ist ein hübscher Druckfehler.) Im Versuch einer „Zusammenschau und Wertung“ (V. Kap.) zieht die Autorin die Bilanz aus der Festspielidee mit ihren „drei Schwerpunkten: Originaltheater – Musteraufführungen – Festspiele, denen jeweils als geographischer Raum Zürich, München und Bayreuth entsprechen“. Man mag bei der Lektüre ahnen, wie sehr praktische und ideale Motive sich in Wagners Denken ständig durchkreuzten. Doch hätte man sich eine präzisere Analyse der Tatsache gewünscht, daß Wagners Festspielidee

in ihren verschiedenen Phasen aus der Konzeption des Musikdramas, mithin aus seinem Kunstbegriff resultiert.

Stefan Kunze, Bern

ERWIN KOPPEN: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin-New York: Verlag Walter de Gruyter 1973. X, 386 S. (Komparatistische Studien. 2.)

Das Dekadenzproblem ist eines der großen europäischen Themen. Seine erste und bislang nachhaltigste wissenschaftliche Behandlung von Rang erfuhr es wohl durch Walther Rehm; dessen Studien zu diesem „europäischen Gespräch“ über Jahrhunderte hinweg (von der Spätantike über Macchia-velli, die Aufklärung bis hin zu Jacob Burckhardt und der Kulmination der Dekadenz-kritik wie des Dekadenzbewußtseins bei Nietzsche) sind bis heute für den Horizont solcher Erörterungen verbindlich geblieben (*Der Untergang Roms im abendländischen Denken*, Leipzig 1930, Reprint Darmstadt 1969; *Der Renaissancekult und seine Überwindung*, ZfdPh 54, 1929, Wiederabdruck in: *Der Dichter und die neue Einsamkeit*, Göttingen 1969). Eine derart dimensionierte Thematik erfordert eben neben der genauesten Detailkenntnis der europäischen allgemeinen wie Geistesgeschichtlichen den langen Atem zur Darstellung großer historischer Zusammenhänge. Und es ist wohl bezeichnend für den Stand des modernen Wissenschaftsbewußtseins, daß es vor der vergleichenden Darstellung weiträumiger Probleme zurückzuschrecken scheint – verständlich bei den Erfahrungen mit Auswüchsen der geistesgeschichtlichen Methode –, daß zugleich aber auch die Materialbasis schmaler geworden ist. Das was Rehm wie selbstverständlich voraussetzt und etwa in den Anmerkungen des Renaissancekult-Aufsatzes verarbeitet hat, wie z. B. die Schriften Lublinskis, bemüht sich die heutige Germanistik erst quellenmäßig wieder zu erschließen. Andererseits eröffnet die größere Distanz zum 19. Jahrhundert und zum fin de siècle im Besonderen die Möglichkeit eines neuen, veränderten Zugangs.

„Wo in irgendwelcher Form der Wille zur Macht niedergeht, gibt es jedesmal auch einen physiologischen Rückgang, eine déca-

dence“, schrieb Nietzsche im *Antichrist*; und der selbe Nietzsche, der von sich sagte: „Ich bin, in Fragen der *décadence*, die höchste Instanz“, nannte Wagner den „Künstler der *décadence*“ und setzte hinzu: „Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *décadent* uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht krank, woran er rührt – er hat die Musik krank gemacht –“. (*Der Fall Wagner*, Abschnitt 5). Nietzsches These vom Zusammenhang zwischen Dekadenzbewußtsein und historisch-politischem Niedergang hat Rehm am „großen historischen Paradigma“ (Koppen) staatlichen Verfalls, am Untergang des Römischen Reiches und der jahrhundertelangen Reflexion dieses Phänomens entfaltet, so wie für den engeren Bereich des ausgehenden 19. Jahrhunderts Ernst Robert Curtius zeigen konnte, daß Dekadenzstimmung und Dekadenzliteratur sich zunächst im politischen Denken manifestierten: im Frankreich der Dritten Republik nach der Niederlage von 1871. Solche Überlegungen und Einsichten sind die Folie für die Arbeit Koppens, eine literaturwissenschaftliche Habilitationsschrift. Seine Studien gelten der Literatur der Dekadenz; im Sinne Mattenklotts (*Bilderdienst*, München 1970) begreift er sie als „literarische Reaktion, eine ästhetische Opposition gegen die bürgerliche Industriegesellschaft der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (S. 66.) Die grundlegende Darstellung von Mario Praz aus dem Jahre 1930 über die „schwarze Romantik“ voraussetzend (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, deutsche Ausgabe München 1970, dtv 4051/52; ob es nur auffällig oder auch bezeichnend ist, daß die bislang wichtigsten Untersuchungen zum Verfallsthema „Dekadenz“ vom Ende der zwanziger Jahre stammen, möchte der Rezensent hier nicht unterscheiden) thematisiert Koppen die zweite der oben zitierten Thesen Nietzsches: die Wirkung der Kunst Richard Wagners (bestimmter Momente bestimmter Werke) als Erfahrung dekadenzen Bewußtseins in der Literatur des fin de siècle.

Wagner als „*décadent*“, seine Kunst gar als Inbegriff dieses Krisensyndroms – das war für das orthodoxe Wagnertum stets eine Unmöglichkeit, ein Sakrileg. Die verständnislose Polemik gegen Nietzsche – auch

gegen Thomas Manns Wagner-Deutung – ist ein Beleg dafür, wie durch Weginterpretation von offenbaren Phänomenen unbequeme Sachverhalte verdrängt werden können. Daß allerdings für die vegetarische Geisteshaltung des offiziellen Bayreuther Kreises „Wagnerium“ und „Dekadenz“ schlechthin unvereinbar sein mußten, ist selbst aus einer so neutralen (fast unverantwortlich neutralen) Untersuchung wie der von Winfried Schüler (*Der Bayreuther Kreis*, Münster 1971) zwingend zu folgern. „*Völkische Weltanschauung*“ und Verständnis für die Symptome von „Dekadenz“ schließen einander wohl aus.

Koppen, der ein ungewöhnlich reiches Material zu überblicken und auszubreiten vermag, kann unwiderlegbar demonstrieren, daß Nietzsches von den Wagnerianern abgewiesene Sicht Wagners kein isolierter und daher auch kein bloß subjektiv erklärbarer „Fall“ von „*krankhafter Feindschaft*“ (so Westernhagen 1935) ist, sondern daß die Wagner-Erfahrung ganzer Generationen europäischer Literaten die gleiche Betroffenheit zeigt. Freilich: es war eine Rezeption Wagners aufgrund der geistigen und psychischen Disposition eines ganzen Zeitalters, und signifikant ist, daß es nicht ein Wagnerismus der Zweitrangigen ist, der solche dekadenten Züge trägt, sondern daß in seinem Zeichen eine Reihe großer Namen figurieren: von Baudelaire, Huysmans, Péladan im französischen Sprachbereich, von Wilde und Beardsley im englischen, d'Annunzio im italienischen zu Nietzsche, Altenberg und Thomas Mann im deutschen – um nur einige zu nennen. Aufschlußreich ist die Feststellung Koppens, daß es – im Gegensatz zur Lage in Frankreich, Italien und England zum Beispiel – im deutschen Sprachraum „weder einzelne Autoren noch literarische Gruppen gegeben hat, die sich selbstbewußt unter das Panier einer wie immer gearteten *Décadence* gestellt haben“ (S. 52). Das Bekenntnis zur Dekadenz als einer Bewegung „*gegen den Strich*“, als bewußt erstrebter literarischer Gegenwelt hat es in Deutschland kaum gegeben; Koppens Vermutung, daß der pejorative Akzent der Vokabel im Deutschen damit zusammenhängt, ist einleuchtend.

Koppen ordnet sein Material um bestimmte Themenkomplexe, die sich direkt auf Werke Wagners beziehen (natürlich den *Tannhäuser*, den 1. Akt der *Walküre*, den *Tristan* insgesamt, aber auch den *Parsifal*

und die *Götterdämmerung*); er verfolgt dieses „*literarische Erscheinungsbild des dekadenten Wagnerismus*“ im zweiten, umfangreichsten Teil seiner Arbeit in fünf zentralen Kapiteln, wobei sich Motivvergleiche und Inhaltsanalysen einzelner Werke verschränken: „*Erotisches 'A Rebours': Venusberg und 'Bräutliche Schwester'*“ (S. 91 ff., wo das Thema der dekadenten Sexualität in von Wagner direkt beeinflussten Dichtungen Baudelaires, Huysmans, Beardsleys, Thomas Manns und Bourges' mit Noblesse behandelt wird), „*Liebestod (Romantik – Tristan-Dekadenz)*“ (S. 165 ff., mit einer Interpretation von Thomas Manns *Tristan*-Novelle), „*Tödliches Venedig*“ (S. 215 ff., mit dem verblüffenden Nachweis, daß Elemente von Thomas Manns *Tod in Venedig* auf Wagners Schilderung seines ersten Venedig-Aufenthalts in der 1911 posthum erschienenen Autobiographie *Mein Leben* zurückgehen: die Novelle Manns entstand im selben Jahr), „*Fin de siècle und Sippendämmerung*“ (S. 248 ff.), wo die Auffassung Wagner'scher Musik als Ausdruck des Verfalls in zwei Romanen von Bourges und Mann dargestellt wird (*Le Crépuscule des Dieux* des ersteren, *Die Buddenbrooks* des letzteren), schließlich die dekadente Wagner-Kritik als eines Dekadenten in dem letzten Kapitel „*Kunst der Nerven und der Entartung*“ (S. 278 ff.). Das Fazit des Autors: „*Der Wagnerismus bildet ein Bestandteil jenes charakteristischen Gefüges von Haltungen und Motiven, das wir als 'dekadentes Syndrom' bezeichneten. Er hilft den *décadents*, das Bild jener 'verkehrten Welt' zu vermitteln, in der man dem Verfall huldigt statt dem Fortschritt, dem Schönen statt dem Nützlichen, der Entartung und der Neuropathie statt der Gesundheit, der Perversion statt der Normalität, und in der die Vereinigung der Geschlechter nicht neues Leben erzeugt, sondern in den Tod mündet*“ (S. 341).

Die Musikwissenschaft kann aus solchen Rezeptionsphänomenen ihren Gegenstand anders sehen lernen. Sie kann hier erfahren, daß ein Werk wie dasjenige Richard Wagners nicht zureichend nur aus den Noten erklärbar ist, sondern in einem Kontext steht und eine Geschichte hat, die weit darüber hinaus geht; sie kann erfahren, daß Musik des 19. Jahrhunderts erklären mehr bedeutet als nur Musik zu erklären. Denn das ist wohl doch sicher: zwar gibt es, wie es eine „irrtümliche

Etymologie“ der Begriffe gibt, sicher auch eine „irrtümliche Rezeption“, aber ohne die Disposition der Wagnerschen Kunst selbst zu eben dieser Art ihrer Rezeption wäre sie so nicht erfahrbar gewesen. Eine musikwissenschaftliche Untersuchung des Dekadenphänomens steht einstweilen noch aus. Wie immer man zur Arbeit Koppens von literaturwissenschaftlicher Perspektive aus stehen mag (das war hier von einem musikwissenschaftlichen Berichtersteller nicht zu thematisieren), eine zukünftige Studie zur „musikalischen Dekadenz“ wird an ihr nicht vorbeigehen können. Und die zünftige Wagner-Forschung wird durch das Buch Koppens einmal mehr auf ein Wort Thomas Manns verwiesen (dessen Zusammenhang mit der Explikation eines „dekadenten“ Wagner-Bildes, auch das gehört zur Dimension dieses Themas, den Schriftsteller 1933 zur Emigration veranlaßte): „Eine farbige und phantastische, tod- und schönheitsverliebte Welt abendländischer Hoch- und Spätromantik tut sich auf bei seinem Namen, eine Welt des Pessimismus, der Kennerschaft seltener Rauschgifte und einer Überfeinerung der Sinne . . . In diese Welt ist Richard Wagner hineinzusehen, hineinzuverstehen“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HANS HOLLANDER: Musik und Jugendstil. Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag 1975. 143 S. Mit (28) Notenbeisp. und (15) Abb.

Das neuerdings erwachte Interesse für den Jugendstil veranlaßte den Verfasser, die möglichen Beziehungen der Musik zu demselben zu untersuchen. Für die Musik von etwa 1880 bis 1920 fehlt es bisher an genauen Stilbestimmungen, so daß ein solcher Versuch als durchaus begrüßenswert anzusehen ist. Aber er stellt nur einen ersten Vorstoß dar, der zwar durch zahlreiche musikalische Analysen und Beispiele gestützt wird, der aber durch das Fehlen einer überzeugenden Bestimmung der Eigenarten des Jugendstils ins Unsichere und Unbestimmte verläuft. Der Verfasser verzichtete darauf, die bereits vorliegenden wissenschaftlichen Darstellungen des Jugendstils heranzuziehen, so daß er auf eigene und oft recht vage Begriffe angewiesen war. Es fehlt eine Auseinandersetzung mit Fritz Schmalenbachs Werk

Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Diss. Münster 1934, der nachwies, daß der Begriff des Jugendstils in erster Linie für das Kunstgewerbe um 1900 angewendet wurde. Hans H. Hofstätter veröffentlichte in Köln 1963 seine *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, ein grundlegendes Werk, ohne dessen Kenntnis man heute kaum etwas Überzeugendes über den Jugendstil schreiben kann. Hofstätter hat sehr genaue Angaben über den Jugendstil gemacht, der keineswegs so dekadent und müde anzusehen ist, wie der Verfasser dies annahm, sondern der als eine der „Grundlagen eines großen Teiles der neueren Architektur und Malerei“ zu gelten hat, wie es Kurt Bauch formulierte (in: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, Heidelberg-München 1959). Die Abkehr vom Historismus des 19. Jahrhunderts wurde vom Jugendstil sehr deutlich vorgenommen, so daß neue Ausdrucksformen entstanden, Reinheit und Kraft der Linie, Vereinfachung der Form, Beschränkung auf wenige Motive, farbige Homogenität der Flächen, Wirkungen der reinen Formen, was schon Schmalenbach als grundlegend und wegweisend für die Zukunft nachwies. Diese Seite des Jugendstils wurde vom Verfasser weitgehend übersehen, indem er auf negative Elemente desselben hinwies, auf oberflächliche Dekoration, auf Dekadenz und Esoterik, auf Ästhetizismus und „Müdigkeit“ einer „sterbenden Gesellschaftsordnung“. Dies trifft nur zu einem kleinen Teil zu, das wesentliche Ziel des Jugendstils wie der französischen Nouveau Art, die der Verfasser ziemlich gleichsetzt, war gerade eine grundlegende Erneuerung der gesamten europäischen Kunst.

Der Verfasser versuchte, an einer ganzen Reihe von Beispielen das „Jugendstilhafte“ der Musik zu kennzeichnen, von Debussy und Richard Strauss über Delius und Scriabin zu Franz Schreker, Schönberg und Alban Berg, in dessen *Lulu* er noch jugendstilhafte Züge sehen will, wobei er sich auf Bemerkungen von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno stützt, statt die viel feststehenderen Nachweise der Fachwissenschaft heranzuziehen. So kommt der Verfasser zu sehr widerspruchsvollen Definitionen eines musikalischen Jugendstils, von denen hier einige genannt seien: Präziös, müde (S. 33), hektische Vitalität (S. 42), angekränkelt, bläulich (S. 44), tänzerisch (S. 47 und 53), verhalten

ekstatisch (S. 50), spielerisch-ästhetisierend (S. 51), morbide (S. 85), dekorativ (S. 96). Für die Musik fand er „farbige Chromatik“ (S. 44), Ganztonmelodien und Kirchentonarten (S. 45), melodische Girlanden (S. 51), Linearität, Farbenmischungen (S. 51), fluktuierende Farbigkeit (S. 47, 58 und 62), kaleidoskopisch wechselnde Harmonien (S. 54). Als unmittelbare Parallelen zum Jugendstil-Kunstgewerbe nennt er „das Prinzip der Linearität und die dekorative Funktion von Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klang“ (S. 43). Was unter „dekorativer Funktion“ zu verstehen ist, bleibt offen, jedenfalls meint der Verfasser etwas Oberflächliches, ja „pathologisch Leeres“ (S. 101), dem andererseits aber auch das „Ausdrucksgeladene“ (bei Schönberg, S. 102) und das „Schwelgerische“ (bei Alban Berg, S. 118) gegenüberstehen. Den Ganztonmelodien Debussys stehen die weiten Intervalle Schönbergs gegenüber, auf dessen „sado-masochistische Züge“ bereits Adorno hingewiesen hatte (S. 109). Einen Stil aus solchen Gegensätzen zusammenzusetzen, ist unmöglich. So kommt der Verfasser zu dem Schluß: „Einen musikalischen Stil hat die Jugendstilbewegung nicht hervorgebracht“ (S. 46). Sein Erbe sei jedoch als abgesunkenes Kulturgut in die neueren Stilrichtungen der seriellen und elektronischen Musik eingegangen, die „das dünne Ende künstlerischer Möglichkeiten“ darstellen. Eben dies sei „musikalisches Kunstgewerbe“, wobei der Verfasser dem Kunstgewerbe des Jugendstils zweifellos Unrecht tut, das vieles sehr Schöne und heute noch Überzeugende hervorgebracht hat.

Trotz der negativen und pessimistischen Schlußfolgerungen dieses Buches sind viele seiner Musikbeschreibungen wertvoll und anschaulich, besonders von Werken des Franz Schreker, Alexander Zemlinsky, Frederick Delius, auch des frühen Richard Strauss und Arnold Schönberg. Dagegen ist die Charakterisierung Debussys als „oberflächlich“ (S. 100) und „hedonistisch-dekadent“ heute unhaltbar, während dessen Verbindung zu Nouveau Art und Symbolismus überzeugt. Die in die Zukunft weisenden Kompositionselemente Debussys sind hier nicht erkannt worden, wobei ich auf meinen Aufsatz verweisen darf: *Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy* (in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, Leipzig 1967, S. 95-106) sowie auf das Debussy-

Colloquium in Paris: *Debussy et l'évolution de la musique au XX. siècle*, Paris 1965, ohne dessen Kenntnis man heute nicht mehr über Debussy schreiben kann. Der Verfasser zog zwar Gustav Mahler in seine Betrachtung ein, nicht aber Leoš Janáček, dessen Frühwerke bis zu *Jenufa* (1903) auch in diese Zeit gehören. Der Verfasser hat ein größeres Werk über Janáček veröffentlicht (Zürich 1964), aber in seine Deutung des Jugendstils paßte er nicht hinein, auch nicht Max Reger, der hier völlig fehlt. So bleibt es eine Aufgabe weiterer Untersuchungen, die Musik des genannten Zeitraums bis zum Jahre 1920 noch genauer zu bestimmen und vielleicht einheitliche Stilmerkmale zu finden, die sich nicht mit dekadent, dekorativ und ornamental begnügen. Die äußere Form dieses Buches ist vorzüglich, Musikbeispiele (meist in Partiturform) und Abbildungen sind vorbildlich wiedergegeben.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

KLAUS HORTSCHANSKY: Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Köln: Arno Volk Verlag 1973. VIII, 340 S. (Analecta Musicologica. 13.)

Das Buch ist eine bearbeitete Fassung von Hortschanskys Kieler Dissertation von 1966; „alle seitdem erzielten Forschungsergebnisse konnten eingearbeitet werden, ohne daß das methodische Konzept einer Revision bedurft hätte“ (S. VII). Neuere Forschungsergebnisse erbrachte vor allem die Gluck-Gesamtausgabe sowie Hortschansky selbst, dessen Veröffentlichungen seit 1966 zum Teil thematisch an die Dissertation angeknüpft hatten und nun umso bruchloser in das Buch eingearbeitet werden konnten. Im Ergebnis ist die Arbeit – neben der Gesamtausgabe – der bedeutendste Beitrag zur Gluckforschung seit mehr als einem Jahrzehnt. Trotz oder gerade wegen der Konzentration auf das Entlehnungsverfahren – ein bei Gluck zentrales Phänomen – gelang eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Glucks gesamtem dramatischen Schaffen. Zugleich verdanken wir Hortschansky einmal eine ausführliche Behandlung jenes Verfahrens, das für die Opernpraxis des 18. Jahrhunderts – zumindest die italienische – so charakteristisch ist, und auch einen brauchbaren Oberbegriff dafür: „Entlehnung“. Ihm wird,

terminologisch sinnvoll, die „Parodie“ als Teilbegriff eingeordnet.

Glucks Methode, eigene frühere Kompositionen in späteren wiederzuverwenden, sei es mit gleichem oder geändertem Text, sei es mehr oder weniger bearbeitet, sei es ein- oder mehrmals – und dies in allen dramatischen Gattungen – diese Methode war schon von der älteren Gluckforschung beachtet worden, bis Rudolf Gerber dann 1950 explizit dazu anregte, solche Wiederverwendungen vergleichend zu beschreiben und auf ihre jeweilige Stellung im dramatischen Kontext hin zu prüfen. Hortschansky hat diese Forderung mehr als befriedigend eingelöst, und zwar indem er erstens in sorgfältigen Einzelanalysen (sie umfassen den größeren Teil des Buches) die wirklich eminent unterschiedlichen Verfahrensweisen Glucks darstellt, und zweitens indem er eine Deutung des Gesamtphänomens liefert (sie wird ausgesprochen in der Einleitung, unter „Ästhetische Voraussetzungen“, S. 12-17, und im Schlußkapitel, besonders S. 248-251), die vor allem Glucks Entwicklung als dramatischer Künstler neu beleuchtet. Daß Entlehnungen vorkommen, bedarf ja keiner besonderen Erklärung, da es sich um eine allgemein übliche Praxis handelte; daß die Methode von Gluck beibehalten und – entgegen der mutmaßlichen Zeitströmung – sogar zunehmend angewandt wird, zeigt nach Hortschansky Glucks Bemühung um ein enges Wort-Ton-Verhältnis, für die es in einer bestimmten dramatischen Situation letztlich nur eine verbindliche musikalische Lösung gab. Ja, es konnte ein veränderter oder (zu Instrumentalstücken) erst neu hinzugefügter Text der Musik zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks verhelfen, wie sie in der Erstfassung noch nicht entfaltet war. Hortschanskys Versuch einer Gegenprobe, warum Gluck z. B. in einem Werk wie *Semiramide* (1748) ohne Entlehnungen „auskam“ (S. 55 f.), bleibt dieser Deutung gegenüber an Stringenz zurück.

Die Darstellung ist im wesentlichen chronologisch angeordnet – kein Bühnenwerk bleibt unerwähnt –, während systematische Überblicke in den Einleitungs- und Schlußkapiteln gegeben werden; dazu gibt es eine Tabelle (S. 270 ff.) für sämtliche Entlehnungsfälle, deren viele der Autor erst ermittelt hat. Lesenswert, obwohl anspruchsvoll formuliert, sind aber auch die Einzelanaly-

sen, da sie, exemplarisch günstig gewählt, generelle Fragestellungen genug aufwerfen. Mancher von ihnen sollte einmal weiter nachgegangen werden: So dem dramaturgischen Problem der Sinfonia, dem Problem der Wortakzente bei veränderten Texten (den Einstieg könnte die Beispielsammlung von Um- und Nachdichtungen in Anhang I vermitteln), dem Verhältnis Glucks zur musikalischen Periode, mit der er so gewagt und sicher umgeht.

Kapitel I spezifiziert die äußeren Bedingungen der Entlehnungspraxis bei Gluck nach „Auftrag“, „Publikum“, „Text“ und dem Einfluß des Sängers; einige Beobachtungen ließen sich hier gewiß auf die Zeitpraxis verallgemeinern. Doch konnte bei dem derzeitigen Forschungsstand ein Vergleich mit dem Verfahren anderer Komponisten leider nicht erwartet werden. Summarisch behandelt sind die frühen und mittleren Werke bis ca. 1760, die am ehesten solche Vergleichsmöglichkeiten aufgetan hätten, sehr eingehend jedoch die Werke der Reifezeit (S. 66-158) und die späten französischen Werke (S. 159-234). Erfreulicherweise kommen bislang weniger beachtete Werke voll ins Blickfeld, z. B. *Le Feste d'Apollon* (S. 115-146, ohne Behandlung des *Orfeo* darin); alte, vielzitierte Fragen wie bei der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* erfahren eine neue, befriedigendere Analyse (S. 161 bis 166).

Bei der Gewissenhaftigkeit, mit der Hortschansky offensichtlich schon die Vorarbeiten durchgeführt hat, mußten neue Ergebnisse auch für die Gluckforschung im weiteren Sinn fast zwangsläufig abfallen. Unsere Kenntnis des Werkbestandes wird erweitert bzw. konkretisiert, Echtheits- und Datierungsfragen werden gelöst (hierzu zwei selbständige Exkurse S. 261-269), und vor allem wird die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte vieler Werke ganz neu erschlossen. Hortschanskys Konzept, jeweils bei den äußeren Entstehungsbedingungen eines Werkes anzusetzen (und doch zu ästhetischer Deutung vorzustoßen), geht hier glänzend auf.

In einem Punkt muß dem Autor widersprochen werden: bezüglich der historischen Voraussetzungen des Entlehnungsverfahrens bei Gluck. Das Verfahren hat seine alten und spezifisch musikgeschichtlichen Wurzeln, auch im Bereich der Oper, und doch meint

Hortschansky in Anlehnung an Hermann Abert, es habe „seinen Ursprung“ (!) „in der allgemeinen, unverbindlichen Aussage der Dichtungen Metastasios und seiner Zeitgenossen und nicht in der Bequemlichkeit der Komponisten“ (S. 13). Metastasio hat gewiß nicht den Opernkomponisten eine Praxis aufgedrängt, die schon um 1720 allgemein geübt wurde, besonders z. B. von Händel und Vivaldi (von letzterem übrigens zum Teil aus „Bequemlichkeit“). Gluck, der sich von Metastasio energisch absetzte, hat das Verfahren zunehmend angewendet, während z. B. Hasse genau die umgekehrte Entwicklung gemacht zu haben scheint. Selbst wenn Metastasios Neuerungen im verstärkten Zug zum Unverbindlichen, Typenhaften bestanden haben sollten (These vor allem Rudolf Gersbers), so konnte doch die kompositorische Konsequenz daraus ebensogut die Typenhaftigkeit zahlreicher ähnlicher, aber nicht im Entlehnungsverhältnis stehender Musikstücke sein. Aber auch die Einschätzung von Metastasios Kunst ist überzogen, wenn man sie beschreibt „als eine statische, in der von Charakteren, von Entwicklung und Verknüpfung der geäußerten Gefühle, von Darstellung individueller Seelenvorgänge nicht die Rede sein kann“ (S. 12 f.): ein doktrinärer Ausrutscher, wie er Hortschansky wirklich nur hier ausnahmsweise passiert. Die historischen Gründe der Entlehnungspraxis sind wohl in anderen, von Hortschansky selbst angedeuteten Richtungen zu suchen: einmal im „rasch wachsenden Musikhunger der Gesellschaft“ (S. 6) und zweitens in der wichtigen Tatsache, daß im frühen 18. Jahrhundert die Einzelarie schneller Repertoirecharakter gewann als die Gesamtoper (vgl. S. 247).

Eine letzte Anmerkung: Man sollte bei der Ariendichtung Metastasios und seiner Zeitgenossen nicht von „Strophen“ sprechen. Der metastasianische Achtzeiler (von unregelmäßigeren Bildungen ganz zu schweigen) besteht ebensowenig aus Strophen wie z. B. das Sonett, sondern aus *stanza* + *ripresa* („Strophe“ + Refrain), bestenfalls aus zwei „Halbstrophen“. Daß keine parataktische Anlage vorliegt, zeigt übrigens die Reimbindung und – vor allem – die Musik. Dies festzuhalten ist wichtig gerade für Gluck, der ja im Verein mit seinen Textdichtern das strophische Prinzip in der Oper erst wiederbelebt hat. Reinhard Strohm, München

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Salzburg 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Kassel, Basel, Paris, London.) 104 S. (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 2.)

Es ist außerordentlich begrüßenswert, daß die Internationale Stiftung Mozarteum neben dem Mozart-Jahrbuch eine eigene Schriftenreihe unterhält, welche die Aufgabe hat und die Möglichkeit bietet, größere Abhandlungen aus der Feder jeweils eines Autors zu einem bestimmten Thema oder Themenkomplex der Mozartforschung zu veröffentlichen. Der zweite Band, der hier Gegenstand der Besprechung ist, beschäftigt sich mit *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, einem Thema, das trotz vieler Einzeluntersuchungen und Erwähnungen in allen Zweigen der Mozartliteratur, noch keine zusammenhängende Darstellung erfahren hat. Dabei ist das Phänomen der „Bearbeitung“ nicht nur für den Mozartforscher, insbesondere den Herausgeber im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe, sondern für den Musikwissenschaftler überhaupt ständig präsent; es wird ihm bei Untersuchungen in den verschiedensten Epochen in immer wieder neuer Schattierung begegnen. Insofern bietet die vorliegende Veröffentlichung eine dankenswerte Bereicherung; wer mit dem Thema „Bearbeitung“ zu tun hat, wird auf sie zurückgreifen müssen und findet in ihr eine solide, übersichtliche, auch mit entsprechender Spezialliteratur angereicherte Darstellung des Gebiets mit dem Blick auf das Schaffen Mozarts.

Im einzelnen geht der Verfasser so vor, daß er, im Anschluß an eine eigene Definition von „Bearbeitung“ – „eine selbständige musikalische Schöpfung, die – unter Verwendung einer schon existierenden musikalischen Schöpfung – durch Änderung der ursprünglichen instrumentalen oder vokalen Mittel (oder beider), eventuell auch des kompositorischen Aufbaus entsteht“ – und an die Aufführung möglicher „Beweggründe“, die Fälle von „Bearbeitungen“ im Schaffen Mozarts Werk um Werk durchspricht. Um eine vorläufige Systematik und Übersichtlichkeit zu erreichen, gliedert er die „Bearbeitungen“, die sich im Rahmen der eigenen Werke halten (sog. „Eigene Bearbeitungen“) in die Rubriken „Vollständige Kompositionen oder Sätze“, „Un-

vollständige und zweifelhafte Kompositionen, sowie Werke in zwei Fassungen, wobei die Priorität nicht feststeht“, „Opern-Ouvertüren, die zu Sinfonien umgewandelt wurden, oder umgekehrt“, „Serenaden, die zu Sinfonien umgewandelt wurden“, „Klavierfassungen bzw. Klavierauszüge“ und „Werke, von denen Mozart durch Hinzufügen, bzw. Weglassen einzelner Instrumente eine 'zweite Fassung' herstellte“. Bei den Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten (sog. „fremde Bearbeitungen“) sondert er die „Klavierkonzerte nach Sonaten und Sonatensätzen von Zeitgenossen“, je die Händel- und Bachbearbeitungen (Chorwerke und Fugen), „die Themen zu Variationenreihen für Klavier und für Klavier und Violine“, sog. „Entlehnungen“, eine Gruppe, die durch „Zusätze“ und „Uminstrumentierung“ (mit Ausnahme der Händelbearbeitungen) gekennzeichnet ist, sowie „zweifelhafte Stücke“ voneinander ab.

Bei der Besprechung der einzelnen Werke, bei denen „Bearbeitung“ im Spiel ist, zieht der Verfasser die greifbaren Fakten, Äußerungen und Stellungnahmen aus der Mozartliteratur heran, die er kritisch abwägt, stützt seine Ergebnisse aber auch auf vielfältige eigene Quellenstudien. Daß der Verfasser noch nicht lösbare Fragen als solche offenstehen läßt, wird man begrüßen. Ansätze zu Analysen des technischen Vorgangs beim Bearbeiten im einzelnen sind vorhanden; sie bilden aber, ebenso wie systematische Erwägungen zu Begriff und Komplexivität des Phänomens „Bearbeitung“ nicht den Schwerpunkt des Buches, das einen Überblick geben will.

Hermann Beck, Regensburg

FRITZ BACHMANN: Rezeptionskundliche Untersuchungen zur Tanzmusik in der Deutschen Demokratischen Republik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 134 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 4.)

Die Dissertation von Bachmann stellt einen gelungenen Versuch dar, die Tanzmusik der DDR zu analysieren. Dabei geht der Verfasser von den Funktionen der Tanzmusik aus, die in ihrem geschichtlichen Verlauf mit der Musikentwicklung ihrer Völker verbunden ist. In der DDR soll die

Tanzmusik zur Einheit von ästhetischer Erziehung, Freude, Erbauung und Bereicherung des Wissens und der Bildung beitragen.

Unter Tanzmusik werden das tanzmusikartige Schlagerlied und der Instrumental- oder Orchestertitel verstanden. Die charakteristischen Züge dieser Musik werden aufgezeichnet, wobei die melodische Gestaltung eine große Nähe zum deutschen Volkslied des 19. Jahrhunderts zeigt. Die Texte der Schlagerlieder behandeln meist zwischenmenschliche Probleme der Geschlechter. Seit etwa 1920 ist das Vordringen des Jazz in der Entwicklung der europäischen Tanzmusik deutlich spürbar. An Hand von Untersuchungen, die der Verfasser in der Zeit von Juni 1964 bis Juli 1967 durchgeführt hat, versucht er, Wertkategorien zu erstellen. Die durchgeführten Melodieanalysen sollen nachweisen, daß es möglich ist, die musikalische Substanz tanzmusikartiger Schlagerlieder in ihrer ästhetisch-künstlerischen Gestaltung zu bestimmen und sie nach Wertkategorien zu ordnen. Dabei wurden 50 DDR-Spitzenschlager ausgewertet, die in DDR-Produktion, in Westtitel und in Titel mit verbotener Einfuhr unterteilt sind.

Für die rezeptionskundlichen Versuche boten sich dem Verfasser Vorträge vor unterschiedlichem Publikum an. Diese Veranstaltungen sollten die Teilnehmer in relativ kurzer Zeit über die wesentlichen Probleme der Tanzmusik in der DDR informieren. Bei einer Fülle von Material kommt Bachmann zu aufschlußreichen Untersuchungsergebnissen. In einem letzten Abschnitt werden Aufgaben der Pädagogik und der Forschung behandelt. Für die Musikwissenschaft, insbesondere für die Musikpädagogik, ergeben sich für Bachmann folgende Aufgaben: Die musikwissenschaftliche Forschung sollte sich ab sofort stärker für den Bereich der Tanzmusik verantwortlich fühlen. Insbesondere wären folgende Themen systematisch und grundlegend zu bearbeiten: Vergleiche zur Entwicklung der Melodik, Harmonik, Rhythmik des deutschen Evergreens von etwa 1900 bis zur Gegenwart. Wechselwirkungen zwischen Tanzmusik und kabarettistischen Liedgattungen in der Geschichte dieser Musikbereiche der letzten hundert Jahre.

Die Lehrprogramme aller Universitäten, Hoch- und Fachschulen sollten – unabhängig vom Ausbildungsziel – hinsichtlich der

Möglichkeit der Aufnahme einer obligatorischen Orientierung zu den Problemen der Tanzmusikentwicklung überprüft werden. Alle Musikerzieher sollten in ihrer Aus- und Weiterbildung obligatorisch und kontinuierlich mit umfassenden ästhetischen Urteilsfähigkeiten gegenüber der Tanzmusik ausgerüstet werden.

Die Arbeit wird abgeschlossen durch ausführliche Anmerkungen und ein umfangreiches Literaturverzeichnis.

Konrad Vogelsang, Falkenstein/Ts.

DIETHER DE LA MOTTE: Harmonielehre. Kassel: Bärenreiter-Verlag – München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH und Co. KG (1976). 281 S.

Der Titel *Harmonielehre* ist für dieses Buch ebenso bescheiden wie irreführend; er ziert bekanntlich eine Unzahl von Büchern, in denen eine erdrückende Menge von musikhernen Regeln verbreitet wurde. Bei vielen Musikern dürfte allein schon das Wort „*Harmonielehre*“ ausgesprochenes Unbehagen hervorrufen. Schlimmer noch als die Vielzahl der Exemplare ist jedoch der Singular des Titels: Bisher beanspruchte eine *Harmonielehre* üblicherweise, die harmonische Grundlage der Musik schlechthin darzustellen, und zwar nach den Regeln eines strengen vierstimmigen Satzes. Daß es von diesen Regeln (die übrigens in jedem Lehrbuch verschieden ausfallen) viele Ausnahmen gibt, daß es eigentlich gar keine Musik gibt, auf die die Regelsysteme der Lehrbücher wirklich zutreffen, ist seit langem bekannt. Wenn *Harmonielehre* als Disziplin in der Musikausbildung noch eine Berechtigung haben soll, muß sie sich die Forderung nach einer Fundierung und Differenzierung ihrer Aussagen in der musikgeschichtlichen Wirklichkeit gefallen lassen.

De la Mottes *Harmonielehre* macht nun endlich mit dieser Forderung ernst: „*Die großen Komponisten sind erstmals die einzigen Lehrmeister in diesem Buch. Keine Regel, kein Verbot stammt von mir, alle Anweisungen wurden aus Kompositionen extrahiert und ihre Gültigkeit an zahlreichen Werken nachgewiesen. Um nicht länger Jahrhunderte der Entwicklung in einen Topf zu werfen, gliedert sich dieser neue Ausbil-*

dungsgang in selbständige Kapitel mit – der musikgeschichtlichen Entwicklung entsprechend – wechselndem Reglement.“ (S. 10) Nun gibt es ähnliche „Vor-Worte“ auch in herkömmlichen Harmonielehren, hier aber wird dieser Anspruch in jedem einzelnen Kapitel streng eingelöst. Dabei ändert vor allem die Analyse ihren methodischen Stellenwert: Dienten früher Literaturbeispiele nur zur Demonstration vorweg definierter Regeln, so sind sie nun verpflichtender Ausgangspunkt für deren Formulierung.

Mit dem Verfahren, „*Kompositionstechniken aus Werkanalysen zu erkennen*“ (S. 261), zeigt de la Motte nicht nur, daß die Akkorde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verwendet wurden, sondern er weist nach, daß es verschiedene Akkorde sind, und zwar auch bei gleicher Intervallstruktur. Diese Einsicht führt er konsequent durch bis zur Diskussion von Einzelheiten der Akkordbezifferung. Allerdings entgeht er der Gefahr eines bloß Einzelfälle registrierenden Nominalismus dadurch, daß er die Unterschiede als musikgeschichtliche Entwicklungsprozesse beschreibt – und dadurch wird das Buch geradezu spannend.

Das erste Kapitel über den homophonen Chorsatz um 1600 ist mustergültig: Aus dem damals verfügbaren Tonvorrat werden Akkordmaterial und Fortschreitungen hergeleitet, alle Aussagen zu Satztechnik und Stimmführung werden durch zahlreiche Beispiele und einzelne statistische Erhebungen belegt (wobei so manche verbreitete Lehrbuchmeinung in sich zusammenfällt).

Das zweite Kapitel über die Musik des Spätbarock kommt nach Aussage des Autors „*der früheren Harmonielehre am nächsten*“ (S. 11); hier findet sich eine systematische Darstellung der Grundbegriffe einer funktionalen Harmonielehre (in enger Anlehnung an die Terminologie Wilhelm Malers), allerdings streng am Stil der Zeit orientiert. Man fragt sich jedoch, warum diese Einführung in die kadenzierende Funktionsharmonik nicht anhand der Wiener Klassik vorgenommen wurde, wo sie eigentlich erst klar ausgeprägt erscheint. Gerade der Bachsche Chorsatz ist ein Außenseiterprodukt, aus dem sich kaum satztechnische Normen ableiten lassen. Aber de la Motte weigert sich auch hier konsequent, die musikalische Wirklichkeit auf Lehrbuchmaß zurechtzustützen, und so nimmt denn dieses schwierige und etwas

mühsam zu lesende Kapitel mehr als ein Drittel des Buchs ein.

Das nächste Kapitel über die formbildende Harmonik der Klassik ist sicher eines der besten und zeugt von der breiten und detaillierten Literaturkenntnis des Autors in diesem Bereich. Die Einzelkapitel über Schumann, Wagner, Liszt und Debussy zeichnen den Weg bis zur Auflösung der Tonalität; gelegentlich wird den starren analytischen Begriffen ein „Hörbericht“ gegenübergestellt, der diese kritisiert und differenziert.

In einem Opernkapitel wird der „breite Pinsel“ solcher Musik gewürdigt, und zum Abschluß wird einiges aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts beschrieben. Das gerät zwar etwas dürftig, zeigt aber eben nur, daß dies Gebiet kaum erforscht ist; andere Harmonielehren leugnen die Existenz Neuer Musik stillschweigend.

Das Buch enthält eine Fülle von Anregungen für den Tonsatzunterricht (vor allem auch Vorschläge für interessante Tonsatzaufgaben) und kann Entscheidendes zur notwendigen Revision von Curriculum und Prüfungspraxis dieses Fachs beitragen. Daher sei es allen mit dieser „Lehre“ befaßten Lehrern und Studenten dringend empfohlen.

Christian Möllers, Berlin

HANS-CHRISTOPH HOFFMANN: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München: Prestel-Verlag 1966. 148 S., 281 Abb. auf Tafeln. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 2.)

MONIKA STEINHAUSER: Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung. München: Prestel-Verlag 1969. 204 S., 243 Abb. auf Tafeln. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 11.)

Zwei Bücher sind – verspätet – anzuzeigen, in denen zwar nicht von Musik die Rede ist, aber – und auch das sollte den Musikhistoriker interessieren – von architektonischen „Rahmen“, in die sie gestellt worden ist.

Das Wiener „Atelier Fellner & Helmer“ hat zwischen 1870 und 1914 über 40 Bauten – von Hamburg bis Odessa, von Zürich bis Reichenberg (der Schwerpunkt lag naturgemäß in den Österreichisch-Ungarischen

Kronländern) – ausgeführt (etwa so viele wie die wichtigsten deutschen Konkurrenten zusammen), die *grosso modo* als „Theaterbauten“ zusammengefaßt werden – darunter befinden sich auch mehrere Opern- bzw. Mehrzweckhäuser (etwa das Metropoltheater – später Komische Oper – Berlin, Hoftheater und zahlreiche Stadttheater von Augsburg – von Hitler später so geliebt – bis Zürich), auch Konzertsäle (Tonhalle Zürich).

Fellner & Helmer – die daneben auch Villen und Kaufhäuser, Badeanstalten und Fabriken produzierten – waren als Theaterbauer geschätzt, denn sie arbeiteten preiswert – dem Zwang der Umstände gehorchend – und schnell. Unvermeidlich resultierte daraus Routine, im positiven Sinne (die Architekten waren bald „Theaterhasen“) wie im negativen (Muster, auch die stilistischen, die historischen Zitate, wurden wie bewährte Rezepte immer wieder verwendet). Hans-Christoph Hoffmann, der erste Bearbeiter der Fellner-Helmer-Theater (sein Buch enthält auch Dokumentationen und mehrere Abbildungen zu allen ausgeführten Bauten) trifft gewiß ein ausgewogenes Urteil, wenn er schreibt: „Gemessen an *Semper sind die Architekten, besonders in den Details, unbedeutend. Gemessen aber an ihren alltäglichen Zeitgenossen sind es hervorragende Beispiele von hochrepräsentativer und dabei durch und durch funktionaler Architektur*“ (49).

Antipoden solcher Durchschnittssolidität waren die – wenigen – kaiserlichen und königlichen Opernhäuser des 19. Jahrhunderts; unter ihnen nimmt Charles Garniers Pariser Opéra einen besonderen Rang ein. Monika Steinhauser hat diesem Säkularbau eine Monographie gewidmet, die nicht nur die Baugeschichte und die architekturhistorische Stellung erschöpfend darlegt, sondern vor allem eine glänzende – und mit einer üppigen Reihe von Bildern hervorragend dokumentierte – Analyse des Bauwerks (samt dem ganzen ikonographischen Programm der bildnerischen Ausstattung) vorträgt, die wesentliche Einsichten in die Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt zu vermitteln vermag.

Garniers spezifische Mischung aus historisierenden Momenten – Anklängen vor allem an die romanische Tradition vom Seicento bis Louis XVI – und neuartig

regelwidriger Motiv-Baukastentechnik („*système des oppositions*“ nannte sie Garnier), aus modernem Ingenieurbau – der ersten umfassenden Verwendung einer Eisenskelettkonstruktion – und orientalisierend polychromer Luxusdekoration (hinter der die Konstruktion versteckt wird), aus pseudo-barockem Kulissenbau und Musentempel, Museum und „*palais d'Aladin*“ erweist sich dem historischen Blick von heute als ein nicht nur originelles, sondern auch vergleichsweise modernes architektonisches Werk.

Klassizistisch orientierte Zeitgenossen bemängelten „falsche“ Proportionen und Säulenordnungen und fanden, der Bau ähnele einem Vergnügungszentrum; Théophile Gautier, der Historiker der französischen romantischen Bewegung, sah hingegen in der Opéra „*une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation*“. (Monika Steinhäuser stellt an anderer Stelle nüchtern fest: „*Die Oper*“ als Bauaufgabe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts „*ist vor allem Ausdruck einer sich weniger durch Bildung, als vielmehr durch Besitz auszeichnenden sozialen Schicht*“). Ein ahnungsloser Passant, schrieb Debussy 1901 mit üblichem Sarkasmus, halte die Pariser Opéra für einen Bahnhof; „*einmal eingetreten, glaubt er sich in ein türkisches Bad versetzt*“. Garniers Opernhaus, an dem von 1861 bis 1875 gebaut wurde (der Pavillon de l'Empereur konnte also seiner Bestimmung nicht mehr zugeführt werden) hat übrigens, wie Hoffmann angibt, beinahe so viel gekostet wie alle Fellner & Helmer-Theater zusammen.

Wolfgang Dömling, Hamburg

HELMA HOFMANN-BRANDT: *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1971. 2 Bände. 166 und 219 S.*

Die Arbeit setzt die dankenswerte Reihe bibliographischer Beiträge zur Erschließung des gregorianischen und nachgregorianischen Gesangsrepertoires aus der Schule Bruno Stäbleins fort. Helma Hofmann-Brandt hat das Mikروفilm-Archiv mittelalterlicher Musikhandschriften am Musikwissenschaftlichen Seminar in Erlangen auf Responsorientropen durchgearbeitet. Sie fand in 496

Codices 732 Responsorientropen, die sie in einem alphabetischen Katalog mit Quellen- und Literaturangaben verzeichnet und kurz charakterisiert hat. Damit ist ein bisher völlig unüberschaubares, fesselndes Gebiet der mittelalterlichen Musik für die Forschung erschlossen worden. Die Benutzung des verdienstvollen Katalogs wird durch ein Register der Responsorientropen und ein Register der Handschriften erleichtert. Als weiteres Ergebnis dieser Katalogisierungsarbeit kann die Autorin im Historischen Teil ihrer Dissertation einen Überblick über die Geschichte der Responsorientropen geben und eine Systematik der Responsorientropen vorlegen.

Helmut Hucke, Friedrichsdorf /Ts.

HELLMUT KÜHN: *Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. München: Musikverlag Emil Katzschler 1973. 270 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 5.)*

Die Frage nach dem Zusammenhang von Klängen – nach der „Harmonik“ im allgemeinen Sinne – in der Musik vor der Ausbildung des Dur-Moll-Systems wurde bisher entweder unter dem Blickwinkel neuerer theoretischer Systeme behandelt (der heuristische Wert blieb demnach beschränkt) oder von historisch wenig adäquaten Prämissen aus (Fickers „*Primärklang*“-These etwa); oder es wurde zwar die zeitgenössische Handwerkslehre – die Regeln bezüglich der Intervalle, allenfalls der Intervallfolgen aufstellte – als theoretische Grundlage ernstgenommen (in Ernst Apfels Arbeiten), aber dann verschwanden nicht nur die Fragen der Zusammenklänge, deren Existenz nicht wegzuleugnen ist, sondern gleichsam auch die Kompositionen selbst. Hellmut Kühn, der in der Einleitung seiner Arbeit diese Ansätze kritisch bespricht (hier findet sich u. a. auch eine souveräne Darlegung des „*Fauxbourdonstreites*“), geht es um die Entwicklung einer Hypothese zur Ars-nova-Harmonik, die einerseits auf mittelalterlichem theoretischem Denken basiert, andererseits aber, in ihrer Erprobung in Analysen, das Verständnis von musikalischer Komposition voranzutreiben imstande ist.

Aus der mittelalterlichen „*motus*“-Theorie (einer auf allgemeinen philosophischen

Prinzipien beruhenden Anschauung von „Bewegung“, die den musikalischen Zusammenhang im Rhythmus und in der Melodie behandelt) und dem Prinzip der „perfectio“ (das im Rhythmus und in der Intervallbehandlung den Zusammenhang und zugleich eine Rangordnung regelt) entwickelt Kühn, geleitet von der offenkundigen Bedeutung der Zusammenklänge für die Komposition, seine Hypothese des „Klangsystems“: auch die (mehr als zweitönigen) Zusammenklänge seien nach Perfektionsgraden abzustufen, und ihr Bezug untereinander sei primär durch die Relation der Perfektionsgrade zu interpretieren. Sekundär erst spiele die jeweilige Tonstufe der Zusammenklänge eine Rolle und die Beziehungen dieser Tonstufen untereinander („erweitertes Klangsystem“): Klangsystem und tonale Anlage seien als getrennte Komponenten anzusehen. (Warum Kühn den entscheidenden Schritt, der von den Theoretikern – die ja mehr als zweitönige „Zusammenklänge“ nicht behandeln – zu seiner Hypothese führt, nicht als solchen deklariert, sondern ihn mit dem Anschein einer unvermittelten Ableitung verdeckt, ist von der Methode der Darstellung ebenso wenig luzide, wie es von der Sache her nötig wäre – jede Hypothese, die den Anspruch eines Systems erhebt, entfernt sich von der bloßen Faktenbasis.)

Kühns Aufstellung eines „Klangsystems“ ist jedoch nicht ohne Problematik; ich möchte kurz auf sie eingehen.

1. Der Perfektionsgrad der Quint ist semiperfekt (vgl. 75); im „Klangsystem“ jedoch erscheint sie als perfekt („perfekte Zusammenklänge bestehen aus mindestens zwei perfekten Konsonanzen: *c-g-c'* aus den perfekten Konsonanzen Quinte und Oktave“; 78 [wie alle folgenden Zitate]).

2. Andererseits wird die Quint aber auch als imperfektes Intervall gerechnet: „imperfekte Zusammenklänge bestehen in der Regel aus zwei imperfekten Konsonanzen: . . . z. B. *c-g-a*“.

3. Es ist widersprüchlich, wenn einmal alle zwischen den Stimmen auftretenden Intervalle gezählt werden („semiperfekte Zusammenklänge bestehen aus einem perfekten und keinem dissonanten Intervall: *c-e-g* aus der perfekten Quinte und zwei Terzen“), ein andermal jedoch nur die Intervalle zum Grundton (beim „perfekten Zusammenklang“ *c-g-c'* ist von der – dissonan-

ten – Quarte *g-c'* nicht die Rede), beziehungsweise gesagt wird, eine dissonante Sekunde (im Beispiel *c-g-a* zwischen *g* und *a*) zähle nicht, da sie „*doch . . . zwischen dem mittleren und dem oberen Ton*“ entstehe.

4. Vom musikalischen Sachverhalt her (den jede Analyse der Kompositionen aufzeigen kann) – und sicherlich auch von den „Gesetzen der Wahrnehmung“ her, auf die sich Kühn beruft (77) – ist die Behauptung, die Zusammenklänge *c-e-g* und *c-g-a* gehörten derselben Rangstufe von Klängen an (den imperfekten nämlich), absurd.

5. Kühns Konstruktion des „Klangsystems“ steht in einer unentschiedenen Mitte zwischen einer strikten Ableitung aus den Perfektionsgraden der Intervalle und – was sich damit nicht decken würde – einer aus der Analyse der Musik erstellten (oder immerhin weitgehend erstellbaren) Perfektionsfolge von Zusammenklängen.

Ihren Wert erweist Kühns Hypothese jedoch bei ihrer Anwendung – die zugleich Differenzierungen impliziert – in ausführlichen Analysen von Kompositionen Vitrys und Machauts: es gelingt Kühn hier, diese Musikstücke in ihrer Spannung zwischen quasi werkhafter Individualität und gattungsmäßiger Norm sinnfällig darzustellen, ein tiefgehendes Verständnis von kompositorischen Problemen zu erreichen; kurz, diese Stücke als Kompositionen ernst zu nehmen. Obgleich ich Bedenken hätte gegen manches Insistieren auf kleinsten Details, das die Gefahr eines Überinterpretierens aufzeigt, obgleich andererseits manche Generalisierungen zu wenig signifikant sind (etwa: „Das Prinzip, Grundgestalt und Varianten aneinanderzureihen“; 126), obgleich die Rolle der Texte (auch in ihren inhaltlichen Aspekten), wie der Autor selbst zugibt, zu wenig berücksichtigt ist (eine groß angelegte Untersuchung der Möglichkeiten inhaltlicher Textvertonung in mittelalterlicher Musik ist m. E. ein dringendes Desideratum), obgleich schließlich die Analysen nicht immer frei von Sachfehlern sind und auch sonst unnötige Irrtümer auftreten (z. B. 219: der zusätzliche Contratenor zu Machauts Ballade 18 stammt nicht von Machaut, sondern aus späteren Handschriften; damit ist Kühns historische Deutung hinfällig) – so bleibt doch festzuhalten, daß der hier erschlossene Reichtum an Einsichten und Ergebnissen neue Maßstäbe in der Mittelalterforschung setzt.

Es liegt nahe, daß vor allem die Untersuchung der isorhythmischen Motette – der einzigen Gattung, die musikalische Form im anspruchsvollen Sinne aufweist – systematisierbare Ergebnisse zeitigte und daher diese Gattung im Zentrum von Kühns Arbeit steht; die Harmonik im „Kantilenensatz“ – der ja in vieler Hinsicht mehr Rätsel aufgibt – unter die Bedingung gegenseitiger Abhängigkeit von Oberstimmenmelodik und „Klangsystem“ gestellt zu sehen, scheint mir dagegen eine ausgesprochen vorläufige Hypothese zu sein. – Ein ausführlicher dritter Teil der Arbeit untersucht die geschichtlichen Wandlungen der verschiedenen Satzarten bzw. Gattungen unter dem Aspekt der Harmonik.

Wolfgang Dömling, Hamburg

BERNHARD MEIER: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. Utrecht: Verlag Oosthoek, Scheltema & Holkema 1974. 478 S.

Wenn nicht sämtliche Zeichen täuschen, ist Bernhard Meiers Buch über die Kirchentöne in der Mehrstimmigkeit des späteren 16. Jahrhunderts geeignet, als Standardwerk anerkannt zu werden. Es behandelt ein ebenso zentrales wie umstrittenes Thema, beruht auf jahrzehntelangen Vorstudien, besticht durch eine leicht faßliche Darstellung und ist voluminös, ohne exzessiven Umfang anzunehmen.

Der Untertitel, „nach den Quellen dargestellt“, dürfte als Abgrenzung gemeint sein: Den Spekulationen über das Wesen mehrstimmig ausgeprägter Kirchentöne möchte Meier eine Darstellung des Tonartensystems entgegensetzen, „wie es wirklich gewesen ist“. (Daß seit Carl von Winterfeld gerade die Tonarten in der Vokalpolyphonie immer wieder zu Hypothesen herausforderten, ist allerdings kein Zufall: Das Verhältnis zwischen Modalität und Mehrstimmigkeit ist prekär.) Meier geht von der Annahme aus, daß man sich den Theoretikern des 16. Jahrhunderts anvertrauen müsse, wenn man zu erfahren trachte, wie die Kirchentöne im mehrstimmigen Satz realisiert worden sind. Die tragende These des Buches ist, daß die beiden Gruppen von Quellen, die theoretischen und die praktischen, nahezu lückenlos übereinstimmen.

Aus der Voraussetzung, daß nach der im 16. Jahrhundert herrschenden Auffassung das modale System prinzipiell für die Mehrstimmigkeit ebenso galt wie für die Einstimmigkeit (21), ergibt sich die Frage, in welchem Maße und mit welchen Mitteln die konstitutiven Merkmale eines Modus – die Finalis, der Ambitus, die Gliederung der Oktave in Quint- und Quartgattungen, die Repercussa und die charakteristischen melodischen Formeln – aus der Einstimmigkeit in die Mehrstimmigkeit übertragbar waren.

Man versperrt sich den Zugang zu den Tonarten der Vokalpolyphonie, wenn man die modale Charakteristik eines mehrstimmigen Satzes in der Klangtechnik, in den Akkord- oder Intervallprogressionen sucht. „Tonarten- und Konsonanzlehre bleiben dem 16. Jahrhundert grundsätzlich getrennt“ (40). Von den Dur- und Molltonarten unterscheiden sich die Kirchentöne nicht allein durch die Skalen, die ihnen zugrundeliegen, sondern auch durch die musikalischen Mittel, mit denen sie ausgeprägt werden. Eine dorische oder mixolydische „Harmonik“ gab es im 16. Jahrhundert nicht (und im 19. Jahrhundert beruhte sie auf einem produktiven Mißverständnis).

Die mehrstimmige Darstellung der modalen Finalis war insofern unproblematisch, als Terzsextklänge nicht als schlußfähig galten, über den Grundton eines Zusammenklangs also kein Zweifel bestand. Um so schwieriger aber war die Übertragung des zweiten modalen Kriteriums: des Ambitus. Im vierstimmigen Satz des 16. Jahrhunderts bildete sich als „idealtypische“ (nicht selten verletzte) Norm ein Ambitusschema heraus, in dem die authentische Oktave im Tenor und Sopran durch die plagale im Baß und Alt ergänzt wurde (oder umgekehrt). Meier – der sich auf Theoretikerzeugnisse und auf das Festhalten der Komponisten an der Gewohnheit, acht oder zwölf (und nicht vier oder sechs) Modi zu zählen, stützen kann – ist überzeugt, daß allgemein, wie Schneegaß es ausdrückte, Tenor und Sopran als „herrschende“, Baß und Alt als „dienende“ Stimmen angesehen wurden (43), daß also der authentische oder plagale Tenorambitus ein genügendes Kriterium sei, um den Gesamtmodus eines Satzes als authentisch oder plagal zu klassifizieren. (Eine von mir behauptete, von Meier bestrittene Gegen-

these besagt, daß der Vorrang des Tenors an den Cantus-firmus-Satz gebunden war und durch die Praxis der Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen aufgehoben wurde, daß es also sinnvoll sei, bei mehrstimmigen Sätzen, deren Gesamtambitus sowohl die authentische als auch die plagale Oktave umfaßt, von einem authentisch-plagalen Gesamtmodus zu sprechen: Die Differenzierung in eine authentische und eine plagale Modusvariante versagt beim mehrstimmigen Satz des späteren 16. Jahrhunderts, obwohl die Nomenklatur tradiert wurde, als entspräche sie noch der musikalischen Wirklichkeit.)

Das dritte charakteristische Merkmal eines melodischen Modus, die Repercussa, wurde im mehrstimmigen Satz gleichsam transformiert: Die Repercussio, in der Einstimmigkeit Rezitationston, erscheint in der Mehrstimmigkeit als Kadenzstufe. So ist etwa der mixolydische Modus an einer Klauseldisposition erkennbar, in der außer der Finalis *g* die authentische Repercussa *d* und die plagale Repercussa *c* als Kadenzstufen hervortreten (die nicht mit der tonalen Dominante und Subdominante verwechselt werden dürfen). An der Theorie und Praxis der Klauseldisposition kann man entweder – zur Unterstützung der These vom authentisch-plagalen Gesamtmodus – die Tatsache hervorheben, daß die authentische Repercussa als Kadenzstufe neben der plagalen vorkommt, oder aber, wie Meier, den Umstand betonen, daß nicht selten bei authentischem Tenorambitus die authentische Repercussa überwiegt und bei plagalem die plagale. Eine Statistik über das Verhältnis zwischen Tenorambitus und Klauseldisposition zeigt allerdings (151 f.), daß nur im dorischen und im mixolydischen, aber nicht im phrygischen und im lydischen (jonischen) Modus die Differenzierung der Klauseldispositionen in eine authentische und eine plagale Variante mit der Differenzierung des Tenorambitus genügend korreliert.

Die „*Typik der modal-melodischen Erfindung*“ (153) wird von Meier durch vergleichende Analysen von Exordien anschaulich gemacht. Die Kriterien, von denen er ausgeht – Ambitus, Gliederung der Oktave in Quint- und Quartgattungen, Hervortreten der Repercussa, Anlehnung an Modelle und Formeln aus dem Choral – sind naheliegend und einleuchtend. Allerdings könnte es sein,

daß die Darstellung spezifisch modaler Züge schärfere Umrisse erhalten hätte, wenn sie von dem Hintergrund einer Beschreibung allgemeiner Charakteristika der Motetten- und Madrigal-Melodik im späteren 16. Jahrhundert abgehoben worden wäre. Solange ein solcher Bezugsrahmen fehlt, muß sich ein Urteil auf die Mitteilung des vagen Eindrucks beschränken, daß eine große Anzahl der Analysen überzeugend wirkt, daß einige durch Übertreibung zu Zweifeln herausfordern (z. B. 204-5) und daß bei wenigen die Merkmale, die Meier als charakteristisch hervorhebt, kaum zu entdecken sind (179: Maillart, 188: Manchicourt, 203: Stabile). Eine Auseinandersetzung mit der von Meier behaupteten Korrelation zwischen authentischer und plagaler Melodik und authentischem oder plagalem Ambitus (218) fällt schwer, weil erstens beim phrygischen Modus die Differenzierung, wie Meier selbst erwähnt (211), schwach ausgeprägt ist, zweitens der Begriff des modal Charakteristischen nicht fest umgrenzbar ist und drittens bei einem melodischen Typus, dessen Hauptmerkmal der in Quinte und Quarte gegliederte Ambitus darstellt, von einer „*Korrelation*“ zum Ambitus schwerlich die Rede sein kann. (Da im Dorischen die Oktave als Grenzton des Ambitus ebenso „*charakteristisch authentisch*“ ist wie die Septime als Zeichen des „*germanischen*“ und die kleine Sexte als Merkmal des „*romanischen*“ Choraldialekts, läßt sich eine uncharakteristische Ausfüllung der Quartgattung kaum denken, so daß es tautologisch wäre, von einer Korrelation zwischen authentischer Melodik und authentischem Ambitus zu sprechen.)

Im zweiten Teil des Buches untersucht Meier die Modi als „*Mittel der Wortausdeutung*“. Er geht von den Voraussetzungen aus, daß einerseits im 16. Jahrhundert sprachliche Sinneinheiten zwecks musikalischer Darstellung von Einzelwörtern zerrissen werden konnten (224) und andererseits der Ausnahme-Charakter musikalischer Erscheinungen sie zu expressiver oder allegorischer Verwendung besonders tauglich machte (225). Zu den Abweichungen von der Norm eines Modus, in denen Meier „*Mittel der Wortausdeutung*“ erkennt, gehören erstens die „*Clausulae peregrinae*“, die aus der gewöhnlichen Klauseldisposition herausfallenden Kadenzstufen, zweitens die „*Mixtio*“ oder „*Commixtio tonorum*“, die

Ergänzung der authentischen Modusvariante durch die plagale (und umgekehrt) oder die Vermischung eines Modus mit einem fremden, drittens „*modal regelwidrige Exordien und Schlüsse*“ (315), viertens die emphatische Darstellung des „*eigentlich*“ gemeinten Modus nach einem modal „*uneigentlichen*“ Satzanfang, fünftens „*modal regelwidrige Gesamtverläufe*“ (358) und sechstens die Wahl eines anderen Modus, als er nach den Kriterien der Affekten- oder Ethoslehre zu erwarten war.

Es liegt in der Natur der Allegorese, daß sie unersättlich ist und immer wieder andere Gegenstände ergreift, um sie mit passioniertem Tiefsinn zu durchdringen. Hermeneutische Regeln, die es gestatten würden, Scharfsinniges von Widersinnigem begründet zu unterscheiden, gibt es im Bereich der Musik einstweilen nicht. Der Grad von Evidenz oder Plausibilität, den eine Auslegung erreicht, kann schwerlich unter Berufung auf den common sense bestimmt werden, der für nichts weniger zuständig ist als für Allegorese. Die „*Autorenintention*“ ist fast immer unbekannt und müßte, wenn sie bezeugt wäre, nicht als letzte Instanz anerkannt werden. Das Ausmaß, in dem sich die Annahme extrem verschiedener Bedeutungen des „*gleichen*“ Phänomens (235-62) rechtfertigen läßt, ist kaum bestimmbar. (Man scheut sich, von Übertreibungen und Widersprüchen zu reden, da es zum Wesen der Allegorese gehört, daß sie „zu weit geht“ und unerwartete dialektische Umwege einschlägt.) Ob die kabbalistische Regel, daß der allegorische Gehalt herausgebrochener – ihrem unmittelbaren Sinnzusammenhang entfremdeter – Einzelwörter nicht isoliert bleiben dürfe, sondern sich zu einer zweiten Sinnschicht zusammenschließen müsse, für die musikalische Hermeneutik verbindlich gemacht werden darf, steht nicht fest. Und zu fragen wäre schließlich, ob die von Meier bevorzugte „*paradigmatische*“ Untersuchung – die Zusammenfassung analoger Stellen aus verschiedenen Werken – für sich allein ausreichend ist oder ob sie, um schlüssig zu sein, durch eine „*syntagmatische*“ Betrachtung – die von der Frage ausgeht, in welchem Maße auch der Kontext allegorisch ist – ergänzt werden müßte.

So scharfsinnig, phantasievoll und historisch kenntnisreich Meiers Auslegungen sind:

Ohne stützende Theorie der musikalischen Hermeneutik bleiben sie ungenügend begründet.
Carl Dahlhaus, Berlin

HERBERT SCHNEIDER: Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1972. 304 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Die chronologische Eingrenzung des Gegenstandes, den Herbert Schneider in seiner Mainzer Dissertation untersucht, erscheint sachlich dadurch gerechtfertigt, daß die französische Kompositionslehre zwischen Le Roy (1583) und La Voye Mignot (1656) in wesentlichen Zügen durch die – entweder epigonenhafte oder kritische – Zarlino-Rezeption bestimmt wurde. Schneider versteht sein Thema eher weitgespannt als eng; sofern in einem Traktat überhaupt vom Kontrapunkt oder der Moduslehre die Rede ist, wird er als Ganzes, unter Einschluß der Elementarlehre oder der spekulativen Musiktheorie, analysiert.

In einem ersten Kapitel werden die 18 Traktate, die den Gegenstand der Arbeit bilden, einzeln beschrieben; in einem zweiten versucht Schneider eine systematische Zusammenfassung. Damit die Systematik weder stoffarm gerät noch mit Repetitionen bestritten werden muß, werden manche Details, die auch im ersten Kapitel hätten Platz finden können, für das zweite aufgespart. Das Personenregister ist demnach ein integrierender Teil der Arbeit.

Schneider sammelt, unter sorgfältiger Berücksichtigung auch entlegener Sekundärliteratur, biographische Notizen, stellt Abhängigkeiten der Traktate untereinander fest und referiert detailliert und mit kenntnisreichen Kommentaren über die Lehrmeinungen.

Einige Einzelheiten verdienen Erwähnung. Die französischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts unterscheiden von den acht „*Tons de l'Eglise*“ die zwölf „*Modes*“ (mit dem C-Modus als erstem), die sie als antike Tradition rühmen und in der Mehrstimmigkeit der eigenen Zeit wiederzuentdecken glauben (37 f.). – Nach Mersenne ist das Verhältnis der Saitenlängen (es ist eine orthographische Caprice Schneiders, ständig „*Seitenlänge*“ zu schreiben) „*causa ef-*

ficiens“ einer Tonverwandtschaft, die Schwingungsproportion aber deren „*causa formalis*“ oder Wesensgrund (55). Mersennes Lehre von der „*Supposition*“, der Ergänzung der Konsonanzen untereinander, geht von der Reihe der überteiligen Proportionen aus: die Quinte 2:3 fordert eine Supposition durch die Oktave 1:2 und/oder die Quarte 3:4, die große Terz 4:5 durch die Quarte 3:4 und/oder die kleine Terz 5:6 (105 f.). – Aus der „*Querelle des anciens et des modernes*“ resultierte bereits 1639 bei Parran eine frühe Form historischen Bewußtseins: der Geist der Antike sei nicht wiederherstellbar, auch wenn die Rekonstruktion der griechischen Tonarten gelinge (132). – Cousu lehrt eine frappierend großzügige, über die kompositorische Praxis des 17. Jahrhunderts hinausweisende Behandlung der Quarte (148 f.). Außerdem antizipiert er Knud Jeppesens Erklärung der Cambiata (158 f.). – Bei La Voye Mignot bedeutet der Terminus „*Modulation*“ nicht mehr ausschließlich Bewegung in einem Modus, sondern umfaßt auch den Moduswechsel (168 f.). – Descartes bestimmte die Dissonanz als „*primäres Phänomen*“, das im Kontrapunkt nicht versteckt, sondern hervorgekehrt werde (174 f., 246). – Guillet unterscheidet zwischen harmonischen und melodischen Dissonanzen und klassifiziert die harmonischen in diatonische, denen die Kontrapunktregeln adäquat sind, und chromatische, die in Gestalt alterierter Konsonanzen eine satztechnische Verlegenheit bedeuten (192). – Die verbreitete Meinung, der Terminus „*Dominante*“ gehe auf de Caus zurück, erweist sich als Irrtum (267). –

Schneiders Buch verdient es, oft benutzt zu werden; darum ist die Korrektur einiger Irrtümer oder Mißverständnisse vielleicht nicht überflüssig. Die „*konservative Konsonanztheorie*“ (das Mißtrauen gegen die Terzen 4:5 und 5:6) und die Polemik gegen den „*alten Kontrapunkt*“ sind bei Maillart kein schwer begreiflicher „*Gegensatz*“ (36), sondern komplementäre Erscheinungsformen humanistischer Gesinnung. – Aus dem Senario fallen nicht „*beide Sexten*“ (41), sondern nur die kleine Sexte 5:8 heraus. – Mit dem auf *F* „*transponierten ersten Modus*“ ist bei de Caus offenbar nicht „*F-Dorisch*“ (44), sondern *F*-Jonisch gemeint (der erste Modus ist nach Zarlinos späterer Zählung der *C*-Modus). – Descartes lehnte

die Intervalle 7:8 und 6:7 nicht als solche ab (58), sondern wegen der Sekunden, die aus einer Aufnahme der Siebenerwerte in das Tonsystem resultieren würden. – Die Unterscheidung zwischen kontinuierlicher Rede und diskontinuierlichem Gesang stammt nicht von Euklid (61), sondern von Aristoxenos. – Schneiders Kommentar zum „*modus mixtus*“ (72) läßt das ergänzende Phänomen des „*modus commixtus*“ außer Acht. – Nicht „*Sexten*“ schlechthin, sondern nur kleine Sexten lassen eine Parallelbewegung ohne Tritonusquerstand zu (89). – Der Name „*dominante*“ für einen authentischen Modus ist nicht als Übertragung von der fünften Stufe auf die Skala entstanden (177), sondern als Übersetzung von „*principalis*“ zu erklären. – Die Darstellung von Robervals sechster Kontrapunktregel (183) ist verwirrend. – Die Beschränkung der Kontrapunktlehre auf den zweistimmigen Satz ist nicht als Orientierung am Modell des „*Außenstimmensatzes*“ (233), sondern als Folge der Auffassung zu verstehen, daß der mehrstimmige Kontrapunkt eine Kombination von zweistimmigen sei. – Die verminderte Quinte in de Caus Beispiel ist keine „*Vorhaltsdissonanz*“ (248), sondern die Auflösungskonsonanz einer Quartsynkope. – Die Behauptung, daß die „*Ausgewogenheit der Stimmführung*“ in der Vokalpolyphonie an die „*Vorrangstellung*“ des Tenors gebunden gewesen sei (280), leuchtet nicht ein. – Die Auffassung der chromatisch alterierten Konsonanzen als „*ny Consonans ny Dissonans*“ war im 17. Jahrhundert nicht „*neu*“ (281), sondern geht auf Tinctoris zurück, der die alterierten Konsonanzen als „*concordantiae falsae*“ klassifizierte. Carl Dahlhaus, Berlin

ECKHARD NOLTE: *Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Eine Dokumentation. Mainz: Schott 1975. 276 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 3.)*

Das Buch ist gedacht als Orientierungshilfe für alle, die derzeit mit der Arbeit an neuen Unterrichtsrichtlinien, Curricula und Materialien befaßt sind. Es erfüllt diese Funktion in zweierlei Hinsicht: es er-

schwert, indem es Ziele und Denkstrukturen früherer Lehrpläne dokumentiert, ein unreflektiertes Übernehmen oder Ablehnen dieser Ziele; es trägt aber auch dazu bei, die gegenwärtige Arbeit an neuen Plänen und Curricula in eine historische Kontinuität hineinzustellen, die den Arbeitsergebnissen förderlich sein kann.

In einer kurzen Einleitung faßt Nolte die wichtigsten Ziele der einzelnen Abschnitte der Lehrplangeschichte zusammen und gibt anregende Durchblicke auf historische Hintergründe, z. B. auf die Einflüsse zeitgebundener ästhetischer Anschauungen oder auf bildungspolitische Grundsätze. Mit Hilfe der in der Musikpädagogik verbreiteten Formeln „Erziehung durch Musik“ und „Erziehung zur Musik“ zeigt er auf, wie die Entwicklung der Lehrplangeschichte teilweise in einer Pendelbewegung verlief, wobei die beiden Formeln die Extrempositionen einnahmen, teilweise aber auch Ansätze zu einer Vereinigung und gegenseitigen Ergänzung der formelhaft markierten Positionen brachte.

Die Quellensammlung enthält Auszüge aus 71 behördlichen Verfügungen, Lehrplänen und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Jahre 1973. Das Studium dieser Quellen führt zu interessanten Entdeckungen: so findet sich gleich in dem ersten Dokument, einer Immediateingabe Wilhelm von Humboldts *Über geistliche Musik* aus dem Jahr 1809 ein Hinweis darauf, daß die musikalische Erziehung nicht allein dem Erwerb eines gesicherten Liedrepertoires und der Gesangsübung dienen, sondern auch eine Verfeinerung der sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit anstreben sollte – ein Gedanke, der in den Lehrplänen des 19. Jahrhunderts nicht aufgegriffen wurde, sondern erst im 20. Jahrhundert unter verschiedenen Gesichtspunkten wieder an Bedeutung gewann.

Mit der Sammlung und Auswahl der zahlreichen und sicherlich nicht immer leicht zugänglichen Dokumente hat Nolte nicht nur den Verfassern neuer Pläne und Materialien für den Musikunterricht einen guten Dienst erwiesen. Das Buch hilft darüber hinaus der Musikpädagogik bei der Aufarbeitung ihrer eigenen Geschichte, und auch die historische Musikwissenschaft kann darin reichlich Material finden, wenn sie

erforschen will, mit welchen Kenntnissen und Anschauungen ausgerüstet der größte Teil des Volkes im 19. und 20. Jahrhundert der Musik gegenübergetreten ist.

Werner Abegg, Dortmund

FREIA HOFFMANN: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. Neuwied und Berlin: Luchterhand Verlag 1974. 216 S. (Luchterhand Arbeitsmittel für die Hochschule/Lehrerbildung)

Seit in der Öffentlichkeit über die Bildungsreform gesprochen wird, gilt Bildung allgemein als Politikum. Daß aber die Politik nicht erst seit zehn Jahren die Erziehungsziele mitbestimmt, sondern daß der „politische Freiraum“ Schule auch vorher schon politisch, ja sogar ideologisch gesteuert wurde und daß diese Steuerung recht massiv auch in den Musikunterricht hineingewirkt hat – solche Thesen wird so mancher wohlmeinende Musikerzieher als Unterstellungen eines politisch Radikalen abtun. Doch es handelt sich nicht um Unterstellungen, sondern um Ergebnisse der vorliegenden, sehr sorgfältigen und breit angelegten Untersuchung von Freia Hoffmann.

Aus insgesamt 165 Schulbüchern, die zum Schuljahresbeginn 1971/72 in der Bundesrepublik zugelassen waren, hat sie die 24 Bücher herausgegriffen, die nicht lediglich Liederbücher sind, sondern auch theoretische Kenntnisse vermitteln wollen. Die Autorin geht aus von der Erkenntnis früherer Schulbuch-Untersuchungen, daß in diesem Bereich ideologische Inhalte noch weiterleben, nachdem die Fachwissenschaften sich längst davon gelöst haben – man denke an die Inhalte der Geschichtsbücher. In einem ersten Kapitel stellt sie den Bedingungsrahmen für die Produktion von Schulbüchern dar. Sie hellt den kommerziellen Hintergrund auf, schildert z. T. an konkreten Einzelfällen die Hemmnisse, die von der Verwaltungsbürokratie einer zügigen Aktualisierung von Lernmitteln in den Weg gestellt werden, und untersucht die Konsequenzen der Lernmittelfreiheit, die das an sich richtige Prinzip in der Praxis häufig in sein Gegenteil verkehren.

Das zweite, sehr umfangreiche Kapitel enthält die Analysen der Musiklehrbücher.

Es ist gegliedert nach den Schulstufen Grundschule, Mittelstufe und gymnasiale Oberstufe. Den größten Anteil nimmt die Untersuchung der Lehrbücher für die Mittelstufe ein, denn für diese Stufe gibt es auch die meisten Bücher. (Für die Grundschule gibt es nur ein Musiklehrbuch, aber sehr viele Liederbücher.) Es stellt sich heraus, daß in allen Büchern neben der Vermittlung der sogenannten Elementarkenntnisse (Notenkenntnis und Musiktheorie) die Musikgeschichte im Zentrum steht. Doch sie wird festgemacht an den Biographien der Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts, die unverbunden nebeneinanderstehen und überhaupt keine historischen Zusammenhänge herstellen. Zudem halten sich in den Biographien hartnäckig die immer gleichen Anekdoten, die teils von der Wissenschaft längst als falsch erkannt wurden, teils von sehr zweifelhaften Autoren stammen. Was sich Musikgeschichte nennt, ist in Wahrheit – man muß Freia Hoffmann zustimmen – die Anleitung zur Heroenverehrung und die Verhinderung der Entwicklung einer historischen Sichtweise.

In den Lehrbüchern für die gymnasiale Oberstufe werden zwar Entwicklungszüge der Kompositionsgeschichte dargestellt, doch zufriedenstellend ist auch das noch nicht: weder erfahren die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen der Komposition die gebührende Beachtung, noch wird die zeitgenössische Musik genügend berücksichtigt. Das beliebte Schlagwort von der „wissenschaftsorientierten Schulmusik“ auf der gymnasialen Oberstufe scheint von den Autoren der untersuchten Lehrbücher (mit einer Ausnahme) lediglich als Übernahme tradierter, wenn nicht gar veralteter Forschungsergebnisse verstanden zu werden, und nicht etwa als Einführung in wissenschaftliches Arbeiten, in das Aufspüren von Problemen und sinnvollen Fragestellungen. Was die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten geleistet hat, findet in den untersuchten Lehrbüchern überhaupt keinen Niederschlag.

Als theoretische Basis für ihre Kritik entwirft Freia Hoffmann ein „Modell des musikalischen Mitteilungsprozesses“, mit dem sie ein dialektisches Verhältnis zwischen dem „musikalisch aktiven Subjekt“, seiner „menschlichen Umwelt“ und seiner „dinglichen Umwelt“ herstellt (S. 36). Dies

dialektische Verhältnis findet sie in den Lehrbüchern nicht wieder, hier ist ihr zu einseitig – und damit unrichtig – nur der Komponist als Subjekt Unterrichtsgegenstand. Aber die Autorin zieht aus ihrem Modell noch weitere Folgerungen, z. B.: „Eine Gesellschaft, die den meisten ihrer Angehörigen die Möglichkeit musikalischer Aussage unmöglich macht, sie etwa nur einzelnen Angehörigen privilegierter Schichten als angeblich genial Veranlagten zugesteht, konstruiert mit den entsprechenden ästhetischen Theorien Stützen der bestehenden politischen Unterdrückungsverhältnisse.“ (S. 37) Die in den Musiklehrbüchern vermittelte Ideologie zu entlarven, hat Freia Hoffmann sich zum Ziel gesetzt; sie geht dabei sehr scharfsinnig vor und kommt z. B. mit gut angelegten Tabellen zu einwandfreien Ergebnissen; warum nur hält sie es für nötig, nach sorgfältig differenzierenden Analysen so häufig selbst derartig unkritisch neue Ideologie zu verbreiten wie in dem zitierten Beispiel? Müßte nicht Ideologiekritik auch gegen die eigene Ideologie etwas kritischer machen? Diese gravierende Schwäche des Buches wird allerdings mehrfach wettgemacht durch die alarmierenden Ergebnisse und Erkenntnisse, die zu Konsequenzen zwingen. Übrigens hat die Musikpädagogik seit 1972 einige neuartige Lehrwerke hervorgebracht, die Freia Hoffmann im Anhang ihrer Arbeit noch untersucht: daß auch hier zum Teil Fehler der älteren Bücher noch nicht überwunden wurden, beweist nur, wie radikal tatsächlich umgedacht werden muß. Der Appell der Autorin an die Musikwissenschaft, sich an dieser Arbeit aktiv zu beteiligen, findet hoffentlich genügend Gehör.

Werner Abegg, Dortmund

ETA HARICH-SCHNEIDER: A History of Japanese Music. London: Oxford University Press 1973. 720 S., 32 Abb., Schuber mit drei 17 cm Platten (33 1/3 Umdrehungen)

Schon dem Umfang nach gibt sich diese Geschichte der japanischen Musik als derzeit gewichtigste Veröffentlichung in Buchstabenschrift zu erkennen. Der Verlag hat keine Mühe gescheut, um ein in jeder Hinsicht vorbildliches, nachgerade bibliophiles

Buch herauszubringen: das gilt für den Einband ebenso wie für die Wahl des Papiers und der Schrifttypen, gilt für die außerordentlich übersichtlich dem Text integrierten Musikbeispiele und für die vielen instruktiven Zeichnungen und Abbildungen.

Die Veröffentlichung stellt, so darf man ohne Übertreibung sagen, das Lebenswerk von Eta Harich-Schneider dar. 1957 begann die Autorin mit der Niederschrift der ersten Kapitel, 1967 war das Manuskript im wesentlichen vollendet, wurde aber noch bis zur Drucklegung ständig um neue Forschungsergebnisse bereichert.

Die Fülle des in sieben Hauptkapiteln zusammengetragenen Materials von den prähistorischen Anfängen bis zur „Musik nach der Restauration“ ist beeindruckend, vor allem, wenn man bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten es verbunden ist, auch nur zu einem Bruchteil der in unzähligen Privatarchiven der Nobilität aufbewahrten Quellen Zugang zu finden.

Japanische Musik kann – so Eta Harich-Schneider – ohne den jeweiligen sozialen und politischen Hintergrund nicht vollends verstanden werden. Getreu dieser Ansicht bildet die Darstellung der japanischen Geschichte den verbindlichen Rahmen, durch den die literarischen, bildnerischen und instrumentenkundlichen Quellen zur Musik zusammengehalten werden, und sie bildet auch die Grundlage zur Interpretation dieser Quellen. Ein erklärtes Hauptanliegen der Autorin besteht darin, zu zeigen, daß man die Unveränderlichkeit der japanischen Musik durch die Jahrhunderte hindurch überbetont habe. Im Hinblick auf die Palastmusik z. B. gelangt sie zu der wichtigen Schlußfolgerung: „*There is in fact no indication that the T'ang tempo was slow and stately. We may even be reasonably sure that Japanese court music also was not as slow as it is now, before the Meiji restoration . . .*“ (S. 83).

Der Inhalt der ersten Kapitel des Buches ist dem Kenner der Literatur schon weitgehend vertraut. Über den Einfluß der frühen chinesischen auf die japanische Musik liegt in den Monumenta Nipponica ein Artikel von Harich-Schneider aus dem Jahr 1955 vor, und den Rekonstruktionsversuch der alten Musik nach dem *Book of Odes* hat die Autorin bereits 1954 zur Diskussion gestellt (*The Rhythmical Pat-*

tern in Gagaku and Bugaku). Der notgedrungen hypothetische Charakter des verdienstvollen Bemühens um die Veranschaulichung einer verlorengegangenen, nur noch aus sekundären Quellen zu erschließenden Musik wird leider infrage gestellt durch den damit verbundenen Absolutheitsanspruch, der aus Formulierungen wie der folgenden spricht: „*He [Dr. Leopold Müller] is the first and (before myself) the only Westener to describe correctly the pattern system of the percussion ensemble . . .*“ (S. 550). Dieser Überheblichkeit einerseits entspricht andererseits jedoch durchaus das Wissen um die Revidierbarkeit der Ergebnisse mit dem Auffinden neuer Quellen, die im Extremfall dazu führen könnten, daß Teile der Geschichte der japanischen Musik neu geschrieben werden müßten. Trotzdem aber steht außer Zweifel, daß die Autorin mit Erfolg bemüht war, unter den derzeit gegebenen Umständen bestmögliche Ergebnisse vorzulegen.

Die Vielfalt des dargebotenen, wenn auch bei weitem nicht vollständigen Quellenmaterials birgt zugleich die Problematik der Präsentation in sich. Wer eine überschaubare Abhandlung über die japanische Musik sucht, der wird trotz der vorzüglichen Namen- und Sachregister mit den sehr viel geschlosseneren, freilich weniger detaillierten Ausführungen bei William P. Malm (1959) oder Pierre Landy (1972) mehr anfangen können. Eta Harich-Schneider setzt bei dem Leser Kenntnisse über die japanische Musik eigentlich schon voraus. Hauptgegenstand ihres Buches ist, pointiert gesagt, die Geschichte der japanischen Musik, nicht aber die japanische Musik. Die dem Band beigefügten Schallplattenaufnahmen lassen das ganz deutlich werden: der Hörer muß sich mit einigen wenigen, mehr allgemein-historischen Anmerkungen zufrieden geben. Instruktive und für die verschiedenen Musikstile jeweils exemplarische Analysen fehlen, obwohl das die geschickte Auswahl der Klangbeispiele ohne weiteres erlaubt hätte.

Trotz vieler vorzüglicher Einzelbeobachtungen, trotz des Aufräumens mit unbewiesenen Vorurteilen (wie etwa dem immer wieder nachgeredeteten, daß in der späten Heian-Periode die Emanzipation der japanischen von der chinesischen Musik erfolgt sei), trotz der ausführlichen Berichterstattung über viele bislang unveröffent-

te Dokumente und über wichtige japanischsprachige Fachliteratur (z. B. über die Musikinstrumente in den Shōsōin, Tokyo 1967) macht es die Autorin dem Leser nicht gerade leicht, diesem beachtlichen Versuch einer Geschichtsschreibung der japanischen Musik in seiner Gesamtheit zu folgen. Der komprimierte Text und die Faktenfülle rücken das Buch in die Nähe eines Nachschlagewerkes; wer es als solches benutzen will, wird aber sehr schnell feststellen, daß es seiner Anordnung nach als Buch konzipiert ist, das zumindest kapitelweise gelesen sein will.

Als bislang umfangreichste Quellensammlung wird die Geschichte der japanischen Musik für den Wissenschaftler und für jeden, der sich ernsthaft um ein tiefergehendes Verständnis dieser Musikkultur bemüht, vorerst unentbehrlich bleiben, und das, obwohl die Interpretation der zusammengetragenen Fakten im Hinblick auf die Musik häufig etwas zu kurz kommt.

Helmut Rösing, Kassel-Saarbrücken

MARGARET J. KARTOMI: Matjapat Songs in Central and West Java. Canberra: Australian National University Press 1973. 556 S. (Faculty of Asian Studies: Oriental Monograph Series. 13.)

Studien über indonesische Vokalmusik sind eine Seltenheit. Selbst Brandts Buys, Kunst und McPhee haben, obwohl sie sich während vieler Jahre im Lande aufhielten, dieses Forschungsgebiet umgangen, da die dafür notwendige Beschäftigung mit den Inslsprachen ihre Kräfte überfordert hätte. Frau Kartomi, Dozentin für Musikwissenschaft an der Monash Universität, ist mit einem Javaner verheiratet und daher zu Arbeiten auf dem Gebiet von Musik und Sprache gerüstet. Kern ihrer überarbeiteten Dissertation bilden 201 Übertragungen von zentral- und westjavanischen unbegleiteten Sololiedern, wobei die zugrundeliegenden Tonaufnahmen meist von ihr stammen. Die Liederausgabe wird durch englische Übersetzungen ergänzt. Daneben bringt die Publikation einen über 100 Seiten starken analytischen Teil, dem ein historisch-soziologisch-linguistischer Vorspann von 60 Seiten vorausgeht. Glossar, Literaturverzeichnis, Literaturbericht und Register runden das Ganze ab.

Der Vorbau besteht in einer ziemlich ausgewogenen, aber nicht sehr systematischen Einführung in das Thema, hauptsächlich basierend auf Theodore Pigeauds Standardwerk über die javanische Literatur und R. Tedjohadisumartos *Mbombong Manach*, einem schwer zugänglichen 1958 in Jakarta erschienenen Kompendium des Macapat-Lieds. Es bleibt etwas unbefriedigend, daß die Macapat-Poesie nicht deutlich von anderen Gattungen der Vokalmusik abgehoben wird; die konkreten Unterschiede zur Tengahan-Dichtung oder zu Chor- und Kinderlied sind nirgends dargestellt und der inkonsequente Gebrauch der Begriffe *tembang*, *tengahan* und *kidung* verdunkelt den ohnehin nicht einfachen Tatbestand.

Im Hauptteil bespricht die Autorin die Übertragungen hinsichtlich Modus, Melodie, Rhythmus und Metrik sowie Verzierungstechnik. Es berührt sympatisch, daß sie nicht vorgibt, sie erfasse das Thema vollständig, obgleich das Material – hinter dessen Darbietung eine immense Arbeit steckt – recht stattlich ist. Andererseits werden nirgends die Auswahlkriterien für das Gebotene genannt, und abgesehen von der Einzelanalyse bringt das Werk auch nicht mehr als einen kurzen Vergleich des Zentraljavanischen mit dem Westjavanischen. So begleitet einen während der Lektüre unausgesetzt die Frage, worin denn die Spezifika der einzelnen Lieder liegen, welche stilistischen Merkmale für einen bestimmten Sänger oder eine Region gelten, wie sich die moslimische Gesangstechnik niederschlägt, usw. – Fragen, die zum Teil schon Kunst in *Music of Java* (z. B. S. 126) aufgeworfen hat. Hier gewährte eine kleine, stabile Ausgangsbasis Hilfe, etwa in der Form einer umfassenden Darstellung eines Sängers und seines kompletten Repertoires, oder einer Analyse des epischen Macapat, wo der Sänger viele Strophen, die metrisch und musikalisch gleich gebaut sind, vorträgt. Beide Verfahren würden eine Melodielehre und die Klärung des Wesens von Variante und Version in dieser vokalen Gattung ermöglichen. Das Buch ließe sich auch viel besser durch die Parallelveröffentlichung der Aufnahmen ausschöpfen; denn wenn z. B. Seite 111 festgehalten wird, die Sänger aus der Gegend von Solo pflegten ein besonders starkes Vibrato, so läßt sich dies der Transkription nicht entnehmen. Umsomehr, als

Margaret Kartomi die Fragwürdigkeit des Übertragens betont, erwartet man die Edition des Klangmaterials.

In Anbetracht der seit Jahrzehnten andauernden heißen Bemühung um die javanobalinesische Moduslehre ist bemerkenswert, daß aufgrund der Ergebnisse Frau Kartomis die modale Praxis in Java sehr viel differenzierter aussieht, als dies aus den bisherigen Arbeiten hervorging. Ob die alten Annahmen über die Patets nur im Bereich der Vokalmusik zu revidieren sind oder auch im instrumentalen, um die Beschäftigung mit dieser Frage wird nunmehr niemand herumkommen.

Eine unnötige Wertminderung des Buchs bedeutet die ungenügende Mitarbeit des Verlegers. Wohl selten hat man es mit einem Text zu tun, der so häufiges Nachschlagen und Blättern erfordert und mit derart unübersichtlich geschriebenen Notenbeispielen ausgestattet ist; der Einband schließlich hält auch sorgfältige Behandlung nur wenige Stunden aus. Man staunt, daß die Nationale Universitätspresse Australiens nicht imstande ist, ein substantielles Buch wie das vorliegende besser zu betreuen.

Tilman Seebaß, Arlesheim/Basel

HEINZ NICKEL: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa. Herausgegeben und eingeleitet von Santiago NAVASCUÉS. Hatmhausen: Verlag „Biblioteca de la Guitarra“ (1972). (VI), 247 S., 169 Abb.

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, endlich der Gitarre den ihr gebührenden Platz unter den historischen Zupfinstrumenten zu verschaffen, indem nachgewiesen werden soll, daß sie nicht – wie bislang angenommen – ein abgesunkener Lautentyp ist, sondern sich eigenständig und parallel zur Laute in Spanien entwickelte; nur zufällig kommt es im 16. Jahrhundert zu einer mehr oder weniger starken Annäherung zwischen Laute und Gitarre/Vihuela in Spielweise, Repertoire und Notierungsform, da beide Instrumente die von der Gesellschaft an sie gestellten Forderungen erfüllen: Man kann mit ihnen mehrstimmige Musik darstellen; sie sind leicht zu transportieren und leicht zu stimmen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlaufen die Entwicklungen wieder unabhängig voneinander, da sich die jeweils an die Instrumente gestellten

Ansprüche ändern, um erst im 19. Jahrhundert und verstärkt zu Beginn dieses Jahrhunderts in der 'Gitarrenlaute', einer Gitarre mit Lautenkörper, wieder eine Verbindung einzugehen. Diese mehr aus ideologischen denn aus realen Gründen erzwungene Verbindung – die Laute wurde als das 'wahre Werte' repräsentierende Instrument gegenüber dem Virtuoseninstrument Gitarre verstanden, ohne daß man aber auf die Annehmlichkeiten in Stimmung und Besaitung der Gitarre verzichten wollte – drängte die Gitarre in eine Nebenrolle, die auch den Blick des Instrumentenkundlers und Musikwissenschaftlers trübte. Von letzterem überzeugt, durchleuchtet Nickel kritisch den Stand der Gitarreforschung und arbeitet Widersprüche heraus, um dann seine Hypothese zu entwickeln und durch eine akribische Analyse ikonographischer und literarischer Zeugnisse zu beweisen, daß sich trotz aller arabischen Eroberungen und christlichen Rückeroberungen eine ungebrochene Tradition eines volkstümlichen Instruments 'Gitarre' in Spanien erhielt, daß sich „von den frühesten Belegen des Namens ‚guitarra‘ und ‚gitarra‘ im 12. Jahrhundert in Spanien bis heute grundsätzlich nichts geändert hat“. Die vorübergehende Verwendung des Terminus 'vihuela' spielt dabei keine Rolle, da sie die Bezeichnung für eine besonders hochentwickelte Variante des alten iberischen Volksinstrumentes durch die damalige Oberschicht ist, wie überhaupt der Name ‚Gitarre‘ mehr die Bezeichnung für einen Instrumententypus – Saiteninstrument mit Hals – als eine Bezeichnung für ein genau zu definierendes, unverwechselbares Instrument war. Dadurch mußten im Laufe der Geschichte des Instruments immer neue Zusatzbezeichnungen gefunden werden, wenn ein dem bisher bekannten Instrument ähnliches fremdes Instrument importiert wurde oder sich Varianten entwickelten und beide Formen nebeneinander existierten. So sind die Bezeichnungen (guitarra) ‚lat(d)ina‘ und ‚morisca‘ sowie (vihuela) ‚de penola‘, ‚de arco‘ und ‚da mano‘ zu erklären. „Dieser Zusatz wurde wieder fallen gelassen, als die Instrumente heimischer waren und man spezifischere Namen für sie hatte.“ Die Entwicklung vollzog sich ausschließlich auf spanischem Boden, so daß erst das Endergebnis – die Gitarre des 16./17. Jahrhunderts – von den anderen europäischen

Völkern adaptiert wurde unter dem Namen „spanische Gitarre“. Unterschiedliche Schreibweisen weisen nun nicht mehr auf Formvarianten hin, sondern sind Angleichungen des Namens an die eigene Sprache; nur in einigen Fällen sind kleinere Typen gemeint.

Das zentrale Anliegen Nickels – die Aufwertung der Gitarre/Vihuela als eines der Renaissancelaute gleichwertigen Instruments – wird auch daran ersichtlich, daß er fast die Hälfte der Arbeit den Problemen von Gitarre und Vihuela im 16. Jahrhundert widmet, wobei er seine Aufgabe als Wissenschaftler darin sieht, dem Berufsmusiker, der sich historischer Musik widmen will, die Mittel hierzu an die Hand zu geben. Daher werden Fragen der Stimmung und Besaitung ebenso angesprochen wie spieltechnische Probleme der rechten und linken Hand, während Stil- und Repertoirefragen vorerst ausgeklammert bleiben. Das höherstehende Instrument ist in dieser Zeit die Vihuela mit 5-7 Saiten, während die Gitarre mit nur 4 Chören eine Nebenrolle spielt.

Nickel möchte die Erörterung dieser Einzelprobleme gerne unter dem übergeordneten Gesichtspunkt einer gesellschaftlich-soziologischen Begründung aufeinander bezogen wissen, „denn das bloße Aufzeigen einer Entwicklungslinie, das Verfolgen einzelner Details oder das Konstatieren einer neuen Konstruktion bringt allein noch wenig, wenn nicht gleichzeitig nach den Gründen gefragt wird“. Allerdings scheint die soziologische Fragestellung zu sehr aus einem modernen Verständnis heraus angegangen, vor allem was das Problem des ‚Künstlers‘ angeht. Wenn es heißt, „sie (die Musik) fordert mehr, als ein gebildeter Laie – Höfling – gewöhnlich bieten kann“, so muß man sich fragen, ob es notwendig war, eine relativ große Zahl von Drucken mit Gitarre- bzw. Vihuela-Musik zu veröffentlichen für eine doch notgedrungen immer relativ kleine Zahl von Berufsmusikern, wie Nickel vermutet. Es ist eher zu glauben, daß in Spanien wie im übrigen Europa einer kleinen Schicht berufsmäßiger Gitarre- und Vihuela-Spieler die große Schicht der Liebhaber – Amateure – gegenüberstand, wobei wir den Unterschied eben nicht analog zur heutigen Zeit in der besseren oder schlechteren spieltechnischen Beherrschung des Instruments, sondern in der Beherrschung bzw.

der Unkenntnis der Technik der Bearbeitung und Improvisation sehen müssen: Die Amateure benötigen eine auskomponierte Vorlage, die zudem in der Tabulatur mit der Musik auch die spieltechnische Aus-führung aufzeigt, wie Nickel selbst ausführlich belegt. Ein Grund für das plötzliche Auftreten und wieder Verschwinden von Vihuela-Tabulaturen wäre dann ein Zeichen für eine vorübergehende Mode ähnlich der Vorliebe für die Gitarre in Italien im 17. und in Frankreich im 17./18. Jahrhundert.

Neben dem ausführlichen Literaturverzeichnis, das die Breite widerspiegelt, unter der Nickel das Problem angegangen ist, wird in einem Bildteil und einem Noten- bzw. Tabulaturanhang zu Teil II dem Leser die Möglichkeit geboten, Ergebnisse und ihre Deduktion aus dem analysierten Material zu kontrollieren. Leider sind aber die 169 Abbildungen i. a. derart kleinformig und undeutlich, daß ein Verweis auf Quelle oder andere Publikationen sinnvoller gewesen wäre. Einige großformatige Reproduktionen gezielt ausgewählter Beispiele würden durchaus genügen, ohne daß Zweifel an der wissenschaftlichen Sorgfalt auftauchen. Dagegen möchte man von den Tabulaturbeispielen noch einige mehr abgedruckt sehen, zumal hier etliche Stücke zum erstenmal in authentischer Fassung veröffentlicht sind. Um so bedauerlicher ist es, wenn bei so knapper Auswahl das gleiche Stück zweimal abgedruckt wird (Mudarra, *Fantasia 1^{mer} tono*, S. 134 und 136a). Auch sollte man offensichtliche Druckfehler (oder sind es nur Schreibfehler des Kopisten?) in der Rhythmusangabe stillschweigend (S. 173, Takt 4, 17, 18; S. 174, Takt 24, 38; S. 176, Takt 16) und Übertragungsfehler bei einer Neuauflage verbessern (S. 166, Takt 12; S. 178, letzter Takt; S. 179, Takt 7).

Es ist Nickel voll und ganz zuzustimmen, daß die Übertragung der Tabulatur in herkömmliche Notation überflüssig ist und nur neue Probleme aufwirft, doch ist nicht ersichtlich, aus welchen Gründen den vollständig abgedruckten Stücken für Vihuela eine Übertragung hinzugefügt wurde, nicht aber den Stücken für 4-chörige Gitarre und den Ausschnitten aus Kompositionen, an denen stilistische und spieltechnische Fragen erörtert werden, die für viele vorerst kaum verständlich sein werden; und es bleibt auch unersichtlich, warum eine auf prakti-

sche Belange abzielende Ausgabe – Anregung zum Tabulaturspiel – keinerlei Rücksicht auf Wendestellen u. dgl. nimmt, so daß man sich genötigt sieht, die Beispiele abzuschreiben oder zu kopieren (z. B. S. 138/139; S. 142/143; S. 178/179). Hingewiesen sei auch auf die vielen störenden und teilweise sinnentstellenden Druckfehler, die das Errata-Verzeichnis nur zu einem geringen Teil erfaßt; so wurde z. B. nicht darauf hingewiesen, daß Abb. 140 seitenverkehrt reproduziert ist.

Mit dieser Arbeit ist es Nickel gelungen, ein wenig Licht in das Dunkel zu bringen, das über der Entwicklung der Gitarre liegt. Dadurch dürfte nun feststehen, daß Gitarre und Vihuela keine Nebenformen der Laute sind, sondern einen selbständigen Instrumententypus darstellen. Daher ist zu hoffen, daß diese Arbeit die an historischer Musik interessierten Gitarristen ermuntert, nicht nur mehr oder weniger gut bearbeitete Lautenmusik zu spielen, sondern Kompositionen, die für ihr Instrument konzipiert waren. Und man darf erwarten, daß dann auch Instrumentenbauer die Anregungen aufgreifen und analog zum Lautenbau sich um die Rekonstruktion historischer Gitarren und Vihuelas bemühen, wozu Nickel ebenfalls die Vorarbeiten geleistet hat.

Dieter Klöckner, Hemmerich

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von W. A. BAUER und O. E. DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Band VII: Register, zusammengestellt von Joseph Heinz EIBL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XXIV, 645 S.

Mit Erscheinen des Registerbandes ist die siebenbändige Gesamtausgabe aller *Briefe und Aufzeichnungen* der Familie Mozart beendet worden. Als Herausgeberin zeichnet die ISM. Die Briefbände I-IV wurden gesammelt durch Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch und erschienen in den Jahren 1962-63. Leider war es den beiden genannten Editoren nicht mehr vergönnt, auch den Kommentar zu den Textbänden vorzulegen. Noch zu deren Lebzeiten wurde Joseph Heinz Eibl zur Mitarbeit eingeladen. Nach dem Tode von Deutsch (23. Nov. 1967)

und Bauer (28. Febr. 1968) legte Eibl die beiden Kommentarbände V und VI 1971 vor. Die nachschlagstechnische Krönung der zu einem vorbildlichen Arbeitsinstrument gediehenen Briefausgabe der Mozarts bringt nun der vorliegende Registerband VII.

Er enthält der Reihe nach folgende Teilregister: eine Konkordanz der vorliegenden Briefausgabe mit den Ausgaben von Schiedermaier, Müller von Asow und Anderson; je eine Übersicht über die Brief-Absender und -Empfänger; eine Aufstellung über die Quellenfundorte; zwei Werkverzeichnisse aller in den Brief- und Kommentarbänden erwähnten Werke Mozarts, einmal nach KV-Nummern, einmal nach Gattungen geordnet; ein Verzeichnis aller in den Brief- und Kommentarbänden erwähnten Bühnenwerke, die nicht von Mozart stammen; eine Zusammenstellung der für die Kommentierung herangezogenen Spezialliteratur; schließlich je ein getrenntes Orts- (mit 82 S.), Sach- (32 S.) und Personenverzeichnis (203 S.). Dadurch wird der Inhalt der Briefe sowie des Kommentars nach allen möglichen Richtungen aufgeschlüsselt. Praktisch kann jede Briefstelle, jede Bemerkung in den Kommentaren hinterfragt werden. Jedes Ereignis im Leben der Mozarts, das in den Briefen und Aufzeichnungen seinen Niederschlag gefunden hat, kann von verschiedenen Seiten her eingekreist und schließlich lokalisiert werden. Indiziert wird jeweils nach Briefnummern und Zeilenzahl, analog in Textbänden und Kommentar. In den Orts- und Personenregistern sind zudem Verweise besonders gekennzeichnet, wenn sie ausführlichere Angaben bereit halten. Es versteht sich fast von selbst – ist jedoch allein technisch nicht ganz selbstverständlich –, daß alle Nachträge, also auch die über 100 Seiten umfassenden *Ergänzungen und Berichtigungen zu allen Nummern* (am Schluß dieses Registerbandes) in die Register eingearbeitet sind. Wie ein feingesponnenes Netz hat Joseph H. Eibl den Registerapparat über die Briefe gelegt, um dem Benutzer den raschen Zugriff zu allen gewünschten Details zu ermöglichen. Das hat nicht nur einen ungeheuren Fleiß erfordert, sondern mußte untermauert werden sowohl von einer soliden Sachkenntnis in allen Belangen des 18. Jahrhunderts als auch von einer subtilen Kenntnis der Mozartschen Handschriften und sprachlichen Eigentümlichkeiten. Bei

der damaligen orthografischen Freizügigkeit kommen z. B. für den Komponisten Jommelli Formen wie *Jomela*, *Jemelj*, *Jomèlo* vor. Oder wer möchte gleich auf Antrieb die Formen *Waditska*, *Wodiska*, *Woschika*, *Woschitka*, *Wotschika* auf ein und denselben Wotschitka zurückführen? Oder es stehen *Littzow*, *Litzau*, *Litzauw* für Lützw, nicht zu reden von den neun verschiedenen Schreibweisen von Mysliveček. Erstaunen läßt das ausgedehnte Verzeichnis von nahezu 800 Titeln der für die Kommentierung herangezogenen Spezialliteratur. Eibl hat die Forschungsergebnisse bis etwa Ende 1973 berücksichtigt. Aus den sachlich weit verzweigten und vielfältigen Abhandlungen von Echtheitsfragen bis zum Schuster der Familie Mozart galt es vor allem, Hunderte von Personen, die mit den Mozarts in Fühlung standen, verläßlich zu identifizieren.

In einem Exkurs innerhalb des Vorworts kommt Eibl auf die Gruppierung, die Quellenlage und die Überlieferungsgeschichte der Briefe und Aufzeichnungen zu sprechen. Aufgrund von Eibls und anderer Autoren Forschungen weiß man heute ziemlich genau, welche Briefe sich nicht erhalten haben; es sind leider nicht wenige, indem in einigen Fällen nur die eine Hälfte des Briefwechsels vorliegt. Eigentlich hat sich der Briefwechsel als Ganzes erhalten nur in der Korrespondenz zwischen Wolfgang und seiner Mutter einerseits und Vater Leopold andererseits von der Reise nach Paris 1777/79 sowie in der Korrespondenz zwischen Wolfgang und Leopold von der Reise nach München 1780/81 anlässlich der Uraufführung des *Idomeneo*.

Daß ein so extensives Unternehmen wie die Sammlung, Sichtung, Kommentierung und schließlich Aufschlüsselung von anderthalbtausend Briefen sich nie abschließen läßt, weil die Forschung dauernd im Fluß ist, versteht sich von selbst. Eibl stellt denn auch weitere Forschungsergebnisse sowie inzwischen notwendig gewordene Ergänzungen und Berichtigungen im *Mozart-Jahrbuch* zu publizieren in Aussicht.

Franz Giegling, Basel

L'UBA BALLOVÁ: *Ludwig van Beethoven a Slovensko. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum – Osveta-Verlag 1972. 111 S., 110 Abb.*

Im parallelen slowakischen und deutschen Text faßt die Autorin bisherige Forschungen sowie Ergebnisse ihrer eigenen museologischen Arbeit zusammen. Sie verfolgt drei Aspekte: a) Kontakte Beethovens zu den Persönlichkeiten, die aus slowakischem Gebiet stammen oder dort ansässig waren (insbesondere J. N. Hummel, H. Klein, B. Kegelvich, N. Zmeškal und die Familie Brunsvik), b) Beethovens Aufenthalte in der Slowakei (Preßburg, Schloß Krupá, Bad Piešťany u. a.), c) das Interesse für Beethovens Musik im slowakischen Kulturraum von den Lebenszeiten Beethovens an bis zum heutigen Tag. Sorgfältig werden nicht nur alle neu entdeckten, sondern auch die bereits bekannten Dokumente herausgegeben und kommentiert. Zahlreiche Bildanlagen erhöhen den Wert dieses Beitrags für die beginnenden Forschungen einer Beethoven-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Der deutsche Leser wird hier auf manche verdienstvolle, aber sprachlich unzugängliche Arbeit der Mitglieder der Tschechoslowakischen Beethoven-Gesellschaft (von M. Tarantová, A. Klodner, Z. Hrabussay u. a.) aufmerksam gemacht.

Vladimir Karbusický, Mönchengladbach

GEORG CHRISTOPH GROSHEIM: *Das Leben der Künstlerin Mara. Neudruck der Ausgabe 1823. Kassel: Verlag Horst Hamecher (1972). 1, 72 S.*

Georg Grosheim, der Kasseler „*Doctor der Philosophie und Tonkünstler*“, erster Ordner und Sachwalter der Kasseler Hofmusikalien im 19. Jahrhundert, verfaßte – noch zu Lebzeiten der Künstlerin – eine kleine Biographie über eine der berühmtesten Primadonnen ihrer Zeit: Gertrud Elisabeth Mara geb. Schmeling. Da er mit der Künstlerin persönlich bekannt war, konnte er vermutlich vieles von ihr selbst erfahren und so gewissermaßen als „*Ghostwriter*“ fungieren. Das schmale kleine Pappbändchen im Duodezformat ist ein Neudruck der Ausgabe von 1823. Man erfährt in dem anschaulichen, etwas umständlichen Berichtstil jener Zeit den Lebenslauf der Künstlerin, die, – zunächst schwer behindert durch die „*englische Krankheit*“ – sich selbst das Geigenspiel beibrachte, dann beim Vater, einem Mitglied der Kasseler Hofkapelle,

Unterricht erhielt und ihre Karriere als Geigenwunderkind begann, bevor sie zur Sängerin ausgebildet wurde. Sie verfügte über einen Stimmumfang vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *e* „bei vollkommener Ausgeglichenheit der Stimme, die im Fortissimo das volle Orchester übertönte, aber auch alle übrigen Stärkegrade bis zum zartesten Pianissimo beherrschte, die sowohl für heftige Leidenschaft als auch für Zärtlichkeit und Klage stets packenden Ausdruck fand und alle Zuhörer in den Bann schlug“. Grosheims Bericht ist angefüllt mit Schilderungen über Querelen, Theaterklatsch, Intrigen, mit Beschreibungen der vielen Reisen der Sängerin nach Wien, London, Paris, Venedig, Petersburg, ihre Anstellung bei Friedrich II. und Reichardts anfänglicher Abneigung gegen sie: „Er, der mehr durch Litteratur der Kunst, als durch die Kunst selbst wirkte, und den nicht selten ein ziemlich hoher Grad von Egoismus anwandte . . .“. Nicht ohne Heiterkeit verfolgt man die Ehescheidung von dem stets betrunkenen Cellisten Mara: „Sie setzte dem Abgeschiedenen ein Jahresgehalt aus, von dem er gemächlich leben konnte, und sah ihn dann nie wieder.“ Doch darüber hinaus entsteht in Grosheims Bericht ein buntes kultur- und geistesgeschichtliches Bild jener Jahre aus der Perspektive einer reisenden Gesangsvirtuosin. Das Buch schließt mit einem Besuch der Sängerin in Kassel von London her, wo sie als Händelsängerin sehr gefeiert war.

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht,
Vlotho-Exter

TADEUSZ A. ZIELIŃSKI: *Bartók*. Aus dem Polnischen übersetzt von Bruno HEINRICH. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag 1973. 403 S.

Das Bartók-Schrifttum der letzten Jahre war im wesentlichen gekennzeichnet durch monographische Rekapitulationen früherer Veröffentlichungen, über deren recht unterschiedlichen, mitunter unzuverlässigen Informationsstand hinaus nur punktuelle Fortschritte erreichbar schienen, und fachwissenschaftliche Arbeiten über einzelne Bereiche von Bartóks kompositorischem Werk. Da einerseits diese Spezialuntersuchungen laufend weitergehen, andererseits aber die offi-

ziellen dokumentarischen Quellen in Budapest derzeit nur spärlich fließen, könnte man das Vorhaben, eine neue Bartók-Biographie zu schreiben, noch fast als verfrüht bezeichnen. Nicht zuletzt durch die engagierte persönliche Informationshilfe seitens des Bartók-Forschers Denis Dille, die er im Vorwort ausdrücklich hervorhebt, sah sich der Autor jedoch in der Lage, den Kenntnisstand der ausgehenden 1960er Jahre über den großen ungarischen Komponisten in sein Buch einzubringen. Adressat von Zielińskis Arbeit ist der musikkundige, aber nicht wissenschaftlich orientierte Leser, dem „eine möglichst vollständige Sammlung von Informationen über das Leben, das Werk und die Klangwelt eines der größten Schöpfer unseres Jahrhunderts“ vorgelegt werden soll. Dies ist unter den gegebenen Voraussetzungen weitgehend gelungen.

In der Anordnung des Stoffes entscheidet sich Zieliński für eine zweckmäßige, der Chronologie folgende Darstellung, die auch dem vornehmlich biographisch interessierten Leser weitgehend entgegenkommt, ohne dem fachspezifisch orientierten Musiker die unverzichtbaren Werkinterpretationen vorzuenthalten. Den Lebensweg des Komponisten zeichnet er anschaulich in allen wichtigen Schritten, spart nicht mit erhellenden Briefstellen und Zitaten aus musikologischen Veröffentlichungen Bartóks und belegt auch dessen umfangreiche Konzerttätigkeit mit genaueren Angaben. Der polnische Autor hält sich dabei wohlthuend frei von allzu subjektiven Kommentaren oder politischer Einfärbung. Das Hauptgewicht des Buches liegt allerdings auf der Werkbesprechung. Sie geht erheblich über das hinaus, was in biographisch konzipierten Arbeiten üblicherweise zu erwarten ist, bewegt sich durchwegs auf respektablem Niveau und erreicht stellenweise den Kreis fachwissenschaftlicher Analyse. So gelingt dem Verfasser beispielsweise auf 11 Seiten eine Darstellung der bedeutenden *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die den interessierten Nichtfachmann – soweit er sich zuvor aufmerksam durch die wechselnde Klangszene anderer Werke hat führen lassen – kaum überfordert, aber zugleich auch den fachkritischen Leser nicht enttäuscht. Die Synthesequalität und das Bartóksche „Urprinzip“ permanenter Variation werden mit gebührender Deutlichkeit her-

vorgehoben, kaum eine der vielfältigen, die Satzgrenzen überschreitenden Motivbeziehungen bleibt unerwähnt, auf die Kontrastbildungen in den verschiedenen Gestaltungsbereichen wird immer wieder hingewiesen, die Skala der variablen streichinstrumentalen Artikulation erscheint lückenlos. Mit großer Umsicht verfolgt Zieliński die Entwicklungsstränge, die zu dem kühnen Synthesegipfel der großen Werke aus der Zeit klassisch zu nennender Reife zusammenführen. Mehr als die (im weiteren Sinn) folkloristischen Traditionsmuster hat er dabei die Organisation des Tönematerials als reflektierendes Moment im Auge. Klangsichten-Überlagerungen und -Durchdringungen, „veränderliche Diatonik“ und „chromatische Rotation“, totale Ausschöpfung verschiedener Intervallräume und Horizontal-Vertikalprojektionen beherrschen die strukturellen Werkinterpretationen. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Verfasser jener menschlichen Tendenz, die zur Dodekaphonie hätte führen können, stünde nicht Bartóks Tonalitätsbewußtsein mit demonstrativen Markierungen von Zentraltönen ihr entgegen. Ebenso wird die reiche Palette rhythmischer Formen weniger unter dem Gesichtspunkt ihrer traditionsbestimmten Herkunft denn als eine Fülle von Möglichkeiten betrachtet, die sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen regulären „Pulsationen“ und unregelmäßigen Akzentsetzungen ergeben. Die Frage nach der Herkunft gewisser Erscheinungsformen und Verhaltensweisen Bartóks stellt sich dem Verfasser zwar auch, und sie wird nicht nur hinsichtlich mancher Jugendwerke sporadisch mit Hinweisen, etwa auf Beethoven oder Brahms, beantwortet. Auch erstmaliges Auftreten klanglich-struktureller Merkmale wird registriert: Quartensbildungen, Tritonushervorhebung, Großseptspannung, engspurige Tonraumbewegung u. dgl.; dazu die früh sich abzeichnende Neigung zu kontrastierender Variation. Besonders wichtig erscheint dem Verfasser die Perspektive der über Bartók hinausweisenden Ansätze. Er registriert aufmerksam die Entwicklung der Clusterbildung in Bartóks Musik besonders der 1920er Jahre, weist auf die artifizielle Übertragung dieses Klangphänomens selbst auf die Geige hin und vergißt in diesem Zusammenhang nicht, die Londoner Begegnung des ungarischen Meisters mit dem jungen amerikanischen

Komponisten Cowell zu erwähnen. Die vielschichtige Durchdringung des Klangfelds als spezifisches Merkmal der Bartókschen Kunst wird, zukunftsbezogen, vor allem an den verschiedenen Stadien des „Geräuschkolorismus“ aufgezeigt, der bereits im frühen nationalromantischen Stil der beiden Orchestersuiten wegweisend zutage getreten war. Die Aufzeichnung in der überlieferten Notenschrift wird bei Flächenglissandi, dieser „ganz und gar neuen Methode der künstlerischen Behandlung des Klangstoffes“, wie sie erstmals im 3. Streichquartett zutage tritt, fast schon zu einem Anachronismus und weist somit auf neuere, konsequentermaßen graphisch-linear skizzierte Klangstrukturen voraus. Ein einmaliger Anstoß blieb dagegen in Bartóks eigenem Schaffen die vorweggenommene „Aleatorik“ in der frühen *Elegie* von 1909.

Günter Weiß-Aigner, Ingolstadt

IGOR STRAVINSKY: Themes and Conclusions. London: Faber and Faber 1972. 328 S., 29 Fotos.

IGOR STRAVINSKY mit ROBERT CRAFT: Erinnerungen und Gespräche. Aus dem Amerikanischen übersetzt von David und Ute STARKE. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1972. 390 S.

Der Unterzeichnete bekundet gern seine Erleichterung darüber, daß ihm die mühevollste und undankbarste, gleichwohl aber unerläßliche Aufgabe eines Rezensenten zweier Bücher Strawinskys inzwischen abgenommen wurde: herauszufinden und aufzulisten nämlich, wie sich die mannigfachen Publikationen der listigen Autoren Craft und Strawinsky zueinander verhalten, welcher Beitrag schon wo – sei es in Zeitungen, Zeitschriften oder älteren Büchern – erschienen war, welcher Aufsatz oder auch welches Interview einen wörtlichen, ergänzten, gekürzten oder gar vielfach veränderten Wiederabdruck darstellt (letzteres ist ja besonders bei Interviews naheliegend . . .), welches scheinbar neue Buch nur eine (natürlich etwas ergänzte) Neuzusammenstellung aus älteren ist, und – last not least – wo etwa ein wirklich neuer Text vorliegt. Dieser Detektivarbeit hat sich Louis Cyr (NZfM 1973, Heft 2, S. 83 ff.) kenntnisreich unterzogen; seine Konkordanz, die

auch alle Divergenzen der amerikanischen und englischen Ausgaben des gleichen Titels (ein Instrument, auf dem Autoren wie Verlage virtuos zu spielen vermögen) verzeichnet, ist bibliographisch von großem Wert; seiner kritisch-freundlichen Wertung dieser besonderen „Art, Bücher zu schreiben“ braucht hier nichts hinzugefügt zu werden.

Themes and Conclusions enthält zu nächst – wie schon der Titel es andeutet – den Inhalt der amerikanischen Bücher *Themes and Episodes* (New York 1963) und *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969), mit einigen Ausnahmen, versteht sich, dazu ein Gespräch aus Robert Crafts Publikation *Bravo Stravinsky!* (Cleveland 1967). Die Craft'schen Tagebücher sind nicht erneut abgedruckt, dafür jedoch sind neu aufgenommen einige Briefe an amerikanische Zeitungen, vier Interviews mit der New York Review of Books und wohl vier Texte, die (nach L. Cyr's Angaben) für *Harper's Magazine* geschrieben worden sind, sowie eine neuerliche Rezension dreier *Sacre*-Aufnahmen. Daß im Buch selbst genauere bibliographische Daten fehlen, ist sicherlich eine Konsequenz der oben angedeuteten Publikationspolitik. Ein Orts-, Werk- und Namensregister ist beigelegt. An deutschen Übersetzungen lag bislang (neben den *Erinnerungen* und der *Musikalischen Poetik*) nur die der *Gespräche mit Robert Craft* vor. Die *Erinnerungen* und *Gespräche* füllen daher eine wirkliche Lücke. Im großen und ganzen ist das Buch die deutsche Entsprechung von *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969), das aber sowohl um einige Beiträge gekürzt wie um andere (die aus *Themes and Conclusions* bekannt sind) erweitert wurde. Das Verwirrspiel der englischsprachigen Ausgaben wird also mit neuen Überschneidungen in die deutschen hinein fortgesetzt. Die Quellennachweise sind hier etwas ausführlicher als in der englischen Publikation, wenn gleich keineswegs befriedigend. Namen- und Werkregister sind ausreichend auch für eine selektive Benutzung des Buches; sehr verdienstvoll ist das diskographische Werkregister für Strawinsky, das David Starke erstellt hat. Die Übersetzung erscheint dem Rezensenten ausgezeichnet.

Für den Musikwissenschaftler ist das englische Buch ohne Zweifel wichtiger und

informativer. Die Programmnotizen zu eigenen Werken, die größere Zahl der Interviews, die Briefe, Vorworte und Besprechungen wiegen einfach schwerer als die – ohnehin problematischen – Tagebuchnotizen 1948 bis 1968 Crafts, die in der deutschen Veröffentlichung fast die Hälfte der Seiten ausmachen. Wobei natürlich zuzugeben ist, daß auch diese manches biographische und atmosphärische Detail von Interesse enthalten. Aber generell gilt doch Crafts frühere selbstkritische (aber inzwischen leider wieder verdrängte) Einschätzung, die Tagebücher enthielten zu viel vom Ambiente des Autors und zu wenig von ihrer Hauptperson.

Beide Publikationen aber sind bewegende Dokumente der scheinbar ungebrochenen geistigen Frische Strawinskys, bewegende Dokumente jedoch auch der zunehmenden Schwierigkeiten, die das Altern ihm bedeuten mußte. Äußert sich ersteres zum Beispiel in der erstaunlichen Anteilnahme am Schaffen der jüngeren Komponistengeneration (es ist faszinierend zu sehen, wie gut der alte Strawinsky Stockhausen und Boulez kannte – und zwar ihre Werke), so bekundet letzteres in sarkastischer Nüchternheit und nicht ohne Erschütterung zu lesen das Vorwort zu *Themes and Conclusions*, das nur wenige Wochen vor Strawinskys Tod niedergeschrieben wurde. Vor fast fünf Jahren, heißt es dort, habe er die letzte Komposition vollenden können: „*I have had to transform myself from a composer to a listener. The vacuum which this left has not been filled but I have been able to live with it*“. Das letzte Wort bei Strawinsky aber hat Beethoven. Die Besprechung von J. Kermans Buch über Beethovens Quartette ist ein in der Tat erstaunliches Dokument (ähnlich das Interview vom 22.10.1970; beide Texte auch in der deutschen Publikation). Beethoven – heißt es dort – „*war schon immer der aufmerksamste Bote aus der Zukunft, jedenfalls aus der einzigen Zukunft, die mich interessiert*“ (*Erinnerungen und Gespräche*, S. 130), und von den späten Quartetten: „*Diese Quartette bilden die wichtigsten Artikel in meinem musikalischen Glaubensbekenntnis (was schließlich auch ein Wort für Liebe ist, was denn sonst) und sind so unentbehrlich für die Kunst . . . wie die Wärme für das Leben*“ (S. 187). Beide Publikationen sind teilweise faszinierende, oft aufschlußreiche, wenigstens aber fast

durchweg kurzweilige Bekundungen eines ungebrochenen souveränen und eigenwilligen Geistes. Und manchmal ist es bei der Behendigkeit – und auch Schrulligkeit – des Strawinsky'schen Witzes gar nicht so leicht, seine wirkliche Meinung zu erkennen. Vielleicht wird man in einigen Jahren auch erfahren, was an diesen Texten nun eindeutig von Strawinsky selbst geschrieben oder doch konzipiert wurde, und was der nachfühlenden Feder des Adlatus zu verdanken ist. Vielleicht auch nicht.

Daß die Interviews, Besprechungen, Vorworte und offenen Briefe der letzten Jahre wirtschaftlichen Erwägungen entsprungen sind, hat Strawinsky selbst im Vorwort zu *Themes and Conclusions* mit schonungsloser Offenheit dargelegt. Die Steuerfreibeträge, die der Komponist für seine materielle Existenz benötigte, waren davon abhängig, daß er produzierte und veröffentlichte: „wenn schon keine Musik, dann doch wenigstens Worte“.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ANNE REY: *Erik Satie. Paris: Éditions du Seuil 1974. 192 S. (Collections Microcosme. Solfèges. 35.)*

GRETE WEHMEYER: *Erik Satie. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 320 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 36.)*

Der bescheidenen Anzahl größerer Veröffentlichungen über Erik Satie – der französischen Biographie *Templiers* (1932; englisch 1969), der englischen von Meyers (1948; französisch 1959; englische Neuauflage 1968) und dem amerikanischen Essay von Shattuck in dessen *Banquet Years* (1955; deutsch 1963) – sind nun, fünfzig Jahre nach dem Tode des „Monsieur le Pauvre“, zwei hinzugefügt worden, eine französische und eine deutsche. Sie erscheinen in einer Zeit, in der das Interesse für Satie, ebenso sehr wie für andere Einzelgänger wie Ives und Varèse, sichtbar zugenommen hat.

Die Veröffentlichung von Anne REY bildet, durch reiches Bildmaterial belebt, einen kleinen, aber reizenden Beitrag über Leben und Werk Saties. Sie ist in einem flüssigen Stil geschrieben und scheint deshalb besonders geeignet für ein breites Lesepublikum.

Obleich die Besprechungen von Saties Kompositionen manchmal auch etwas allzu summarisch sind, fehlt es bei einigen nicht an guten Beobachtungen. Am interessantesten aber sind jene Seiten, die die Persönlichkeit Saties in den Jahren um 1900 beleuchten: hier begegnet man einem frustrierten, verbitterten und vor allem einsamen Menschen, dessen Versuche zur sozialen Integration immer wieder mißlingen. Wichtig ist auch der Abschnitt, den die Autorin der Beziehung Satie-Debussy widmet. Mit Recht werden die in der Satie-Literatur häufig zitierten Aussagen Cocteau's über den Einfluß, den Satie auf die Ästhetik Debussys gehabt hätte, als unzuverlässig und als nicht verifizierbar angeprangert.

Das Büchlein schließt mit einer kleinen Anthologie von Zeugnissen und Dokumenten (Texten von u. a. Satie, René Clair und Boulez). Die Bibliographie ist mit ihren acht Titeln wohl ein wenig zu dürftig ausgefallen. (Die übrige verwendete Sekundärliteratur ist verstreut in den Anmerkungen zu finden.) Die Discographie (von Marcel Marnat) ist ausführlich, aber nicht komplett. Durchaus störend ist es schließlich, daß nicht nur ein Namenregister, sondern auch sogar eine Inhaltsangabe fehlen.

Die Darstellung Grete WEHMEYERs verdient unsere besondere Aufmerksamkeit, nicht nur wegen ihrer großen Qualität, sondern auch, weil es sich hier um die erste deutschsprachige Satie-Monographie überhaupt handelt. Dies Buch will sich weder als eine Biographie, noch als eine chronologische Werkbesprechung präsentieren: „Das Material“, so liest man im Vorwort, „muß sich um die Bezugspunkte zur Gegenwart ordnen. Das versucht das vorliegende Buch“. Nun muß sofort dazu bemerkt werden, daß diese Intention kaum realisiert worden ist. Nicht, daß es bei Satie an „Bezugspunkten zur Gegenwart“ fehlen würde, im Gegenteil: „Musik ohne Zusammenhang, Musik als Zustand, Musik als Klingen ohne Ausdrucksbezug, das stellt ihn in die Nähe zu Cages Zufallsmusik, zu Messiaens Vorstellung, daß Musik wie ein bunter Teppich oder wie Vogelgezwitscher sein solle . . .“ (S. 18). Derartige Berührungspunkte werden zwar hier und da nebenbei erwähnt, thematisch sind sie aber keineswegs.

Das Buch ist mit einer erfreulich großen Anzahl von Notenbeispielen, Faksimiles,

Abbildungen und Zeichnungen illustriert. Als „verbale Illustrationen“ könnte man die zahllosen kulturhistorischen Exkurse bezeichnen, die Satie und seine Musik in einen farbenreichen Kontext setzen. So werden uns u. a. der Wagnerismus, die Wiederentdeckung der griechischen Antike und des Mittelalters, die Rosenkreuzerbewegung Sar Péladans, der Kubismus und der Dadaismus eins nach dem andern vor Augen geführt. (Die Gefahr der Oberflächlichkeit, die eine solche Anhäufung von Informationen leicht mit sich bringt, hat die Autorin nicht immer zu umgehen gewußt.)

Grete Wehmeyer hat ihre Monographie in fünf große Kapitel eingeteilt. Jedes dieser Kapitel hat ein eigenes „Leitmotiv“, das den Blickwinkel, aus dem einzelne Werke oder ganze Gruppen von Werken interpretiert werden, bestimmt. Im ersten, *Neogregorianik und Neogrec*, werden die beiden musikalischen Strömungen aus dem 19. Jahrhundert skizziert, die für viele Werke Saties einen wichtigen Hintergrund bilden. Diese Strömungen, von der Musikwissenschaft bis heute kaum beachtet, haben ihre Parallele in der Literatur und in der Baukunst. Bestimmend für Saties Schreibweise war die Orientierung an der Gregorianik: „An die Stelle von formaler Entwicklung und Logik traten bei ihm Reihung und das Zusammenetzen einer Komposition aus wenigen Elementen, seine Baukastentechnik. Durch die Verwendung modalen Tonarten fielen Dominant- und Leittonspannung wie auch die durch Harmonik hervorgerufenen Ausdrucksfärbungen weg. Gleichzeitig gab Satie nach mittelalterlichem Vorbild Metrum und Takteinteilung auf und ließ dynamische Bezeichnungen weg“ (S. 18). Auf den Nenner *Neogrec* bringt die Autorin Kompositionen wie die *Gymnopédies*, die *Gnossiennes* und Saties Meisterwerk *Socrate*. Im gleichen Kapitel werden Saties Kompositionsprinzipien erörtert. Hier konnte sich Grete Wehmeyer auf die Studien von Patrick Gowers stützen (*Satie's Rose Croix Music*, in: Proceedings of the R. Mus. Ass. 92, 1965/66; *Erik Satie: his Studies, Notebooks and Critics*, Diss. Cambridge University 1966). Übrigens wird bei Gowers Saties Harmonik ausführlicher und vor allem systematischer als im vorliegenden Buch behandelt.

Interessant und informativ ist der Abschnitt über die Zusammenarbeit Saties mit

dem Rosenkreuzer und Wagnerianer Péladan. Die Feststellung, daß Saties Musikauffassung „*der Ästhetik Péladans und Wagners in allen Punkten*“ widerspreche (S. 83), ist nur richtig, insofern Péladans Ästhetik mit der Wagnerschen zusammenfällt. Zu Péladans ästhetischen Idealen gehörten aber auch die „*nüveté*“ und die „*simplexe sublime*“ der Malerei eines Puvis de Chavannes. Und es sind dies die Kennzeichen, die er ebenfalls bei Satie wiederfinden konnte.

Es sind vor allem Saties kuriose Bemerkungen im Notentext seiner Kompositionen – Bemerkungen, die nach 1912 zu kleinen Gedichten und Erzählungen auswuchsen – die ihn in den Ruf eines exzentrischen Spaßmachers gebracht haben. Im Kapitel *Simultaneität der Künste* hat sich Grete Wehmeyer als erste gründlich in die verschiedenen Funktionen dieser literarischen Elemente vertieft. Wichtig scheint ihre Feststellung, daß „*das Kabarettchanson die Keimzelle für Klavierstücke mit Stories*“ bildet (S. 123). Mit Recht weist sie darauf hin, daß es prinzipiell unrichtig ist, ein Werk wie *Sports et Divertissements*, ein aus Bild, Text und Musik zusammengesetztes Simultankunstwerk, nur nach musikalischen Gesichtspunkten zu beurteilen.

Die Atmosphäre im Montmartre-Kabarett *Le Chat Noir* (ingerichtet im quasi Louis XIII-Stil), wo Satie um 1890 als Klavierspieler arbeitete, wird im Kapitel *Alltagsmusik* auf fesselnde Weise geschildert. (Die meisten Kabarettkompositionen Saties sind nicht veröffentlicht worden und befinden sich seit 1973 in der Bibliothek der Universität Harvard. Die Autorin hat sie vor dem Druck ihres Buches nicht gründlich studieren können.) Innerhalb der Gruppe von Kompositionen, die gleichsam mit einem Pfeil vom Konzertsaal auf die Straße weisen, nehmen die *Trois Morceaux en Forme de Poire* eine Schlüsselstellung ein: hier durchdringen sich zum erstenmal die Sphären „seriöser“ und „leichter“ Musik. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht das Ballett *Parade*. Der lange Exkurs über die Frage, ob Saties Musik zu diesem Stück kubistisch genannt werden kann oder nicht (S. 201-208), macht einen nicht ganz überzeugenden Eindruck. Die Tatsache, daß einige Autoren (u. a. Templier, Meyers, Shattuck) sie als kubistisch bezeichnet haben, braucht man nicht allzu ernst zu nehmen; schon gar

nicht, wenn man bedenkt, daß ein Zeitgenosse wie Apollinaire in seinem Artikel im Programmheft zur Uraufführung das Wort Kubismus ausschließlich in bezug auf die Dekors und Kostüme Picassos verwendet.

Mit seiner 1920 entstandenen Idee einer „*musique d'ameublement*“ befindet sich Satie in überraschender Nähe der Musikauffassung eines John Cage. Der Musik wird jede Autonomie abgesprochen. Sie ist „musikalisches Ambiente“. Das Kapitel mit dieser Überschrift ist fast ganz *Socrate* gewidmet, Saties *Drame symphonique* nach Texten aus Platons Dialogen. In diesem Stück schuf Satie ein akustisches Ambiente für den Text: „... er gibt keine Interpretation, keine Ausdrucksmusik. Mehr Bescheidenheit gegenüber der Großen Vorlage ist nicht möglich. Das ist die ernstgemeinte Seite der *musique d'ameublement*“ (S.248).

In dem letzten Kapitel, *Instantaneismus*, stehen die Ballette *Mercur* und *Relâche* wie auch Saties Musik zu René Clairs Film *Entr'acte* im Mittelpunkt. Das letztgenannte Stück wird gewürdigt als „*die erste moderne Lösung des Problems Filmmusik . . . Modern, weil sie zwar die zeitlichen Abschnitte des Films mitmacht, aber nicht, wie sonst zu dieser Zeit üblich, inhaltlich auf die Einzelheiten des Films eingeht und sie tonmalersich wiederzugeben versucht*“ (S. 281). Das Bild des Pariser Dadaismus aus dem Anfang der zwanziger Jahre – der Instantaneismus ist eine Schöpfung Picabias und ein Ausläufer des Dadaismus – hätte zweifelsohne an Aussicht gewonnen, wenn die Autorin die Spezialstudien, die in den letzten Jahren über dieses Thema erschienen sind, verwendet hätte (vgl. bes. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris 1965). Unklar bleibt nun z. B. Saties Verhalten dem Dadaismus gegenüber und seine Beziehung zu den Protagonisten dieser Bewegung. Die Frage, ob man die Musik zu *Relâche* dadaistisch nennen kann, beantwortet Grete Wehmeyer negativ. Dennoch weist sie auf die Verwandtschaft der Musik Saties mit Picabias „*dernier cri*“ hin: indem sie Element an Element, Augenblick an Augenblick reiht, ist sie „*instantaneistisch*“ (S. 278). Im Grunde aber gilt dies, wie die Autorin bemerkt, für sein Oeuvre überhaupt. Satie war immer schon Dada, würden die Dadaisten sagen.

Es ist zu betonen, daß Grete Wehmeyer mit dieser Monographie einen besonders

wichtigen Beitrag zur Satie-Literatur geliefert hat. Ihr Buch ist das erste, das sich ganz auf das Oeuvre Saties konzentriert. Überdies ist es ihr gelungen, das künstlerische Profil dieses Außenseiters schärfer zu umreißen, als es bis heute jemand vermochte. Die folgenden kritischen Bemerkungen sollen denn auch ausdrücklich als Randbemerkungen verstanden werden.

Im *Verzeichnis der Kompositionen* (S. 297-302) fehlen bei den Klavierstücken: *Valse-Ballet* und *Fantaisie-Valse* (beide 1885) wie auch *Poudre d'Or* (um 1900). Fälschlich in dieser Gruppe untergebracht dagegen sind *Salut Drapeau!*, eine Hymne für Singstimme und Klavier, und die *Messe des Pauvres*. Daß die *Sonneries de la Rose-Croix* ursprünglich für Harfen und Flöten geschrieben worden sind, hätte sicher erwähnt werden müssen. Die Titel *Première Pensée Rose-Croix*, *Pages mystiques*, *Nouvelles Pièces froides* stammen nicht vom Komponisten selbst, sondern sind Phantasietitel eines unverantwortlichen Verlegers. Ein Nachteil dieses Verzeichnisses ist schließlich die Tatsache, daß die Chronologie innerhalb der verschiedenen Werkgruppen nicht beibehalten ist.

Im *Literaturverzeichnis* (S. 303-306) fehlen einige wichtige Titel. Nicht erwähnt sind z. B. die Artikel von Austin, Ecorcheville, Hirsbrunner und Jankélévitch. (Die bis heute ausführlichste Satie-Bibliographie erschien kürzlich in: Kenneth Thompson, *A Dictionary of Twentieth-Century Composers*, London 1973, S. 463-466.) Es passiert öfters, daß man die Quellen, aus denen im Text zitiert wird, in der Bibliographie nicht wiederfinden kann. Daß der Schriftsteller Satie, der „*dem Musiker gleichrangig und in vielen Fällen von ihm untrennbar ist*“ (S. 9), im vorliegenden Buch zu wenig dokumentiert ist, kann man der Autorin unmöglich zur Last legen: Für einige wesentliche Texte konnte das Veröffentlichungsrecht nicht erlangt werden. Das verhindert aber nicht, daß eine Bibliographie von Saties Schriften in dieser Studie wohl am Platz gewesen wäre.

Noch eine Bemerkung zum Schluß: im letzten Abschnitt ihres Buches zitiert Grete Wehmeyer fast das ganze Kapitel *Erik Saties Tod* aus der deutschen Fassung der *Notes sans Musique* Milhauds. Man fragt sich in aller Bescheidenheit, ob es nicht sinnvoller

gewesen wäre, an dieser Stelle den Aufsatz von Saties Mitarbeiter Contamine de Latour, *Satie intime* (Comoedia, August 1925) vollständig abzdrukken. Nicht nur weil dieses Dokument einen Schatz von Informationen aus erster Hand enthält, sondern auch, weil es – im Gegensatz zum Text Milhauds – außerhalb Frankreichs so gut wie unbekannt ist. Paul Op de Coul, Groningen

GÜNTER WAGNER: *Die Musikerfamilie Ganz aus Weisenau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Juden am Mittelrhein.* Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 127 S. (Genealogische Tabelle, Notenbeispiele, Photos.)

Schon vor etwa 50 Jahren ist, meistens von jüdischer Seite aus, die Beobachtung gemacht worden, daß nach der Judenemanzipation des vorigen Jahrhunderts Massen von reproduzierenden Musikern jüdischer Abstammung die Konzertsäle überfluteten, während die zeitgenössischen Komponisten der deutschen Juden an den Fingern beider Hände abzählbar waren. Dabei sind die Musiktheoretiker und -historiker noch nicht in Erwägung gezogen, die (bis 1848) mit drei Namen aufgezählt sind: A. B. Marx, H. Hirschberg, Josef Saalschuetz (auf deutschem Sprachgebiet). Schon vor mehr als 50 Jahren hat Max Brod (in M. Bubers *Der Jude*) die Vermutung ausgesprochen, daß diese Diskrepanz, vor allem die Fülle jüdischer Geiger, Cellisten und Pianisten des 19. Jahrhunderts auf eine jahrhundertalte Vertrautheit mit diesen Instrumenten und ihrer Handhabung von seiten der jüd. *Klezmorim* (Straßenmusikanten) zurückgehen müsse. Diese aber waren nur die Nachfahren der mittelalterlichen „Fahrenden“ und jüdischer Spielleute, von denen wir durch die Sammlungen alter jüdischer Volkslieder in der Bodleiana und durch viele Abbildungen (in hebr. Handschriften), wohl auch durch die ihnen feindlich gesinnten Pamphlete der Rabbiner recht gute Kenntnis haben. Sehr wenig aber weiß man, abgesehen von ganz wenigen Einzelfällen, vom Eindringen jener *Klezmorim* in das europäische Repertoire und die Konzertsäle. Zur Aufhellung dieses dunklen Kapitels hat nun Günter Wagner einen Beitrag geliefert, der hoch anzuerkennen ist; denn er schildert nicht nur den Auf-

stieg eines einzelnen Musikers aus dem Getto in den Konzertsaal, sondern er stellt an Hand eines reichen Quellenmaterials die Entwicklungsgeschichte eines solchen Musiker-clans dar, der sich, wenn auch nur von Weitem und mit gebührendem Abstand, mit dem clan der Bachs vergleichen ließe. Ganze fünf Generationen sind hier vertreten und ihre Schicksale werden ausführlich erzählt. Sie sind alles andere als „romantisch“; denn sie bewegen sich zwischen dem täglichen Darben, amtlicher Erpressung, persönlicher Unsicherheit, und monotoner Misere in einem vitiösen Zirkel bis etwa 1830. Für einen jüdischen Historiker ist das Schicksal der Ganz-Familie sehr typisch: man duldet sie, solange man sie brauchen kann und solange man Geld von ihnen erheben kann; ist dies nicht mehr möglich, so wirft man sie kurzerhand hinaus. Dieses Schicksal hat sich bei ganzen Volksteilen so oft wiederholt, daß man es als den soziologischen Archetypus der europäischen Judenheit ansehen muß, wie schon W. Sombart vor mehr als 60 Jahren angedeutet hat.

Nach einer Einführung in die soziale und ökonomische Lage der Juden am Mittelrhein im 17. Jahrhundert gibt der Verfasser einen kurzen Überblick über das jüdische Musikleben am Mittelrhein außerhalb der Synagoge. Die damalige liturgische Musik war getrübt durch die lange andauernden Zänkereien zwischen Rabbinern, Gemeindepräsidenten, und Synagogensängern, verursacht durch das Auftreten von Pseudo-Messiassen und durch den wachsenden Einfluß kabbalistischer Elemente. Der Verfasser konnte sich aber auf die *Klezmorim* beschränken und ist ihren Geschicken mit Eifer nachgegangen. Sie waren damals viel in Kurorten tätig, wo sie zugleich gebraucht und mißachtet wurden. Schon früh hört man, daß „*sie wohl zu gebrauchen, weil sie alle Arten Arien und Tänzten, die in anderen Ländern gebräuchlich sind, inne haben . . . Sie dienen auch den ausländischen Cavaliers zu grosser Bequemlichkeit, wenn sie sich ein Vergnügen daraus machen . . . denen Damen die Tänzze ihres Vaterlandes zu zeigen, welches ihnen zu einem starcken Zeitvertreibe dienet . . .*“ (S. 12) Diese oft erwähnte kosmopolitische Versiertheit verband diese armen Juden mit ihren „Hofjuden“ und den Finanziers, die von Berufs wegen international zu verhan-

deln hatten. Damals war dieser Internationalismus eine schätzbare Tugend; keine 100 Jahre später wurde sie denselben deutschen Juden zur Last gelegt; der Grund dafür liegt darin, daß die deutschen Kaufleute schon ihre eigenen internationalen Verbindungen etabliert hatten; man bedurfte des jüdischen Mittelsmannes nicht mehr. Wie für alle verachteten Berufszweige, etwa die Lokalzöllner (Mautnehmer) oder die Prostituierten, so fanden sich auch für die jüdischen Musikanten ihre (christlichen) Pächter, die ihnen Anstellungen oder Kontrakte vermittelten und dafür den Pachtzins einheimsten. Die Dokumente sprechen da eine klare Sprache.

Kurz vor und auch während der Emanzipation hatten diese Musikanten einen besonders schweren Stand: von den orthodoxen Rabbis gebannt, von den „Liberalen“, die klassische Musik kultivierten, verachtet, von ihren christlichen Kollegen gehaßt und als Pfücher verschrien, mußten sie überall gegen den Strom schwimmen, bis sie endlich Auswege in die Stadtorchester und ihre Konzertsäle und, um den Anfeindungen ihrer jüdischen Mitbürger zu entgehen, oft genug auch in die Taufe fanden. Von hier an wird die Geschichte der Familie Ganz bedeutend weniger interessant, weil sie sich in hundert anderen Erwerbszweigen wiederholt und nichts Außergewöhnliches bietet.

Ich hatte seinerzeit Gelegenheit, in meinem Buch über Felix Mendelssohn auf die neuen „Musik-Achsen“ Europas, Berlin-London-Paris, gegen Wien-Mailand-Neapel, hinzuweisen, und finde meine Thesen im Schicksal der Nachkommen der Ganz' bestätigt. Obwohl mir die von ihnen überlieferten Kompositionen ziemlich kümmerlich vorkommen, wäre noch manches Interessante über die reproduktiven Leistungen der „Gänze“ zu bemerken. Sie kamen mit so ziemlich allen Musikern und Komponisten von Bedeutung in Berührung, wenigstens bis etwa 1870 – dann verläuft sich das Spezifisch-Musikalische.

Wenn mir eine kritische Bemerkung nötig und berechtigt erscheint, dann ist es diese: die innere Situation der Familie vor und während der Emanzipation ist mit keinem Wort erwähnt. Ich vermute, daß es damals viel Spannung und wohl auch Spaltung innerhalb der Familie gegeben hat, wovon sogar einige Spuren im Buch zu finden

sind. Doch vermute ich, daß Genaueres über das soziale, religiöse, nationale und musikalische Denken jener Familien nur aus ihren Briefen, und vielleicht – in kurzen Sätzen – aus den hebräischen Gemeindeprotokollen zu erfahren sein wird. Es steht zu hoffen, daß der vorliegende Band nur ein Anfang der Erforschung der deutsch-jüdischen Spielleute ist! Als solcher ist er beispielgebend. Eric Werner, New York

MARIUS FLOTHUIS: Notes on Notes. Selected Essays. (Amsterdam): Frits Knuf 1974. 180 S.

Eine hübsch aufgemachte kleine Publikation, enthaltend zehn seiner Essays (der letzte besteht nur aus gegenübergestellten Zitatvergleichen), geschrieben 1949-1974, wurde Marius Flothuis zu seinem 60. Geburtstag verehrt. Zwei Drittel der kleinen Auflage, so der Schlußvermerk, hat der Autor numeriert und signiert; „these copies are available for his friends only“. Mein Exemplar trägt Nummer und Unterschrift. Da bin ich gerührt: Freundschaftlich zuge dachte Geschenke kann ich nicht rezensieren – ich möchte nur sagen, daß mir die zwei größeren Schubert-Aufsätze – der eine über die politische und gesellschaftliche Umwelt Schuberts, der andre über die Lieder aus *Wilhelm Meister* – mit ihrer vorurteilsfreien Sachkenntnis und ihrem weiten aber unaufdringlichen Bildungshorizont am besten gefallen haben.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Autographus musicus. Faksimilereihe mit Werken aus schwedischen Bibliotheken. Stockholm. Seit 1973 sechs (nichtnumerierte) Hefte. [Mit Werken von Buxtehude, J. H. Roman, Johan Agrell und J. M. Kraus].

Der Titel *Autographus musicus* scheint zugleich Verlagsname für diese privat gestartete, bei der Sigma-Tryckeriet in Stockholm hergestellte Faksimilereihe zu sein. Sie hat auch für die deutsche Musikforschung Interesse, besonders da unter den bisher vertretenen vier Komponistennamen drei auch der deutschen Musikgeschichte angehören. Der (in den Ausgaben ungenannte) Herausgeber ist Amateur, und so sympathisch

seine Idee erscheint, so ist andererseits der amateurhafte Charakter der Reihe unverkennbar. Schon ihr Titel ist ungenau, denn sie enthält neben Autographen auch Abschriften und Drucke. Außer dem jeweiligen Werktitel und Fundort der Vorlage fehlt es an jeglicher philologischer Beigabe; ein Minimum hiervon wäre jedoch notwendig gewesen und hätte dem bibliophilen Moment des Ganzen keinen Abbruch getan.

So erfährt man z. B. nicht, daß die eine der beiden hier veröffentlichten Klaviersonaten von J. H. Roman trotz autographischer Niederschrift und (nichtautographischer) Beschriftung „*Roman. 1728*“ nach Ingmar Bengtssons Untersuchungen über Romans Instrumentalmusik (1955) nicht zweifelsfrei authentisch ist; sie steht in C-dur und trägt bei Bengtsson die Nummer 215. Die andere, Nr. 233 in d-moll, ist dagegen sicher echt; sie ist ebenfalls autograph und gehört zu der merkwürdigen Reihe von zwölf unbenannten zyklischen Werken Romans, die zwar rein äußerlich für Klavier niedergeschrieben sind, artmäßig aber seinen instrumentalen Ensemblewerken nahestehen und vielleicht teilweise Auszüge aus diesen oder auch Materialsammlungen zu ihnen darstellen. Sie liegen übrigens in einem kompletten Neudruck von P. Vretblad vor (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1947-48), und ein Vermerk hierüber sowie eine Angabe von Bibliothekssigeln und Bengtssons Werknummern hätte natürlich zu den unerläßlichen Informationen gehört. Für die übrigen Publikationen der Reihe gilt Entsprechendes.

Buxtehude ist mit zwei Werken aus der Dübensammlung vertreten. Das eine, ein Stimmensatz zu einem etwas altertümlichen *Benedicam Dominum a 24* in sechs Chören (wohl identisch mit dem Werk, das F. Blume auf Seite 185 seiner Evangelischen Kirchenmusik als *Laudate pueri* anführt), ist nach den Untersuchungen Bruno Grusnicks in *Svensk tidskrift för musikforskning* 1966 von dem Stockholmer Kopisten „DBH,c“ geschrieben. Grusnick stellt – teilweise von früherer Forschung abweichend – zusammenfassend fest, daß kein einziger der Stimmensätze zu Vokalwerken Buxtehudes in der Dübensammlung autograph ist, dagegen wahrscheinlich sechs Tabulaturen von solchen. Es wäre also möglich gewesen, anstelle des hier wiedergegebenen (das sich übrigens in Band 4 der GA findet) ein auto-

graphes Vokalwerk Buxtehudes zu faksimilieren. Dies wäre umso angelegener gewesen, als auch das andere der beiden publizierten Werke, eine Triosonate in G, nicht autograph ist. In einer bisher unpublizierten Arbeit über die Instrumentalwerke in der Dübensammlung weist Erik Kjellberg die Niederschrift dieser bisher ungedruckten Sonate Gustaf Düben zu.

Ein weiteres Heft der Reihe enthält zwei Cembalasonaten (in B bzw. D) von Johan Agrell, dem aus Schweden stammenden langjährigen Leiter der Nürnberger Stadtmusik. Sie sind einem Druck Haffners aus dem Jahre 1748 entnommen, leicht lesbar und auch auf Grund ihres Charakters dem Liebhaber unserer Tage zugänglich (allerdings muß er Sopranschlüssel lesen können). Agrell war seinerzeit anscheinend ein beliebter Komponist, von dem in Neuausgaben aber nicht viel zugänglich ist. Der Neudruck ist also zu begrüßen.

Das letztzunennende und jüngste Werk unter den bisher erschienenen dürfte auch das wichtigste sein. Es ist eine Symphonie in E \flat -dur von Joseph Martin Kraus, wiedergegeben nach der ebenso deutlichen wie schönen Eigenschrift des Komponisten. Kraus ist eine interessante, aber zugleich komplizierte Figur, Literat und Musiker, in Mannheim erzogen, dem Göttinger Hainbund verbunden und dem Sturm und Drang nahestehend, was ihn ebenso geprägt hat wie seine Begeisterung für Gluck und seine Tätigkeit im Stockholm Gustavs III. Von Kraus' Symphonien ist die bedeutende in c-moll aus dem Jahre 1783 die bekannteste. In modernen Ausgaben sind heute allerdings auch andere zugänglich (die Trauersymphonie für Gustav III. erscheint demnächst in *Monumenta Musicae Svecicae*). Es ist aber auf jeden Fall wertvoll, ein Werk aus seiner Reifezeit – die in der Ausgabe genannte Entstehungszeit 1782–1786 ist allerdings rein hypothetisch und nicht zu präzisieren – in autographischer Gestalt studieren zu können.

Die Editionsreihe vereinigt einfache Ausstattung mit typographischer Sorgfalt und Geschmack. Ob und in welcher Form sie weitergeführt werden wird, ist im Augenblick unklar. Nicht ausgeschlossen ist, daß dies in Zusammenarbeit mit der schwedischen Musikwissenschaft geschehen wird. Dies würde bedeuten, daß sich in Werkwahl und Art der Herausgabe auch wissen-

schaftliche Gesichtspunkte geltend machen können, und zugleich, daß eine verdienstliche private Initiative die Unterstützung erhält, die ihr zukommt.

Hans Eppstein, Stocksund

ANTONIO CESTI: *Oronthea*. Edited by William HOLMES. Wellesley: Wellesley College 1973. XVII u. 274 S. (The Wellesley Edition. No. 11.)

Die vollständige Partiturausgabe einer Oper des 17. Jahrhunderts ist eine so große Notwendigkeit, daß sie in jedem Fall begrüßt werden muß. Es handelt sich um die erste Oper des Antonio Cesti, die 1649 in Venedig zur ersten Aufführung kam und welcher 22 weitere Einstudierungen an anderen Bühnen bis zum Jahre 1686 folgten, wie aus erhaltenen Libretti zu entnehmen ist. Es handelt sich also um eine der meistgespielten Opern jener Zeit, deren Partitur erst im Jahre 1953 durch Nino Pirrotta wieder aufgefunden wurde, und zwar in drei verschiedenen Exemplaren in Rom, während eine vierte Fassung in Cambridge durch Owen Jander nachgewiesen wurde. Diese Tatsache läßt hoffen, daß vielleicht noch manche andere bedeutende Oper jener Zeit aus unbekanntem Quellen auftaucht, was angesichts der großen Unkenntnis der Opern des 17. Jahrhunderts zu begrüßen wäre. Der Verfasser hat sich in der *Introduction* sehr kurz gefaßt, da er in zwei anderen Aufsätzen über Quellen und Stil der *Oronthea* berichtet hat, und zwar *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Oronthea*, in: *New looks at Italian Opera, Essays in Honor of Donald J. Grout*, ed. by William W. Austin, Ithaca N. Y. 1968, S. 108-132 und *Comedy-Opera-Comic Opera*, in: *Analecta Musicologica V*, 1968, S. 92-103.

Oronthea war eines der vier Opernlibretti, welche der bekannte italienische Komödiendichter Giacinto Andrea Cicognini verfaßte, er übernahm aus dem spanischen Theater seiner Zeit die dramatischen Intrigen, die enge Verbindung ernster und komischer Szenen sowie viele sprachliche Einzelheiten, wie z. B. die blitzschnell wechselnden Dialoge. Die Beurteilung Cicogninis durch das klassizistisch eingestellte 18. Jahrhundert war falsch und ungerecht, so daß sein Bild immer wieder revidiert werden muß. Dies betrifft auch

die gesamte ihm folgende venezianische Oper des 17. Jahrhunderts. Cicognini trennte viel stärker als Monteverdi Rezitativ und Arie, gab den Hauptpersonen oft kurze liedartige Arien und stellte höfische und volkstümliche Personen auf gleiche Stufe, was die Musik betrifft. Zu den Eigenarten dieser Operndramaturgie gehörte auch die gehäufte Anwendung überraschender und wunderbarer Elemente sowie eine auf das höchste gesteigerte Affektdarstellung, Dinge, die allem Klassizismus diametral entgegengesetzt waren.

Oronthea ist eine ägyptische Königin, die sich überraschend in einen bürgerlichen Maler verliebt, der als Flüchtling an ihren Hof kommt. Alle Standesunterschiede beiseite setzend will sie ihn sofort zu ihrem Gemahl, zum König von Ägypten machen, was eine Fülle dramatischer Verwicklungen und Verzweigungen hervorruft, die bis an die Grenze des Tragischen gehen. Wenn der Verfasser *Oronthea* als romantische Komödie bezeichnet (*a true comedy in the sense that humor is generated not merely through satirizing mythological personages, ridiculing humble peasants, introducing pure farce, or creating laughter at the expense of someone's comfort, but by presenting a romantic situation in which the characters through their actions and reactions, which are eminently human reactions, evoke a pleasant, jovial – not a malicious – laughter from the spectator*), so kann man das in einem übertragenen Sinn akzeptieren, es handelt sich eher um den Stil des Manierismus, der nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in Literatur und Theater, speziell in der Oper des 17. Jahrhunderts einen prägnanten Ausdruck gefunden hat. Cicognini brachte diesen Stil auch in seinem gleichzeitig entstandenen Libretto *Il Giasone* (Venedig 1649) zur Anwendung, zu welchem Francesco Cavalli die Musik schrieb. Dem Verfasser ist wohl mein Buch *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Berlin 1937) nicht bekannt gewesen, in welchem ich Ähnliches nachweisen konnte. In *Oronthea* gibt es zwei komische Personen, die zwar mit der Haupthandlung verbunden sind, die aber auch völlig losgelöste groteske Szenen haben: Der dauernd betrunkene Diener Gelone sowie die von einem Tenor gesungene Amme Aristeia. Die Hauptpersonen haben ebenfalls groteske Szenen erhalten, so wenn die Königin *Oronthea* die als Mann verkleidete *Gia-*

cinta mit ihrem Szepter verprügelt (II, 4) oder wenn sie die Pinsel des Malers Alidoro wütend auf den Boden wirft, weil dieser eine andere porträtiert – eine reizende Malszene (II, 13). Gemeinsam ist allen Personen dieser Oper die Maßlosigkeit des Liebestriebs, die im Prolog durch Amore und Filosofia als Thema aufgestellt wird: Diese beiden wollen die Menschen prüfen, was stärker ist, der Trieb oder dessen Beherrschung. Als Vertreter der Filosofia tritt in der Oper der Hofphilosoph Creonte auf, ein Verwandter des Seneca aus Monteverdis *Incoronazione di Poppea*. Creonte versucht, Orontea zu Vernunft und Maß zu bewegen, was ihm restlos mißlingt, er kann aber zuletzt die adlige Herkunft des Malers mit Hilfe eines Medaillons nachweisen, so daß die Königin ihn heiraten kann und es zu einem happy end kommt. Die Handlung ist äußerst kompliziert, so daß sie nicht mit wenigen Worten wiedergegeben werden kann. Der Verfasser hat den Verlauf der Handlung in seiner Einleitung Szene für Szene angegeben, in der Partitur jedoch die Szenenangaben der Libretti nicht abgedruckt, so daß man sich manches auf Grund der gesungenen Worte zusammensuchen muß.

Orontea hat ihre moderne Bühnenwirksamkeit durch zwei Aufführungen in der Cornell University 1968 sowie in der University of California in Los Angeles 1972 beweisen können, an denen der Verfasser praktisch beteiligt war. Über die Musik des Werkes hat er sehr wenig Angaben gemacht, was angesichts der vielen Neuerungen derselben etwas zu bedauern ist. Wichtig ist sein Hinweis, daß Cesti vieles in seinen vorher veröffentlichten Kantaten vorausnahm, von denen ebenfalls eine Auswahl in einem Neudruck vorgelegt wurde. Im einzelnen mögen zwei Dinge erwähnt werden, die man auch anders hätte lösen können. Das eine betrifft die Setzung der Vorzeichen in den Arien, die der Verfasser genau nach dem Original gab, statt sie in der gewohnten Weise zu vereinheitlichen, so daß er alle Vorzeichen in jedem Takt von neuem vorschreiben mußte, etwa in der A-dur-Arie der Orontea „*Adorisi sempre*“, S. 102-106. Das zweite betrifft das Strophenprinzip mancher Arie, wenn die zweite Strophe notengetreu der Musik der ersten Strophe entspricht, wie in der Arie der Aristeia II, 6 „*S'amor insolente*“, hätte man den Text der zweiten Strophe unter den der ersten setzen können, um Platz zu

sparen. Erwähnt seien die *Performance Notes*, welche den Verfasser als guten Kenner der Aufführungspraxis zeigen. Alles in allem eine sehr verdienstvolle Neuausgabe, der man manche Fortsetzung mit Opern jenes Jahrhunderts wünscht.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV. Band 11: Orlando Paladino, Drame eroicomico 1782. Libretto von Nunziato PORTA. Hrsg. von Karl GEIRINGER. Erster (Zweiter) Halbband. München: G. Henle Verlag 1972 (1973). XI, 410 S. Dazu: Kritischer Bericht. München 1973. 63 S.

Bis weit in unser Jahrhundert hinein war Joseph Haydn als Opernkomponist kaum gekannt und dennoch gering geschätzt. Heutzutage ist nach den Forschungen Wendenschuhs, Geiringers und Wirths sein Rang als Dramatiker unbestritten, und Meinungsverschiedenheiten grundsätzlicher Art entzünden sich allenfalls an der Frage, ob er als Meister der ernsten oder der heiteren Oper Größeres geleistet habe.

Zur Entscheidung dieser Frage trägt seine Oper um Roland, den Gefolgsmann Karls des Großen, wenig bei: sie gehört zu der gemischten Gattung, in der ernste wie heitere Szenen, seriöse wie komische Figuren auftreten, wo Zauberspuk und Ritterwesen mal ans Romantische streifen, mal Anlaß zum komischen Bramarbasieren renommierender Knappen oder zum Schwerterklirren finsterner Helden sind, die sich rühmen, Riesen und grausliche Ungeheuer wie Bisquitplätzchen zu zerbröseln. Aber auch in den ernsthaften Nummern weiß man nie ganz genau, wie ernst sie zu nehmen sind; und wer in des rasenden Rolands drei großen Szenen beim *Accompagnato* sich des parodierenden Witzes freute, wird bei der anschließenden Arie vielleicht wieder unsicher: so fein hält Haydn in seiner geistvollen Musik alles in der Schwebe.

Diese Gattung des „*Dramma eroicomico*“ konnte sich nicht lange halten; jedenfalls spottet E. T. A. Hoffmann schon 1813 über die „so genannten heroisch-komischen Opern . . . in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahren Heroismus über alles hinwegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern“ (Der

Dichter und der Komponist). Allzu viel poetisches Feingefühl brauchte der Librettist, um Ernstes und Komisches zur Einheit zu verschmelzen, allzu wenige Komponisten gab es wie Haydn, die scheinbare Naivität mit musikalischer Intelligenz zu paaren wußten – und hätte es sie gegeben, wer weiß, ob das Publikum so sublimen Gebilde zu schätzen gewußt hätte? Immerhin war dem *Orlando Paladino* zu Haydns Lebzeiten ein gewaltiger Erfolg beschieden. Im ganzen deutschen Sprachraum – der Herausgeber berichtet darüber im Vorwort – verbreitete er sich in Übersetzungen, an denen auch Haydn Anteil nahm; selbst in St. Petersburg wurde das Stück noch 1813 auf deutsch gegeben, und Simrock und Götz druckten deutsche Klavierauszüge. (Mancher Benutzer wird vielleicht die Zusammenstellung der Korrekturen, die Haydn an einzelnen Stellen der Mannheimer Übersetzung seiner Oper vorgenommen hat, für sinnlos halten, weil nicht zugleich die Übersetzung selbst mitgeteilt wurde. Die Korrekturen Haydns, die der Herausgeber im Anhang des Kritischen Berichts zusammenstellt, sind jedoch in sich wertvoll als belehrendes Beispiel für die Frage, ob bei einer Übersetzung die Notenwerte des Originals den Vorrang haben sollen, oder die richtige Deklamation des neuen Textes.)

Das Libretto von Nunziato Porta geht letztlich – wie so manche andere ernste, halbernstere oder komische Oper – auf Ariosts *Orlando furioso* zurück. Geiringer vermag als unmittelbaren Vorläufer das vom älteren Guglielmi vertonte Libretto *Le pazzie d'Orlando* (London 1771) von C. F. Badini namhaft zu machen, eine durch und durch komische Oper, die von N. Porta für eine Prager Aufführung (1775) bearbeitet wurde. Hierbei wurden Medoro und Angelica zu parti serie umgeformt, und der Anteil der Zauberin Alcina an der Handlung beträchtlich zurückgedrängt. Diese Prager Fassung wurde 1777 auch in Wien gespielt und sollte, wie Geiringer vermutet, möglicherweise für das Schloßtheater in Esterházy übernommen werden. Man entschloß sich dann aber, das Buch nach einigen Veränderungen, die aber die Grundgestalt des Librettos nicht antasteten, von Haydn neu komponieren zu lassen.

Dem Herausgeber, der eine überaus sorgfältige Revision des Werkes vorgelegt hat, standen gute Quellen zur Verfügung. Neben

dem Autograph haben sich auch die meisten Vokalstimmen der ersten Aufführung erhalten, die am Nikolaustag des Jahres 1782 unter Haydns Leitung stattfand. Daneben gibt es fünf Quellen zu einzelnen Nummern aus Haydns Umkreis und über 50 sekundäre und tertiäre Quellen, zwei davon mit Korrekturen Haydns, darunter 23 Aufzeichnungen des vollständigen Werks. Zur Textlegung dienten nur das Autograph und die Originalstimmen. Einige der Nebenquellen boten Anregungen zu Konjekturen; wichtig waren sie insbesondere zur Ausfüllung einer Lücke des Autographs, die drei Lagen des zweiten Akts umfaßt. Dieses verlorene Faszikel enthielt das Duett Nr. 32 sowie den Schluß der vorhergehenden Nummer samt folgendem Rezitativ und den Anfang der anschließenden Arie. Just dieses Duett wurde in die Londoner Aufführung des *Burbero di buon cuore* von V. Martin y Soler eingelegt, der ebenso wie Haydn 1794/95 für die Opera concerts engagiert war. Geiringer vermutet, daß bei dieser Gelegenheit die betreffenden Lagen kurzerhand aus dem Original-Manuskript entfernt wurden. Haydns Duett wurde als Einlegestück für Martins Oper von dessen Librettisten L. da Ponte neu textiert. Es ist dankenswert, daß dieser Text ebenfalls mitgeteilt wird; warum dies aber nicht im Kritischen Bericht geschieht, ist unverständlich; er erscheint vielmehr kleingedruckt zusammen mit den Namen der betreffenden Personen aus Martins Oper (Angelica und Terramondo) an Ort und Stelle der Partitur unter dem Originaltext. Daß irgendein unverständiger Regisseur deshalb die Angelica des *Orlando* eine Szene früher auf die Bühne holen und dieses Duett mitsingen lassen werde, ist nicht zu befürchten, wohl aber könnte man da Pontes Worte als Alternativ-Text auffassen. Davor sei gewarnt: sie passen in den Zusammenhang der Oper Haydns ganz und gar nicht.

Dieser Mißgriff ist gewiß nicht dem Herausgeber anzulasten; er dürfte vielmehr dem Prinzip der Editionsleitung zuzuschreiben sein, so weit wie möglich den Kritischen Bericht auf Kosten der Partitur zu entlasten. Über die daraus folgenden Eigenheiten der Textgestaltung in der Haydn-Ausgabe ist in dieser Zeitschrift wiederholt geklagt worden (vgl. Mf 20, 480 f., 24, 358 f., 26, 286 f.); hier also dazu kein Wort weiter. Bei so günstiger Quellenlage sind ja auch die runden

Klammern sehr selten, und mit den eckigen und Winkelklammern wird bei dem hervorragenden Notenstich das willige Auge leicht fertig. Auch wäre es ja in der Tat unbillig zu verlangen, eine Editionsleitung solle auf halbem Wege ihre wohlwogeneren Grundsatz-Entscheidungen wieder umstoßen. In Details aber war das Haydn-Institut stets flexibel; daher sei der Wunsch wiederholt, man möge im Lesarten-Verzeichnis des Kritischen Berichts die angezogenen Textstellen zusammen mit den betreffenden Seitenzahlen der Partitur zitieren. Dies würde die Benutzung des Apparats sehr erleichtern, zumal in den Partituren außer dem ersten Vorsatz jeder Nummer kein Hinweis auf die singenden Personen – etwa in Form eines abgekürzten Vorsatzes vor jeder Zeile – zu finden ist. Wer dies für unnötig hält, weil in wenigen Jahren jeder Opernfreund jede beliebig aufgeschlagene Partiturseite Haydns so sicher wird identifizieren können, als handle es sich um *Don Giovanni*, wird vermutlich Recht behalten – vorausgesetzt, daß bald Klavierauszüge und Stimmen auf dem Markt erscheinen, und sei es auch nur als Leihmaterial. Denn ohne Aufführungen ist dem Opernkomponisten Haydn nur halb Genüge getan. Gerhard Allroggen, Bochum

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK:
Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opernserie und Opernserenaden. Band 26: La corona. Azione teatrale in einem Akt von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel usw.: Bärenreiter 1974, XVI, 167 S.

Drei Jahre nach der Wiener Uraufführung seiner Oper *Orfeo ed Euridice* schrieb Christoph Willibald Gluck im Auftrag des kaiserlichen Hofes die azione teatrale *La corona*. Es war seine letzte Komposition auf ein Libretto des kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio, des bedeutendsten Operntextdichters seiner Zeit. Gedacht war das Bühnenwerk für den 4. Oktober 1765, den Namenstag des Kaisers. Zu einer Aufführung ist es indessen nicht gekommen, denn Franz I., Gemahl der Kaiserin Maria Theresia, war am 18. August zu Innsbruck gestorben. Die Hoftrauer verbot das theatrale Ereignis: *La corona* ist bis heute nicht auf der Bühne dargestellt worden. Das

kleine Huldigungswerk, ein Einakter, ist mit vier Sopranpartien als einzigen Solostimmen ausgestattet. Sie sollten von vier Erzherrzoginnen gesungen werden. Ein Kompliment den kaiserlichen Damen, denn von den Singstimmen wird bis in die hohen Koloraturen und auch in der Bewährung innerhalb des Ensemblegesangs einiges verlangt. In den stellenweise etwas weitschweifigen Rezitativen zeigt sich Gluck als Meister der Rhetorik. Neben den Sopranistinnen, von denen eine eine Männerrolle verkörpert, gibt es einige nicht singende Begleitpersonen sowie einen Jägerchor, der szenisch nicht in Erscheinung tritt. Das Ganze ist ein ungemain liebenswürdiges Werk ohne Probleme. Es gehört in die große Reihe der Huldigungen und Serenaden opernhafte Gepräges, die für den Tagesbedarf gedacht waren. Auch der berühmte Gluck verstand sich auf diese Kunst. Er „konnte sich noch sehr gut auf dem Parkett der alten Konvention bewegen, . . . desto besser, je weniger ihm die betreffenden Werke dramatisch am Herzen lagen“ (A. A. Abert, *Chr. W. Gluck*, München 1959, S. 150 f.). Der *Orfeo*, als Reform-Oper musikgeschichtlich bekannt, und die Opéra comique *La Rencontre imprevue* („Die Pilger von Mekka“), 1764 als letzte der Wiener französischen Opern des Meisters komponiert, sind sowohl historisch als auch künstlerisch bedeutender. *La corona* ist im Aufbau einfach und übersichtlich. Den acht kurzen Szenen geht eine umfangreiche Sinfonia *D-dur* voraus. Bemerkenswert ist der Mittelteil dieses traditionell gebauten Stückes, ein Trio in *d-moll* aus zwei Violinen und Viola zu harmonischen Einwüfen der Holzbläser, eine Technik, die man zuweilen auch bei Joseph Haydn antrifft. Die Instrumentation der ganzen Oper bleibt durchsichtig. Die Blasinstrumente, je zwei Oboen, Fagotte und Hörner, treten in einigen Arien solistisch hervor. Durchweg herrscht die homophone Schreibart vor, die Melodik ist sangbar und zeigt gelegentlich volkstümliche Elemente, wie sie einerseits aus der italienischen Oper, andererseits aus der jungen deutschen Symphonik überliefert sind. Es ist nicht einzusehen, warum *La corona* nicht aufgeführt werden sollte. Auch wenn diese kleine italienische Oper nicht zu Glucks großen Schöpfungen zählt, darf man sie nicht vergessen. Der Charme des bayerischen Chevaliers, dessen Einfluß auf Mozart und

insbesondere auf Haydn immer noch nicht genügend erforscht ist, durchflutet die leicht gefügte Partitur. Die Ausgabe ist übersichtlich gestochen. In dem ausführlichen Vorwort berichtet Gerhard Croll über die Entstehungsgeschichte und die traurigen Umstände der Nichtpremiere. Abbildungen der schwungvollen Handschrift Metastasios, Notenbeispiele aus zeitgenössischen Kopien – Glucks Originalpartitur ist nicht erhalten – und ein Szenenbild aus der 1782 in Paris erschienenen Ausgabe der Dichtungen Metastasios sind eine lebendige Einführung in Glucks bis heute fast unbekannt gebliebene Oper. Der ausführliche kritische Bericht bestätigt die mühevollen Arbeit an der Herstellung der glaubwürdigen Fassung eines gleichsam absichtslos wirkenden Meisterwerkes. Helmut Wirth, Hamburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

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

ILSE SUSANNE BAIERLE-STARAL: Die Klavierwerke von Johann Christian Bach. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1974. 328 S. (Dissertationen der Universität Graz. 24.)

FRIEDRICH BASER: Große Musiker in Baden-Baden. Tutzing: Hans Schneider 1973. 237 S., 6 Taf.

Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Berlin: Verlag Merseburger 1975. 344 S. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 2.)

Beiträge 1974/75. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Rudolf KLEIN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). 87 S.

Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 7: Musikperiodika-Zeitschriften-Jahrbücher-Almanache. Bestandsverzeichnis. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1974. 147 S.

Klaus BLUM: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung. Veröffentlicht anlässlich des 150. Jubiläums der Zusammenarbeit zwischen Philharmonischer Gesellschaft und Philharmonischem Staatsorchester. Tutzing: Hans Schneider 1975. 685 S.

PIERRE BOULEZ: Anhaltspunkte. Essays. Aus dem Französischen übertragen von Josef HÄUSLER. Stuttgart-Zürich: Belsler Verlag (1975). 415 S.

FERRUCCIO BUSONI: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold SCHÖNBERG und einem Nachwort von H. H. STUCKEN-SCHMIDT. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1974). 84 S.

CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG: 1971/72/73 supplement to international jazz bibliography. Selective bibliography of some jazz background literature. Bibliography of two subjects previously excluded. Graz: Univeral Edition 1975. IX, 246 S. (Beiträge zur Jazzforschung. 6.)

Das Chorwerk. 125: Madrigali a diversi Linguaggi von Luca Marenzio-Orazio Vecchi, Johann Eccard und Michele Varotto. Hrsg. von Warren KIRKENDALE. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1975). XVII, 38 S.

SAMUEL CLARO: Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile. Santiago de Chile 1974. VII, 67 S.

FULVIA CONTER: La Musica da Camera di Ferdinando Gasparo Turrini detto Bertoni. Prefazione di Giovanni UGOLINI. Brescia: Ateneo 1975. 145 S.

HANS CURJEL: Experiment Krolloper 1927-1931. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Eigel KRUTTGE. München: Prestel-Verlag (1975). 504 S., 11 Abb. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Band 7.)

HERMANN DECHANT: E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora“. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. XVI, 294 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.)

CHRISTIAN ERBACH: Acht Motetten. Hrsg. von William K. HALDEMAN. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1974). VIII, 35 S. (Das Chorwerk. 117.)

Les Fêtes de la Renaissance. III. Quinzième Colloque International d'Études Hu-