

BESPRECHUNGEN

„Recherches“ sur la Musique française classique XII, 1972. N° spécial consacré à l'Histoire de l'orgue français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e ss. Paris: Editions A. et J. Picard 1972. 316 S. und 12 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2^e série. Ohne Bandzählung.)

Band XII der „Recherches“ ist eine Sondernummer unter doppeltem Aspekt: Erstens werden ausschließlich Arbeiten zur französischen Orgelbaugeschichte veröffentlicht und zweitens erstrecken sich in einzelnen Fällen die Untersuchungen bis zur Jetztzeit. Der Herausgeber der Reihe, Norbert Dufourcq, begründet die Erweiterung des sonst üblichen zeitlichen Rahmens mit dem Wunsch, die betreffenden Aufsätze unverkürzt abdruckend. Doch ist die Kenntnis von Umbauten eines Instruments – etwa im 19. Jahrhundert – für seine ältere Geschichte nicht belanglos.

Einer organologischen Untersuchung, die sich unter Ausschluß von Fragestellungen nach Funktion des Instruments und seiner Musik auf den archäologischen Befund beschränkt, stehen zwei Arbeitsmethoden offen, die sich zu ergänzen haben und ohne Gefahr für die Zuverlässigkeit der Ergebnisse nicht teilweise ausgeschlossen werden können: Erstens (und allein möglich bei verschwundenen Instrumenten) die Sammlung, Auswertung und Interpretation sämtlicher erreichbarer Quellen. Dazu können auch Kostenvoranschläge von Orgelbauern aus neuerer Zeit gehören: Oft werden dort aufschlußreiche Details überliefert, etwa bei Veränderungen der Disposition, die nach dem erfolgten Umbau am Instrument selbst nicht mehr zu rekonstruieren sind. Zweitens ist die Interpretation der Quellen dem Baubefund selbst gegenüberzustellen. Nur in ganz seltenen und außergewöhnlichen Fällen hat es der Historiker des Orgelbaus ja mit Instrumenten zu tun, die hundert und mehr Jahre völlig unberührt überstanden haben. Die Geschichte wechselnder Klangvorstellungen läßt sich also im allgemeinen bei Verwendung der beiden miteinander kombinierten Methoden an jedem Instrument ablesen, und nur mit ihrer Hilfe können Entscheidungen getroffen werden, die aus einer Renovierung des Klang-

apparats eine Restaurierung machen. (In vorbildlicher Weise hat J. Eppelsheim eine solche Arbeit für die Stumm-Orgel von Amorbach geleistet, cf. Mf XXIV 1971, S. 43 u. S. 178).

Die Autoren der fünf hier zusammengefaßten Arbeiten sind von verschiedenartiger „formation“, sagt Norbert Dufourcq in seinem Vorwort. Allen gemeinsam ist indessen der Mangel, keinen Fuß in die beschriebenen Instrumente gesetzt zu haben.

Claude NOISETTE DE CRAUZAT schreibt über *Les orgues de Caen aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Auf 60 Seiten erfährt man viel über die Zerstörungen vom Juni 1944 und nichts über die Instrumente, abgesehen von ihren Dispositionen. Doch würde die Orgel von St. Etienne zweifellos eine eingehende Bestandsaufnahme verdienen: Das erhaltene Gehäuse war für 62 Register bestimmt (Lefebvre 1742), eine seltene Größe im französischen Orgelbau. 1885 erbaute A. Cavallé-Coll sein nahezu unverändert überkommenes Werk unter Verwendung älterer Materialien.

Pierre und Janine SALIES haben Archivalien zur Geschichte der Orgeln von Toulouse gesammelt. Über den Querelen des Kapitels von St. Etienne mit den Orgelbauern und Organisten (mehrfach in Personalunion) gerät der eigentliche Gegenstand aus dem Blickfeld.

Louis AUSSEIL vereinigt unter dem Titel *L'Orgue en Catalogue et dans les Pyrénées-Orientales* verschiedene Beiträge zum Orgelbau dieser Gebiete: Bauverträge (mit einem „modo de ordenar y registrar“), Bibliographie der Orgelbauer, Beschreibungen einiger Orgeltüren.

Die sorgfältige Studie von Olivier DOUCHAIN über *Les Orgues de la Cathédrale de Saint-Dié* macht wiederum zahlreiche bisher unveröffentlichte Quellen bekannt. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts besaß St. Dié eine Orgel, über deren Gestalt nichts mehr in Erfahrung gebracht werden konnte. 1581 erhielt sie eine Nachfolgerin, die 1686-1688 umgebaut während der Revolutionsjahre verkauft wurde. Umfassender sind die Nachrichten über das letzte Instrument, das 1944 in der gesprengten Kathedrale unterging. Aus

der Benediktinerabtei Moyaumontier 1803 nach St. Dié transloziert, wurde es Nicolas Dupont zugeschrieben. Fünf detaillierte Kostenvorschläge zu einem Umbau um die Mitte des 19. Jahrhunderts, darunter von Marie-Pierre Hamel, beleuchten die restauratorischen Maßnahmen jener Zeit.

Alex BÈGES erzählt in einem umfangreichen Artikel die Geschichte der Kathedralorgel von Beziers im 17. und 18. Jahrhundert, soweit sie sich aus den hier erstmals veröffentlichten Dokumenten des Departementarchivs Hérault ergibt. Der Untertitel *Quelques aspects de la facture du midi avant la Révolution* läßt zu Unrecht mehr als lokalhistorische Dimension erwarten. Bei einem kommentarlosen Abdruck der entsprechenden Stücke wäre es dem heimlichen Staunen des Autors vorbehalten geblieben, daß der hinzugezogene Dom Bédos „*la même conception de la composition d'un instrument de leur époque*“ (S. 242) wie der mit der Planung beauftragte Lépine hatte.

Gunther Morche, Heidelberg

JOHANN SEBASTIAN BACH. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. 582 S. (Wege der Forschung. Band CLXX.)

Dem Herausgeber dieser wohlgeplanten Aufsatzsammlung zum Thema J. S. Bach ist es gelungen, jedes seiner im Vorwort aufgezählten Ziele zu erreichen. Die Sammlung von 25 Beiträgen (und einem Symposium) vermittelt tatsächlich „*ein Bild der überaus vielseitigen und spannungsreichen Bachforschung der . . . zwanzig Jahre*“ [von vor 1950 bis 1967], während sie gleichzeitig zwei weitere, sich ergänzende Nebenziele verfolgt, 1) entlegene, zum Teil recht schwer zugängliche Arbeiten bereitzustellen und 2) dem internationalen Charakter der gegenwärtigen Bachforschung Rechnung zu tragen. Der Herausgeber, Walter BLANKENBURG war der geeignete Mann für das Vorhaben, aus den tausenden im letzten Vierteljahrhundert erschienenen Veröffentlichungen über Bach gerade die richtigen zwei Dutzend für den eben beschriebenen Zweck auszuwählen.

Der Band enthält im einzelnen die folgenden, von 22 namhaften Wissenschaftlern stammenden Beiträge: H. BESSELER: Jo-

hann Sebastian Bach (1935/1956), ders.: *Bach als Wegbereiter* (1955), W. BLANKENBURG: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* (1950), ders.: *Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs* (1962), F. BLUME: *Der junge Bach* (1967), G. von DAELSEN: *Exkurs über die h-moll Messe* (1958), H. T. DAVID: *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241* (1961), A. DÜRR: *Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute* (1957), ders.: *Gedanken zu Bachs Choralkantaten* (1966), H. H. EGGBRECHT: *Über Bachs geschichtlichen Ort* (1957), R. ELLER: *Vivaldi – Dresden – Bach* (1961), W. EMERY: *Der Klaviaturumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke* (1952), W. GERSTENBERG: *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik* (1951), M. GECK: *Bachs künstlerischer Endzweck* (1967), W. GURLITT: *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs* (1951), H. KLOTZ: *Johann Sebastian Bach und die Orgel* (1950), W. KORTE: *Johann Sebastian Bach* (1940), R. LEIBOWITZ: *Die strukturelle Dialektik im Werk J. S. Bachs* (1950), A. MENDEL: *Neue Ergebnisse in der Chronologie Bachscher Werke* (1960), W. NEUMANN: *Das „Bachische Collegium musicum“* (1960), E. SCHENK: *Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach* (1953), A. SCHMITZ: *Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen* (1950), F. SMEND: *Bachs Trauungs-Kantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“* (1952), R. STEGLICH: *Über die „kantabile Art“ in der Musik Johann Sebastian Bachs* (1957), H. ZENCK: *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier* (vor 1950). Mit dem Abdruck des Protokolls des Symposiums *Bach-Probleme* vom Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, New York 1961, an dem Teilnehmer aus Deutschland, USA, England und Italien vertreten waren, wird der internationale Umfang der Sammlung nochmals unterstrichen.

Aus dieser Aufstellung wird ersichtlich, daß die Sammlung nicht nur international und repräsentativ ist, sondern in erster Linie Bachstudien anbietet, die, jede für sich genommen, von hoher (oft genug höchster)

Qualität sind, und die (vielleicht dies das eigentliche Hauptziel) nicht speziell für den Bachforscher, sondern vielmehr für jeden Musikwissenschaftler, ja jeden gebildeten Musik- bzw. Bachfreund überhaupt, zugänglich und ansprechend sein werden.

Sekundäre editorische Entscheidungen sind ebenfalls sinnvoll getroffen worden, etwa die Entscheidung, die dokumentarische Bedeutung des Bandes zu bewahren, indem die Beiträge grundsätzlich nicht revidiert, sondern in der ursprünglichen Fassung abgedruckt werden (zwei haben allerdings von ihren Verfassern ein Nachwort erhalten). Überzeugend ist auch die chronologische Anordnung der Beiträge. Sie spiegelt nicht nur ein (in den Worten des Vorworts) „Stück Forschungsgeschichte“ wider, sie gewährt dem Leser, der ihr folgt, eine angenehme Abwechslung der Themen und Perspektiven. Das Vorwort schlägt zwar eine mögliche und einleuchtende Gruppierung der Arbeiten nach drei Themenbereichen vor (Bach als Gesamterscheinung, Bach-Philologie, Bachs Kompositionstechniken und Stilfragen), aber jeder Leser wird wohl mit oder ohne Hilfe des Vorworts und Inhaltsverzeichnisses seine eigene Gruppierung vornehmen.

Wenn man aber die Beiträge tatsächlich hintereinander liest, dann stellt man einen gewissen Zusammenhang zwischen der chronologischen Abfolge und Blankenburgs drei Themenbereichen fest. Die Bachforschung und -Betrachtung in den Jahren ca. 1950 bis 1967 zerfällt ja in zwei mehr oder weniger gleich lange Perioden, nämlich vor und nach dem chronologischen Durchbruch Dürrs und von Dadelens der Jahre 1957/58. Im allgemeinen erhielt die Bachforschung in den Jahren „vor Chr.“ ihren Impetus von dem 200-jährigen Jubiläum, das die natürliche Gelegenheit bot, Bach, in Blankenburgs Worten, als „Gesamterscheinung“, d. h., seine musikgeschichtliche Bedeutung und Stellung abzuwägen (s. insbes. die Aufsätze von BESSELER, LEIBOWITZ, SCHMITZ, SCHENK, BLANKENBURG 1950, EGGBRECHT, DÜRR 1957, auch GERSTENBERG und GURLITT). Andererseits steht die Bachforschung „nach Chr.“ bis etwa 1970, wie schon öfters festgestellt worden ist, im Zeichen der Quellenforschung, und zwar was Bachs Werk als auch

was sein Leben betrifft (vgl. von DADELSEN, MENDEL, NEUMANN, DAVID, ELLER, DÜRR 1967, BLUME, GECK). Die ganze Zeit seit 1950 hindurch aber bemerkt man das stete Interesse an Bachs Kompositionstechniken und Stilforschung, Blankenburgs dritter Themengruppe (ZENCK, LEIBOWITZ, SMEND, STEGLICH, BLANKENBURG 1962).

Jeder Bachforscher hätte sicher einige Nummern des Sammelbands gerne ausgewechselt. Der Rezensent vermißt z.B. Blankenburgs eigene *Zwölf Jahre Bachforschung* (1965). Ferner hätten F. Blumes aufsehenerregende *Umriss eines neuen Bach-Bildes* (1962) Platz finden sollen und womöglich zwei mehrmals innerhalb des Bandes zitierte Aufsätze, R. Jauernig: *Johann Sebastian Bach in Weimar* (1950) und H. Klotz: *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik* (1950) – der letzte vielleicht anstelle des tatsächlich abgedruckten Artikels von Klotz – aufgenommen werden sollen. Schließlich hätte der Band leicht in einem Anhang eine kurze Übersicht der Bachschen Vokalwerke in der neuen Datierung als das Hauptergebnis der Bachforschung der letzten 25 Jahre anbieten können. Aber hinsichtlich all der oben erwähnten Gesichtspunkte, nach denen dieser höchstwillkommene und preiswerte Aufsatzband hergestellt worden ist, hätte Blankenburgs Auswahl und Einrichtung im Grunde nicht verbessert werden können.

Robert L. Marshall, Chicago

WILLY HESS: *Beethoven-Studien. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Neue Folge, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Joseph SCHMIDT-GÖRG. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1972. 285 S. (Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. Band VII.)*

Die Verdienste, die sich Willy Hess um die Kenntnis und weitere Erschließung des Beethovenschen Werkes erworben hat, bedürfen kaum eines rühmenden Kommentars; die vierzehn Supplementbände zur Gesamtausgabe und zahlreiche, wichtige Details erhellende Arbeiten sprechen eine deutliche Sprache. Sie sind bibliographisch vollständig in dem vorliegenden Sammelband erfaßt (S. 265-285), der zum 65. Geburtstag des Verfassers veröffentlicht wurde und vornehm-

lich schwer zugängliche oder noch nicht gedruckt gewesene Aufsätze und Vorträge enthält, eine mit sechszwanzig Nummern „*rigoros beschränkte Auswahl*“ (S. 11). Den Grundstock bilden Schriften, die mit Hess' Quellenarbeiten in Zusammenhang stehen, neben einer Darstellung von Editionsproblemen solche der Bachbearbeitungen, zur Harmoniemusik, zu Beethovens Verhältnis zur Orgel, zur ersten Fassung des ersten Satzes der achten Sinfonie, zu den Bühnenkompositionen, zur Fuge etc. Schon hier freilich, namentlich bei den letztgenannten Themen, drängt sich – gerade in der Nachbarschaft vieler konstruktiver Details – die Frage auf, ob Arbeiten summarisch zusammenfassenden oder gar einführenden Charakters in eine wissenschaftliche Publikation gehören, erscheint doch viel Platz verschwendet für bereits Bekanntes. Auch fällt in diesem Rahmen die mangelnde Berücksichtigung von Arbeiten anderer auf, wodurch nicht zuletzt – gewiß ungewollt – der Eindruck eines wissenschaftlichen Alleingangs entsteht. Eine in manchen Fragestellungen interessante Darlegung wie z.B. die über *Die Fuge Beethovens* verliert dadurch fast alles Interesse.

Außer bei quellenkundlichen Klärungen ist Hess auch bei der musikalischen Analyse in seinem Element; hier macht er, etwa bei den arg unterschätzten Tanzsammlungen oder bei den Variationen, wichtige Beobachtungen. Besonders viel Gewicht haben seine Argumente in Bezug auf die Teilwiederholungen, und man wünschte, daß sie mehr Gehör fänden, als dies bislang der Fall ist (hierzu vgl. u.a. seinen Aufsatz in *Mf* XVI, 1963, S. 238-252). Bei der Betrachtung der Bühnenergebnisse, namentlich des *Fidelio*, dessen Werdegang er ein erhellendes Buch gewidmet hat, steht ihm allerdings die einseitige Orientierung auf musikalische Phänomene im Wege; eine neue Qualität der letzten *Fidelio*-Fassung kennt er nicht („*Daß das Neuhinzugekommene und die zum Teil gewaltsamen Veränderungen an den Nummern des ursprünglichen Werkes die stilistische Einheit oft sprengten, ließ sich nicht vermeiden, aber wir haben uns damit abzufinden*“ S. 130). Was der *Fidelio* in der dritten Fassung konzeptionell gewann, wie auch die sogenannten „Brüche“ eine neuartige dramaturgische Konsequenz erzwan-

gen, in der sie andererseits aufgehoben sind, bleibt außerhalb seiner Betrachtungen; seine Kommentare zu Mozartschen Opernstoffen wie den „*Albernheiten von Così fan tutte*“ (S. 133, auch S. 137) verraten, gelinde gesagt, wenig Verständnis, nicht zu reden davon, daß es allgemein in der Nachbarschaft seines Beethovens selbst Haydn und Mozart schwer haben.

Was in dem Bande über Quellenforschung und musikalische Analysen hinausgeht, setzt den Rezensenten in Verlegenheit, weil er sich den Vorwurf zuziehen muß, eine angesichts der Verdienste des Verfassers geschmacklose und angesichts der Wertigkeit der Gegenstände müßige Polemik angezettelt zu haben. Die *Beethoven-Studien* enthalten mehrere Reden, mit deren Publikation Hess sich keinen Gefallen getan hat, zeigen sie doch, wie schnell ihm oberhalb der positiven Fakten alle konkreten Begriffe abhanden kommen. Das betrifft nicht nur fragwürdige Schematisierungen wie die „*daß bei Beethoven zum ersten Male in der Musikgeschichte sich der Personalstil über den Zeitstil erhebt*“ (S. 25). Hess' Hilfslosigkeit im Umgang mit historischen Kategorien sucht bei einer kaum reflektierten Heldenverehrung à la Carlyle Zuflucht, also auf Positionen, die schon vom jungen Nietzsche kritisiert wurden, von anderen zu schweigen. So bemüht er nicht nur unerquicklich oft das „*Schicksal*“, sondern auch einen Allgemeinplatz wie „*das Persönliche wird zum Träger des Allgültigen*“ (S. 35), und es bleibt hier nicht beim präntziösen Jargon; in seiner Welt geht es zuweilen wirklich wunderbar zu: „*Wenn ein großes Werk werden soll, so finden die Kräfte der geistigen Welt immer Mittel und Wege, einen äußeren Anlaß zur Entstehung herbeizuführen*“ (S. 78). Schon die Verbindung des Begriffs „*Problematik*“ mit Beethoven erscheint ihm verdächtig (S. 14). So kann den Leser der zelotische Ton seiner Polemiken nicht überraschen, namentlich derjenigen mit dem „*üblen Pamphlet*“ der Sterbas und mit J. Wildbergers Aufsatz über die späten Streichquartette (Schweizerische Musikzeitschrift 1970/1; neugedruckt in: *Beethoven '70*, Frankfurt a.M. 1970, S. 31ff.). Wenn man die „*Gleichzeitigkeit von hoher, göttlicher Kunst (Beethoven) und einer dekadenten, bis ins Mark faulen Gegenwart*“ (S. 111) al-

lerdings so erlebt wie Hess, läßt sich leicht verächtlich von „den Atonalen“ (S. 65), von „Pygmäen“ und „Schmutzfinken“ reden und ohne Sinn für die Blasphemie darauf verweisen, daß „sogar ein Jesus Christus sein ‚Führen uns nicht in Versuchung‘ betete“ (S. 230).

Es ist also sehr zu bedauern, daß nicht manche Festrede, Einführung, Rezension oder Entgegnung weggelassen und manche weitere Arbeit aufgenommen wurde, in der Hess tatsächlich Neuland erschlossen hat. In der vorliegenden Form gibt das Buch Anlaß, über eine zumindest mögliche wechselseitige Bedingtheit von treffsicherer Faktenforschung und -kenntnis und der Unfähigkeit, diese in übergreifende Zusammenhänge einzuordnen, melancholische Überlegungen anzustellen.

Peter Gülke, Stralsund

KARL DACHS: *Die schriftlichen Nachlässe in der Bayerischen Staatsbibliothek München.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970. 201 S. (*Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis*. 9, 1.)

Die Bedeutung der Bayerischen Staatsbibliothek für das musikwissenschaftliche Quellenstudium ist allgemein bekannt, beherbergt sie doch berühmte Musikhandschriften in Hülle und Fülle. Ein Schattendasein führten dagegen die geschlossen an die Bibliothek gelangten, dort früher oft zerrissenen Nachlässe, die in vorliegendem Band beschrieben werden. Unter den 1970 verzeichneten 324 Nachlaß-„Einheiten“ (S. 13) befinden sich einige, die das Interesse der Musikwissenschaft wecken sollten. Wenn von dem Musikverleger und Konzertagenten Albert Gutmann 2300 (!) Briefe im Fach *GUTMANNIANA* aufbewahrt werden (S. 62), so ließe sich daraus doch eine interessante Arbeit über die einschlägigen Berufspraktiken des ausgehenden 19. Jahrhunderts schreiben; eine Fundgrube zum Musikbetrieb der gleichen Zeit müßte auch der aus „8 großen Schachteln“ bestehende Nachlaß Hermann Levis (*LEVIANA*) sein (S. 90 f.). Von Joachim und Helene Raff gar werden „15 große Schachteln“ (S. 123, Teile davon noch ungeordnet), von Josef Gabriel von Rheinberger „20 kleine Schachteln“ (S. 126) verwahrt. Auch der in der Bachforschung nicht unbekannt Franz Hauser ist noch mit 3 Schachteln *HAUSERIANA* ver-

treten (S. 67). Ohne alle die Musikwissenschaft besonders interessierenden Nachlässe nennen zu können, kann man insgesamt sagen, daß der Bestand bei den geschlossenen Nachlässen seinen Schwerpunkt auf solchen aus dem 19. Jahrhundert hat (s. auch weiter unten), aber auch solche aus dem 20. Jahrhundert (etwa das *HAUPTARCHIV DER NSDAP, ABT. LIED DER BEWEGUNG*) enthält. Daß Münchner Lokalvereine (Akademischer Gesangverein, Chorschulverein, Oratorienverein, S. 106-107) gut vertreten sein würden, durfte erwartet werden.

Im Berufsregister (S. 175-194) ist mit der nötigen Sorgfalt auf alle Bestände getrennt nach Sachgebieten verwiesen, so daß dort der Musikwissenschaftler unter den Stichworten „Chorleiter“, „Dirigent“, „Komponist“, „Konzertagent“, „Musiker“, „Musiktheoretiker“, „Musikwissenschaftler“ und „Sänger“ einen ersten Fingerzeig erhält, wo er weitere Beschreibungen – manche Namen tauchen dabei unter mehreren Berufen auf – erwarten darf.

Der Verfasser des Katalogs gibt zu Beginn eine sehr lebendige Einführung in die Geschichte der Nachlaßabteilung und überhaupt in die Nachlaßproblematik mit ihren eigenen bibliothekarischen Methoden. Sie dient ihm als Rechtfertigung, nicht nur die heute noch als Nachlässe aufgestellten Bestände, sondern auch die in verschiedene andere Abteilungen aufgelösten Nachlässe in seine Beschreibung aufzunehmen, wodurch er zu einer Gesamtzahl von 630 Nachlässen (S. 15, 19) kommt, die jemals in die Bayerische Staatsbibliothek eingegangen sind. Erst durch eine weitherzige Auslegung des literarischen Nachlaßbegriffes fühlt sich der Verfasser immerhin berechtigt, auch Briefe Lassos oder Straussens in seinen Katalog aufzunehmen (S. 88, 154, vgl. S. 17). Man sollte es ihm danken.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

DOUGLAS A. LEE: *The Works of Christoph Nichelmann. A Thematic Index.* Detroit: Information Coordinators Inc. 1971. 100 S. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. 19.)

Das Oeuvre des im friderizianischen Berlin renommierten Komponisten und Musikers Christoph Nichelmann bibliografisch zu er-

fassen und zu beschreiben ist sicherlich nicht die dringendste Aufgabe eines mit modernen Methoden arbeitenden Werkverzeichnis-Schriftstums, stellt aber zweifellos eine reizvolle, weil in angemessener Zeit zu bewältigende Aufgabe dar, durch deren Erledigung ein solides Handwerkszeug erworben werden könnte. Doch gerade mit methodischen Überlegungen zur sinnvollen Darbietung eines thematischen Verzeichnisses steht es bei dem Autor nicht zum besten. Obwohl es eine Reihe bewährter Muster und auch grundsätzliche Betrachtungen gibt, glaubt dieser, eigene Wege einschlagen zu können. Geradezu rührend ist die Angabe der Gründe für die Numerierung der Klavierkonzerte (S. 13 ff.): Sie sei nämlich vorgenommen nach der Art der Überlieferung – und zwar zuerst die nur autograph überlieferten, dann die autograph und nicht autograph überlieferten und zuletzt die nicht autograph überlieferten Stücke. Findet ein Leser zu einem bisher nur autograph überlieferten Stück eine Abschrift, so möge er umgehend die Numerierung anfechten! Für die Klaviersonaten ist wieder eine andere Reihenfolge gewählt, nämlich die einer relativen Datierung, verbunden mit einem Gruppenauftreten (S. 17). Neudrucke von Werken Nichelmans finden sich leider nicht unter den einzelnen Werken, sondern am Schluß der Arbeit (S. 97-100) in der alphabetischen Reihenfolge der Herausgeber aufgeführt, ohne daß bei den Werken selbst ein entsprechender Hinweis zu bemerken wäre – also muß man sich die entsprechenden Eintragungen selbst vornehmen, denn das Verzeichnis der Neudrucke ist in der vorgelegten Form unbrauchbar. Übrigens ist die Klaviersonate *Es-dur* (= Sonate XII des Verzeichnisses, S. 52) nicht im Jahrgang 24, sondern 34 (1913) der Neuen Musik-Zeitung als Beilage zu Heft 19 in einer Edition durch Hermann Abert erschienen (Lee hat diese Zeitschrift nicht einsehen können). Entgangen ist dem Compiler die Neuauflage des Liedes *Das Ende vieler dunkeln Tage* (S. 86, ohne Numerierung!) in August Reissmanns *Das deutsche Lied*, Kassel 1861, Beilage Nr. 33 (schon nachgewiesen bei Robert Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke, 1871).

Manches Ungereimte begegnet. Da steht als erstes Werk der Reihe „*Works for Voice*“ als Vertonung des Metastasianischen Textes *Il Sogno di Scipione* (S. 77-81). Sie beginnt

mit Akt I in einem Rezitativ. Gegen alle Gewohnheit scheint man in Berlin sehr modern gewesen zu sein und läßt ein solches Werk ohne Sinfonie beginnen. Der Schein trügt – es gibt eine Sinfonie, doch wird sie unter den „*Works for Instrumental Ensemble*“ (S. 73) mit der Begründung geführt, daß sie ja auch einzeln, also unabhängig von der Serenata überliefert und 195- [sic] von Max Schneider separat veröffentlicht sei (S. 100). Instrumentalen Bearbeitungen von Arion aus dem *Sogno* geht es nicht besser (S. 73-74). Das Verfahren an sich ist schon merkwürdig, unentschuldig bleibt aber, daß sich unter dem Werkeintrag des *Sogno* überhaupt kein Hinweis auf alle diese zusätzlichen Quellen und Nummern findet. Mit anderen Worten: Das Nichelmann-Werkverzeichnis ist sinnvoll nur dann zu benutzen, wenn man es von Anfang bis Ende gelesen hat – genau das aber will man mit Büchern dieser Art nicht tun.

Auch die Quellenschließung scheint nicht mit der wünschenswerten Genauigkeit durchgeführt worden zu sein, und zwar speziell die der handschriftlichen Überlieferung, die man lückenlos vorgelegt bekommen möchte. (Den Nachweis der Druckexemplare darf man dagegen gut und gern RISM überlassen, S. 45.) Mr. Lee hat offensichtlich übersehen, daß einige Werke Nichelmans in dem gedruckten Katalog der Kieler Musikalienbestände nachgewiesen sind (Verfasser = Rezensent, Kassel 1963).

Was macht nun der Inhalt aus? Erfast sind 17 Klavierkonzerte, 20 Klaviersonaten, 26 verschiedene Klavier-, 3 Instrumental- und 25 Vokalwerke, insgesamt also 91 Kompositionen. Bei 7 Manuskripten finden sich autographe Datierungen; eine größere Anzahl der Werke erhält durch das Publikationsdatum einen terminus ante quem. Warum hat der Autor nicht versucht, die – methodisch sicherlich unterschiedlich zu bewertenden – Daten in eine Tabelle zu bringen? Eine gewisse chronologische Orientierung hätte man daraus gewinnen können.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

DESIREE DE CHARMS und *PAUL F. BREED: Songs in Collections. An Index. (Detroit:) Information Service Incorporated (3. Auflage: 1971). XXXIX, 588 S.*

Daß dieser Band, 1966 erschienen, 1967 das erste Mal, 1971 das zweite Mal unverändert nachgedruckt, zwar in „*öffentlichen Bibliotheken und Volksbüchereien nützlich sein*“ mag, vonseiten der Musikwissenschaft aber gewichtige Bedenken anzumelden seien, hat Imogen Fellingner an dieser Stelle (Jg. XXIII, 1970, S. 96 f.) bereits dargelegt. Ein Vergleich mit den Textkatalogen des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. zeigt, daß nur ein Bruchteil von Sammlungen und Liedeingängen erfaßt wurde, daß es sich bei der Auswahl um eine eher zufällige, keinesfalls repräsentative handelt. Solche Kataloge kann man sich im Grunde nur noch über die Speicherung von Liedern und Liedfassungen der großen nationalen Archive (an die 300.000 Liedfassungen sind allein im Deutschen Volksliedarchiv erfaßt) in EDV-Maschinen hergestellt denken.

Wolfgang Suppan, Graz

CHARLES E. IVES: *Discography, compiled by Richard WARREN, Jr. New Haven: Yale University 1972. 124 S. (The Historical Sound Recordings Publication Series. Number 1.)*

Seit der bahnbrechenden Arbeit John Kirkpatrick's, *A Temporary Mimeograph Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives 1874-1954* (New Haven, 1960) ist ein stets anschwellendes kritisches Interesse am Werk des großen amerikanischen Komponisten zu konstatieren. Dieses macht sich sowohl in der wachsenden Anzahl von Ives-Dissertationen (darunter die sehr wertvollen von C. W. Henderson, *Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, 1969; und J. M. Rinchart, *Ives' Compositional Idioms*, 1970), als auch in der Veröffentlichung der Ives-Dokumentation (so Kirkpatrick's *Ives Memos*, 1972) und verschiedener Ives-Bibliographien (D.-R. de Lerma, *Charles Edward Ives, 1874-1954: A Bibliography of His Music*, 1970) bemerkbar.

Warrens Discographie, die übrigens auch Tonbänder enthält, ist äußerst präzise und übersichtlich. Die knapp gefaßte Einleitung legt den Umriss und die Anlage der Discographie dar. Ives' Werke sind alphabetisch angeordnet, mit mehrfachen Hinweisen für Werke mit verschiedenen Titeln: so er-

scheint *Three Places in New England* bzw. *A New England Symphony* auch unter *Orchestral Set Nr. 1*. Dem jeweiligen Titel jeder Eintragung (dessen genauer Wortlaut und Nr. Kirkpatrick's Katalog entlehnt sind) folgen Einzelheiten der eigentlichen Aufnahme: ob z.B. das Werk vollständig oder nur teilweise erklingt und in welcher (falls abweichender) Orchestrierung, die Namen der Mitwirkenden sowie der Aufführungsort. Sodann führt Warren das Jahr der Herausgabe, das Ursprungsland der Wiedergabe (wenn nicht in den U. S. A.), sowie die betreffende(n) Schallplattengesellschaft(en) und ihre Publikationsnummer(n) an; mehrere Aufnahmen eines Stückes werden in chronologischer Reihenfolge gebracht. Besondere Beachtung verdienen hier Ives' eigene Aufnahmen, so diejenigen von Ausschnitten der *Concord Sonata* in den 1930er Jahren (: Warren Nr. 373, 374 und 375). Der eigentlichen Discographie, S. 1-101, schließen sich ein Supplement sowie Angaben über Radio- bzw. Fernseh-Dokumentarberichte, Interviews und sonstige Kommentare, die in der berühmten *Ives Collection* der Yale University vorzufinden sind, an. Es bleibt einzig zu bedauern, daß dem Index der Mitwirkenden nicht (wie das so vorbildlich bei de Lerma geschieht) ein zusätzlicher Index des Gesamtinhalts jeder Aufnahme zur Seite steht.

Im Ganzen gesehen also ein vielversprechender Band, der sicherlich seinen (selbstverständlich zeitlich begrenzten) praktischen Zweck nicht verfehlen wird und viele Musikfreunde für das epochemachende Werk Ives gewinnen dürfte.

Nors S. Josephson, Northampton/Mass.

HELMUT RÖSNER: *Nachdruckverzeichnis des Musikschritftums. Reprints (Nebst:) Ergänzungsband. Registerband. Bd. 1 und 2. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's-Verlag. 1971-1972. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 5 und 13.)*

Teilbibliographien eines Faches oder einer formalen Literaturgattung sind – betrachtet vom Standpunkt des Bibliothekars – sehr unterschiedlich in ihrer Bedeutung zu bewerten. Anders dagegen aus der Sicht des Fachwissenschaftlers: Hier stößt

der Bibliograph fast immer auf großes Verständnis für seine Zusammenstellung, denn sie ermöglicht dem Wissenschaftler, ohne lange Sucharbeiten und evtl. ohne große Kosten sogar zu Hause, die für ein bestimmtes Gebiet relevante Literatur zu überblicken. Problematisch allerdings wird die Fortsetzung einer solchen Bibliographie; sie immer auf dem neuesten Stand zu halten, ist mit Sicherheit nicht billig und sehr zeitraubend. Trotz dieser Schwäche benutzt auch der Bibliothekar ein fachbezogenes Reprintverzeichnis gerne, gibt es ihm doch die Möglichkeit, auch abgelegenes Schrifttum nachzuweisen, wenn die normalerweise benutzten Nachschlagewerke versagen. Helmut Rösner hat die undankbare Aufgabe übernommen, die für die Musikforschung relevanten Reprints musikwissenschaftlicher Literatur zusammenzustellen; undankbar insofern, als zum einen der Reprintmarkt eine nahezu unüberschbare Produktion von Titeln zu verzeichnen hat und jährlich an Größe zunimmt, zum anderen als das Erfassen der, oft angekündigten aber nie erschienenen Reprints sich äußerst schwierig gestaltet. In dieser für die Erstellung einer Bibliographie ungünstigen Situation wurde versucht, alle Nachdrucke der Musikwissenschaft (nicht jedoch die *Musica practica*) in das Verzeichnis aufzunehmen. In zwei Teilen – als Band 5 und 13 der Taschenbücher zur Musikwissenschaft erschienen – sind rund 1500 Titel in getrennten Alphabeten verzeichnet, die durch einen Registerteil (kombiniertes Titel- und Schlagwortregister) erschlossen werden.

Zu den einzelnen Teilen der Bibliographie. Die Ansetzung der Titel erfolgt unter dem Namen bzw. dem Sachtitel, wobei der korporative Verfasser berücksichtigt wurde. (z.B.: Internationale Musikgesellschaft: Zeitschrift, statt: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Eine Verbesserung: Die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft müssen nicht wie vorliegend unter „Internationale Musikgesellschaft: Sammelbände“ angesetzt werden.) Der ungelübte Benutzer wird dies sicher als eine Behinderung empfinden, doch ist der Rezensent mit dem Verfasser der Bibliographie sicher einig, daß es wichtig ist, auch die Fachbibliographien den neuen Regeln der Titelbeschreibung anzugleichen. Die vorliegende Titelan-

setzung ist deshalb durchaus zu begrüßen. Bei Sachtiteln mit Personen als Herausgeber hilft eine Verweisung des Namens, die Titel auch von dieser Seite zu finden. Die weiteren Angaben beziehen sich auf die Zusätze zum Titel, Ort und Jahr der Erstausgabe, bzw. der für das Reprint maßgeblichen Edition, Kurzform des Verlages und Erscheinungsjahr.

Ungeschickt wirkt es, den Serientitel hinter dem Reprint-Verlag aufzuführen. Die wichtigste und für diese Bibliographie bedeutsamste Angabe ist die des Reprinters; er sollte deshalb übersichtlich an letzter Stelle stehen. Die Jahresangabe kann durchaus fortfallen, wenn man bedenkt, daß zahlreiche Reprints angekündigt werden, aber entweder gar nicht erscheinen (aufgrund der spärlichen Subskriptionen) oder erst viel später als angegeben. – In der weiteren Titelbeschreibung fehlt m.E. der Preis. Er erscheint dem Rezensenten doch sehr wichtig und würde die Bibliographie für die Benutzer noch wertvoller machen. Hier und da haben sich kleinere Druckfehler eingeschlichen, die aber bei der Erstellung einer Bibliographie nicht unvermeidbar sind (z.B. Band 1: „*Coretti*“ statt „*Corette*“, „*Foliani*“ statt „*Fogliani*“). Das Register ermöglicht es, in seiner Kombination von Titel und Schlagwort sich entweder an einem Schlagwort zu orientieren (z.B. „*Bach*“ mit 21 Titeln), einen Sachtitel zu ermitteln oder an Hand einiger Gruppenschlagworte (z.B. Lexika, Zeitschriften) eine Gesamtübersicht der in diesem Fall verzeichneten Titel zu bekommen.

Das größte Problem einer Bibliographie ist das ihrer Vollständigkeit – so weit das überhaupt möglich ist – und hier sind, in Bezug auf das vorliegende Verzeichnis einige Überlegungen anzustellen: Sicher liegt es nur an einem Versehen, wenn, bis auf einen, alle relevanten Titel der Anzeige von Swets im 2. Band verzeichnet sind: es fehlt die Zeitschrift *Sonorum Speculum*. Allerdings handelt es sich dabei auch um eine noch recht junge Veröffentlichung, so daß man nicht sofort ein Reprint erwartet. Im übrigen sind leider trotz der Bemühungen des Herausgebers einige Titel nicht aufgenommen, die aber in einer Reprint-Bibliographie nicht fehlen dürften, so z.B. um ganz wahllos zu zitieren:

Bechler, L. und B. Rahm. *Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente*, 1914. R: Sändig –

Beaumont, Cyril William, *A bibliography of dancing*, London 1929. R: Blom –

Burney, Charles, *The present state of music in France and Italy*, London 1773. R: Broude Brothers –

ders., *The present state of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*, Vol. 1-2., London 1775. R: Broude Brothers –

ders., *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, Vol. 1-3, London 1796. R: DaCapo Press –

Etude, Vol. 1-75, Philadelphia 1883-1957. R: AMS –

Hull, Arthur Eaglefield, *A great Russian tone-poet: Scriabin*, NY 1918. R: AMS –

Musical Times, Vol. 1-50, London 1844-1909. R: Johnson –

Sonorum Speculum, Vol. 1-41, Amsterdam 1958-1969. R: Swets (vergl. oben) –

Walter, Bruno, *Gustav Mahler, with a biographical essay by Ernst Krenek*, NY 1941. R: Da Capo Press –

Wie im Vorwort zum 2. Teil besonders vermerkt, sind Verbesserungen zum 1. Band nicht mit aufgenommen. So kommt es, daß Zweitreprints nicht erfaßt werden (z.B. Adler, Guido, *Der Stil in der Musik*. R: 1. Breitkopf & Härtel, 2. Gregg International), echte Verlagswechsel unbemerkt bleiben (Adlung, Jacob, *Musica mechanica Organoe-di*. R: angekündigt von Broude Brothers, dann erschienen bei Bärenreiter) oder fehlende Verlage nicht ergänzt werden können (Abraham, Gerald, *On Russian music*. R: Johnson).

Die Durchsicht des Verlagsregisters am Ende des 1. Teiles der Bibliographie ergibt, daß einige Lücken zu verzeichnen sind, so die Firmen Gale, Creighton und Minkoff.

Im ganzen gesehen erfüllt die vorliegende Bibliographie aber voll ihren Zweck und bedeutet eine echte Erleichterung für die Arbeit der Musikforscher und Bibliothekare. Es bliebe lediglich zu wünschen, daß bei einer späteren Auflage mit eingearbeiteten Nachträgen und Verbesserungen beide Bände vereinigt werden. Jörg Martin, Stuttgart

Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. I. Band, 2. Halbband. Eisen-

stadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1971. 189 S., 9 Abb., Notenbetsp.

Der von Friedrich HELLER, Wien, redigierte Band dieser neuen, von Gerda KOLLER herausgegebenen Veröffentlichungsreihe kreist thematisch um Joseph Haydn und seine Zeit. Die Arbeiten bereichern das bisher bestehende Bild des Komponisten um neue, wenngleich nicht in allen Fällen umwerfende Erkenntnisse. Haydn hat länger als drei Jahrzehnte als Generalmusikdirektor, wie man heute sagen würde, am Hof der Fürsten Esterházy gewirkt und bereits von dort aus eine über die ganze Welt reichende Ausstrahlung gehabt. Diesen Umstand hätte man bei der Zusammenstellung des nur lose geknüpften Bandes berücksichtigen sollen, denn der recht informative Sachbericht von Otto BIBA über die Wiener Kirchenmusik um 1783 ist als Eröffnung eines Sammelbandes nicht unbedingt geeignet. Dabei enthält er eine Summe von Einzelheiten, die über Namenlisten der Musiker sogar bis in die Besoldungsstufen hineinreichen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Rolle, die der vormals in Eisenstadt und Esterháza tätige Sänger, Librettist und Regisseur Karl Friberth als Sprecher aller Wiener Kirchenmusiker gespielt hat. Auch die Abhandlung von Harald DREO über *Die fürstlich Esterházy'sche Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766* gehört in das Gebiet jener schätzenswerten Arbeiten, die als Materialsammlung für größere biographische oder historische Zusammenhänge unentbehrlich sind. Hier erfährt man u.a., daß die Hofkapelle um 1680 bereits „26 Mann stark“ war (S. 86) und der erste namentlich bekannte Kapellmeister Franz Schmiedbauer hieß. Diesen philologisch inhaltsreichen Aufsätzen, die mehr als die Hälfte des gut ausgestatteten Bandes ausfüllen, sowie einem fundierten Artikel von Alfred LESSING zur Geschichte des Barytons, dem Lieblingsinstrument des Fürsten Esterházy (hierzu Abbildungen 5-9), stehen drei Untersuchungen gegenüber, deren Autoren sich über Haydns geistige Bedeutung und die Auswirkung seines Künstlertums zu Lebzeiten und in der Nachfolge Gedanken gemacht haben. In *Haydns erste Erfahrungen in England* stellt H.C. Robbins LANDON, heute sicherlich einer der besten Kenner der Musik Haydns und der Lebensumstände des Komponisten,

ein Kapitel aus einem hier angekündigten Buch *Joseph Haydn – The late years* (deutsche Ausgabe in der Universal Edition, Wien, vorgesehen) bereit, das einen lebhaften Eindruck von Haydns Interesse für alles Neue vermittelt: „Haydns kühle, scharfsichtige braune Augen blickten wißbegierig auf alles, was er in England sah . . .“ (man stellt fest), „mit welcher verschiedenen Leuten Haydn in England Freundschaft schloß: das reicht von der Herzogin von York, . . . von dem ungestümen revolutionären Dichter und Dramenschreiber Thomas Holcroft . . . bis zu der sanften Frau Schroeter . . . Haydn blühte auf . . . Die Engländer liebten ihn und hielten seine Musik für die bedeutendste seit Händel“ (S. 155). Hingegen „fühlte er sich von der Unterschicht etwas erschreckt“ (S. 156). Man darf dem hoffentlich bald greifbaren Buch mit Interesse entgegensehen. Eine bei aller Tiefgründigkeit in der Auswertung thematischer Beziehungen gut lesbare und daher leicht verständliche Analyse von Haydns letzter Symphonie, D-dur Hob. I : 104, stammt von dem Herausgeber, Friedrich HELLER. Hier wird, unter mehrfacher Berufung auf Hans Joachim Therstappens heute zu wenig bekanntes Buch *Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis* (Wolfenbüttel 1941), Haydns geistige Unabhängigkeit in klarer Sprache zum Ausdruck gebracht. In dem groß angelegten Aufsatz *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts* hat Clemens HÖSLINGER es verstanden, die häufig recht negative Beurteilung Haydns speziell durch die Wiener eindrucksvoll nachzuzeichnen. Die Wandlung der Meinung über Haydn, der zur Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert „als eine europäische Zelebrität, . . . als der größte und berühmteste Komponist seiner Zeit“ galt, zu der Ansicht, daß über sein Werk „die Akten längst geschlossen“ seien (S. 123) und seine Musik „als Lieblingsnahrung der Genügsamen, der Bequemen“ (S. 124) gelten dürfe, war eine Lossage von einem Manne, dessen Genialität kein Geringerer als der Dichter Jean Paul zu bewundern nicht aufgehört hatte, doch wurde Haydn um die Mitte des 19. Jahrhunderts, genau so wie Mozart, nurmehr als Beethoven-Vorgänger gewertet. „Diese Charakteristik Haydns“, so Höslinger, „kann als symptomatisch für die musikalische Mentalität des 19. Jahrhunderts angesehen werden“

(S. 141). Als Grundlage für eine vertiefte Betrachtung der Kunst Joseph Haydns sollten Höslingers Ausführungen eine weite Verbreitung finden. Sie könnten dazu beitragen, das in der Fachwelt und im Normalpublikum noch immer getrübte Bild eines der bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte von entstellenden Flecken zu säubern.
Helmut Wirth, Hamburg

HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972. 61 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XII.)

Wie Ludwig Finscher in seinem Aufsatz *Zum Begriff der Klassik in der Musik* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft XI, 1966, Leipzig 1967) nachgewiesen hat, ist der Begriff der Klassik schon bald nach Beethovens Tod auf die Wiener Trias angewandt worden durch den Göttinger Professor der Philosophie Amadeus (Johann Gottlieb) Wendt. Dieser beruft sich zwar nicht auf Hegels Aesthetik, aber die Abhängigkeit ist eklatant. Hegel unterscheidet drei Kunstformen, die symbolische, die klassische und die romantische, und weist im *System der besonderen Künste* der Musik einen Platz in der „romantischen Kunstform“ zu. Diese Begriffe können hier nicht in Kürze entwickelt werden; es sei verwiesen auf das Buch von Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 25, Regensburg 1971).

Eggebrecht führt Hegels Gedanken weiter, indem er annimmt, daß die Musik „in ihrer Geschichte als einzelne (romantische) Kunst . . . bei ihrer Selbstverwirklichung ebenfalls eine symbolische, eine klassische und eine romantische Stufe hat“ (S. 8). Das nun, was Hegel über die klassische Kunstform aussagt, deutet Eggebrecht auf die Musik der Wiener Klassik um und entwickelt es in vier Thesen: „Inhalt und Form (Bedeutung und sinnliche Gestalt) sind in vollendeter Einigung ineinandergebildet“ (S. 13). „Inhalt und Form müssen einander adäquat sein“ (S. 14). „Der Inhalt der klassischen Kunst ist das Geistige, das als Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt“ (S. 16). „Das Menschliche als In-

halt und Form der klassischen Kunst steht unter der wesentlichen Bestimmung der Individualität“ (S. 26). Eggebrecht nimmt für sich nicht in Anspruch, Hegel zu deuten, sondern nur, ihn umzudeuten. Es kann darüber hinaus auch gezeigt werden, daß diese Umdeutung im Wesentlichen nichts ändert an Hegels Gedankengebäude: Eggebrechts Bestimmung von Inhalt und Form der klassischen Musik entspricht dem bei Hegel dargestellten Gegensatz der inhaltlichen (innerlichen) und der architektonischen Seite der Musik, dessen Überbrückung und Versöhnung von Hegel als Möglichkeit der Musik nur am Rande erkannt, aber nicht durchgeführt wurde, im Rahmen von Hegels System aber durchaus möglich ist (dazu vergl. Nowak, a. a. O., S. 153-162, 179-185, ferner den Aufsatz des Rezensenten „Die Musik in Hegels Aesthetik“, in Mf XXVI, 1973, S. 303f.).

Als Prototyp der klassischen Musik sieht Eggebrecht, historisch sicher gerechtfertigt, das Menuett, und als Norm die aus Lied und Tanz stammende symmetrische Periodenbildung an, eine Norm, die auch dort und gerade dort wirksam bleibt, wo von ihr abgewichen wird. Eggebrechts Analysen asymmetrischer Bildungen bei Mozart stellen an Umsicht alles in den Schatten, was über diesen Gegenstand schon geschrieben wurde. Er stellt verschiedene Interpretationen auf, wägt sie und schreibt dann einsichtig: „Man kann der einen oder anderen dieser Interpretationen den Vorzug geben (vielleicht auch weitere Möglichkeiten entdecken), doch keine ist falsch: alles, was sie besagen, ist an der Sinnhaftigkeit dieses achttaktigen Gebildes beteiligt . . . , wobei es sich aber selbst mehrschichtig mit der Symmetrie und ihrer achttaktigen Menuetten-Norm auseinandersetzt und in dieser Auseinandersetzung zu seiner Lebendigkeit und konkreten Individualität gelangt“ (S. 41 f.). Andere Analysen, die sich sorgfältig Riemannscher Terminologie bedienen, werden hingegen mit einem gewissen Ausschließlichkeitsanspruch vorgetragen und gegen frühere Analysen derselben Stücke behauptet. Beim Priestermarsch aus der Zauberflöte beispielsweise (S. 32 ff.) sind die Unterschiede zwischen Georgiades und Eggebrecht mehr solche der Betonung, der verschiedenen Bewertung, die bei Egge-

brecht nicht Halt zu machen braucht. Richtig hat er gespürt, daß T. 6 sowohl mit T. 5 zusammen „Aufstellung“ (die erste Hälfte des Nachsatzes) als auch „Antwort“ in Analogie zu T. 2 ist, hingegen kann zu dieser Deutung das Melodische nichts beitragen, sondern allein das Metrische und auch das nur bis zum Anfang von T. 6 (und verschleiert durch die Punktierung des Basses in T. 5). Von Melodieschluß kann keine Rede sein, denn alles im Melodischen, die großen Intervalle (mit freilich nur harmonieeigenen Tönen) und die punktierten Rhythmen, ist auf intensivierte Weiterführung angelegt. Die Intensivierung findet ihre Bestätigung, wie auch Eggebrecht bemerkt, in T. 7, wobei noch die Disjunktion und gleichzeitig Verbindung durch die beschleunigten punktierten Rhythmen (Achtel nach Halben und Vierteln) und die auf Viertel beschleunigte Harmoniefolge zu nennen wäre. Daß die Analyse eines so kurzen Musikstücks so viel Platz benötigt und verschiedene Interpretationen offen lassen müßte, kann als indirekter Beweis der auch von Eggebrecht berufenen Vielschichtigkeit und damit der Qualität der Musik Mozarts angesehen werden.

Hegel meint, daß beim weiteren Fortgang des Geistes zu sich selbst die Kunst (und auch die Religion) in der Philosophie aufgehoben werde. „Aufhebung“ ist, wie Nowak bemerkt, ein mehrdeutiger Ausdruck. Nowak versucht, die Aussage Hegels in ihr Gegenteil umzuinterpretieren; sie ließe sich auch schlicht bezweifeln, was allerdings eine Kritik an Hegels System impliziert. Eggebrecht meint, schon heute sei die abendländische Musik überhaupt, die „Opusmusik“, welche in der Wiener Klassik kulminiert habe, eine vergangene, was er in einem Nachwort durch sehr differenzierte soziologische Interpretationen untermauert. Dieses Nachwort sprengt bewußt den Rahmen der Untersuchung. Deshalb müßte es in größerem Zusammenhang besprochen werden, zusammen mit Eggebrechts Aufsätzen *Opusmusik* (in: Festschrift für Zofia Lissa, Warschau 1973) und *Traditionskritik* (in: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973). Es genügt hier zu ergänzen, daß die „*neuzeitliche Musik*“ im Sinne Eggebrechts (vom 15. Jahrhundert an verstanden) nicht

mit „bürgerlicher Musik“ (S. 57) identifiziert werden dürfte, daß sie mit den Modewörtern „elitär“ und „autoritär“ kaum zureichend gekennzeichnet ist und daß bei Eggebrecht jeder Hinweis darauf fehlt, was das autonome Musikwerk, welches „in der Kategorie der Form“ (S. 50) gebildet wird, überhaupt erst ermöglicht hat: die Tonalität. Diese Randbemerkungen sollen den Wert der grundlegenden Arbeit über die Wiener Klassik nicht schmälern. Die Überlegungen über „artifizielle Musik“ ließen sich vielleicht noch vom Gegenstand der Untersuchung her mit folgendem Gedanken erweitern. Eggebrecht schreibt (S. 27): „Die achttaktige binnensymmetrische Periode hat ihre Heimat in Lied und Tanz als vorartifizeller, spontaner musikalischer Äußerung des Menschen.“ Müßte man nicht zugeben, daß diese ein schon hohes Maß rationaler Beherrschung voraussetze? Spontan wäre beispielsweise die Aneinanderreihung gleicher Glieder im Ostinato zu nennen, nicht aber ein entwickeltes System metrischer Über- und Unterordnungen, das seinerseits alle anderen formbildenden Kräfte beherrscht und zur Überschaubarkeit und leichten Perception von europäischem Lied und Tanz führt (dank des großen Anteils an „Redundanz“). Müßte man nicht auch ein umgekehrtes Einflußverhältnis zwischen vorartifizeller und artifizeller Musik annehmen, demzufolge die europäische Spielmannsmusik und die Volkslieder der europäischen Nationen Anteil an der vorherrschenden Rationalität des Europäers genommen haben? Bernhard Billeter, Zürich

KURT WESTPHAL: *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. Zweite Auflage. Giebing über Prien: Musikverlag Emil Katz-bichler 1971. 105 S.*

Die Dissertation von Kurt Westphal, deren Inhalt und Anspruch der Untertitel, *Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, am genauesten bezeichnet, wurde 1933 abgeschlossen und 1935 (ohne das geringste Zugeständnis an den herrschenden Ungeist) gedruckt. Sie

ist aus einer Diskussion hervorgegangen, die in den Zwanziger und frühen Dreißiger Jahren zwischen „Formalisten“ (die sich auf Hugo Riemann stützten), „Energetikern“ wie Ernst Kurth und „Phänomenologen“ im Sinne Hans Mersmanns (der Edmund Husserls Phänomenologie-Begriff eher als Etikett benutzte, als daß er ihn sich zu eigen gemacht hätte) geführt wurde.

Der Terminus „Verlaufskurve“, um den Westphal seine „*Theorie der musikalischen Formung*“ gruppierte, ist von ihm selbst geprägt worden. Andererseits ist die Abhängigkeit von Kurth, von der „*kinetischen*“ Interpretation musikalischer Vorgänge, unverkennbar. Westphal grenzt seinen Entwurf nach zwei Seiten ab: einerseits gegenüber Riemanns Formbegriff, den er als zu eng und schematisch empfindet, andererseits gegenüber Mersmanns Akzentuierung der „*Substanzgemeinschaft*“, die er, ohne ihre Bedeutung zu leugnen, nur als sekundäres Moment gelten läßt, da sie sich eher der Analyse des Notentextes als dem unmittelbaren Höreindruck erschließt. (Die Unterschiede zwischen den Theorien zeichnen sich deutlich und unmißverständlich ab, ohne daß die Darstellung jemals ins Polemische geriete; Westphal bedarf, um präzise und sogar pointiert zu schreiben, nicht der Ranküne.)

Die „*Verlaufskurve*“, wie Westphal sie versteht, ist eine die Teile eines Werkes oder Satzes „*einheitlich durchströmende Kraft*“; sie erscheint als „*das eigentlich ganzheitsschaffende jeder Großform*“ (50). Die Definition mag Positivisten als Ausschweifung in Metaphysik verdächtig sein; gemeint ist jedoch ein unleugbares psychisches Phänomen: der unwillkürliche Eindruck, daß ein musikalischer Verlauf „*in die Tiefe greift*“ oder „*nach vorn drängt*“, daß er sich „*verdichtet*“ oder „*verdünn*“ und daß die „*Bewegungskurve*“, die er umschreibt, „*wechselnd steigt und fällt*“ (55 f.). Westphal betont, daß die „*Verlaufskurve*“ nichts objektiv Gegebenes, sondern eine ausschließlich „*psychische Realität*“ sei. Es scheint jedoch, als mache er dem „*Psychologismus*“, der Reduktion musikalischer Sachverhalte auf die Aktivität und Willkür hörender Subjekte, Zugeständnisse, die vermeidbar wären (22, 54, 80). Eine phänomenologische Beschreibung der Sub-

jekt-Objekt-Korrelation würde den Phänomenen, die Westphal meint, zweifellos gerechter werden als der ins Psychologische gewendete (oder umgebogene) Kantianismus, der in dem Buch vorherrscht. Man braucht den Begriff des adäquaten Hörens, den auch Westphal voraussetzt, ohne ihn beim Namen zu nennen, weder dem Subjektivismus noch der Statistik zu opfern.

Gegenstand einer Rezension nach fast vier Jahrzehnten ist allerdings weniger das Buch selbst als die Wirkung, die heute noch von ihm ausgehen könnte (und in der die Rechtfertigung eines Neudrucks läge). Zu fragen wäre also, ob Westphals Dissertation zu einem Stück Wissenschaftsgeschichte geworden ist (oft gerühmt, aber selten gelesen), oder ob sie in die aktuelle, sich seit einigen Jahren belebende Diskussion über Voraussetzungen, Methoden und Ziele der musikalischen Analyse einzugreifen vermag. Zunächst scheint es, als stehe sie quer zu den gegenwärtig vorherrschenden Tendenzen und Interessen: zur Rückbesinnung auf Heinrich Schenker (dessen Reduktionsverfahren in den USA fast zu einer wissenschaftlichen Mode geworden ist), zur Anlehnung an linguistische Methoden (oder bloß Terminologien), zur Bemühung um Inhaltsanalysen (unter marxistischen oder idealistisch-hermeneutischen Voraussetzungen) und zur Hervorhebung gesellschaftlicher Momente, von denen die Existenz und Bedeutung musikalischer Formen abhängt. Nichts wäre jedoch falscher, als die Ansätze und Entwürfe der Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre aus dem Bewußtsein zu verdrängen; sie sind keineswegs so „veraltet“, wie die Ungebildeten unter ihren Verächtern glauben.

Carl Dahlhaus, Berlin

HERMANN RICHARD BUSCH: *Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1970. 141 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 58.)*

Leonhard Eulers Schriften zur Musiktheorie sind ein recht singuläres Phänomen in der Geschichte der Musiktheorie. Ob schon Euler, einer der genialen Mathematiker der Neuzeit, sich auch neben Musik u. a.

der Astronomie zuwandte und damit das Bild eines im mittelalterlich-quadrivalen Sinne wirkenden Theoretikers vorzustellen scheint, fällt es schwer, ihn in eine solche Tradition einzuordnen. Wohl beschreibt die Mathematik bei Euler in allen Bereichen Ordnungsstrukturen, aber diese sind nicht mehr für alle Bereiche dieselben; so ist die Mathematik nicht mehr im mittelalterlich-antiken Sinn Wurzel der Wissenschaften. In seiner Kölner Dissertation hat es Hermann Richard Busch unternommen, insbesondere Eulers nicht leicht lesbares umfangreiches *Tentamen theoriae musicae* (1739) zu entschlüsseln und der Musikwissenschaft endlich zugänglich zu machen. Die Übersetzung ins Englische und der Kommentar zum *Tentamen* von Ch. S. Smith (Diss., Indiana Univ. 1960) bleibt dabei unberücksichtigt, sie wird auch in der Bibliographie nicht genannt. Mit Buschs Arbeit ist es möglich geworden, zu einem fundierten Gesamturteil über Eulers Beitrag zur Musiktheorie zu kommen, nachdem sich bisherige Urteile, zu einem beträchtlichen Teil Ablehnungen, nur an einzelnen Aussagen Eulers orientierten. Das gilt auch für die wenigen Stimmen des 18. Jahrhunderts, die sich zu Eulers Musiktheorie geäußert hatten.

Im ersten Teil der Arbeit untersucht Busch Tagebuchnotizen Eulers, die auf ein größeres Werk über Musik zielen, und ihre Verbindungen zum *Tentamen*. Der zweite Teil beschreibt die Grundlagen des *Tentamen*; es wird nachgewiesen, daß das Werk aus mehreren in anderer Reihenfolge entstandenen Traktaten zusammengesetzt ist. Über eine ausführliche Betrachtung des Geschmackurteils kommt Euler zu der Überzeugung, daß dieses wie die Regeln der Musik rückführbar sei auf eine mathematisch beschreibbare Ordnungsstruktur, auf eine Klassifizierung der Konsonanzen und Dissonanzen. Dabei nehmen die durch eine solche Anschauung implizierten Probleme der Perception breiten Raum ein. Die Struktur-analogie zwischen Mathematik und Musik, die zu einer Sortierung der Intervalle nach dem Grad ihrer „*savitas*“ führt, beruht auf der Zerlegbarkeit von Zahlen bzw. Relationen in Faktoren. Die Gradusfunktion, die die Klassifizierung der Intervalle leisten soll, wird nicht nur auf die elementaren Intervalle angewandt, sondern systematisiert auch Mehrklänge, Mehrklangfolgen, Genera usw.

Freilich geht mit wachsender Komplexität der Anwendungen der Gradusfunktion der Bezug zur Praxis der Musik immer mehr verloren. Buschs Übersetzungen praktischer Beispiele in Eulers mathematische Kategorien zeigen allenfalls die innere Logik von Eulers System, liefern aber keine irgendwie weiter interpretierbare Aussage über die analysierten Stücke. Wenn Busch schreibt, daß sich ein durch die Gradusfunktion errechneter Wert für jeden einzelnen Ton eines Bachschen Präludiums „im wesentlichen durch empirisch-statistisch zu ermittelnde psychologische Daten wie ‚Ausdrucks‘- oder ‚Erlebnis‘-Intensitäten u. ä. bestätigen“ lasse (S. 70), – was Busch damit auch immer meint – hier scheinen die quantitativen Methoden der Musikpsychologie überschätzt zu werden.

Aber schließlich ist die Tauglichkeit des Eulerschen Ansatzes, Musikstrukturen erkennbar zu machen, für die heutige Musikwissenschaft nicht mehr primär, auch daß „Euler . . . Recht behalten hat gegen die Zyklizität und Beharrungstendenz des Rameauschen Harmoniesystems“ (S. 136), kann nicht mehr ohne weiteres im Mittelpunkt unseres Interesses stehen; wichtig sind sicher auch die Fragen: Warum hat Euler eigentlich eine so weit durchdachte, schwer verständliche Musiktheorie mehr gegen als für seine musikalische Umwelt entworfen, die er erst 20 Jahre nach ihrer Niederlegung in einzelnen Punkten lesbar dargestellt hat, inwieweit war ihm diese Tatsache bewußt, aus welchen Traditionen schöpft er, wie war sein Kontakt zur zeitgenössischen Musik, daß er ein solches System aufbauen konnte? Auf diese Fragen gibt die Arbeit nur ansatzweise Auskunft, wahrscheinlich sind diese Fragen auch sehr schwer zu beantworten.

Leider ist Busch, auch was die Lesbarkeit seiner Arbeit betrifft, Euler stellenweise auf den Spuren geblieben. Denkt Busch wirklich noch an den musikwissenschaftlich gebildeten Leser bei in ihrer Aussage so wichtigen Sätzen wie: „Eine harmonikale Struktur mit einem gradus suavitatis bewerten heißt bei Euler, einem endlichen System natürlicher Zahlen als seinen Grad eine natürliche Zahl Γ (= Gamma) eindeutig zuordnen. Γ ist somit eine Funktion, durch welche die Menge S aller dieser Systeme auf die Menge N aller natürlichen Zahlen abgebildet wird.“ (S. 33)

Michael Dickreiter, Nürnberg

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Texte zur Musik 1963-1970. Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. (Texte zur Musik. Bd. 3.) Köln: DuMont Schauberg 1971. 379 S., viele Abbildungen und Tafeln (DuMont Dokumente.)

Karlheinz Stockhausen hat nicht nur zentrale Werke der Musik nach dem zweiten Weltkrieg geschaffen, ist nicht nur kompositorisch die entscheidende Potenz der neuesten Musik, ihm ist nicht nur die Grammatik dieser Kunst zu verdanken, er hat sie auch – ungeachtet allen gegenwärtigen Streits um Prioritätsrechte für einzelne Vokabeln – in ihren wesentlichen Kategorien sprachlich, terminologisch fixiert. Zeugnis dafür sind die beiden gewichtigen Sammelbände seiner *Texte zur Musik* (I: 1963, II: 1964), beide ediert von Dieter Schnebel, der zum zweiten Band ein lesenswertes Nachwort beisteuerte. Das Nachwort desselben Herausgebers zum vorliegenden 3. Band dagegen findet sich in dessen eigener Textsammlung (*Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 59 ff.); daß der Autor Stockhausen diesen Text seines Herausgebers kurzerhand aus dem Band verbannte, hängt wohl mit dessen leicht kritischem Ton zusammen; der aber wiederum sagt einiges aus über den Charakter wie den Rang der hier anzuzeigenden Publikation. Der ganze Vorgang ist ein Kapitel Stockhausenscher Selbstdarstellung und rigoroser Kunstpolitik.

Solche Selbstdarstellung war allerdings auch den beiden ersten Bänden der *Texte* durchaus nicht fremd, fristete jedoch, verdeckt von der Fülle und dem Gewicht der Sachgehalte, von der Bedeutung der Reflexionen, ein bescheideneres Dasein. Der dritte Band nun ist augenfällig gekennzeichnet durch Absenz von Theorie. Zieht man von den knapp 400 Seiten jene ab, die von Aloys Kontarskys kulinarischen Interessen, von Stockhausens Osaka-Bemühungen (Vorschlägen, Kostenberechnungen, Programmen, ministeriellen Dankschreiben), von dessen Kölner Kursen für neue Musik (lange Teilnehmerlisten auch der an den Instrumentalkursen partizipierenden Studenten) handeln, zieht man ab die Liste der im November 1967 vom Autor dem Erdreich anvertrauten Pflanzen, die Liste von „Magischen Namen“, die mehr als peinlichen, weil dilettantischen „Gedichte“, die

überaus lange Vorstellung elektronischer Studios aus aller Welt, die Liste der im WDR vorhandenen elektroakustischen Gerätschaften und ähnliche überaus bemerkenswerte Aufzeichnungen, so bleiben neben einigen mehr oder minder interessanten Interviews, neben nicht unwichtigen, aber oft überaus allgemein gehaltenen Programmnutzen zu eigenen Werken, neben ein paar vorzüglichen und sehr informativen Manuskriptablichtungen (aber auch einer Vielzahl überflüssiger persönlicher Fotos) – es bleiben gut 20-30 Seiten Theorie. Das könnte – und dies ist durchaus nicht ironisch gemeint – das könnte viel sein. Aber das Resultat bleibt dürftig, weil Theorie geschrumpft ist zu einer merkwürdigen, tristen Melange von Technologie und Mystizismus; Stockhausens Beitrag zur Hippie-Welle, zur Neoromantik und Weltflucht der jungen Generation, eine sich unpolitisch verstehende („Ach wissen Sie, Politik . . .“, S. 309), gleichwohl hochpolitische Wendung zum Dasein eines sich als auserwählt begreifenden Menschen, zum geheiligten Eremiten. So heißt es 1969 von Aufführungen der Texte *Aus den sieben Tagen*: „Es sind tatsächlich Momente der Prüfung, der Selbstäußerung, vibrierend mit der Bereitschaft der Musiker, möglichst 'rein gestimmte Instrumente' der Intuition zu sein, auf daß ES geschehen möge, ES, das Unausprechliche, zutiefst Berührende, Unanzweifelbare. Was das für unser Verhältnis zum Publikum bedeutet, liegt auf der Hand: wenn die bei einer solchen Aufführung Anwesenden nicht im gleichen Geist erwarten, daß ES geschieht, wenn sie nicht 'gute Wellen' ausstrahlen, die sich mit den Klangwellen vereinigen, sie tragen, erhalten, wenn sie nicht im Geiste mitspielen, so 'geht es schief'“ (S. 125). Und ein Jahr später: „Wer keine 'Ohren' hat – wer nicht auf unserer Wellenlänge ist –, wird verzweifelt diskutieren, analysieren, reden, reden: er möchte ES ja auch haben und wird verrückt, aggressiv, destruktiv, wenn andere ES einfach tun, und er ES nicht kann – obwohl er doch sooo intelligent ist . . .“ (S. 223).

„Das Zeitalter des denkerischen Absolutismus geht zu Ende“, proklamierte der Autor 1969 (S. 125) – und in der Tat dokumentiert diese Textsammlung die von

Beginn an in Stockhausens Denken latente, zunehmend stärker werdende und jetzt manifeste Verwandlung, den Umschlag von Rationalität in ‚Mythologie‘. Der gesamte Band wäre eine Fundgrube für ideologiekritische Untersuchungen im Bereich der neuen Musik. Inwieweit die derzeitige künstlerische Produktion Stockhausens, seine Musik, von derartigen Feststellungen getroffen wird, wieweit sie im Bannkreis der fragwürdigen Theoreme verbleibt oder sich ihnen zu entringen weiß, ist an dieser Stelle weder zu untersuchen noch zu entscheiden.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ERKKI SALMENHAARA: Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von György Ligeti. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1969). 204 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Bd. XIX.)

OVE NORDWALL: György Ligeti. Eine Monographie. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 230 S.

Die Zeit rückt heran, da die Entwicklung der Musik nach dem 2. Weltkrieg Vergangenheit, Geschichte wird und damit wissenschaftlicher Bemühung zugänglich, die nicht auf bloße Faktizität aus ist oder sich dem Urteil des Tages unterwirft. Bücher wie das von Ove Nordwall sind als eine der Grundlagen für künftige Arbeiten überaus schätzenswert, zumal wenn ihr dokumentarischer Teil mit solcher Akribie und solchem Kenntnisreichtum angelegt ist, wie es Nordwall aus enger Freundschaft zu Ligeti vermochte. Die Werke bis einschließlich *Nouvelles Aventures* stellt Nordwall „monographisch“ selbst dar (S. 9-77) – manchmal so nahe dem Denken des Komponisten, daß man meint, dieser selbst habe die Feder geführt. Die jüngeren Kompositionen (von *Lux aeterna* bis *Ramifications*) werden durch briefliche Äußerungen Ligetis in ihren zentralen Ideen vorgestellt (S. 78-113). Angeschlossen ist der Abdruck zweier sehr interessanter und wichtiger Interviews, die J. Häusler 1968 im Südwestfunk mit dem Komponisten führte (S. 114-148). Ein systematisches Verzeichnis aller musikliterarischen Arbeiten Ligetis (der bekanntlich einer der besten Theoreti-

ker der neuesten Musik ist) und ein Werkkatalog bis 1969 (S. 149-219), der nichts zu wünschen übrig läßt, werden späteren Arbeiten über Ligeti manche Mühe ersparen.

„Ligeti ist einer der wenigen Komponisten unserer Zeit, die dazu fähig waren, sich die Vorteile der seriellen Denkweise anzueignen – d. h. das Material durch sein Studium und seine Organisation zu beherrschen – und zugleich ihren Gefahren zu entgehen; d. h. dem Irrtum, daß ein letztes Endes irrationaler schöpferischer Prozeß (anders gesagt, ein Prozeß, der uns bis jetzt unbekannt ist), rationell beherrschbar wäre“ (S. 33). Dieser Satz aus der Studie Salmenhaara's, einer ins Deutsche übertragenen finnischen Dissertation, vermag Vorverständnis und methodische Grundeinstellung des Autors zu verdeutlichen. Zugrunde liegt ein Werturteil: daß nämlich „Ligeti's Musik das gelingt, was der seriellen und der aleatorischen Musik mißlungen zu sein scheint“ (S. 24), dies Gelingen wird definiert als Übereinstimmung zwischen „Material und Form, eine Konsequenz von Ausdruck und Ausdrucksmitteln“ (ebenda). Für den Autor ist dieser ästhetische Wert jedoch nur „in gewissem Maße . . . auch analytisch nachzuweisen“ (ebenda), weil er der Rationalität gegenüber dem „Imaginären“ („ . . . eines der zentralen Elemente in Ligeti's Musik“) mißtraut. Darauf führt der Rezensent die offenkundige Tatsache zurück, daß die Analysen dieser Arbeit nicht tief genug dringen, daß eine wirklich bis ins mikroskopische Detail führende Analyse nirgends unternommen wird, während die allgemeinen Reflexionen, die großräumigen Passagen, welche die Ideen Ligeti's und seiner Werke (die der Autor übrigens ausgezeichnet kennt) in Worte und Begriffe zu bringen suchen, sehr beeindruckend gelungen scheinen. (Mancher sprachlicher Mangel – z. B. „rationell“ für „rational“ – ist nicht dem Autor anzulasten.) Trotz solcher Einwände (auch gegen die Versuche, größere historische Linien auszuzeichnen – z. B. S. 79 über die „Konstruktionsweisen der traditionellen Musik“ seit der Gregorianik bis zur seriellen Musik in wenigen Sätzen zu handeln –, wäre manches zu sagen) verhehlt der Rezensent nicht, aus der Arbeit Salmenhaaras viel gelernt zu haben, was vor allem dem hörenden Nachvollziehen dieser Musik zugute gekommen ist – ein

Aspekt, der auch bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst nicht hoch genug bewertet werden kann.

Reinhold Brinkmann, Marburg

URSULA STÜRZBECHER: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 230 S., 20 Fotos.

RUDOLF LÜCK: *Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 149 S., 12 Fotos.

Ein Qualitätsbegriff, der Kompositionen von Henk Badings, Dietrich Erdmann, Heinz Friedrich Hartig, Karl Höller und Grete von Zieritz ebenso unterschiedslos einschließt wie solche von Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann, ist gewiß merkwürdig. Ursula Stürzbecher, die ihn für ihre Auswahl der komponierenden Gesprächspartner so als Kriterium in Anspruch nimmt, formuliert auch sonst einige seltsame Maximen: unter „Werkstatt“ versteht sie offenbar allen Ernstes die „häuslich private Umgebung“, dem Glauben vergangener Zeiten huldigend, der Weg zum Verständnis des Kunstwerks führe primär übers Biographische, interviewt sie bevorzugt in Komponistenhäusern (bei Blachers gab's ein Glas Campari; Fortner wohnt „idyllisch über dem Mühlthal am Rande von Heidelberg“; Frau Engelmann bereitet einen Tee ect. etc.); „experimentelle Musik“ ist der Autorin verdächtig (ohne daß der Begriff geklärt würde, dem offenbar Werke Stockhausens und Königs nicht zugehören sollen – denn beide Komponisten werden interviewt), ihr Gegenbild ist – als ob sich beides ausschließe – der Komponist, der „mit seiner ganzen Persönlichkeit hinter dem Werk steht und sich mit ihm identifiziert“ (S. 8); „Komponisten, deren Leben und Musik bereits ausführlich beschrieben worden sind“, will die Autorin nicht berücksichtigt haben – kennt sie etwa die zahlreichen Publikationen von und über Stockhausen, Fortner, Boulez, Ligeti nicht? (Kagel allerdings fehlt); Unterschiede nach „Generation, Nationalität und Stil“ seien für die Zusammenstellung maßgebend gewesen, heißt es, das Ergebnis: 14 von 20 Interviewten sind Deutsche, 5 leben in

Berlin, dem Wohnort der Autorin . . .

Interviews sind selten besser als die Fragestellungen des Interviewers es gestatten. Auch dafür ist das Buch von Frau Stürzbecher ein Beispiel – nach den Kostproben des Vorworts nicht verwunderlich. So erfährt man kaum etwas, was nicht bereits aus der reichlich vorhandenen Literatur über neue Musik bekannt ist. Die Interviewten werden nirgends gefordert, weil die Fragestellerin zu einem wirklichen Widerpart im Gespräch offenkundig nicht ausreichend gerüstet ist. (Wie ein solcher Gesprächspartner sinnvoll agieren kann, hat jüngst Hansjörg Pauli in seinen Unterhaltungen mit Kagel, Henze, Ferrari, Nono u.a. dargetan; vgl. H. Pauli, *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt/Main 1971.)

Rudolf Lück hat eine glücklichere Hand. Unvorbelastet durch verschwommene Vorstellungen vom „unverfälscht“ aufzuspürenden „Kern der Persönlichkeit“ (Stürzbecher, S. 8) kommen Sachprobleme in anregender Weise zur Sprache; der Fragende ist nahe genug an den Sachen selbst, um das Gespräch lenken zu können. (Verwunderlich allerdings seine Auslassungen über Mahler im Gespräch mit Michael Gielen.) Und: die Künstler selbst (Palm, die Brüder Kontarsky, Caskel, Pearson, Globokar, Gottwald, Zacher) sind in der Lage – wohl nicht zuletzt aufgrund ihrer Erfahrungen bei den Darmstädter Ferienkursen, primär jedoch, weil sie es gewohnt sind, beim Studium der Noten, beim Musizieren das Denken nicht zu vergessen –, die Probleme ihres Instrumentes und ihres Spiels klar zu erkennen und zu artikulieren. Das Buch ist durchaus zu empfehlen. (Die Auswahl hätte an zwei Punkten besser sein können: bei der Bedeutung des Instruments vor allem für die erste Phase der neuesten Musik hätte ein Flötist nicht fehlen dürfen, und: das Interview mit Joan Carrol wäre besser gestrichen worden, weil die Sängerin wenig und speziell über die aktuellste Musik gar nichts auszusagen vermag. Die Verlagswerbung im Postskriptum S. 90 hätte unterbleiben können.)

Beide Bücher sind gut dokumentiert (Werk- und Schallplattenverzeichnisse); zu den Komponisten wären wohl einige Hinweise auf Eigenschriften wie auf Sekundärliteratur am Platze gewesen.

Reinhold Brinkmann, Marburg

PETER PETERSEN: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 244 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Der Verfasser fragt nach den „dominierenden Tonzentren“ (S. 35) oder „Haupttönen“ (S. 37) in Bartóks Kompositionen. Er wendet sich zunächst der melodischen Seite des Problems zu und findet neben den pentatonischen und heptatonischen Modi auch Skalen nicht herkömmlicher Struktur, so die Ganztonskala oder ungebräuchliche heptatonische Leitern wie *a-h-c-d-es-f-g-a* (3. Streichquartett) oder *g-a-h-cis-d-e-f-g* (Mikrokosmos Nr. 41) oder die „Halbtonganzton-Skala“ *d-es-f-ges-gis-a-h-c-d* (Mikrokosmos Nr. 109). Auch die vollständige chromatische Skala muß als Leitervorrat herangezogen werden; Beweis dafür sind die „diatonisch-chromatischen Doppelfassungen“ einer Reihe von Themen (S. 49).

Für die Vertikale unterscheidet der Verfasser Zusammenklänge, die „als Ergebnis des horizontalen Verlaufs“ erscheinen und keine tonale Funktion haben, und Klänge, die „eine bestimmte Funktion im Rahmen der . . . Haupttonordnung“ haben. Die zweitgenannten „markieren“ meistens „wichtige Zäsuren im Verlauf eines Satzes oder einer Komposition“ (S. 57). Das maßgebende Kriterium für die „Grundtonanalyse“ (S. 58) solcher Klänge ist, ganz allgemein gesehen, die Quinte, die mit verschiedenen konsonierenden (Dreiklang) oder auch dissonierenden Zusätzen versehen werden kann. Es läßt sich feststellen, daß Bartók seit 1926 überwiegend konsonante Klänge als Schlußklänge braucht, die den Hauptton des Satzes oder Werkes deutlich machen.

Von Bedeutung sind schließlich noch die Zirkelstrukturen und besonders die Spiegelstrukturen, das sind Fälle, in denen das Tonmaterial eines Satzes oder Abschnittes sich symmetrisch um eine Achse gruppieren läßt, z.B. *Mikrokosmos* Nr. 72, $g^1-f^1-cis^1-c$ zu $G-A-cis-d$. Achse g .

Diese gedrängte Übersicht über die wichtigsten und wertvollsten Ergebnisse der Arbeit muß natürlich notgedrungen lückenhaft bleiben und kann die Lektüre nicht ersetzen. Einige Überlegungen grundsätzlicher Natur, die bei künftigen Forschungen berücksichtigt werden könnten, seien angeschlossen.

Die „Modi“ leitet der Verfasser aus der reinen Distanz unter Ausschluß der harmonischen Tonverwandtschaft ab. Er beruft sich in diesem Zusammenhang auf das „ungebrochene Verhältnis des Komponisten“ Béla Bartók „zu der zwölftönig temperierten Klavierstimmung“, das z. B. „bei dem Naturaxiomatiker Hindemith getrübt“ sei (S. 182). Es ist aber gelinde gesagt fraglich, ob reine Tondistanzen sich so präzise abschätzen lassen, wie das für die Konstitution einer in zwölf gleiche Distanzen geteilten Oktave nötig wäre. Fehlt dem Distanzurteil die harmonische Stütze, so wird es schnell ungenau. (Vergleiche dazu C. Stumpf, *Tonsystem und Musik der Siamesen. Abhandlungen zur Vergleichenden Musikwissenschaft*, München 1922, S. 127 ff., bes. S. 150 f.) Dem Rezensenten erscheint es besser, die Klärung der Frage der reinen Distanzurteile durch die Musikpsychologie abzuwarten, ehe man für die eine oder andre Partei Stellung nimmt.

Aus der „Naturaxiomatik“ übernimmt der Verfasser offensichtlich die Grundtönigkeit der Quinte. Ansonsten stehen aber Vertikale und Horizontale bei ihm nahezu beziehungslos nebeneinander. Insbesondere fehlt jeder Ansatz zur Untersuchung typischer Klangfolgen. Hier wäre auf das Problem der Penultima hinzuweisen. Schon eine flüchtige Durchsicht zeigt, daß häufig der Durdreiklang auf dem Unterganzton mit oder ohne Septime dem Schlußklang vorausgeht, *Mikrokosmos* Nr. 73, 77, 100, 126. Durch Auslassen der Terz entsteht ein leeres Quintintervall auf der VII. Stufe, das in der Umkehrung zur Quarte wird, *Mikrokosmos* Nr. 71 und Nr. 107 Takt 38. Der Molldreiklang auf dem Unterganzton findet sich in *Mikrokosmos* Nr. 128, ein Dur-Moll-Dreiklang ebenda Nr. 106 und Nr. 116, Takt 14. Bei V – I – Kadenzten scheint Bartók den Moll-Dreiklang auf V dem Durdreiklang vorzuziehen, *Mikrokosmos* Nr. 67, 69, 89, 93. Der Dreiklang der II. Stufe wird gern dem phrygischen Modus entlehnt und steht dann als Durdreiklang auf der kleinen Sekund über dem Schlußton, *Mikrokosmos* Nr. 116 Takt 35, Nr. 117 Takt 25. Zwei Leittöne, die von oben und unten in den Schlußton führen, zeigen *Mikrokosmos* Nr. 113, 124 und 139, in gewissem Sinne gehört auch Nr. 117 hierher. Den lydischen

Aufwärtsleitton in die Quinte veranschaulichen *Mikrokosmos* Nr. 72 und 94, freier behandelt bzw. nicht aufgelöst wird dieser Leitton in Nr. 87, 98, 90 und 99. Den Abwärtsleitton in den Grundton und den Aufwärtsleitton in die Quinte vereinen Nr. 108 und 92, im zweiten Fall wird die Auflösung der lydischen Quart dem Ohr überlassen. Diese wenigen Andeutungen können natürlich nur ein Problem andeuten, das der weiteren Forschung harret.

So gut wie gar nicht wird vom Verfasser die Seite der Stimmführung betrachtet. Gewiß gibt es viele Passagen in den Werken Bartóks, bei denen Horizontale und Vertikale auseinanderfallen, aber man müßte hier doch noch differenzieren. Ein Stück wie *Mikrokosmos* Nr. 109 z. B. ist nicht nur von der Spiegelung in der Anlage der materialen Elemente her zu verstehen. Unverkennbar ist die Gliederung dieses Materials in eine Gruppe von „konsonanten“ Ruhetönen, $a-c^1-d^1-f^1$, und eine Gruppe von Tönen, die sich leittonig auf diesen Ruheklänge beziehen, $gis(-a)$, $h(-c^1)$, $es^1(-d^1)$ und $ges^1(-f^1)$. Dieses Verhältnis erklärt das vom Verfasser beobachtete Dominieren des Tones d . Takt 40 führt die Auflösung aller vier Leittöne in ihre Zieltöne noch einmal abschließend vor. Das „Spannungsverhältnis zwischen Hauptton und Spiegelachsenton“, von dem der Verfasser spricht (S. 105), ist jedenfalls nicht zu hören.

Auch bei *Mikrokosmos* Nr. 108 überschätzt der Verfasser die Bedeutung des „Achsenintervalls“ der Spiegelung, $f-fis$, für die Bestimmung des Haupttones. Der „Ruheklang“ ist hier der „Dur-Moll-Mischklang“ $d-f-fis-a$, die Leittöne leiten abwärts in den Grundton und aufwärts in die Quinte, $es-d$ und $gis-a$. In den letzten Takten wird aber unüberhörbar auch noch das „Achsenintervall“ in die Strebigkeit einbezogen, seine beiden Töne zersetzen sich – unbeschadet ihres Weiterklings in Haltenoten – in der Weise, daß f über es nach d und fis über gis nach a geführt wird,

$$\begin{array}{l} fis - gis - a \\ f - es - d. \end{array}$$

Insgesamt ist es die Seite der Strebigkeit, man könnte auch sagen die energetische Seite der Tonbeziehung, die vom Verfasser vernachlässigt wird. Übrig bleibt ein strukturalistischer Begriff von Tonalität.

Im Abschnitt *Zur Methodik* stellt der Verfasser fest: „Während die übergeordnete Tonika eines klassisch-romantischen Satzes einen Tonartenplan voraussetzt, resultiert der übergeordnete Hauptton einer Bartók'schen Komposition aus der Folge aller Teilhauptideen“ (S. 38). Vom strukturalistischen Tonalitätsbegriff her gesehen wird ein Hauptton immer nur „resultieren“ können. „Tonartenplan“, aber auch schon sinnvolle Harmoniefolge, ja vielleicht schon Melodiefolge als Entfaltung von in der Tonika liegenden Kräften setzt voraus, daß überhaupt in den Intervallen und Klängen Energien, Strebigkeiten liegen, die auf irgend eine Weise zur horizontalen Entfaltung drängen. Verhältnisse von Penultima und Ultima und Stimmführung im allgemeinsten, keineswegs auf die klassisch normierte Stimmführung und Kadenzierung eingeschränkten Sinn sind dann wesentliche Momente auf dem Weg dieser Entfaltung.

Vermutlich werden sich Bartóks Kompositionen nur ausnahmsweise von einem „Tonartenplan“ analog dem von klassisch-romantischen Kompositionen her verstehen lassen. Andererseits reicht aber der strukturalistische Tonalitätsbegriff, den der Verfasser zugrundelegt, offensichtlich nicht aus, um das Tonale an Bartók zureichend aufzuschließen. Die logische Gegenüberstellung von „übergeordneter Tonika“ und „Tonartenplan“ einerseits, „resultierendem Hauptton“ andererseits darf eben nicht unbenutzt und unkritisch in eine historische Gegenüberstellung verwandelt werden.

Die Musikwissenschaft weiß, zugegeben, noch recht wenig von der energetischen Seite der Tonbeziehungen. Vielfach wird sie nicht zur Kenntnis genommen, weil man sie für „subjektiv“ hält. Das sollte aber kein Grund sein, sie bei künftigen Arbeiten über Fragen der Tonalität wenn schon nicht systematisch so doch wenigstens exemplarisch mit zu sehen.

Friedrich Neumann, Wien

MONIKA TIBBE: *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers.* München: Musikverlag Emil Katzschler 1971. 134 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

Daß in der komplexen Welt Mahlerscher Symphonik immer wieder Bekanntes (oder nur scheinbar Bekanntes) „zitathaft“ eingebaut ist, gerade auch Melodien aus eigenen Liedern, ist ein Sachverhalt, der seinerseits bei Analytikern – freilich nicht bei kritiklosen Bewunderern – unter ein ästhetisches Verdikt zu fallen pflegte. Heute, da die Vorstellung von musikalischem Material sich gewandelt, und der Begriff eines kompositorischen Kontinuums seine Relevanz verloren hat – auch die große Zäsur in der Mahlerforschung und -rezeption macht sich wohl positiv bemerkbar –, werden hier andere Aspekte sichtbar.

Monika Tibbes Berliner Dissertation (FU 1970) untersucht dieses Spezifikum Mahlerscher Kompositionstechnik am Paradigma der Verwendung von Liedern und Liedelementen unter den drei Aspekten „Lieder als Grundlage von Symphoniesätzen“, „Lieder als Episoden“, „Liedanklänge und Liedzitate“. Dieser Ansatz ist durchaus überzeugend, gerade weil er nicht auf theoretischer Scheidung, sondern auf genauen und sinnerhellenden Einzelanalysen basiert.

Das 1. Kapitel beginnt mit einer glänzenden Analyse des 1. Satzes der I. Symphonie, in Verbindung mit dem die Satzgrundlage darstellenden zweiten „Gesellen“-Lied. Ließen alle bisherigen Autoren es bei der oberflächlichen Feststellung bewenden, der Satz habe die Liedmelodie zum Thema, so zeigt Tibbe einleuchtend, wie sehr die unorthodoxe Sprache, das entscheidende Neue dieses Satzes sich gerade der Technik des Liedes verdankt – der Technik der „balladischen Variation“ (die dann am Scherzo der II., das ebenfalls auf einem Lied beruht, noch detailliert dargestellt wird) –, und der Antithese von „Natlaut“ und „Lied“. Die höchst eigentümlichen und schon auf den späten Mahlerweisenden formalen Komplikationen dieses Satzes hätten vielleicht eine genauere Durchleuchtung verdient, zumal ihre historischen Voraussetzungen offensichtlich ungeklärt sind.

Das 2. Kapitel analysiert die Solohorn-Episoden in den Scherzi der III. und V.; ob auch die „Lindenbaum“-Liedstrophe im 3. Satz der I. als „Episode“ zu sehen ist, erscheint zweifelhaft. Das „Inselhafte“, Nicht-Bezügliche dieses Abschnitts, der auch

die Dimensionen einer Episode schon überschreitet, scheint mehr noch als im kompositorischen Verfahren im Bereich der Ausdruckscharaktere begründet zu sein – damit hat es aber teil am traditionellen Habitus eines Dur-Mittelteils im Moll-Satz–; und isolierender Zitat-Charakter ist andererseits auch der vorangehenden „böhmischen Musik“ eigen.

Das letzte Kapitel behandelt das so naheliegende wie heikle Thema „Anklang“ und „Zitat“, wobei die Verfasserin sich klugerweise von theoretischen Erwägungen (dazu gehört auch die alte Frage nach der „Absichtlichkeit“) fernhält und stattdessen die konkreten satztechnischen Situationen untersucht; wichtig ist auch der Hinweis auf das Irritierende, gleichsam Doppelbödiges solcher Stellen. (Nicht verschwiegen sei allerdings, daß auch Tibbe gelegentlich der Gefahr unterliegt, Übereinstimmungen kurzer, uncharakteristischer Wendungen in Zitatsammenhang zu bringen.) Das Mißtrauen der Verfasserin gegenüber verbalen Deutungen – welche die Zitatechnik geradezu herausfordert – ist, so begrifflich und berechtigt nach all dem, was die hermeneutische Literatur hervorgebracht hat, gleichwohl etwas übertrieben. Liegt in der Assoziation – für den, der das Zitat als solches erkennt – ein entscheidendes Moment, wie Tibbe selbst hervorhebt, so kann diese Assoziation im gegebenen Fall auch ausgesprochen werden, ohne daß der Musik damit programmatische Funktion unterschoben werden müßte. So fügt sich etwa die Assoziation „Tod des Kindes“ (Kindertotenlied) doch bruchlos zu einem „Trauermarsch“ (so die Überschrift des 1. Satzes der V.); oder die Textstelle „ew'ge Liebe“ (im 2. Satz der VIII.) zu „Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“ aus dem vierten Kindertotenlied. Der Abgesang des Adagios der IX., der – wie schon K. H. Wörner (den Tibbe nicht nennt) aufgezeigt hat – noch deutlicher auf den Schluß dieses Kindertotenlieds zurückgreift, steht dadurch in einem benennbaren Zusammenhang mit jener von Alban Berg als so schreckerregend empfundenen Stelle des „Todeseinbruchs“ im 1. Satz (die ihrerseits in Strauss' *Tod und Verklärung* deutlich vorgeprägt ist), verknüpft sich darüber hinaus, indirekt freilich, mit jenen anderen Mahlerschen Finalsätzen,

die das Licht des Himmlischen preisen. Gerade die Mehrschichtigkeit der Musik Mahlers scheint derartige Bezüge, die über das faktisch Komponierte noch hinausgreifen, nicht von vornherein auszuschließen.

Nicht als Einschränkung mögen diese Bemerkungen verstanden werden, eher als Kompliment an Tibbes intelligente Arbeit, der das künftige Mahler-Verständnis nicht wenig verdanken wird. Letzte Glosse: einige störende Versehen im Text (falsche Taktzahlen) sollten bei einer Neuauflage ausgemerzt werden.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Walter WIORA. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1971. XI und 198 S., 70 Taf. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 15.)

Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Hrsg. von Helga DE LA MOTTE-HABER. Ebd. 1972. 295 S., 20 Taf. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 18.)

Ein junger Geiger erringt mit seiner Serenade die Gunst eines „üppig gelockten“ Mädchens und erhält von „kleiner weißer Hand“ eine „halbentknospete Zentifolie“. Er hört später einen Virtuosen, und während er vor Abscheu über den Charlatan davonestürzt, jubelt das durch eine Clique aufgestachelte Publikum dem Virtuosen zu. Der Anblick seiner Rose ruft dem Jüngling die „seligen Momente jener Nacht“ zurück, und doch tauscht er die Reliquie gegen eine Zaubergeige. Nun beherrscht auch er sein Publikum. Da trifft ihn der Blick seiner „Rosenspenderin“, und der eingestandene Verrat läßt die „Saiten kreischen“. Die Holde „flieht weinend den Schauplatz des Greuels“. Er stürzt ebenfalls davon, vernichtet das Instrument und fällt in eine „tiefe Ohnmacht“. Als er genesend wieder träumen kann, hört er inmitten lieblicher Landschaft „plötzlich sanfte Klänge“, ein lauter Jubel steigt auf, welcher in ein „Andante religioso“ übergeht. „Die langgezogenen Töne, welche bald einzeln fortklagen, bald wieder harmonisch sich

vereinten, waren der Tiefe der Seele entstiegen, es schienen die Seufzer einer frommen Seele, die im heißen Gebet zum Himmel fleht um Verzeihung ihrer Schuld. Immer ergreifender waren die Klänge, dringender, inniger die Bitten, es waren die heißen Thränen eines verirrtten Herzens, das reuevoll den Pfad zum Guten wieder eingeschlagen". Da tritt plötzlich die Rosenpenderin auf, „legte . . . die Hände auf sein Haupt, hob ihn dann liebevoll empor und führte ihn in das Heiligthum des Tempels, aus welchem ihnen eine vollstimmige Festhymne melodisch entgegentönte“ (August Schmidt, *Die Zaubergeige. Eine musikalische Paraphrase*, in: *Orpheus – musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1840*, S. 133 ff.). Fazit: „Auf der Andacht Aetherschwingen / Lass' die Gottheit dich durchdringen“ (F. Sauter).

Die Schwierigkeiten einer Deutung solcher Texte liegen auf der Hand. Was bedeutet der Übergang von der Stimmung des Andante religioso zu dem religiösen Gefühl der Festhymne? Welches Heiligtum ist gemeint, und warum heißt es nicht: Altar? Welche Stellung hat einfache Musik gegenüber der fortschrittlichen Virtuosenmusik? Warum sind Kunstfertigkeiten Werke des Teufels? In dieser Geschichte wird, um einen Vergleich zu nehmen, eine Paraphrase von Paganini gegen ein Lied wie das *Ave Maria* ausgespielt. Und wir spielen den Kitsch gegen einen Begriff von kunstvoller Musik aus, von dem wir nicht wissen, in welchem Bereich er jemals gegolten hat. Kurz: Wer hat den Mut, eine solche Geschichte der Trivialität zu zeihen, wer ein Andante religioso als „Gemütsaufschwung ohne Grund zu verdammen?

Über Trivialität zu rechten, kommt einer Wissenschaft, die ihren Gegenstand in den Werken hat und deren Aufnahme zwar berücksichtigt, aber nicht zum Hauptinteresse gemacht hat, nicht zu. Sie zäumt das Pferd vom Schwanz auf, wenn sie erst über die Rezeption der von ihr trivial genannten Musik nachdenkt und danach über die andere, die kunstvollere, denn von dieser weiß sie etwas, während sie von jener weder weiß, welcher Wert ihr beigemessen wurde, noch wodurch sie gewirkt hat. Daß die klügsten Gedanken über schlechte Musik von einem Romancier stammen, ist kein

bloßer Zufall, und die Wirkung eines Konzertes mit einem Salonpiècespielenden Wunderkind ist von Thomas Mann viel deutlicher beschrieben worden als ein Wissenschaftler es je tun könnte. „Was ist die Neunte Symphonie neben einem Gassenhauer, den ein Leierkasten und eine Erinnerung spielen?“ Der Gedanke würde einen Wissenschaftler ehren (und es ehrt Helga de la Motte-Haber, daß sie ihren Karl Kraus kennt), aber der Mangel solcher Gedanken sollte ihn auch nicht beschämen müssen, und dies wäre am ehesten zu erreichen, wenn über Gegenstände geschwiegen würde, über die Wissenschaftler nur Nebensächliches (nämlich Fachmännisches) zu sagen haben.

Dennoch soll den beiden Unternehmungen, die wieder einmal von der Thyssen-Stiftung angeregt worden sind, ein Wert nicht abgesprochen werden. Sie tragen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Manches bei, zeigen die Zusammenhänge der Künste, nur der Ertrag zum Thema Trivialität ist mager. Einige Hinweise auf die musikwissenschaftlichen Beiträge müssen genügen. In Sachen religiös trivialer Musik schrieb Walter WIORA über „Religioso“ mit einer sachgemäß heiteren Distanz und unter Förderung mehrerer Kostbarkeiten wie J. Raffs Tonpoem *Angelns letzter Tag im Kloster*. Heinrich W. SCHWAB untersucht die „Distanz zwischen der Höhe des ansichteten religiösen Anspruchs und der tatsächlich geleisteten Fixierung im Lied“. Mit Hilfe solcher Kriterien ließe sich freilich so gut wie jedes Stück aus dem Mittelalter ebenso verdächtigen. Klaus HORTSCHANSKY behandelt das Wunder in der Oper, teilt es in eine Reihe Untergattungen ein und streift die Frage der Darstellung des christlichen Kultes (S. 130). Anna Amalie ABERT führt einige Gebete vor. Ihr Beitrag ist wie stets bei dieser Autorin zugleich amüsant und belehrend.

Daß in dem gesamten Band nennenswerte Bemerkungen über die Stellung der Religion im 19. Jahrhundert fehlen, weder Feuerbach noch der heilige Bruno sowie Sankt Max vorkommen und der „Deutschen Ideologie“ nicht gedacht wird, ist ein Mangel, den wohl der geplante Band über religiöse Kunst ausgleichen wird.

Der an zweiter Stelle genannte Band

enthält Analysen und einen kulturhistorischen Abriss von Walter WIORA, in welchem skeptische Überlegungen nach Art der eingangs vorgeführten (wenngleich mit unterschiedlicher Folgerung für den Sinn einer solchen Unternehmung) mit einem Versuch kombiniert werden, unter Gegensätzen wie „Schaustellung und Deplacierung“, „Aufzehrung und Antiquierung“, auch Themen wie „Massenware“, „Stile ohne Stil“ Einiges an dem schwierigen Gegenstand zu erfassen. Die Analysen stammen von Carl DAHLHAUS, der in einem scharfsinnigen Vergleich zwischen Schumanns *Träumerei* und Gounods *Ave Maria* die schwierige Schönheit der Melodie Gounods verschwinden läßt, und von Helga DE LA MOTTE-HABER, die von Fachleuten wissen wollte, ob sie „Ausschnitte aus trivialer Musik von Kunstmusik unterscheiden“ können (S. 174). Das niederschmetternde Ergebnis fördert Skepsis gegenüber dem Thema und wird Vorurteile über die Musikalität von Musikwissenschaftlern bekräftigen. „Die emotionelle Seite der Trivialität in der Musik. Hypothesen und Ansätze zu ihrer psychometrischen Analyse“ heißt der Beitrag von Hans-Peter REINECKE, mehr Hypothesen als Ansätze. Wolfgang SUPPAN schließlich hat über Kunstlieder im Volksmund geschrieben und Fassungen von „Sänger-Persönlichkeiten“ verglichen.

Hellmut Kühn, Berlin

OSWALD JONAS: *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*. Wien: Universal Edition 1972. (No. 26.202.) 139 S.

Die Neuauflage des 1934 erschienenen, längst vergriffenen Buches zeichnet sich gegenüber diesem durch Straffung des Textes, Entfall entbehrlicher Notenbeispiele sowie Hinweise auf Schenkers gedruckte und ungedruckte Schriften (u. a. auf die seit 1963 im Besitz des Verfassers befindlichen Tagebücher) aus. Die Zielsetzung wird durch die Titelfassung, die den ursprünglichen Untertitel an die erste Stelle rückt, noch stärker betont. Die Gliederung in vier Abschnitte („Musik und Natur“, „Die Kunstgestaltung des Klanges“, „Stimmführung und Klangentfaltung“, „Die Lehre vom Ursatz“) wurde

beibehalten und der Anhang („Das Verhältnis von Wort und Ton“, „Die Herausgeber-tätigkeit Schenkers und das Wiener Photogrammarchiv“) übernommen, in dem auch die Initiative des Schenker-Schülers A. van Hoboken Erwähnung findet. „Im vorliegenden Werk kam es vor allem darauf an, den Leser mit den Schenkerschen Grundbegriffen vertraut zu machen“ (S. 112). Als Frucht eigener Unterrichtstätigkeit gelingt es dem Verfasser, die in der Harmonie- und Kontrapunktlehre sowie im *Tonwillen*, im *Meisterwerk in der Musik* und im *Freien Satz* im Laufe von drei Jahrzehnten entwickelten Ideen und Lehren Schenkers knapp zusammenzufassen und auch schwierige Probleme, wie die Verbindung zwischen dem strengen und freien Satz oder die Bedeutung des Ursatzes für die Formgestaltung verständlich darzustellen. Auch angedeutete Auseinandersetzungen mit anderen musiktheoretischen Systemen (Riemann, Kurth, Schönberg) halten sich in dem von Schenker gesteckten Rahmen, so daß ein unverfälschtes Bild von dessen Lehre entsteht.

Während diese in den USA zunehmende Beachtung findet, wovon auch Round table I „Current methods of stylistic analysis of music“ des 11. Kongresses der IGMw in Kopenhagen (1972) Zeugnis ablegte, läßt die Kritik europäischer Fachleute nicht selten mangelhafte Kenntnis vermuten. So wurde anlässlich der Tagung in Brünn „Homo hodiernus musicam audit“ (1972) die Meinung vertreten, Schenker lehne Bruckner deshalb ab, weil er in seinem Werk die „Urlinie“ nicht entdecken konnte, bis er bemerkt habe, daß sie selbst bei Clementi vorkomme! Carl Dahlhaus vermutet sogar eine „verdeckte Affinität“ zwischen der Reihentechnik und Schenkers Theorie vom Ursatz (*Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 48), weil beide ohne Rhythmus gedacht seien, was leerer Formalismus ist. Solchen und ähnlichen Fehltritten den Boden zu entziehen und zu einer sachlichen Auseinandersetzung vorzustoßen, dürfte das Buch ebenfalls bestens geeignet sein.

Hellmut Federhofer, Mainz

HANS WERBIK: *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 212 S.

In dieser vor drei Jahren abgeschlossenen Habilitationsschrift sollen drei nach statistisch-quantitativen Methoden ausgewertete Experimente die Beziehungen zwischen musikalischer Struktur und emotionaler Wirkung beim Hörenden verdeutlichen helfen. Bei zwei Experimenten wurden stochastische, den Versuchspersonen auf einer Querflöte vorgespielte Tonfolgen teilweise nach dem von S. Ertel standardisierten semantischen Differential beurteilt, teilweise nach 20 Adjektiven, ausgewählt aus den von K. Hevner aufgestellten Eigenschaftslisten. Im dritten Experiment mit einstimmigen europäischen Volksliedern wurde der Shannonsche Ratestest durchgeführt, um die Korrelation von subjektiver und syntaktischer Unbestimmtheit zu ermitteln. Die Versuchspersonen (je nach Experiment zwischen 24 und 67 Studenten der Psychologie) waren zuvor auf ihre Musikalität hin getestet worden; nur die „musikalischen“ nahmen an den Experimenten teil.

Die Auswertung der Experimente führt Werbik zu zwei Hauptergebnissen: Erstens zu einer Bestätigung der Hypothese, „daß zwar ein linearer Zusammenhang zwischen dem Aktivationsgrad und dem Grad der psychischen Erregung, aber ein verkehrt U-förmiger Zusammenhang zwischen dem Grad der Aktivierung und dem Grad des Wohlgefallens“ bestehe. Eine allzu komplexe Reizstruktur also bewirke Verwirrung, eine allzu einfache Reizstruktur Langeweile. Für die verschiedenen musikalischen Dimensionen gelten modifizierende Gesichtspunkte: das Optimum der rhythmischen Komplexität z.B. liege unter dem der melodischen Komplexität.

Das zweite Ergebnis gilt etwas direkter der emotionalen Wirkung von Musik. „Die fröhliche und die erregende Stimmung“ in Zusammenhang mit der Wahrnehmung einer Melodie werde durch „Diskrepanzen zwischen afferenten Erregungen und spezifischen Antizipationen hervorgerufen, während die traurige und die ruhige Stimmung auf das Fehlen solcher Diskrepanzen bei zu geringer oder zu großer Reizvariabilität zurückgeht“.

Daß ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Komplexität der musikalischen Reizstruktur und der Empfindung besteht, wurde häufig betont, im psychologischen

Schrifttum bereits 1912 von R. Müller-Freienfels (Zs.f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. 7.), aus informationstheoretischer Sicht u.a. 1961 von F. Winckel (Veröff. d. Inst. f. Neue Musik u. Musikerziehung, Bd. 1). Die Formulierungen waren allerdings einerseits allgemeiner gehalten, andererseits aber auch wertneutraler, da sie nicht den fragwürdigen Begriff des „Wohlgefallens“ mit dem umstrittenen Begriff der „Aktivierung“ in Zusammenhang brachten. Der Begriff des Wohlgefallens ist darum so fragwürdig, weil er an ästhetische Werturteile gebunden ist. Der Grad des Gefallens, den Musik beim Hörer auslöst, hängt ab von einer Anzahl schwer zu definierender Faktoren, z.B. vom allgemeinen Bildungshorizont und von speziellen Erfahrungen und Erwartungen, von individuellen typologischen Gegebenheiten und von augenblicklichen psychischen Gemüthsstimmungen.

In einem dem Buch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung beigefügten Kommentar schlägt Werbik vor, den Aktivierungsbegriff durch das Begriffspaar „Zuwendung“ bzw. „Abwendung“ zu ersetzen. Dieser Vorschlag ist gut, denn dann könnte man durch die Festlegung verschiedener Grade von Aufmerksamkeitszuwendungen in Abhängigkeit zu den gebotenen Reizstrukturen ohne Schwierigkeit auch auf den Wertbegriff des Wohlgefallens verzichten.

Das zweite Ergebnis sollte die Erwartungen einlösen, die durch den Titel des Buches geweckt werden. Es wirkt jedoch, versucht man es konsequent anzuwenden, eher problematisch, gar nicht zu reden davon, daß Bezeichnungen wie traurig und fröhlich einen sehr weiten und von verschiedenen psychologischen Gefühlstheorien unterschiedlich abgesteckten Begriffshof haben. Kennt man z.B. eine Melodie sehr gut, so müßte sie in jedem Fall, unabhängig von der Reizstruktur, traurig oder ruhig stimmen, da keine Diskrepanz zwischen Reizstruktur und subjektiver Erwartung vorliegt. Bei einer unbekannteren Melodie aber gälte Gleiches in direkter Abhängigkeit von der Reizstruktur, nämlich, wenn die Melodie entweder sehr einfach oder sehr kompliziert gebaut ist (es bleibe jedem selbst überlassen, alle weiteren Möglichkeiten emotionaler Wirkungen zu durchdenken).

Das Ergebnis ist „positiv“ nur insofern,

als es die grundsätzlichen Schwierigkeiten verdeutlichen hilft, denen statistisch-mathematisch orientierte Untersuchungsmethoden immer dann ausgesetzt sind, wenn es darum geht, Phänomene zu erklären, die durchaus nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften, sondern auch (und vielleicht überwiegend) im Bereich der Geisteswissenschaften verankert sind. Nicht grundlos hat W. Meyer-Eppler zwischen Informationsvermittlung in der semantischen und der ektosemantischen Ebene unterschieden und betont, daß gerade die emotionelle Sphäre der ektosemantischen Informationsebene kaum statistisch faßbar sei.

Der Beschreibung der Experimente und den überwiegend tabellarisch mitgeteilten, sehr aufschlußreichen Auswertungen hat Werbik eine fundierte und umfassende Einführung in den Themenkreis vorangestellt. Er setzt sich kritisch mit Begriffen und Modellen der Informationstheorie auseinander und referiert über empirische Untersuchungen und psychologische Theorien zur emotionalen Wirkung von Musik, allerdings fast ausschließlich unter Berücksichtigung des englischsprachigen Schrifttums.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Einführung in die systematische Musikwissenschaft. Unter Mitarbeit von Tibor KNEIF, Helga DE LA MOTTE-HABER und Hans-Peter REINECKE, hrsg. von Carl DAHLHAUS. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 202 S. (Musik-Taschen-Bücher Theoretica. 10.)

In dem Band wird der Versuch unternommen, kurze und überschaubare Artikel über einige Hauptgebiete der systematischen Musikwissenschaft zu einer Einführung zu bündeln. Hans-Peter Reinecke befaßt sich mit naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik und geht der Frage der Anwendbarkeit naturwissenschaftlicher Methoden zur Klärung musikalischer Sachverhalte nach. Im Zentrum seiner Erörterungen steht die musikalische Akustik „als Lehre vom Hören in Bezug auf die Musik“. – Helga de la Motte-Haber gibt einen Abriss ausgewählter Kapitel aus dem großen Bereich der Musikpsychologie und sieht im Anschluß an experimentell-musikpsychologische Fragen „als eines der

wichtigsten Probleme das der Urteilsbildung“. – Am Beispiel musiktheoretischer Erwägungen zur Geschichte des Kontrapunkts, zur Melodielehre, zur Theorie des musikalischen Rhythmus und zur Harmonielehre bringt Carl Dahlhaus seine Bedenken gegenüber einer rein systematischen Ordnung der Fakten zum Ausdruck. Er fordert eine über die bloße Typologie hinausgehende Systematik als „Theorie musikalischer Funktionen“. – Tibor Kneif postuliert für die „wissenschaftliche Musikästhetik“ eine Art Geschichte der musikalischen Wertaussagen, da sie „nicht das Produkt, wohl aber den Gegenstand einer wissenschaftlichen Musikästhetik“ bilden. Die Musiksoziologie schließlich möchte Kneif weg vom Spekulativ-Dialektischen und hin zur „Problemlage vor Adorno“ geführt wissen. In der Arbeit des Musiksoziologen sieht er die Weiterführung der Arbeit des Musikästhetikers: „Fragt der Soziologe nach dem Existenzgrund historischer auftretender und sich wandelnder Wertvorstellungen, fixiert er ihn in der jeweiligen gesellschaftlichen Konstellation, so ergänzt und überhöht er darin die Aufklärungsarbeit des Musikästhetikers.“

Unabhängig von der Frage nach der Beurteilung der Hauptthesen in den fünf Artikeln erhebt sich meines Erachtens die grundsätzlichere Frage, inwieweit die einzelnen Beiträge wirklich eine Einführung in die systematische Musikwissenschaft zu geben vermögen. Gegenüber Guido Adlers erstem Konzept einer systematischen Musikwissenschaft (1885), das einen spekulativ-musiktheoretischen, einen musikästhetischen und einen musikpädagogischen Aspekt aufwies, Psychologie und Akustik z. B. aber den Hilfswissenschaften zuordnete, hat sich der Gesichtskreis wesentlich geweitet. Robert Lach (Sitzungsber. d. phil. hist. Kl. d. Akad. d. Wiss. Wien, Bd. 200, 1924), Albert Wellek (Die Musikforschung I, 1948), Walter Graf (Mitt. d. Anthropos. Ges. Wien 95, 1965) und Walter Wiora (Die Musikforschung XIX, 1966) haben weiterführende Konzepte entwickelt, die zwar unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen, aber doch übereinstimmend die systematische Musikwissenschaft als integrierende Wissenschaft ansehen. Entscheidend nämlich ist letztlich nicht so sehr der Pluralismus der Methoden, sondern die Integration der Methoden im Hinblick auf das zu betrachtende Werk. Diesen wesentlichen Sachverhalt ver-

mag die Einführung nicht zu verdeutlichen. Ausgenommen die Beiträge über Musikästhetik und Musiksoziologie, stehen die einzelnen Artikel jeweils für eine in sich abgeschlossene musikwissenschaftliche Disziplin. Nirgends wird gezeigt, daß die verschiedenen Ansatzpunkte wissenschaftlicher Betrachtung über Entstehung, Typik und Wirkung des Musikwerkes Aufschluß vermitteln sollen, und zwar weniger, um das „*immer Gleiche im Wechsel, das Fundamentale im Veränderlichen, das Einfache als Ursprung und Voraussetzung des Differenzierten*“ (Dahlhaus) zu sehen, sondern um vor allem die Variabilität möglicher musikalischer Stilisierungsformen innerhalb der durch die Wahrnehmungsfläche des Gehörs gesetzten Grenzen zu erfassen.

Unter Einbeziehung aller Musikschichten und auch der außereuropäischen Musik – wie das in der vergleichenden Musikwissenschaft geschieht – können so „*gleichsam Querschnitte durch die Musikkulturen und -epochen*“ (Graf) gelegt werden. Die verschiedenen Dimensionen des Musikwerkes und damit die Musikwerke selbst werden schließlich nicht nur als variabel erkannt, sondern als jeweils typische Ausprägungen einer von spezifischen kulturhistorischen Prozessen abhängigen Auswahl aus dem Gesamtbereich der für uns wahrnehmbaren Schallereignisse verstanden. Hier nun treffen sich systematische und historische Musikwissenschaft, um einander zu ergänzen. Solange nicht diese Gemeinsamkeit betont wird, solange Systeme den Horizont der systematischen Musikwissenschaft einengen, statt einen systematischen und aufgrund der unterschiedlichen angewendeten Untersuchungsmethoden möglichst vorurteilslosen (systemfreien) Überblick zu gewähren, solange auch werden die einzelnen Bereiche der systematischen Musikwissenschaft weiterhin nur als musikwissenschaftliche Randdisziplinen angesehen werden. Die Einführung in die systematische Musikwissenschaft verfehlt in dieser Hinsicht – so instruktiv und anregend die Beiträge im einzelnen auch sind – ihren Gegenstand.

Helmut Rösing, Saarbrücken

LARS ULRICH ABRAHAM und CARL DAHLHAUS: *Melodielehre*. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. 177 S. (Musik-Taschenbücher. Theoretica. Bd. 13.)

Die Einleitung sowie die Abschnitte „*Theorie*“ und „*Analysen*“ dieser Melodielehre hat Carl Dahlhaus beigesteuert, der didaktische Teil stammt von Lars Ulrich Abraham. Beide Verfasser vertreten, wenn auch in verschiedener Weise, eine gegenwärtig nicht zu übersehende Tendenz in der Musiktheorie: die Tendenz zur Emanzipation. Diese Tendenz beginnt bei der Dogmatischen Musiktheorie, die den „*Regelkodex*“ (S. 16) eines „*geschichtlichen Stils*“ (S. 18) zu erfassen strebt. Es scheint nämlich auf der Hand zu liegen, daß die jeweils historisch tradierten Regeln ihren Gegenstand nicht lückenlos erfassen, vieles wurde zu seiner Zeit als selbstverständlich angesehen und daher nicht ausdrücklich gesagt, anderes entzog sich überhaupt der Formulierung. Dies muß in besonderem Maß für die Melodielehre gelten, deren Tradition keineswegs so kontinuierlich ist, wie die der Harmonielehre oder des Kontrapunkts (S. 16). Um diese Lückenhaftigkeit zu ergänzen, werden von Fall zu Fall theoretische Begriffe anderer Epochen herangezogen. So wird Riemanns komplementäre Rhythmik im Kyrie der Missa *L'homme armé* von Ockeghem wieder gefunden (S. 41). Die „*reine Melodik*“ der Tetrachord- und Hexachordstrukturen (S. 96) taucht bei J. A. P. Schulz (*Der Mond ist aufgegangen*), Silcher (*Ännchen von Tharau*) und sogar bei Schubert, Mendelssohn und Hugo Wolf wieder auf. Statistische Untersuchungen über Häufigkeiten, die in dieser Form wohl erst im 20. Jahrhundert denkbar sind, werden eingeflochten. Die harmonische Analyse eines Kleinen geistlichen Konzerts von Schütz bedient sich moderner Funktionsbezeichnungen. Die einzelnen Zeilen des Liedes *Der Mond ist aufgegangen* werden als „*Differenzierungen eines zugrundeliegenden, doch nie erklingenden Modells*“ betrachtet (S. 99) und das Lied damit – absichtlich oder unabsichtlich – in die Nähe von Schönbergs Variations-technik gerückt. Andererseits wird das alte Lehrstück von den „*bassierenden*“, „*diskantierenden*“ und „*tenorisierenden*“ Klauseln auf Hugo Wolfs *Verborgenheit* angewendet (S. 159 f).

Der Betrachtung steht somit ein großes Arsenal von zwar historisch entstandenen, aber von der Zeit und den Bedingungen ihres Entstehens emanzipierten, im historischen Raum frei beweglichen Begriffen zur Verfügung. Man muß dem Verfasser des didakti-

schen Teils zugute halten, daß ihn die oben erwähnte Lückenhaftigkeit und Dürftigkeit der Tradition der Melodielehre zu einem solchen Vorgehen im allgemeinen berechtigt. Im einzelnen ergeben sich aber viele Fragen. So bleibt die Analyse nach Hexachord- und Tetrachordstrukturen, angewandt auf durmolltonale Lieder, in vielen Fällen unbefriedigend. Es wird zwar versichert, daß die „*Ausentöne*“ der Hexachorde „*strukturelle Endpunkte eines gedachten Ganzen*“ seien (S. 88), aber eine so einfache Tatsache wie die, daß Grundton, Terz und Quinte bevorzugte Gliederungspunkte der Durtonleiter sind, kommt entschieden zu kurz. Doch soll diese Problematik hier nicht weiter erörtert werden.

Wichtiger scheint ein anderer Umstand. Es ist nämlich nach der Meinung der Verfasser nicht mehr Aufgabe der Melodielehre, zu zeigen, wie man brauchbare Melodien macht, sondern sie dient nur und ausschließlich der *A n a l y s e*, diese aber soll „*Individuellem gerecht werden und es zum Gegenstand von Theorie machen*“ (S. 16). Ein Teil dieser Art von Gerechtigkeit besteht möglicherweise darin, herauszufinden, welche historischen Begriffe bei der Anwendung auf einen vorliegenden Einzelfall besonders ergiebig sind. Im extremen Fall könnte dann die Individualität eines betrachteten Werkes geradezu darin bestehen, daß es als ganz besonderer, einzigartiger Schnittpunkt historischer Linien erscheint. Beispielsweise wird sich der Begriff der „*Differenzierung eines zugrundeliegenden, doch nie erklingenden Modells*“ (s. o.) wohl nur auf ganz wenige Lieder so gut anwenden lassen, wie auf *Der Mond ist aufgegangen*.

Nach der gewöhnlichen Auffassung hatte die Theorie der Praxis zu dienen, und zwar in der Weise, daß sie das Allgemeine eines Stils zum Behuf der Nachahmung darstellte. Sie war also Mittel zur Erlernung der Kunst. Von dieser Aufgabe beginnt sich die Theorie offenbar zu emanzipieren. Statt dessen wird die Analyse selbst zu einer Art von Kunst. Da sie aber zugleich gelehrt werden soll – so ist sie auch Wissenschaft, und solche Art von künstlerischer Wissenschaft oder wissenschaftlich fundierter Kunst könnte zuletzt geradezu die Stelle von Kunst einnehmen, zumindestens in dem Sinn, daß sie für die Gegenwart die Rolle spielt, die einmal dem

Machen des Kunstwerkes zukam. (Ansätze zu dieser Einstellung sind schon bei Heinrich Schenker und Hans Sedlmayr zu finden.)

Die Verfasser akzentuieren allerdings eine andere Auffassung. Besonders Dahlhaus sieht in seinen wie immer geistreich formulierten Beiträgen die Geschichte der Melodie wesentlich als beständige Emanzipation von der jeweils herrschenden „*Dogmatik*“, beispielsweise wenn er Schönberg zitiert, für den „*Musik erst als ‚musikalische Prosa‘, also durch Emanzipation vom rhythmisch-syntaktischen Schema, ‚beredt‘ und sprachähnlich*“ wird (S. 24); welche Emanzipation Dahlhaus schon bei Mozart (*Dies Bildnis ist bezaubert schön*, S. 57 ff., bes. S. 61) beginnen läßt. Ein bedeutsamer Schritt in der Reihe der fortgesetzten Emanzipationen ist die „*Trennung der Parameter*“ Tonhöhe und Tondauer, die noch im 18. und 19. Jahrhundert „*zwar unterscheidbar, aber nicht trennbar, jedenfalls nicht ohne Gewaltbarkeit*“ waren. Im 20. Jahrhundert wird diese Trennung „*zur herrschenden musikalischen Vorstellungsform*“ (S. 67).

Mit dieser Auffassung der Geschichte harmoniert das logisch-begriffliche Modell der unbestimmten Negation. So sieht Dahlhaus in der „*melodischen Ungebundenheit bei strengster satztechnischer und rhythmischer Determiniertheit . . . die eigentliche Kunst der Niederländer*“. Bei Schütz ist „*die unregelmäßige Gruppierung, als Formprinzip ‚redender‘ Musik, eher Norm als Lizenz*“ (S. 49). Die Feststellung, daß der „*Gebrauch von Formeln und Modellen . . . im 17. Jahrhundert nicht als Zeichen von epigonaler Schwäche, sondern von Bildung*“ galt (S. 50), kann nur so verstanden werden, daß sich das in der Zwischenzeit radikal geändert hat. Die musikalische Syntax der Bildnis-Arie aus der *Zauberflöte* ist, „*gemessen am Schema der ‚Quadratur‘, unregelmäßig*“ (S. 59).

Das Ergebnis dieser fortgesetzten negierenden Abstoßung wird im Vorwort in aller Kürze ausgesprochen: Im Jahr 1972, in der „*Epoche der Klangkomposition und der elektronischen und aleatorischen Musik*“, kann Melodie nurmehr „*historisch, im Bewußtsein äußerer und innerer Distanz, begriffen und analysiert*“ werden, da sie „*einer Tradition*“ angehört, „*von der es scheint, als sei sie abgebrochen*“ (S. 7). Als für die Abstoßung unentbehrlicher Gegenspieler der Emanzipation tritt die dogmatische Musiktheorie auf, sie

wird zugelassen, aber nur als „geschichtlich begrenzter Kodex“. „Dogmatik ist erst dann suspekt und ein Hindernis für die Erkenntnis“, wenn sie sich „zu trügerischer Universalität aufspreizt – und zwar im Dienste obsoletter Interessen“ (S. 18).

Man muß bedauern, daß die Verfasser, denen ein hohes Maß an musikalischer und philosophischer Bildung wie an didaktischem Geschick bescheinigt werden kann, es unterlassen haben, die Emanzipationstheorie selbst in diese Überlegung einzubeziehen. Die angemessene emanzipatorische Abstoßung als Modell historischer Verläufe ist nämlich nicht weniger dogmatisch, als Hegels Auffassung, daß die Melodie in enger „Verknüpfung mit der Harmonie . . . erst ihre wahre Selbständigkeit“ erhält (S. 29). Ein Dogma, das den historischen Verlauf betrifft, ist gegen das Veralten genauso wenig geschützt, wie eines, das einen bestimmten Stil sachhaltig darstellt. Die Abhandlung der Verfasser drängt geradezu die Frage nach dem Wesen von Emanzipation auf. Ist sie normativ oder deskriptiv zu verstehen (S. 20)? Beschreibt sie den geschichtlichen Prozeß als seienden? Oder ist sie gesollt, und kann man dann etwa die Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart werten nach ihrem Anteil am und nach ihrer Stellung zum Prozeß der Emanzipation? Im ersten Fall wäre die Emanzipationstheorie wissenschaftlich zu durchleuchten. Es ist als sicher voraussehen, daß die These: Geschichte der Musik ist nichts als Geschichte der Emanzipation von der dogmatischen Musiktheorie, unhaltbar sein wird, da sie auf die Frage nach der Konstitution der Inhalte dieser, für die Abstoßung, wie wir sahen, unentbehrlichen, dogmatischen Musiktheorie keine Antwort gibt. Im zweiten Fall würde es die Diskussion erleichtern, wenn der dogmatische, um nicht zu sagen der Glaubenscharakter dieses Sollens offen einbekannt würde.

Friedrich Neumann, Wien

Musik aktuell. Informationen, Dokumente, Aufgaben. Ein Musikbuch für die Sekundar- und Studienstufe von Werner BRECKOFF, Günter KLEINEN, Werner KRÜTZFELDT, Werner S. NICKLIS, Lutz RÖSSNER, Wolfgang ROGGE, Helmut SEGELER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1971). 278 S.

Die allgemein sich vollziehenden Wandlungen in der Musikpädagogik lassen ein Umdenken und Umwerten im methodisch-didaktischen Bereich erkennen, deren Ergebnisse sich in neuen Curricula abzeichnen. Neue Ansätze in der Lernzielbestimmung, die von einem veränderten Selbstverständnis des Faches Musik zeugen, erfordern zwangsläufig neue Schulbücher, die im Bereich der gymnasialen Mittel- und Oberstufe (Sekundar- und Studienstufe) als echtes Arbeitsmaterial revisionsbedürftig waren oder vollends fehlten. Mit Musik aktuell wurde 1971 das erste neue Unterrichtswerk auf der Grundlage curricularer Umorientierung vorgelegt, das speziell für die integrierte Gesamtschule konzipiert ist und nicht mehr das musikalische (Kunst)werk kommentierend oder analysierend in den Mittelpunkt stellt, sondern Informationen aus dem Sozialfeld Musik vermittelt, Dokumente als Denkanstoß oder Lernmotivation vorlegt und Aufgaben als Anweisung zu selbständiger weiterführender Arbeit gibt. Das Buch bietet daher auch keinen geschlossenen Lehrgang an, sondern ist schon durch die Gliederung der Kapitel offen gehalten und vermeidet eine chronologische Anordnung der Inhalte („Man kann das Buch von jedem beliebigen Punkt aus angehen“, S. 9). Das einzelne Werk tritt dabei als beliebig austauschbares Material zur Konkretion eines Inhalts in den Hintergrund; statt einzelner Analysen werden den einzelnen Abschnitten zahlreiche Werktitel beigegeben, deren didaktische Umsetzung und methodische Vermittlung dem Lehrer überlassen bleiben. – Die 10 Kapitel des Buches sind lose nach dem „Prinzip der psychischen Nähe“ geordnet. Ausgehend von der Musik der näheren Umgebung (Lautsprecher) führt es über deren Verwendung in Schule, Kirche, Theater, Konzert und Studio bis zu einigen Informationen über Kammermusik, Jazz und außereuropäische Musik. Jedes Kapitel ist in zahlreiche Einzelabschnitte gegliedert, die prinzipiell dem gleichen Schema folgen. Zu Beginn stehen meist kommentarlos Sachinformationen in Form von statistischen Angaben, Dokumenten oder musikhistorischen Erläuterungen, die zugleich „Impulse zur Weckung der Aufmerksamkeit“ (S. 10) enthalten sollen. Den Informationen fügen sich Aufgaben und Andeutungen zu weiteren Vorhaben an, die eine vertiefte Erarbeitung eines thematischen Komplexes ermöglichen sollen.

Der eigentliche Sinn der Lehrerinformation bleibt undurchsichtig, da sich diese ausdrücklich (S. 10) und wohl auch vorrangig an den Schüler richten. Diese Etikettierung entpuppt sich als bloßer Schein einer wechselseitigen Verständigung über Ziele und Inhalte, die lernmotivierend motiviert ist; anderenfalls muß man mit dem Rezensenten dieses Buches in der Neuen Musikzeitung (Nr. 6, 1971, S. 15) vermuten, „daß mit ‚Musik aktuell‘ ein Musiklehrer unterrichten kann (oder vielleicht soll? d. Verf.), der nicht im herkömmlichen Sinne musikalisch, der dafür aber musikwissenschaftlich und soziologisch (!) vorgebildet ist.“ Es mutet zumindest recht seltsam an, als Lehrerinformation Hinweise auf gegenwärtige Probleme der Musikdidaktik auf etwas mehr als einer Seite mit zwei Literaturangaben (S. 89/90) zu erhalten. Die Vermutung drängt sich auf, daß Musik aktuell auch oder gerade einen anderen als den Fachpädagogen ansprechen möchte. – Eingestreuete Literaturangaben und Anregungen für informelle Tests vervollständigen die Kapitel. Ein Personen- und Sachregister sowie eine Taschenbuch-Bibliographie, über deren Zusammenstellung man streiten kann, beschließen das Buch. – Die Neuartigkeit und Aktualität, die der Buchtitel ankündigt, bezieht sich vorwiegend auf die Art der Motivation zu einem Lernprozeß und die Betonung der sozialen Dimension der Musik. Eine betont gesellschaftsbezogene Frage- und Aufgabenstellung (Oper: „Wie kleiden sich die Sänger, die Musiker, die Besucher?“; S. 147) ist durchgehend zu beobachten. Dies entspricht vollkommen der Zielvorstellung des Musikunterrichts in der Gesamtschule: „Die Zielsetzung des Musikunterrichtes in einer demokratischen Gesamtschule kann notwendig nur sein, über Musik als soziale Tatsache zu informieren . . . über sie aufzuklären“ (L. Rössner, in: Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule, Weinheim 1972, S. 27). Daher finden sich wenige Angaben zu musikimmanenten Phänomenen, mehr zur Situation des jeweiligen Musikbetriebs und zum Verhalten des Menschen gegenüber der Erscheinungsformen von Musik: kritische Reflexion der Funktionen von Musik anstelle einer „individualitätsbezogenen Verinnerlichung reiner Kunst“ (S. 10). So richtig und wichtig es ist, „die sozialen, psychischen, ökonomischen und politischen Dimensionen

des Kulturphänomens Musik“ (S. 10) nicht aus dem Musikunterricht auszuklammern, so nachteilig muß sich aber auch deren Überbewertung in einem Buch auswirken, das sich an die gesamte Sekundar- und Studienstufe wendet. So erfährt der Leser weniger über Orgelmusik, dafür etwas über den Orgelbau und die liturgische Funktion der Orgel, weniger über Opern, dafür etwas über Theaterbau, Gagen, Subventionen, Spielplangestaltung, Tourneen, Opernstoffe, über Konzertdirektionen, Programme etc. Die Sachinformationen selbst bleiben oft unbefriedigend (Kontrafaktur S. 116, Motette S. 117, Sonate S. 206, tonus peregrinus S. 111 u. a.). Bedenklicher ist, daß dies solcherart aktuelle Musikbuch gerade in der Musik der Gegenwart erhebliche Mängel aufweist. So sind Cluster nur für die avantgardistische Orgelmusik ausgewiesen (S. 129), ist Schnebels *Glossolalie* gar als „avantgardistischer Versuch neuer kirchlicher Musik“ (S. 123) mißverstanden. Free Jazz und Synthesizermusik fehlen; die Begriffe Computermusik, Kybernetische Musik oder Collage werden zwar in einem Diagramm (S. 192/3) genannt, aber nicht erklärt. Inhaltlich gerät die Aktualität des Buches somit leicht in den Verdacht, bloße modische Attitüde zu sein. Auffallend ist die traditionelle historisierende Betrachtung, wenn es um formale Aspekte der Musik geht (vgl. das Kap. Jazz, S. 231 ff.). An anderer Stelle erscheint der tonus peregrinus als „outsider unter den Psalmtönen“ (S. 111). Ob das allein schon lernmotivierend wirkt? – Dennoch darf man nicht das Positive dieses ersten Versuchs, der nicht vollkommen sein konnte, übersehen, das darin liegt, überhaupt neue Aspekte geben und Motivationsmöglichkeiten didaktisch aufbereitet zu haben. Das Buch liefert mit den dokumentarischen Angaben zum Musikleben und zur Kulturindustrie, mit Zitaten und Dokumenten, mit den Literaturhinweisen und einer sinnvollen Bebilderung, die nicht bloß Schmuck, sondern integraler Bestandteil des Informationsmaterials ist (s. Notationsvergleich S. 112/3), viel nützlich Arbeitsmaterial und erfüllt in dieser Hinsicht durchaus seinen Zweck. Die Aufgabenstellung führt vielleicht nicht immer zu gleich sinnvoll weiterführenden Erkenntnissen, vermittelt aber brauchbare Anregungen, als die sie auch zu verstehen sind. Wie weit der mit diesem Arbeitsbuch gehaltene Musikunterricht bei der kritischen Reflexion

über Funktionen und Erscheinungsformen von Musik verharrt oder zu engagiertem und konzentriertem Musikhören und -verstehen führt, ohne kritische Reflexion auszuschließen, bleibt Sache der Unterrichtenden. Das Urteil, wie eher Emanzipation und Mündigkeit dem Musikangebot gegenüber zu erreichen ist, wird letztlich von den Unterrichteten gefällt.

Wilfried Gruhn, Zweibrücken

(Notiz des Bärenreiter-Verlages: Inzwischen erschien eine verbesserte Neuauflage von „Musik aktuell“)

CHRISTOPH SCHWABE: *Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. 2. Auflage. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1972. 216 S., 4 Abb.*

Dieses Buch, über das ich in dieser Zeitschrift bereits referiert habe, erscheint jetzt in zweiter Auflage (Erstauflage 1969). Ein Beweis für das wachsende Interesse an der Musiktherapie und ihre überzeugende Darstellung durch Schwabe! Ich bin inzwischen zu der Überzeugung gekommen, daß die kritischen Anmerkungen, die ich diesem Buch gewidmet habe, zugleich auf seine Stärken hinweisen: der Autor hat es verstanden, in den sehr unterschiedlichen theoretischen und praktischen Anschauungen dieser jungen Wissenschaft die Prinzipien der Musiktherapie zu erfassen, vielleicht gerade auch wegen des Verzichtes auf fachbezogene Interpretationen.

Die zweite Auflage erscheint überarbeitet und ist umfangreicher als die erste; die neueste Literatur wurde aufgenommen. Ich möchte Schwabes Buch wieder als das wichtigste einführende Werk in die Musiktherapie empfehlen und hoffen, daß der Autor auch weiterhin die Entwicklung der Musiktherapie verfolgt – von Auflage zu Auflage.

Klaus Nerenz, Göttingen

WOLFGANG LAADE: *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien. Diskographie und historisch-stilistischer Überblick. Heidelberg: Im Selbstverlag 1971. 463 S.*

Der Band, den der Waschzettel als letzten Teil einer „Trilogie“ beschreibt, enthält

eine auf 50 Seiten bemessene Auswahldiskographie. Der weitere Text verzeichnet Daten, die Schallplattenkommentaren und (musik-)ethnologischen Schriften entnommen sind. „Es wurde darauf verzichtet, Inhalt und Stil der Schallplattenkommentare kritisch zu beleuchten.“ Werkbeschreibungen sind lediglich zitiert, Analysen außereuropäischer Musik vom Verfasser nicht unterbreitet worden.

Mit der Fragestellung nach dem Einfluß abendländischer Musik auf exotische ist eine gewisse Tendenz des Buches und Laades vorherrschende Auffassung von Akkulturation angedeutet: „Als ‚akkulturiert‘ werden hier die Musikformen bezeichnet, die seit dem Beginn europäischen Einflusses in den nicht-westlichen Ländern neu entstanden“.

Von zwei „Teilen“ des Buches ist der umfangreichere Ozeanien und damit einer Kultur gewidmet, die der Verfasser im ersten und zweiten Band seiner dreiteiligen Veröffentlichung (vgl. 1. *Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie*, 2. *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien*) nicht hatte berücksichtigen können. Die Abschnitte über Neuguinea, Melanesien und Mikronesien sind der Anzahl vorliegender Schallplatten entsprechend kurz gehalten. Polynesien wurde dagegen in Hinsicht auf Ethnographie und jüngere Geschichte besonders ausführlich behandelt; Nachwirkungen von Kolonialismus, von Missionstätigkeit und Tourismus finden sich hier eingehend diskutiert. Das Kapitel entspricht in seinem Ausmaß etwa dem gesamten Teil I, der Musik Afrikas und Asiens behandelt und vorwiegend biographische Angaben bereithält.

Wieweit Komponisten jeweils einem Akkulturationsprozeß unterlegen sind, welche Folgen es zum Beispiel hatte, daß sich asiatische Musiker mit serieller Satztechnik beschäftigt haben, konnte – wohl aufgrund des allzu summarisch dargelegten Stoffes – nicht im einzelnen geklärt werden. Immerhin gelangt der Verfasser im Zuge der Abhandlung zu der Überzeugung, „daß die modernen Musikformen in der nicht-westlichen Welt nicht einfach als ‚verwestlicht‘ oder ‚europäisiert‘ abzutun sind“.

Wenn am Ende des Schlußkapitels – es verheißt „das anthropologische Konzept der Musik“ – mit einem Seitenhieb auf eurozentrische Musikforschung eine gewisse Be-

fangenheit ihrer Vertreter festgestellt wird, so geschieht das aus der Sicht des Musikethnologen vielleicht zu Recht. Es zwingt den Leser aber auch sich zu fragen, warum gerade viele Arbeiten zur Neuen Musik des Abendlandes in Methode, Zielsetzung und Eingrenzung dem vorliegenden Band überlegen sind.

„Die Diskographie ist ebenso lückenhaft wie die Übersicht“, gesteht sich der Verfasser ein. Und dieses Eingeständnis verweist auf die Tatsache, daß die Ausführungen nur einen Anfang auf einem Gebiet darzustellen vermögen, dem – das zu verdeutlichen ist die Schrift hervorragend geeignet – die Musikwissenschaft größere Aufmerksamkeit widmen müssen.

Jens Peter Reiche, Berlin

WOLFGANG LAADE: *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien. Eine grundlegende Bibliographie. Baden-Baden: Koerner 1971. (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd. 51.)*

Wolfgang Laades grundlegende Bibliographie zu Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien schließt sich, wie der Autor im Vorwort anführt, an seine 1969 veröffentlichte Dissertation zum gleichen Themenkreis an. Wie diese versucht auch die vorliegende Zusammenstellung die Probleme des heutigen Musiklebens in den behandelten Ländern darzustellen.

Erfaßt sind die Gegenwartsmusik und die Fragen des „gegenwärtigen Musiklebens“, wie sie sich in den Schulen, bei der Ausbildung, in Radio, Fernsehen und Film darstellen. Zielpunkt der Bibliographie ist es, „das in der eingangs genannten Arbeit angeschnittene Stoffgebiet“ weiter zu erschließen. Hierbei wird sowohl Wert gelegt auf die wissenschaftliche Forschung als auch auf die praktische Anwendung in den einzelnen Ländern. Als untere Zeitgrenze ist fast immer das Jahr 1945 gewählt worden, jedoch sind auch hin und wieder Titel aus der Zeit vorher genannt, wenn sie richtungsweisende Bedeutung für die Entwicklung der Musikpflege haben.

Zum Aufbau der Bibliographie: Auf ein umfangreiches Zeitschriftenverzeichnis (204 Titel) folgt der Hauptteil des regional geordneten Titelverzeichnisses mit durchlaufender

Zählung (898 Nummern). Die Grobgliederung zeigt folgende Aufteilung (Titelzahl in Klammern): Allgemeines (1-49), Afrika (50-236), Afrika-Kirchenmusik (237-306), arabische Länder (307-338), Asien (339-674); davon Türkei (339-357), Iran (358-364), Pakistan (365-367), Nepal (368), Indien (369 bis 483), Indonesien (494-522), China (523 bis 579), Korea (580-588), Japan (589-674); Nachtrag zu allen Gebieten (675-898). In einzelnen Fällen sind Zeitschriften am Ende eines Abschnitts aufgeführt, jedoch ohne Zählung. Allerdings ist die Zahl der zitierten Titel sehr unterschiedlich: von null Titeln (Thailand, Burma, Vietnam, Indonesien) bis zu 5 (Allgemeines), 13 (Indien) oder 35 (Japan). In letzterem Fall wurde eine spezielle Bibliographie zur japanischen Musik benutzt (S. Borris, Japanische Musik, Kassel 1967) und die aufgeführten Titel annotiert.

Vergleicht man die Abschnitte der allgemeinen Gliederung untereinander, fällt auf, daß Afrika nur einen „weltlichen“ und einen „kirchlichen“ Teil aufweist, während bei Asien eine Untergliederung in Länder erfolgte. Die Titelzahl 186 (Afrika) zu 235 (Asien) rechtfertigt aber eine solche inkonsequente Aufteilung nicht, zumal auch bei den Ländern Asiens oft nur 1 oder 3 Titel (Burma, Pakistan) genannt sind. Auch die Gliederung Asiens ist nicht ganz verständlich, soll sie regional sein; Arabische Länder (also auch einschließlich Nordafrika), Türkei, Kaukasus und Sowjetisch-Zentralasien, Iran usw. Hier mischen sich Großräume und einzelne Länder miteinander. Sinnvoller wäre es, innerhalb der Kontinente streng die Länderschließung beizubehalten. Eine ähnliche Kritik läßt sich auch für das Inhaltsverzeichnis (S. 3) vorbringen. Es sollte als Spiegelbild der gesamten Bibliographie angelegt werden. Ein Abschnitt, der nur im Nachtrag erwähnt wird, muß dann auch am Ende aller räumlichen Gliederungen erscheinen (hier Asien und Israel).

Zum verzeichneten Material der Bibliographie: Es steht dem Begutachter einer Bibliographie nicht an, hat er nicht selbst eine ähnliche Bibliographie gleichen Themas zur Hand, die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der vorliegenden Arbeit zu bestätigen. Lediglich Stichproben können eine ungefähre Übersicht über das vorhandene Titelmateriale bieten. Im Fall der Bibliographie von W. Laade, die so weitläufig verstreute Titel zu-

sammenstellt, erscheint eine Kritik der Unvollständigkeit um so widersinniger, da es sich hierbei außerdem um einen ersten Versuch für dieses Teilgebiet der Musik handelt. Es ist jedoch bei stichprobenartiger Prüfung die eine oder andere Ergänzung anzubringen, z. B. im Abschnitt „Arabische Musik“ (Nr. 307-388), die Schrift von H. Mainguy, *Les compositeurs libanais*, Tripolis 1967, oder als Ergänzung zu Nr. 312 der Bericht über den Kongreß arabischer Musik von C. Sachs in der Zeitschrift für Musikwissenschaft. Überhaupt muß gesagt werden, bei diesem Abschnitt stellvertretend für die übrigen, daß Quellen in den Landessprachen nicht verzeichnet sind. Es fehlt der *Guide to Arab music* von 'Abdul Hamīd Al-'Alūgī (Rāida al-mūsiqīyya al-'arabīyya), Bagdad 1964. Diese Bibliographie in arabischer Sprache gibt zahlreiche Literaturnachweise zum gestellten Thema (z. B. Nr. 86, 87, 100, 113, 132, 144, 160, 169, 173). Ähnliches gilt für den Abschnitt Türkei: Es sollte u. a. auf jeden Fall noch Erwähnung finden: *50 yillil türk musiki. Hazirlayan Mustafa Rona*, Istanbul 1960.

Obwohl die Zitierungsweise überall so vollständig wie möglich vorgenommen wurde, sind hier und da jedoch Verbesserungen notwendig, die bei einer erweiterten Auflage zu berücksichtigen sind, z. B.: bei Nr. 10: statt London: New York: Nelson 1956, dann New York: Grove Publ., London: Evergreen 1960; – Nr. 51: Titel ist unvollständig zitiert, Ort ist London, Seitenzahl 91 S.; – Nr. 98: Serie ist „La guide du livre. 220“; – Nr. 106: Titel ist unvollständig wiedergegeben, Seitenzahl ist 63 S.; Serie ist „Rembrandt-Reihe 27.“; – Nr. 114: Vorname des Herausgebers ist Isaac, Titel unvollständig, Verlag ist Routledge, Seitenzahl: 14, 312 S.

Sehr wertvoll ist das Verzeichnis der Institutionen und Gesellschaften mit ihren Adressen. Für den Libanon ließe sich das außerordentlich rege und einflußreiche Konservatorium in Beirut nachtragen. Bei dem anschließenden Verzeichnis der Rundfunkstationen fehlen dagegen leider zahlreiche Sender, wie einzelne Stichproben zeigen. Auch sind die Adressen in mehreren Fällen unvollständig. Hier ist eine Konsultation des „World-radio-TV-handbook“ in seiner letzten Ausgabe sicher eine Hilfe, um den Abschnitt ohne Schwierigkeiten auf Vollständigkeit und Korrektheit hin zu überprüfen.

Im ganzen gesehen ist die vorliegende Bibliographie sicher eine wertvolle Hilfe für solche Forschungsarbeiten, die sich mit der modernen Seite der Musikethnologie beschäftigen, mit der Folklore und ihren Problemen in den Ländern Afrikas und Asiens sowie mit den daraus resultierenden soziologischen Fragestellungen hinsichtlich der Gegenwartsmusik.
Jörg Martin, Stuttgart

N.A. JAIRAZBHAY: The Rāgs of North Indian Music. Their Structure and Evolution. London: Faber & Faber 1971. 222 S. 1 Schallpl. (17 cm): Examples of North Indian Rāgs, played by Vilayat Khan, Sitar.

Nicht eine Liste der in Nordindien gebräuchlichen Rāga hat N.A. Jairazbhoy mit dieser Arbeit vorgelegt, sondern eine Studie über die Beschaffenheit und Entwicklung der Rāga-Skalen sowie über die Gestaltung des modernen Skalensystems. Das Buch ist aus einer Reihe von Vorlesungen hervorgegangen, die der Autor an der School of Oriental and African Studies in London gehalten hat. Dort, vor westlichen Studenten, konnte der indische Lehrer die Praxis des Musiklehrens seiner Heimat nicht verwenden. Vielmehr sah er sich der Forderung gegenübergestellt, den Angehörigen einer anderen Musikkultur die Vorgänge der klingenden Musik und die Grundlagen der Musiktheorie in Indien zu erläutern. Dies hatte umso eingehender zu geschehen, als manchen Studenten indische Musik bis dahin völlig unbekannt war und die meisten sich hiermit nur im Nebenfach beschäftigten. Gewiß sind die oft sehr detaillierten Erklärungen und die Vergleiche mit Erscheinungen der westlichen Musik gerade dieser Lehrmethode zuzuschreiben – ein Gewinn auch für das Buch.

Besonders die ersten Teile der Darstellung lassen den pädagogischen Aspekt in den Vordergrund treten. So gibt die Einleitung einen Abriss der Musikgeschichte Indiens, wobei der Nachdruck auf die für die Gegenwart wichtigen Schriften und Entwicklungszüge gelegt wird. Ohne Zwang fügt sich das I. Kapitel, *An Outline of Present-Day North Indian Classical Music* an, das die Eigenart der traditionellen Musik Nordindiens in Melodie und Rhythmus umreißt. Kurz und klar skizziert das II. Kapitel die *Basic Elements of Theory*, also die Lehre von den Tönen

(d. h. den Stufen der „reinen“ Leiter und ihren Halbtonvarietäten), von den Oktavregistern, von der Intonation und Ornamentation der einzelnen Töne, von sechs- und fünfstufigen Tonleitern, von den in „gekrümmten“ Tonleitern zum Ausdruck gebrachten Melodiebewegungen, schließlich von der Teilung der Oktav in Tetrachorde und den Haupttönen für die Rāga-Melodiebildung (vādī, saṃvādī usw.).

Hierauf wendet sich die Arbeit ihrem wichtigsten Gegenstand, den Skalen und Skalensystemen zu. Im III. Kapitel werden zunächst die Charakteristika jener siebenstufigen Skalen aufgezählt, die man als „Thāt“, wörtlich „Rahmen“ oder „Skelett“ bezeichnet, und die den nach theoretischen Leitgedanken konzipierten Melakarta-Grundskalen Südindiens entsprechen. V. N. Bhātkhaṇḍe, der große Musiktheoretiker im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, hatte ein System von zehn solcher Grundskalen – eine Auswahl aus den 72 Melakarta Südindiens – für umfassend genug gehalten, um alle in der Praxis gebräuchlichen Rāga-Tonreihen zu klassifizieren. Inzwischen erwies sich die Anzahl der Skalen als zu gering, weshalb N.A. Jairazbhoy das System auf 32 (+3) Skalen ausweitete. Ob und wie weit dieses System Anerkennung findet, bleibt abzuwarten, doch sicherlich kommt es den Wünschen der Musiker und Theoretiker in Nordindien näher als Bhātkhaṇḍe's System.

Das IV. Kapitel, *The Effect of Drones* überschrieben, zeigt zu Anfang (unter Berücksichtigung der Helmholtz'schen Kurven) die „Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse“ der einzelnen Töne und aller ihrer möglichen Zwischenstufen zum Bordunklang, der zu meist aus Grundton, Quinte (oder Quarte) und Oktav des Grundtones besteht. Indem die Beziehungen schaffende Kraft der Quinten und Quartan besonders hervorgehoben wird, führt die Diskussion gegen Ende des Kapitels zur Betrachtung jener Töne in den Thāt-Skalen und in einigen Rāga-Tonreihen, die im Quint- und Quartverhältnis zueinander stehen. Hierbei nimmt Jairazbhoy zwei verschiedene Tetrachordteilungen der Oktav als möglich an: einmal die Teilung in die unverbundenen Quartan *sa-ma/ pa-sa*, d. i. *c-f/ g-c*, und dann ihre Untergliederung in die beiden verbundenen Quartan über dem Grundton, also *ri-pa/ pa-sa*, d. i. *d-g/ g-c*. Konsequent fortfahrend wird dann in den

Kapiteln V – *Evolution of the Circle of Thāts* – und VI – *Alternative Notes* – zu zeigen versucht, daß in den Tonreihen allgemein die Tendenz vorliegt, die beiden Tetrachorde innerhalb der Oktav mit gleichen Intervallschritten zu füllen. Wo dies von der Grundreihe her nicht gegeben ist, sind in den Rāga-Tonreihen Alternativtöne zugelassen. So etwa verlangt in Mārvā-thāt (mit der Skala *c des e fis g a h c*) der Ton *des* im unteren ein *as* im oberen Tetrachord, und das *a* im oberen erfordert ein *d* im unteren Tetrachord, wenn man die Oktavteilung in unverbundene Tetrachorde annimmt. Bei Annahme verbundener Tetrachorde (hier *des-g/g-c*) betrachtet Jairazbhoy das *fis* als (verminderte) Quarte von *des*, also wie ein *ges* (obwohl auch das *g* in der Reihe vorkommt!), und in diesem Falle verlangt das *g* ein *d* als Quartkonsonanz (s.S. 113). Die gewählten Beispiele sprechen für diese These, doch fragt es sich, ob damit die Potenz der Quint- und Quartintervalle in der streng linear-melodischen Musik Indiens nicht doch erheblich überbewertet wird. Schon das VIII Kapitel, mit dem Titel *Symmetry, Movement and Intonation* stützt diese Bedenken; denn es macht deutlich, daß neben der Symmetrie der Tonschritte oft ein symmetrischer Bau jener Melodiefiguren erstrebt wird, die sich um die Haupttöne herum entfalten. Westliche Termini benutzend könnte man sagen, daß bei diesem Verfahren tonale Sequenzen ebenso vorkommen wie reale Sequenzen. Schwierigkeiten macht die These vom Streben nach „*balanced tetrachords*“ auch bei der Betrachtung der hexatonischen und pentatonischen Rāga-Tonreihen, denn die Leitern mit verschiedenen Intervallen in den beiden (verbundenen oder unverbundenen) Tetrachorden sind gegenüber den Leitern mit gleichen Intervallen weitaus in der Mehrzahl. Jairazbhoy diskutiert die „*transilient scales*“ jedoch aufgrund ihrer heptatonischen „Grundskalen“ (vgl. S. 130), ein Verfahren, das der Theorie den Vorrang vor der Praxis gibt und die geschichtliche Reihenfolge – erst die Rāga-Melodietypen, dann ihre Klassifizierung – auf den Kopf stellt.

So ist denn auch Jairazbhoy's Hypothese, nach welcher das Streben zur Füllung der beiden Tetrachorde mit parallelen Intervallschritten sich schließlich als die treibende Kraft zur Entwicklung neuer Rāga oder Rāga-Tonreihen auswirkt (S. 180), schwer

zu beweisen, denn solche Prozesse erstrecken sich über längere, meist mehrere Generationen dauernde Zeiträume. Und doch läßt sich diese Möglichkeit nicht von der Hand weisen, obwohl man daneben auch die Entwicklung neuer Rāga durch weitere „Färbung“ der melodischen Linie in Betracht ziehen sollte. Die Musikbeispiele – kurze Ausschnitte aus acht Rāga, gespielt von Vilayat Khan – die auf einer Schallplatte beigegeben und am Schluß des Buches in skizzierenden Transkriptionen vorgelegt sind, können naturgemäß geschichtliche Dimensionen nicht aufreißen. Sie sollen auch nur dazu dienen, die Wirkung der Quint- und Quartintervalle innerhalb der Reihen zu demonstrieren. Doch die Besprechung der Töne und Intervalle führt mehrmals fast zwangsläufig zu den Melodiefiguren, welche die Haupttöne umgeben, und damit zum Grundbestand der Rāga-Melodien selbst.

Josef Kuckertz, Köln

GIAMPIERO TINTORI: *Gli strumenti musicali. 2 Bände. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1971. 1143 S.*

Die umfangreiche zweibändige Instrumentenkunde Tintoris legt zum ersten Mal aus italienischer Forschung eine umfassende Behandlung des gesamten Materials der Instrumentenkunde vor. Tintori stützt sich dabei vor allem auf die Arbeiten des belgischen Sammlers Viktor Mahillon, dessen fünfbandigen Katalog vom Brüsseler Museum er auswertet, auf die Werke des deutschen Forschers Curt Sachs, dessen *Reallexikon*, Katalog der Berliner Sammlung und *Handbuch der Instrumentenkunde* in der amerikanischen Auflage herangezogen werden, sowie des englischen Kanonikus Francis W. Galpin. Die drei Gelehrten betrachtet er als Väter der Instrumentenkunde, wobei Sachs sich im *Reallexikon* schon weitgehend auf das Material der ersten vier Bände von Mahillon stützt. Im Unterschied zu den Ordnungen in den Veröffentlichungen des Brüsseler Kataloges, der nach akustischen Gesichtspunkten angelegt ist, und des *Reallexikons* mit alphabetischer Registrierung wählt Tintori die ethnographische Gruppierung. Innerhalb der Kapitel erscheinen die Instrumente in gleichmäßig wiederkehrenden Familien als „idio-

foni, membrafoni, cordofoni, aerofoni“. Der Autor sieht in dieser Gliederung die erleichterte Suche nach einem Instrument, von welchem der Benutzer des Werkes den Namen nicht kennt, wohl aber die Art und die Nationalität. Er gewinnt damit ein Einteilungsprinzip, das einen zusammenfassenden Überblick über das Instrumentarium jeweils der einzelnen Kulturkreise bietet.

Das erste Kapitel ist einer sehr eingehenden Klassifizierung der genannten vier Hauptgruppen gewidmet, wobei auch die geschichtlichen Erscheinungen von Virdung, Agricola, Zacconi, Praetorius u. a. einbezogen werden. Die Bemühungen um eine Systematik der Musikinstrumente von Mahillon (1893) bis Dräger (1948) werden ausführlich behandelt (S. 5-47). In den weiteren Kapiteln des ersten Bandes folgen dann zunächst die außereuropäischen Kulturen mit den afrikanischen Völkern, dem Islam und Nahost, Indien, Fernost, die pazifischen Inseln, Amerika, der alte Orient (Ägypten, Mesopotanien, Griechenland). Jedem Kapitel ist eine ausführliche Bibliographie beigegeben.

Der zweite, fast gleich starke Band beschäftigt sich mit der europäischen Kultur. Die Betrachtung ist hier dem Raum als ganzer Einheit gewidmet, eine besondere Unterteilung in Länder erfolgt erst anschließend unter dem Stichwort „Volksinstrumente“. So wird in diesem Band das ganze Instrumentarium in historischer bis gegenwärtiger Form vorgestellt und erläutert. Tintori spürt hier nicht nur dem Bau jedes einzelnen Instrumentes nach, sondern auch seinem Vorkommen in den Ensemblegruppen der verschiedenen Zeiten. Zeitgenössische Beschreibungen von Festen, Besetzung der älteren Opernorchester, kammermusikalische Aufführungen bieten hier anregende Aufschlüsse über ihre Verwendung. Tintori stellt in bewundernswerter Akribie dem Benutzer ein Material zur Verfügung, das erschöpfend genannt werden kann.

Die beiden Bände sind reich bebildert. Für die ikonographische Betreuung zeichnet Alberto Basso verantwortlich, der zur Veranschaulichung der behandelten Instrumente neben den bekannten Quellen aus dem älteren Schrifttum auch viele bisher unbekannt Abbildungen beiträgt. Ein Glossar nennt die Namen der Instrumente und spezielle Ausdrücke, die in Lexiken gewöhnlich nicht erklärt werden. Ein Index sämtlicher Instru-

mente mit den Seitenzahlen erleichtert das Auffinden der ausführlichen Abhandlungen, ein Hilfsmittel, das bei der Ordnung der Kapitel nach Kulturkreisen, wie anfangs gesagt, besonders wichtig ist.

Georg Karstädt, Lübeck

ALEXANDER BUCHNER: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hanau a. M.: Werner Dausien Verlag 1972. 300 S. mit 24 Farbtafeln, 270 schwarz-weißen Abbildungen, 21 Stichen und Zeichnungen.

Abermals liegt ein schön ausgestattetes Werk über Musikinstrumente des bekannten Autors vor, das, wenn auch nicht uneingeschränkt, zur Dutzendpublikation der letzten drei Jahrzehnte am deutschsprachigen Buchmarkt gehört; zur gleichen Zeit erschien die tschechische Ausgabe dieser neuen, überarbeiteten Auflage, ins Deutsche übersetzt von O. Guth.

Zunächst fällt auf, daß der Buchtitel nicht hält, was er verspricht, nämlich „*Musikinstrumente von den Anfängen . . .*“ darzustellen; tatsächlich finden sich darin nur 37 Instrumente des Altertums, weder die wichtigsten noch die typologisch und historisch einer halbwegs kontinuierlichen Reihe angehörenden, in ziemlich systemloser Folge flüchtig den insgesamt 318 vorangestellt; dabei sind gerade die Musikinstrumente des letzten Jahrtausends im Alten Orient und in Hellas sowohl grundlegend für die spätere Entwicklung als auch viel form- und schmuckreicher als all jene aus den späteren genealogischen Epochen.

Eingeleitet wird dieses Werk von 42 Seiten Text (davon nur 13 S. Altertum), der eine Reihe Druckfehler (z. B. Hallstadt, richtig Hallstattkultur, S. 261 und Abb. 5-7, u. a.) und terminologische Unrichtigkeiten (z. B. Pan, „flöte“ statt Panpfeife) enthält. Aus der Vorgeschichte und dem frühen Altertum, das die Grundlagen für das Instrumentarium des Mittelalters bis zur Gegenwart lieferte, werden unzureichende, nur z. T. lokalisierte und datierte Darstellungen vermittelt, so daß der entscheidende Anspruch musikgeschichtlicher Betrachtung – lokale Priorität und Chronologie – unerfüllt ist. Der überwiegende Teil der archäologischen und

die gesamte numismatische Literatur mit ihren unentbehrlichen Beiträgen zur Musikikonographie hinsichtlich der typologischen und zeitlichen Kontinuität bleibt unausgeschöpft bzw. falsch interpretiert. So gab es z. B. im alten Ägypten keine Ratschen (S. 11), die ägyptische Musik stand keineswegs unter „*syrischem Einfluß*“ (cf. H. Hickmann, *Musikologie pharaonique*, Kehl a. Rh. 1956), sondern nur der Lyrenbau; die um 1900 v. Chr. dargestellte Kasten-Lyra (Abb. 13) ist wohl altsemitischer Herkunft (cf. L. Vorreiter, *Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten*, Mitt. 11 der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, Berlin 1972/73), jedoch nicht von einem „*semitischen Grabmal*“, sondern von einer Wandmalerei im Grab des Ägypters Nehera si-num Hotep in Beni Hasan (Mittelägypten).

Auf S. 10 oben wird die (nicht „*der*“!) Karnyx, eine keltische Kriegstrompete (nicht „*Kriegshorn*“, Abb. 26!) mit dem Lituus der Etrusker in Verbindung gebracht; beide haben unterschiedliche Herkunft und Etymologie! Die auf der Vasenscherbe aus Bismaja (altes Adab bei Nippur, 3200 v. Chr.) dargestellten zwei tragbaren Zupfinstrumente sind keine „*lyrenartigen Harfen*“, sondern Rundarm-Harfen mit trapezoiden Schallkästen. Signifikante und gebräuchliche termini sollten auch der helladischen „*Wiegen*“-Kithara und der Chelys (Abb. 27) gegeben werden; in Abb. 30 ist keine Kithara, sondern eine Kastenlyra dargestellt.

Ungemein groß ist die wahl- und systemlose Häufung von Musikikonogrammen aus dem Mittelalter, das dem Text nach zu schließen das Sondergebiet des Autors bildet. Einige Bilder hätten eingespart, andere verkleinert zusammengefaßt und systematisch geordnet werden können, wodurch der Überblick an Klarheit und Einprägsamkeit gewonnen hätte. Auch würden, wie auch hier, musikikonographische Werke, statt mit schablonenhafter Wiedergabe von Musikinstrumenten nur durch Lichtbilder, durch einen schöpferischen bzw. zeichnerischen Eigenbeitrag des Autors das gesamte Wissensgebiet der Musikorganologie bereichern und zu einem wissenschaftlichen Lehrgebäude emporheben lassen, doch es werden auch hier stumpf und langweilig, ohne Breite und Tiefe so oft wiederholt gleiche Instrumentenbilder dargeboten, wie Bücher über Musikinstrumente erscheinen. Auf die Abb. 285-332

hätte, um nicht in den Verdacht von billiger Reklame für Tagesinteressen zu geraten, verzichtet werden können, sie finden sich in Prospekten mit größerer und abwägbarer Streubreite; musiktechnologisch interessantere Darstellungen mit didaktischem Wert wären zu begrüßen.

Das abschließende „*Verzeichnis der Abbildungen*“ ist sehr dürftig und meist ohne Datierung und/oder ohne literarischen Quellennachweis. Vom folgenden Literaturnachweis wird viel nebensächliches Schrifttum genannt, grundlegendes verschwiegen, wie z. B. von B. Aign, St. Chauvet, H. Hickmann, P. R. Kirby, J. Rimmer, M. Wegner u. v. a.

Alles in allem bringt dieses Werk des an sich verdienten Autors eine mehr voluptuarische als wissenschaftliche Aufmachung von Musikikonogrammen ohne Ausgewogenheit und Systematik; positiv zu werten sind die erstmaligen Darstellungen von Musikinstrumenten des tschechischen Kulturraumes, doch sollte nicht verschwiegen werden, daß sie meist dem deutschen Kultureinfluß zuzuordnen sind, ferner die größere Anzahl von Farbtafeln, sofern erstmalig und unikat, und die Hervorhebung des Zierates an Musikinstrumenten, der einen integralen Teil der kunsthandwerklichen Stilistik bildet.

Jedes wissenschaftliche oder künstlerische Werk muß gemessen werden an seinem geistigen Gehalt, sei es ein Buch oder ein Instrument; er dokumentiert sich in der Neuheit, Originalität der Darstellung, in der wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Aussagekraft, im Logos und in der Ordnung seiner Einzelteile. Sieht man von den kritisch vermerkten Details ab, so zeichnet sich Buchner's Arbeit dadurch aus, daß sie eine Brücke zu schlagen versucht von der herkömmlichen und unergiebigem Instrumentenkunde zur Musikorganologie, die an den oben herausgestellten Kriterien und noch an anderen Forderungen gemessen und betrieben werden muß und die noch in den Kinderschuhen steckt. In seiner „*Einleitung*“ bemerkt Buchner richtig, „. . . daß sie (die Musikinstrumente, der Rez.) daher Werke der gestaltenden Kunst seien“; ihm ist auch beizupflichten zum Satz: „*Obwohl keines dieser Fachgebiete (Musikinstrumentenkunde und gestaltende Kunst des Musikinstrumentenbaues, der Rez.) bisher so stiefmütterlich behandelt wurde wie die Geschichte der Musikinstrumente, stellt sich dieses Buch trotz-*

dem nicht die Aufgabe, Probleme zu lösen, die bisher noch auf die Organologie und Organographie warten.“ Hier ist zu berichtigen, daß die Organographie als systematisches Ergebnis aus archäologischen und numismatischen Quellen ein Bestandteil der Musikorganologie ist, die eine Reihe von insgesamt zwölf Teildisziplinen umfaßt und bereits eine ideelle und materielle Basis besitzt. Zwangsläufig erfolgte wegen der heterogenen Zusammensetzung der Sachgebiete, die sowohl geistes- wie naturwissenschaftlicher Art sind, eine Emanzipation von der überkommenen Musikwissenschaft.

Leopold Vorreiter, Neugermring

GILBERT REANEY: *Guillaume de Machaut. London usw.: Oxford University Press 1971. 76 S. (Oxford Studies of Composers. 9.)*

In einer Reihe, die berühmte und kleinere Komponisten – aber offensichtlich nicht nach Maßgabe ihrer Marktgängigkeit – in gemeinverständlicher, doch immerhin mehr fachlich-musikalisch als biographisch ausgerichteter Weise vorstellt, hat Gilbert Reaney, ein anerkannter Machautforscher, über den Meister der ars nova geschrieben.

Neue Forschungserträge wird man von einer solchen Publikation nicht unbedingt erwarten dürfen; und daß der Rücksicht auf Lesbarkeit Erörterungen von Quellenlage, Textkritik oder Notationsproblemen zum Opfer fielen, ist zu verschmerzen. Schwerer wiegt, daß eine Reihe weiterer wichtiger Sachverhalte unscharf expliziert wird. Einige Beispiele. Auf eine „*Werkchronologie*“ ist zwar ständig Bezug genommen, auch wird kurz angedeutet, daß sie – da nur ganz wenige feste Daten erschließbar sind – auf der Reihenfolge der Eintragung in den Handschriften basiert, aber nicht, daß die Annahme einer chronologischen Eintragung Hypothese bleibt. Adam de la Halle, der 1286 gestorben ist, vorzuhalten, seine Motetten seien „*conservative works in the typical thirteenth-century 3/4 rhythm*“, und seine mehrstimmigen Rondeaux „*not especially modern*“ (69), ist kurios. Und fraglich ist, ob man als glückliche Formulierungen ansehen darf, wenn Machauts mehrstimmige Liedsätze als „*the earliest solo songs extant with written-out*

accompaniments“ (20) bezeichnet werden, oder zwei *Virelais*, deren Tenores Wiederholungen aufweisen, als „*forerunners of the Passacaglia form*“ (36).

Eine Folge von 4 Kapiteln gibt, begleitet von zahlreichen Notenbeispielen, einen Überblick über die verschiedenen musikalischen Gattungen und deren Formen, über melodische, rhythmische und satztechnische Merkmale. Daß das Büchlein einen Zugang zu Machauts Musik eröffnet, ist trotzdem zweifelhaft; mit Schuld daran trägt, paradoxerweise, gerade die vertraute Terminologie. Da ist von Tonika und Dominante die Rede, von 2/4-Takt, *c*-moll und Septakkord, auch von Schwanengesang, Vorspiel, Rubatoeffekt; und all dies nicht einmal in gedachten Anführungsstrichen. Wenn der Autor in einem Abschnitt aus der Messe „*rather strange harmonies*“ (26) moniert, so winkt fröhlich das verflossene Jahrhundert herüber; und auch kaum einer andern Epoche dürfte die folgende Bemerkung entstammen: „*It is not easy to decide which are the most emotionally expressive works of Machaut*“ (71). (In der Tat; jedoch kaum weniger, wozu die Frage gestellt werden mußte.) Allzu schulmäßig – nach den Kategorien Melodik, Rhythmik, Harmonik – verfährt auch das vorgeschaltete Kapitel „*Machaut's Musical Style*“; und selbst im Einleitungskapitel „*Machaut Musician-Poet*“ beschränkt sich Reaney vornehmlich auf Diskussion von Reimschemata. Hier wie dort hätten gründlichere Einzelinterpretationen zweifellos größeren Gewinn gebracht, gerade auch für Leser, die der Materie ferner stehen.

Sollte eine allgemein-musikalisch verständliche, aber historisch-kritische, nicht einem Konservatoriumsdenken verhaftete Einführung in mittelalterliche Musik unerfüllbare Utopie sein?

Wolfgang Dömling, Hamburg

HANNSDIETER WOHLFAHRT: *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik. Bern und München: Francke Verlag (1971). 261 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 4.)*

Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger“ Bach, konnte als „Bach-Sohn“, der in die väterlichen Fußtapfen trat, zwar nie

ganz in Vergessenheit geraten, wurde aber gegenüber den anderen drei Brüdern von der Forschung stets etwas stiefmütterlich behandelt. Er, dem ein „*solider Charakter*“, handwerkliche Gediegenheit und Zuverlässigkeit schon von Karl Gottlob Horstig nachgesagt wurde, fand die Erfüllung seines Musikerberufs im „*dienenden*“ Amt. Er war kein „*Originalgenie*“, kein Neuerer, aber dennoch einer von zahlreichen Musikern, in dessen Schaffen sich jene innere Umwertung vollzog, die zum Kunstwerk der Klassik führte. Endlich hat nun auch dieser Bach seinen Biographen gefunden. Der Titel des Buches verspricht zwar etwas zuviel, behandelt doch die Schrift nur das Leben und Instrumentalschaffen des Meisters (die Heidelberger Dissertation des Verfassers von 1968 nannte sich ehrlicher nur *J. Ch. F. Bach als Instrumentalkomponist*), aber es bleibt zu hoffen, daß sich für die Oratorien, Kantaten, dramatischen Werke sowie geistlichen und weltlichen Sololieder auch noch ein Monograph finden wird. Dabei wird man schwerlich an dieser Arbeit vorübergehen können. Sie ist, um es vorweg zu sagen, grundlegend und wird es auch noch in 25 Jahren sein.

Das Besondere dieser Studie zeigt sich in der Biographie und der Art der analytischen Betrachtung. In der Lebensbeschreibung wird Bach in seine Umwelt, die ihn prägt, unmittelbar hineingestellt. Auf der Grundlage umfangreicher archivalischer Studien und der Auswertung des Brief- und Urkunden-Nachlasses entwirft Wohlfahrt ein anschauliches Bild vom Bückeburger Hofleben, in dem Herder als Hofprediger und Konsistorialrat eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Es zeigt den Einfluß des Herrscherpaares, des Grafen Wilhelm und seiner schwärmerischen Gemahlin Maria Eleonore, sowie des Erbfolgers, des Grafen Philipp Ernst und der liberalen Fürstin Juliane. Gerade sie, die nach dem Tode ihres Gatten 1787 die Regentschaft übernahm, lenkte unter aktiver eigener Teilnahme das Musikleben der kleinen Residenz in Konzert und Geselligkeit in neue, verbürgerlichte Bahnen. Der Biographie ist ein umfangreiches, geistesgeschichtlich wie musikästhetisch wohlfundiertes Kapitel zum Stilwandel im 18. Jahrhundert unter dem Titel *Das geistige und gesellschaftliche Vorfeld der musikalischen Klassik* vorangestellt.

Nicht minder instruktiv, stets gut formu-

liert und flüssig geschrieben ist die Werkbesprechung, der etwa zwei Drittel des gesamten Buches vorbehalten bleibt. Wohlfahrt vermeidet ermüdende statistische Aufzählungen, die letztlich doch kaum neue Erkenntnisse vermitteln können, und versucht mit Erfolg, einzelne Werke von ihrer Typologie her zu interpretieren, wobei er, je nach Bedeutung der Komposition, oft ins analytische Detail geht. Chronologisch unterscheidet er im wesentlichen zwei Werkgruppen: die Frühwerke und jene, die nach des Bruders Carl Philipp Emanuel Übersiedlung nach Hamburg (1768) geschrieben wurden, weil der enge Kontakt zwischen beiden Musikern dem jüngeren, vor allem im sinfonischen Schaffen, neue geistige Dimensionen eröffnete, schließlich auch jene Spätwerke, die in der Zeit nach dem Besuch des Bruders Johann Christian in London (1778) entstanden sind, z.B. Konzerte. Die einzelnen Werke werden nach Gattungen behandelt: von zwanzig nachgewiesenen Sinfonien sind noch acht erhalten, von sechs Konzerten vier, von dreißig kammermusikalischen Kompositionen 27, von sechzehn Klaviersonaten fünfzehn.

Wie sicher und kenntnisreich sich der Verfasser auf diesem Terrain bewegt, zeigt die Analyse der *d*-moll-Sinfonie (I/3), die er affekttypologisch mit Erscheinungen der metastasianischen Opernwelt (Inferno) vergleicht, also als ein Stück „Theaterstil“ beschreibt. Zu gleichen oder zumindest sehr ähnlichen Ergebnissen ist auch der Unterzeichnete in einem größeren Aufsatz *Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigen d-moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971, Leipzig 1973) gekommen. Ergänzt sei lediglich, daß die Charakteristik dieses sinfonischen Einleitungssatzes wesentlich auf der melodisch-harmonischen Spannung der verminderten Septime beruht. Zur Thementypologie der Klaviersonate I in *F* sei die enge Verwandtschaft zum ersten Satz der ersten „Württembergischen“ Sonate von C.Ph.E. Bach erwähnt. Die vom Verfasser konstatierte „*Unausgeglichenheit*“ ist zweifellos beabsichtigt und beruht auf jenem Kontrastprinzip, das als künstlerisches Mittel zur Steigerung des Ausdrucks allmählich Allgemeingut wurde. Bei der Erörterung der Form der ersten Sätze hätte die Arbeit von Fred Ritzel, *Die Entwicklung der Sona-*

tenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts (Neue Musikgeschichtliche Forschungen I, Wiesbaden 1968) manche Anregungen bieten können. Leider erschien sie zu spät für die bereits 1968 abgeschlossene Dissertation. Ein vollständiges Werkverzeichnis, einschließlich der Vokalwerke, unter Berücksichtigung der Kriegsverluste, Neuentdeckungen sowie der in der Echtheit umstrittenen Kompositionen ergänzt diese wertvolle, über den Rahmen einer „normalen“ Dissertation weit hinausgehenden Studie.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

HERMANN ULLRICH: Die blinde Glasharmonikavirtuosin Mariane Kirchgessner und Wien. – Eine Künstlerin der empfindsamen Zeit. Tutzing: Hans Schneider 1971. 77 S., 2 Taf., 4 Abb. i. Text.

Obwohl die Beliebtheit der Glasharmonika im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und die Tatsache, daß neben zahlreichen kleineren Komponisten Mozart und Beethoven dieses Instrument mit Kompositionen bedachten, seit langem bekannt ist, fehlt bis jetzt eine Lebensbeschreibung der wohl berühmtesten Harmonikavirtuosin jener Zeit, der in Bruchsal gebürtigen Mariane Kirchgessner (1770-1808). Allenfalls ist ihr Name geläufig durch die Tatsache, daß die wohl berühmteste Glasharmonika-Komposition überhaupt, Mozarts Adagio und Rondo *c*-moll für Glasharmonika, Fl., Ob., Va., Vc. KV 617, 1791 für sie geschrieben wurde. Einen eigenen Artikel widmen ihr weder MGG (dort wird im Supplement ein Artikel erscheinen) noch das Riemann-Lexikon (auch nicht der jüngst erschienene Ergänzungsband), Grove bringt lediglich die Übersetzung des kleinen ADB-Artikels von C.F. Pohl. Dabei ergeht sich die zeitgenössische Kritik nahezu einmütig in hohen Lobspüchen, und C.D. Schubart erlebte durch sie erst seine „Bekehrung“ zur Glasharmonika. Im Gegensatz zu dem in Wien ansässigen Glasharmonikavirtuosen C. L. Röllig verschmähte Mariane Kirchgessner das Spiel auf einer mit Tastatur versehenen Harmonika wegen deren härteren, nuancenärmeren Tones; daher spielte sie voller Ausdruck und auch Stücke höchsten Schwierigkeitsgrades

mit einer technischen Perfektion, die ihr gelegentlich geradezu den Vorwurf der Verfremdung des Charakters des Instrumentes (von dem man nur getragene, tief ernste Musik gewohnt war) eintrug.

Hermann Ullrichs Bändchen über Mariane Kirchgessner umfaßt drei Abschnitte: 1. *Mensch und Künstlerin*; 2. *Die Glasharmonika – Roman eines Instrumentes*; 3. *Die Konzerttätigkeit der Kirchgessner in Wien 1791 und 1806*. – Hinsichtlich der Vita ist der Verfasser auf die verhältnismäßig spärlichen Zeugnisse von Bekannten und Bewunderern sowie Presse- und Lexikonnotizen angewiesen; Briefe hat Mariane Kirchgessner – wohl mangels Kenntnis der Blindenschrift – anscheinend nicht hinterlassen. Auch bot ihre private Persönlichkeit offenbar wenig Anlaß zur Berichterstattung, und hinsichtlich ihrer Wiener Konzerte finden sich in den Zeitungen zwar Ankündigungen, aber kaum Besprechungen. Da zudem nicht einmal ein Bildnis überliefert ist, bleibt die Schilderung des „Menschen“ – äußerlich wie innerlich – mehr oder weniger auf kombinatorische Vermutungen angewiesen. Aber auch die Umriss der künstlerischen Persönlichkeit bleiben verschwommen – zu unbestimmt und nicht selten widersprüchlich drücken sich die nicht allzu häufigen und oft zeitlich weit auseinanderliegenden Konzertberichte aus, als daß man aus ihnen die Entwicklung des Interpretationsstils der Künstlerin rekonstruieren könnte.

Der „Roman“ der Glasharmonika (2. Abschnitt des Buches) ist ein kurzer Abriss der Geschichte des Instrumentes; darüber hinaus sollen einige Zitate die Wirkung des Instrumentes auf die Zeitgenossen illustrieren. Das Verständnis bleibt aber an der Oberfläche, da die Frage nach der Ursache des ungeheuren Erfolges der Glasharmonika und ihrer tiefen Wirkung auf die Gemüter jener Zeit nicht angeschnitten wird – trotz des als Motto dem Abschnitt vorangestellten Schlüsselwortes von C. L. Röllig von der Bedeutungsanalogie zur Leier des Orpheus. Ohne die Kenntnis der tieferen Zusammenhänge mit der spekulativen Naturphilosophie der Zeit müssen Phänomene wie etwa die Verwendung der Harmonika bei den Mesmerschen Heilkuren und auch die Auslassungen Jeap-Pauls, Goethes, Schubarts und anderer bloß als gelegentliche, der Zeitmode huldigende Kuriosa erscheinen.

Im dritten Abschnitt werden – nach kurzem Abriss des Wiener Musiklebens der Zeit – die verschiedenen Auftritte der Mariane Kirchgessner in der Donaustadt in den Jahren 1791 und 1806 datenmäßig aufgeführt und dabei das Uraufführungsdatum des KV 617 auf Grund neuerer Forschungsergebnisse erörtert. Verwirrend erscheint die Methode, in Ermangelung von Berichten über den Wiederhall der Konzerte in Wien Kritiken und Berichte von anderen Orten heranzuziehen und sie mit eigenen Vermutungen zu kombinieren; dadurch wird das Hauptziel des Buches – die Darstellung der Rolle der Kirchgessner im spezifischen Wiener Musikmilieu – verfehlt.

Die Disposition des Bändchens bedingt zahlreiche Abschweifungen, Wiederholungen und Zerstreuung von Zusammengehörigem (z. B. S. 24 – Anm. II/7 – Anm. III/9). Bei einer solchen Anlage wäre ein Namensregister unentbehrlich gewesen; es fehlt ebenso wie ein Verzeichnis und Nachweise der Abbildungen, und sogar auf ein Inhaltsverzeichnis muß man verzichten. Solche Mängel erinnern daran, daß es an der Zeit wäre, eine dem Forschungsstand entsprechende und methodisch hinreichend fundierte Geschichte der Glasharmonika, ihrer Spieler und ihrer ideellen Bedeutung in Angriff zu nehmen.

Arnfried Edler, Kiel

ANDRES BRINER: Paul Hindemith. Zürich-Freiburg i. Br. und Mainz: Atlantis Verlag und B. Schott's Söhne 1971. 388 S. (mit 1 Notenbsp., 4 Abb. und Anhang: Werkverz., Satzung der Hindemith-Stiftung, Aufruf der Hrg. der geplanten Hindemith-Gesamtausg., Bibliogr., Register), 8 Taf.

1948 erschien Heinrich Strobels Hindemith-Buch in dritter Auflage. Über zwanzig Jahre vergingen bis zum Erscheinen der nächsten Biographie, der von Andres Briner, die „Dem Andenken des ersten Hindemith-Biographen Heinrich Strobel gewidmet“ ist.

Wer den Einfluß Hindemiths auf die Musik des 20. Jahrhunderts, zumindest bis 1950, nicht zu gering erachtet, den könnte dieser Zeitraum in Erstaunen setzen. Das diesem Buch bzw. Vorwort vorangestellte Motto, ein Ausspruch Hindemiths versucht eine Antwort zu geben: „Wenn sich jemand mit mir

beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen.“ Daraus zu schließen, Hindemiths Leben und Wirken zerfalle „... in zwei scharf getrennte konträre Phasen...“ (S. 10), wehrt Briner ab, da bei dieser Sicht der Verlauf der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts feststehen müßte. Er sieht zwar, daß es Hindemith zeitlebens „... um die Sicherung und Nutzbarmachung eines abgegrenzten Feldes musikalischer Produktivität...“ (S. 10) ging, folgert aber daraus nicht, daß für Hindemith der Verlauf der Musikgeschichte in diesem Jahrhundert feststand bzw. absehbar war. Um nun im Sinne Hindemiths zu handeln, gliedert Briner seine Biographie, die er als „Versuch“ verstanden wissen möchte, in fünf Lebensstationen: I Frankfurt – Donaueschingen, II Berlin, III Wallis – USA, IV New Haven – Zürich, V Zürich – Blonay, dazwischen sind ausführlichere Werkbetrachtungen, „Exkurse“ genannt, eingeschoben. Das angehängte sechste Kapitel behandelt die theoretischen Werke mit einem Exkurs über die unveröffentlichte 19. Übung aus der „Unterweisung...“, dem Fragment einer Rhythmuslehre. Leben und Werk halten sich in der Darstellung (mit Schwerpunkt auf der Zeit nach 1945) die Waage, wobei es dem Leser anheimgestellt wird, „... die beiden Aspekte, den der organischen Entwicklung und den einer Zweiteilung, ins eigene mentale Gleichgewicht zu bringen.“ (S. 11) Briners erklärtes Ziel ist es, die im Laufe der Zeit um Hindemith entstandenen Mißverständnisse auszuräumen, deshalb mögen Tatsachen für sich selbst sprechen. Das Versprechen wird eingelöst: Zahlreiche biographische Fakten werden detailliert ausgebreitet und zudem noch durch bisher unbekannt „Tatsachen“ angereichert (z. B. über die Oper *Mathis der Maler*), auf welche Briner durch die Witwe Hindemiths aufmerksam gemacht wurde.

Genügt es aber, biographische Fakten über einen bereits historisch gewordenen Komponisten aufzubereiten – dem Vorwort nach hat das Buch keinen anderen Anspruch – oder sollte der „Gegenstand“ nicht zusätzlich einer historisch-kritischen Analyse unterzogen werden? Unvermeidlich wird nun der Verdacht, daß eine bloße Darstellung der Tatsachen Probleme zu umgehen trachtet, denen Hindemith ebenfalls soweit wie möglich aus dem Wege gegangen ist. Bei Durchsicht der Bibliographie fällt das Verschwei-

gen zweier wichtiger Arbeiten auf, die sich kritisch mit Hindemith auseinandersetzen. Es sind die Arbeiten von Paul Bekker in: „Musikblätter des Anbruch“ VII, 1925 und Theodor W. Adorno in seinen *Impromptus*, Frankfurt a. M. 1968. Die hier bereits durchscheinende Kritik- und Problemlosigkeit Briners wird im Verlauf der Darstellung manifest, am deutlichsten in den Exkursen, die leider nicht über Andeutungen hinausgelangen.

Rundweg wird ohne nähere Begründung behauptet: „... Hindemith hat wie Strawinsky auch darin schöpferisch gewirkt, daß er die Spielmöglichkeiten der Instrumente durch die Art ihres Einsatzes erweiterte.“ (S. 35) Im Gegensatz zu Bartók und Strawinsky kann das aber in Bezug auf Hindemiths Werk nicht gesagt werden: Da er seine Themen vom Instrument her entwickelt hat, waren ihm wirkliche instrumentale Erweiterungen, die über bloß instrumental Gedachtes hinausgingen, nicht mehr ohne weiteres möglich.

Ein Brief (zitiert auf S. 45), in dem Hindemith sich für Schönberg einsetzt, rückt das Verhältnis Schönberg-Hindemith in kein positives Licht, er bestätigt vielmehr, daß Hindemith keinerlei Beziehungen zum Werk Schönbergs hatte. Briner hält diesen Brief für „... ein sprechendes Dokument künstlerischer Sensibilität.“ (S. 45) Während Schönberg die Spannung von Tradition und Fortschritt ausgetragen hat, klammert Hindemith sie aus, dadurch stagniert Hindemiths Musik; am deutlichsten zeigen das die Sonaten nach 1935, die sich, so Briner, „... einem übergeordneten Geist und damit einem Absolutum verpflichtet zeigen und die von diesem nicht erdrückt, sondern belebt werden.“ (S. 240)

Nach Durchsicht von Briners Buch stellt sich bei solchen Äußerungen der Verdacht ein, daß die Person und vor allem das Werk Hindemiths bisweilen idealisiert werden sollen. Bei der Betrachtung des Septetts, das gleichsam beredt angepriesen wird, scheint allerdings der Autor über das gesetzte Ziel hinausgeschossen zu sein: „... Spielfreude und kompositorische Wissenschaft verbinden sich auf das Glücklichste in einem Werk, das zweifellos in einer glücklichen Zeit entstanden ist.“ (S. 193) Man ist geneigt, einen bekannten Werbespruch zu assoziieren. Noch im Vorwort behauptet Briner: „Ein Greuel wäre es ihm [Hindemith] gewesen, sich ide-

alisiert zu finden“ (S. 9).

Während aber Strobels Buch nichts weiter als eine Werkbetrachtung darstellt – Stobel betrachtet es als „Studie“ (vgl. das Vorw. zur dritten Aufl.) – ist Briners Buch, bei aller Kritik, eigentlich die erste Biographie über Hindemith, ohne die zukünftige Arbeiten über diesen Komponisten nicht mehr auskommen werden.

Heinz Zietsch, Frankfurt a. M.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Autograph Miscellany From Circa 1786 To 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The 'Kafka Sketchbook'). Edited by Joseph KERMAN, Bd. I: Facsimile, Bd. II: Transcription. London: The Trustees of the British Museum 1970. XXXIX S., 125 f. und XXI, 296 S.*

Publikationen von Skizzenbüchern Beethovens wurden bislang unter zwei Gesichtspunkten vorgenommen: entweder wurden alle verfügbaren Skizzen zu einem bestimmten Werk zusammengetragen oder geschlossene Bücher publiziert. In beiden Fällen werden unter historisch – genetischen Gesichtspunkten die Entstehung zumeist eines einzigen Werks oder doch wenigstens ein zeitlich eng zusammenhängender Arbeitsprozeß untersucht. – Mit dem hier publizierten Band wird nun zwar eines der interessantesten und das umfangreichste Skizzenbuch überhaupt vorgelegt; aber es ist eine wohl von dem Komponisten und Sammler Johann Nepomuk Kafka zusammengebrachte lose Folge von Studien zu den verschiedensten Werken. Diese größere von zwei Skizzensammlungen Kafkas im Besitz des Britischen Museums ist vor allem dadurch interessant, daß sie wohl ausschließlich Entwürfe aus Beethovens Jugendjahren vor der Jahrhundertwende, wo der erhaltene Skizzenbestand noch ziemlich spärlich ist, enthält bis hin zu fertigen Werken wie jener Romanze für Flöte, Fagott, Klavier und Orchester, die Willy Hess herausgegeben hat und deren Echtheit neben anderen Stücken auf dem Bonner Kongreß von Andreas Holschneider bestritten wurde. Der Charakter der Blätter reicht vom flüchtigen Entwurf über die Ausarbeitungsskizze bis hin zur Reinschrift, dies alles jedoch zu jeweils verschiedenen Werken.

Anlaß der Publikation ist die Absicht, zu Beethovens 200. Geburtstag das größte Autograph im Besitz des Britischen Museums in repräsentativer Form vorzulegen. Insofern erübrigt sich eine Diskussion der Frage, ob es wirklich sinnvoll und notwendig ist, jeder Übertragung eines Skizzenbuchs zugleich dessen Facsimile beizugeben, eine Übung, die wohl Nathan Fischman mit seiner Publikation des sog. Wielhorsky-Buches eingeführt hat und die dann auch vom Beethoven-Archiv Bonn sogar für die bereits seit Jahren in der Übertragung vorliegenden Hefte aufgegriffen und die jetzt auch vom Britischen Museum und dem Herausgeber übernommen wurde.

Der 2. Band enthält die Übertragung – man kann nun aber nicht eigentlich sagen: des Skizzenbuchs, denn der Herausgeber hat aus der Tatsache, daß es sich nicht um ein fortlaufend beschriebenes Buch, sondern um vermutlich später zusammengefügte Einzelblätter handelt, die Konsequenz gezogen, die Blätter auch nicht so zu übertragen, wie sie vorliegen, sondern er hat die Übertragung nach Werken geordnet vorgenommen. Da Beethoven aber zwischen den Vorarbeiten zu abgeschlossenen Werken auch ständig in größerem Maße Entwürfe zu Werken notierte, die dann gar nicht fertiggestellt wurden, ganz zu schweigen von unidentifizierbaren Entwürfen, ergibt sich eine Zweiteilung der Übertragung. In dem nach Werken geordneten Teil stehen derartige Skizzen nur, soweit Beethoven sie „fairly extensively“ skizziert hat, was bei Sonatensätzen auf „mindestens 1 Seite“ präzisiert wird. So ergibt sich immerhin ein Drittel der Übertragung, das in der Reihenfolge der tatsächlichen Notierungen Beethovens – unter Abzug der auf ein bestimmtes Werk beziehbaren Skizzen – angeordnet ist. Das erschwert natürlich, die einzelne Seite des Autographs in der Übertragung zu verfolgen; aber das liegt auch nicht primär in der Absicht des Herausgebers.

Wird das Material jedoch in der Übertragung anders angeordnet als im Original, so ergibt sich sogleich das Problem einer schlüssigen Neuordnung. Der Herausgeber hat sich dafür entschieden, die Skizzen „chronologisch“ einzuordnen. Dabei werden sogar Zusammenhänge, die Beethoven im Zuge der Niederschrift mit einem „Vi=de“ selbst neu zusammengefügte, bereits entsprechend

der späteren Absicht Beethovens eingeordnet. Ob dies wirklich dem „Erleichtern des Studiums der Skizzen“ dient, muß jedoch dahingestellt bleiben. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die als chronologisch intendierte Anordnung des Materials nicht in Wirklichkeit eine vermutete genetische ist, denn die Entwicklung eines musikalischen Gedankens auf die Endfassung hin verläuft bei Beethoven ja gerade meist nicht in chronologischer Folge. Damit jedoch befände man sich statt des vermeintlich sicheren historisch methodologischen Bodens auf einem zumindest nicht klar fixierten strukturellen.

Die Anordnung der Skizzen erfolgt denn auch eigentlich nach dem Stellenwert, den sie in der Interpretation des Herausgebers einnehmen. „Ein beträchtliches Maß an Interpretation ist unvermeidlich“, räumt der Herausgeber (Bd. II, S. XII) selbst ein. Ob deswegen eine reine Übertragung „entscheidend im Widerstreit mit der Einsichtigkeit und Brauchbarkeit der Publikation“ liegen würde, scheint mir nicht unbedingt ein zwingender Schluß zu sein. Aber er führt zu den Übertragungsprinzipien, die der Publikation zugrundeliegen: nicht nur wurden Schlüssel und bei Beethoven fehlende Akzidenzen eingefügt, sondern auch etwa Gesangstexte ergänzt, die in der Vorlage fehlen. Aber nicht nur wo das Autograph sozusagen „unvollständig“ ist, wurden systematisch Ergänzungen vorgenommen. Insgesamt wurde die Übertragung nicht unwesentlich an die Endgestalt der fertigen Werke angenähert, und das nicht nur bei spezifischen Notierungsgewohnheiten wie etwa der gelegentlich etwas summarischen Art Beethovens, gleichartige rhythmische Vorgänge zu behandeln; der originale Zustand ist dann oberhalb der Zeile mit dem Vermerk „Ms“ wiedergegeben.

Man kann der Meinung sein, daß damit ein Spezifikum von Beethovens Skizzen aufgegeben sei, wahrscheinlich sogar mehr als lediglich ihre Spontaneität und ihre Unmittelbarkeit. Der Herausgeber selbst bezeichnet sein Verfahren als „liberaler als Fischman“, der mit seiner Ausgabe des sog. Wielhorsky-Buches schon ausdrücklich den Zweck verfolgte, eine nicht nur für den hoch spezialisierten Forscher, sondern auch für den Musiker benutzbare Übertragung zu bieten. Damit ist wohl der Gegenpol eingenommen zur

Ausgabe des Beethoven-Archivs mit ihrem Ziel, eine Art lesbares Faksimile zu bieten, Grundlage für die spätere Interpretation und nicht mehr. Hier ist die Interpretation bereits mehr oder weniger stark prägender Bestandteil der Übertragung. Fischman wie Kerman haben aus der Methodik ihrer Übertragungen die Konsequenz gezogen, ein Faksimile des Autographs zum Bestandteil der Publikationen zu machen. Der Herausgeber betont in seinem Vorwort ausdrücklich die „klare Notwendigkeit eines Faksimiles“. Nicht zu folgen vermag ich ihm jedoch gerade für viele Zweifelsfälle in seiner Meinung, „*the facsimile makes available all the evidence*“, denn gerade wo man sich bei schwer lesbaren Stellen – möglicherweise sogar unter Zuhilfenahme einer Lupe – „evidence“ aus dem Faksimile erhofft, läßt einen der Druckraster arg im Stich.

Selbst da, wo man anders entschieden hätte oder etwa Funktion und Wert eines derartigen Faksimiles skeptischer beurteilt, bleibt jedoch der uneingeschränkte Respekt nicht nur vor der außerordentlich sorgfältigen Editionsarbeit, sondern vielleicht noch mehr vor der Bewußtheit, mit der die methodologischen Implikationen der Übertragung vom Herausgeber gesehen und offen ausgesprochen worden sind. Das gilt auch für die bemerkenswerte Tatsache, daß die Übertragung Thema eines Seminars des Herausgebers an der Universität Berkeley war.

Siegfried Kross, Bonn

Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD), Teil I: Faksimile, Teil II: Übertragungen hrsg. von Wolfgang DÖMLING. Kassel-Basel: Bärenreiter 1972. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 52/53.)

Die Erforschung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit der letzten 20 Jahre hat ein gut Teil ihres Fortschrittes den Leistungen zu verdanken, die auf dem Gebiet der systematischen Erfassung der Quellen und ihrer Veröffentlichungen in Faksimile und Übertragungen erbracht worden sind. Sie ist damit im Begriff, einer Aufgabe, die schon zu Beginn des Jahrhunderts Friedrich Ludwig wie kein zweiter erkannt und in die Wege geleitet hat, endlich gerecht zu werden.

Wolfgang Dömling schließt durch die

Publikation der Handschrift London, British Museum, Add. 27 630 eine weitere Lücke. Sein Beitrag ist umso willkommener, als das von ihm vorgelegte Repertoire einer jener Sondertraditionen angehört, die man bislang oft zu einseitig an der artifiziellen Musik gemessen und daher in der Bedeutung, die ihnen in der kirchenmusikalischen Praxis des ausgehenden Mittelalters zukam, unterschätzt hat. Wieweit die Handschrift London 27 630, die stellvertretend für ein altes, vorwiegend im deutschsprachigen Voralpenraum gepflegtes und größtenteils mündlich tradiertes Repertoire stehen kann, ähnlichen Erscheinungen in Frankreich, England, Spanien und vor allem auch in Italien entspricht, bleibt im einzelnen noch abzuklären. Es steht jedenfalls fest, daß hier eine Form mehrstimmigen Musizierens vorliegt, die einerseits in ihren wesentlichen Merkmalen schon im 12. Jahrhundert geprägt war und andererseits, vor allem in der Abteilung der Motetten, den Einfluß der fortgeschritteneren Kunstmusik auf eigene Art und Weise verarbeitet hat.

Der Faksimile-Band, als „*nötiger Bestandteil der Edition*“ und „*nicht bloß als schmückende Beigabe zum Notenband*“ gedacht (Bd. 53, S. VIII), gibt die gesamte, 109 Folio starke Handschrift wieder; weitere 8 Faksimile-Abbildungen verwandter Quellen sind den Übertragungen im Notenband vorangestellt. Daß der Herausgeber die den Transkriptionen entsprechenden Nummern in margine beigegeben und so das Auffinden der Anfänge sehr erleichtert hat, wird ihm der Benutzer zu danken wissen. Unter den recht zahlreichen einstimmigen Stücken, auf die der Herausgeber im Überblick über den Inhalt der Handschrift nur summarisch eingeht (vgl. Bd. 53, S. 67), verdient angesichts einer noch immer ausstehenden Monographie über das einstimmige Credo die auf f. 1-2v notierte, im Liber usualis nicht aufgenommene und den für diese Gattung in jener Zeit typischen cantus fractus in wiederum eigener Ausprägung präsentierende Melodie einen besonderen Hinweis. Auch die nicht unbedeutende Sammlung der Sequenzen wie auch die übrigen einstimmigen Gesänge dürften in künftigen Arbeiten, die sich etwa mit dem Weiterleben der Sequenz im späteren Mittelalter oder der Bildung von Sonderliturgien beschäftigen, kaum unbeachtet bleiben. Im Hinblick auf solche Interessen hätte man bei

der hier sich bietenden Gelegenheit die einstimmigen Stücke vielleicht im Incipitregister am Schluß des Notenbandes berücksichtigen sollen.

Der sauber gestochene Notenband wird durch einen Index der mehrstimmigen Sätze, der 52 zweistimmigen „Organa“ (darunter fallen Tropen aller Art, Lektionen, Benedicamus domino-Sätze und verschiedene andere conductus-ähnliche Stücke) und der 30, von einer Ausnahme und einem Spezialfall abgesehen, ebenfalls zweistimmigen Motetten, eröffnet. Das Vorwort orientiert in klarer, knapper Darstellung über den geschichtlichen Ort der Handschrift, den Charakter der in ihr überlieferten Mehrstimmigkeit und die Hauptprobleme der Edition. Eine eingehende Beschreibung der Handschrift und eine Liste der Konkordanzen enthaltenden Quellen folgen im Rahmen des kritischen Berichtes am Schluß des Bandes. Dömling bezweifelt, wie übrigens bereits Theodor Göllner (*Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961, S. 16), die seinerzeit von A. Hughes-Hughes geäußerte Hypothese, wonach die Handschrift im – wie Hughes-Hughes meinte – Augustiner-Eremitenloster Indersdorf entstanden sei, mit dem Hinweis darauf, daß es sich in Indersdorf gerade nicht um Eremiten, auf die einige Stücke anspielen, sondern um Augustiner-Chorherren gehandelt habe (Bd. 53, S. VII und S. 67; die Stichhaltigkeit dieses Arguments müßte allerdings näher begründet werden), hält sich aber ebenfalls an die wahrscheinlich süddeutsche Provenienz des Codex, dessen Niederschrift er in Übereinstimmung mit Bernhard Bischoff und im Gegensatz zu gelegentlich geäußerten späteren Datierungen zur Hauptsache in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ansetzt. Hinweise „zur Einrichtung der Ausgabe“, „spezielle Anmerkungen“ zu den einzelnen Stücken und deren Übertragungen und ein Register der Gattungen, der Unica und der Textanfänge der mehrstimmigen Stücke beschließen den sorgfältig gearbeiteten Band.

Die besonderen Probleme bei der Edition mittelalterlicher Musik stellen sich bekanntlich stets bei den Transkriptionen ein. Ich möchte hier nicht so sehr den unterschiedlichen Standpunkt hinsichtlich der bei den Organa angewandten Methode, die seit Rudolf von Fickers „einsamem Versuch“ (vgl. DTÖ, Jg. XL, Bd. 76, Wien 1933) sich ihre

eigene Tradition geschaffen hat, sondern die grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Herausgeber hinsichtlich der Übertragungen der Motetten betonen. Zunächst also einige Bemerkungen zum 2. Teil des Notenbandes.

Von jenen Stellen ausgehend, in denen mehrfach Gruppen von 4 Semibreves oder Brevis + 2 Semibreves auftreten, hat der Herausgeber zu Recht auf binären Rhythmus geschlossen. Damit darf auch als beinahe sicher gelten, daß Handschins ternäre Interpretation der rhythmisch indifferent notierten Engelberger Motette *Ad regnum epulentum - Noster cetus* (SjBmw III, 1928, Notenbeilage Nr. 17), die musikalisch weitgehend mit London 27 630 Nr. 61 bzw. Nr. 74 übereinstimmt, abwegig war. Bei Nr. 65 und Nr. 67 hält Dömling auch den dreizeitigen Rhythmus für möglich (Bd. 53, S. 73); die binäre Interpretation, für die er sich in der Übertragung entschieden hat, scheint jedoch die bessere zu sein. In Nr. 63, bei der er den ternären Rhythmus gewählt hat, wäre vermutlich trotz des Fehlens von Vierer-Semibrevis-Gruppen die binäre Übertragung vorzuziehen gewesen, da erstens die Tenor-Organisation dieselbe ist wie in Nr. 67, für die der binäre Rhythmus eine überzeugende Lösung ergeben hat, und zweitens die Folge Brevis + Binaria c. opp. prop. über „vite“ (ebenso konsequent bei den entsprechenden Stellen) trotz der in dieser Handschrift ambivalenten Bedeutung der Ligatur eher den Platz einer zwei- als einer dreizeitigen Longa einzunehmen scheint. Auch bei Nr. 54 wäre angesichts des in dieser Sammlung vorherrschenden Zweier-Rhythmus die binäre Lösung denkbar gewesen. Zweifellos ternär – und von Dömling auch so übertragen – ist der Rhythmus in Nr. 55. Ich hätte allerdings keine Bedenken gehabt, die vereinzelt Binaria im Tenor, dessen Herkunft aus dem cantus planus ohnehin nicht eine streng-mensurale Deutung der Notation suggeriert, der trochäischen Bewegung in der Oberstimme anzugleichen, da die sonst nicht übliche Kombination von 1. und 2. Modus auch in dieser Quelle kaum gemeint sein kann.

Zurückkommend auf die Edition der Organa, teile ich die Auffassung des Herausgebers, daß zumindest optisch eine Zweiteilung des Notenbandes unvermeidlich war. Indes fragt man sich, ob die Trennungslinie wirklich zwischen Organa und Motetten verläuft

und ob der Herausgeber nicht mindestens bei Nr. 40-42 und wohl auch bei Nr. 36, bei denen er die Incipits auch in rhythmischer Übertragung beigefügt hat, mit der Erkenntnis hätte ernst machen und sich in Übereinstimmung mit der mensuralen Notation zur rhythmischen Transkription des ganzen Stückes entschließen sollen.

Für die übrigen Sätze, bei denen eine aus dieser Quelle begründbare rhythmische Interpretation nicht zu erbringen ist, hat der Herausgeber eine Übertragungsmethode gewählt, die er als „*verdeutlichende Nachschrift*“ bezeichnet und wie folgt umschreibt: „*Sie gibt wohl die originale Notierung, auch in ihrer Inkonsequenz, getreu wieder, nicht jedoch die offensichtlichen Zufälligkeiten des Schreibvorgangs*“ (Bd. 53, S. 69). Zwei Bemerkungen dazu drängen sich auf. 1. Abgesehen davon, daß der Benutzer der Ausgabe kaum in der Lage sein dürfte, beim Vergleich des Faksimiles und der Übertragung auf Anheb zu entscheiden, ob er es im konkreten Fall mit einer „*Inkonsequenz der Notierung*“ oder mit einer „*offensichtlichen Zufälligkeit des Schreibvorgangs*“ zu tun hat, ist ihm, wo nicht der kritische Bericht zu Hilfe kommt, die Grundlage zur Beurteilung der Emendationen entzogen, was er umso mehr bedauern wird, als der Herausgeber sich gerade in dieser Sparte die Aufgabe nicht leicht gemacht zu haben scheint. 2. Geht man davon aus – die Übertragungsweise der Motetten läßt vermuten, daß auch der Herausgeber diese Ansicht teilt –, daß eine Edition nicht in erster Linie das Notenbild, sondern dessen Sinn wiederzugeben hat, dann kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das gewählte Verfahren im Hinblick auf das gesteckte Ziel und berechtigte Erwartungen sich selbst im Wege steht. Zwei Aspekte mögen zur Erläuterung genügen.

Die Frage der Zusammenklangsverhältnisse stellt sich bei diesen überwiegend im Note gegen Note-Satz gehaltenen Stücken zwar nur selten. Dies ist aber immer noch kein Grund, einen Übertragungsmodus zu wählen, der in bezug auf das Zusammenklangsproblem durch sein indifferentes Verhalten in allen jenen Fällen enttäuschen muß, wo das Verhältnis der Stimmen aus dem strengen Note gegen Note-Satz heraustritt (ausgenommen sind selbstverständlich die Halteton-Partien; vgl. jedoch etwa S. 15,

2. Akk.: „*triumphavit*“, zweitletzter Abschnitt).

Ähnliches gilt hinsichtlich der Frage, welche Bedeutung der Plica-Schreibung zukomme. Der Herausgeber ersetzt beispielsweise S. 3 in der Oberstimme über „*porta*“ (3. Akk.) und „*rore*“ (5. Akk.) sowie über „*virga*“ (3. Akk.), nicht aber in der Parallelstelle über „*quando*“ (5. Akk.) die Simplex plicata stillschweigend durch eine Longa; er tut es auch beim Climacus über „*redimitur*“ (4. Akk.), nicht aber an mehreren ähnlichen Stellen wie beispielsweise S. 5 über „*angelorum*“ (4. Akk.); er beläßt S. 15 in der Oberstimme die Plica descendens über „*virgo*“ (7. Akk.), obschon hier durch die Gegenbewegung der Stimmen und die Fortschreitung Einklang-Quint zweifellos die aufsteigende Plica gefordert wird, verändert hingegen S. 13 in der Unterstimme über „*virgo*“ (1. Akk.) die in der Handschrift korrekte Plica ascendens in eine descendens. Was hier stört, sind nicht einmal so sehr die Inkonsistenzen und damit die zum Teil falschen Entscheide des Herausgebers, sondern die Tatsache, daß die Übertragungsmethode offenbar verhindert hat, daß der Plica-Frage die erforderliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Es liegt anscheinend leider in der Natur der Sache, daß in Rezensionen die Darstellung der Einwände und Bedenken mehr Platz beansprucht als die Würdigung der verdienstvollen Seiten. Diese auch hier eingetretene Tatsache soll jedoch das Bild nicht entstellen, denn angesichts der beiden Bände steht außer Zweifel, daß der Herausgeber nicht nur Sorgfalt, sondern auch großes Verantwortungsbewußtsein hat walten lassen. Unter dem vorzüglichen Eindruck der Kommentare und der Transkriptionen der Motetten wird man es daher nur bedauern, daß er auf eine eigene Übertragung der von Pierre Aubry, Yvonne Rokseth und Higinio Anglés anderorts publizierten Stücke verzichtet hat, zumal die Konkordanzen zum Teil von der Fassung in London 27 630 abweichen, und Dömling mit ihren Übertragungen kaum restlos einverstanden sein dürfte. Wenn die Methodenfrage bezüglich der Edition mittelalterlicher Musik, die so oft elegant umgangen wird, aufgrund dieser Ausgabe erneut ernsthaft zur Diskussion gestellt würde, wäre auch dies das Verdienst des Herausgebers.

Max Lütolf, Zürich

Das Lautenbüchlein des JAKOB THURNER. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1971. XIII u. 20 S. (Musik alter Meister. 27.)

Die Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien besitzt unter der Signatur 9704 eine der ältesten erhaltenen deutschen Lautentabulaturen. Über den Schreiber, Jakob Thurner, ließ sich nur wenig ermitteln. Er ist um 1505 in Wien als Sohn des Jeronimus Thurner und dessen Ehefrau Rosina verw. Rauchenberger geboren. Am 12. April 1522 ließ er sich an der Universität Wien immatrikulieren. Sein Todesdatum ist nicht bekannt (+ nach 1539).

Thurner hat das Lautenbüchlein wohl kurz vor und während seiner Studentenzeit angelegt. Der Inhalt besteht im wesentlichen aus 24 Lautensätzen und 2 Liedertexten. Es lassen sich deutlich zwei Teile unterscheiden. Der erste bringt im zweistimmigen Satz 12 zum Teil bisher unbekannte Lieder und 2 Tänze, der zweite mit einer Ausnahme Abschriften nach Hans Judenkunigs *Introductio* (Wien zw. 1515/19), nämlich Absetzungen von 6 Odenkompositionen des Petrus Tritonius im dreistimmigen Satz und von 3 Liedern (darunter ein Fragment). Da der Satz des ersten Teils oft recht unbeholfen ist, handelt es sich wohl um Versuche Thurners im Absetzen von Liedern und Tänzen. Flotzinger meint, Thurners Lautenbüchlein sei seiner Bestimmung nach „*eigentlich ein Liederbuch, gedacht zur Begleitung eines einstimmigen Gesanges*“. Die geringe Stilisierung des Lautensatzes „*läßt dieses Büchlein zudem auch zu einer guten Liedquelle der Zeit werden*“.

Flotzinger legt seiner Übertragung die A-Stimmung der Laute zugrunde und notiert sie auf ein Fünfliniensystem mit oktavierendem Violenschlüssel. Die Neuausgabe bringt außer der Einleitung und dem kritischen Bericht auf den Seiten 3-12 das gesamte Lautenbüchlein in Faksimile.

Hans Radke, Marburg

BENEDETTO MARCELLO: Sonates pour clavecin. Hrsg. von L. SGRIZZI u. L. BIANCONI. Paris: Heugel (1971). VIII u. 150 S. (Le pupitre. 28.)

Benedetto Marcello (1686-1739), „*nobile Veneto dilettante di contrapunto*“, erhielt

seine musikalische Ausbildung durch Lotti und Gasparini und wurde dadurch Enkel-schüler von Legrenzi bzw. Pasquini und Corelli. Obwohl er hauptberuflich als Jurist in verschiedenen kommunalen Ämtern tätig war, breitete sich sein Ruhm als Komponist rasch über ganz Europa aus: Vor allem waren seine Psalmkompositionen a. d. Jahren 1724 bis 1726, dann aber auch seine Violoncello- und Flötensonaten bekannt und beliebt. Im Gegensatz zu diesen Werken waren seine *Sonate da cembalo* (Entstehungsdatum nicht feststellbar) nur handschriftlich verbreitet – jedenfalls ist kein zeitgenössischer Druck erhalten. Auch in der Folgezeit wurden nur einzelne wenige Sonaten oder -sätze, z. T. in fragwürdiger Editionstechnik, publiziert. Somit ist die vorliegende Ausgabe ein echtes Verdienst – und eine angenehme Überraschung dazu.

In Benedetto Marcellos Sonaten herrscht die Viersätzigkeit vor; abweichend aber von dem da-chiesa-Schema (das er in seinen anderen Sonaten befolgt) dominiert hier die Satzfolge langsam-schnell-schnell-schnell. Offenbar war für Marcello das Cembalo vor allem ein Instrument eleganter u. flüssiger Virtuosität. Dementsprechend ist sein Satz vorwiegend zweistimmig, selten nur werden einzelne Melodiebögen ausgetertzt oder die linke Hand durch sparsame Bezifferung harmonisch ausgefüllt. Zierlichkeit und Klarheit sind die Charakteristika der Faktur. – Die Sätze einer Sonate werden oft durch thematische Bezüge zyklisch verbunden; auffällig ist ferner die häufige Beibehaltung einer Tonart durch die ganze Sonate hindurch. Die Sätze selbst sind meist nach barockem Brauch zweiteilig, mit Wiederholung eines jeden Teils, angelegt.

Interessant und noch keineswegs geklärt ist die Frage nach den histor. und gattungsgeschichtlichen Zusammenhängen. Newman (in seiner Darstellung dieser Sonaten in AMI XXIX, 1957) hält es nicht für ausgeschlossen, daß B. Marcello als das „missing link“ zwischen B. Pasquini und D. Scarlatti anzusehen ist. Zudem scheint er einer der ersten Italiener überhaupt gewesen zu sein, die auf dem Wege zur klassischen „Sonatenform“ bedeutende Schritte unternommen haben (vgl. z. B. Sonate III₁ der vorliegenden Ausgabe!).

Die Ausgabe von Sgrizzi und Bianconi basiert auf der wohl zuverlässigsten der überkommenen Handschriften und legt die 12

bedeutendsten Sonaten gemäß dem Manuskript der NB Paris vor. Im übrigen sind die vorbildlichen textkritischen Grundsätze der pupitre-Reihe befolgt worden. Durch diese Edition wird eine Korrektur der gelegentlich zu negativen Bewertung dieser Sonaten in der einschlägigen Literatur (Seiffert, Eitner, Georgii u. a.) erforderlich; darüberhinaus – und das sollte über den musikwissenschaftlichen Aspekten nicht vergessen werden – ist dem ausübenden Musiker eine echte Bereicherung seines Repertoires ermöglicht worden.

Martin Weyer, Marburg

ANTON HOLZNER: Drei Kanzonen für Orgel. Erstausgabe. In der Reihe Sacri Concentus hrsg. von Siegfried GMEINWIESER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1971. 12 S.

Die vorliegende Editionsreihe bietet „Liturgische Musik aus der Zeit des Barock“ und zwar „neben Orgelkompositionen bevorzugt Chorwerke der Römischen Schule aus dem Zeitraum nach Palestrina“, aber auch Musik von solchen Komponisten, „die in einer stilistischen Beziehung zur römischen Schule stehen“. Dem Herausgeber der Reihe und des vorliegenden Hefts verdanken wir bereits eine Würdigung Holzners im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1969; auch sind den *Drei Kanzonen* Mitteilungen über den Lebensgang des Komponisten und über die einzige benutzte Quelle vorausgeschickt. Danach ist Holzner zwischen 1598 und 1600 vermutlich in Mainburg (Niederbayern) geboren, wurde früh Organist am Münchner Hof, studierte von da aus in Parma und Rom – wahrscheinlich bei Frescobaldi – und starb 1635 an der Pest. Der Notentext bringt die drei in der Orgeltabulatur Mus. ms. 1581 der Münchner Staatsbibliothek enthaltenen Stücke Nr. 169 (I), 153 (II) und 164 (III), von denen das repräsentativste, Nr. 169, auch in der Handschrift der Berliner Staatsbibliothek Mus. ms. 40615 enthalten und von ihrer Veröffentlichung durch August Gottfried Ritter aus dem Jahr 1884 (*Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert* II, Nr. 74, S. 112) her bekannt ist. Von den insgesamt fünf Holznerschen Kanzonen ist eine einteilig, streng monothematisch angelegt (Berlin), während eine andere (München 164) aus zwei Teilen besteht, zwei weitere dreiteilig sind

(München 153 und eine Berliner) und die letzte (München 169) das thematische Material in vier Abschnitten entwickelt. 153 führt ihr Thema zunächst in Ganzen, Halben und Vierteln durch, verkleinert es danach auf die Hälfte der Werte und kehrt schließlich zur ersten Form zurück, wobei das Thema jedoch leicht koloriert und mit einem prägnanten Kontrasubjekt versehen ist, das mit einer gewissen Selbständigkeit selbst imitatorisch behandelt wird. Die übrigen drei Kanzenen (München 164 und 169 sowie die eine Berliner) gewinnen die Themen ihrer Abschnitte nach dem Variationsprinzip, das auf Andrea Gabriellis Orchesterkanzenen zurückgeht, von Giovanni Maria Trabaci erstmalig in größerem Umfang für das Orgelspiel requiriert und von Girolamo Frescobaldi mit Hingabe in seinen Kanzenen und Capricci gepflegt wurde. Die in etwa geigerische Diktion des Finalteils von München 169, einige manualiter unausführbar weite Stimmabstände sowie der fast völlige Mangel freistimmig-tokkatischer Partien könnten zu der Auffassung verleiten, daß es sich bei Holzners Kanzenen um intaviolierte Ensemblesmusik handelt (so W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, 1967, S. 390); immerhin schließt München 164 doch recht tokkatisch, und überweiten Griffen sowie geigerischen Reperkussionen begegnen wir in manchem Werk Sweelincks, an dessen originaler Bestimmung für das Tasteninstrument nicht der geringste Zweifel möglich ist. – Man hätte gewünscht, daß auch die beiden noch unveröffentlichten Kanzenen Holzners mit vorgelegt worden wären; dem an sich sauberen Stich hätten etwas mehr Übersichtlichkeit und weniger Fehler nicht geschadet. Hans Klotz, Köln

war, bedeuteten sie kaum mehr als Abfallprodukte, kammermusikalische Miniaturen. Gattungsgeschichtlich wie von ihrem kompositorischen Niveau her müssen sie freilich bemerkenswert genannt werden, und zwar als Etappe auf dem Weg zur Emanzipierung der Violinsonate als eines Dialogs ebenbürtiger, gleichberechtigter und konzertierender Partner. Mozart widmet den Arbeiten noch im Jahr ihrer Entstehung eine kleine Eloge (Brief vom 6. X. 1777) – er, der eben diesen „modernen“ Typus der Violinsonate, der Kammermusik mit Klavier, erstmals bündig formuliert. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß sich schon sehr früh die Mozartforschung der Schusterschen Arbeiten bemächtigte. Gleichwohl wird erst jetzt eine Publikation veranstaltet (zunächst der beiden ersten Sonaten, in *F-* und *G-dur*; die übrigen sollen in Kürze folgen. *Anmerkung der Schriftleitung*: liegen inzwischen vor als Nagels Musik-Archiv 232 und 233). Sie stammt bezeichnenderweise von einem der Editionsleiter der NMA: Wolfgang Plath. Die Ausgabe ist für die Praxis gedacht – und „trotzdem“ wissenschaftlich-kritisch einwandfrei. Das gilt nicht nur für das Vorwort – ein detaillierter kritischer Bericht wäre diesem Rahmen unangemessen –, es gilt insbesondere für die Editionstechnik. Da das Autograph verschollen ist, legt der Herausgeber anhand der 4 (bekanntesten) zeitgenössischen Kopien eine sorgfältig regulierte (!) Fassung vor. (Die Hs. Berlin Staatsbibliothek Mus. ms. 20485/10 wurde für die Rezension herangezogen.) Alles in allem: eine längst überfällige Erstveröffentlichung, und eine gediegene dazu.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

JOSEPH SCHUSTER (1748-1812): 6 Divertimenti da camera für Cembalo (Klavier) und Violine I, Divertimenti I & II, ed. Wolfgang PLATH. Kassel: Nagel 1971. 36 bzw. 15 S. (Nagels Musik-Archiv. 229.)

Es ist ein ungewisses Schicksal, der Geschichte überlassen zu sein. Beredtes Zeugnis geben 6 *Divertimenti da camera* für Violine und Klavier, die der Dresdner Hofkapellmeister Joseph Schuster (1748-1812) vermutlich 1777 in München komponierte. Für einen Komponisten, dessen Domäne die Oper

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

CHRISTIAN AHRENS: Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum. München: Kommissionsverlag Klaus Renner o. J. 202 S.