

## Günter Henle (1899–1979)

von Martin Staehelin, Bonn

Am vergangenen Karfreitag, dem 13. April 1979, ist in Duisburg, kurz nach seinem achtzigsten Geburtstag, das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung Dr. iur. Dr. phil. h. c. Günter Henle verstorben. Seiner an dieser Stelle dankbar zu gedenken, hat die Gesellschaft für Musikforschung allen Grund: Henle gehörte während Jahrzehnten zu ihren unermüdlichen großzügigen Förderern, und auch als Verleger von Musikausgaben und musikwissenschaftlichen Publikationen hat er sich in hohem Maße verdient gemacht.

Der ausgebildete Jurist begann seine Karriere als Diplomat, trat aber im Jahre 1937, angewidert von den politischen Verhältnissen in Deutschland, in die Firma Klöckner & Co. seines Schwiegervaters ein. Bald in verantwortlicher Position, gelang es ihm, diesen Betrieb durch die Kriegs- und Nachkriegsjahre zu bringen und zu großer Blüte aufzubauen; besondere Verdienste erwarb er sich in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren auch als Mitglied des Frankfurter Wirtschaftsrates und beim Zustandekommen des Montanunion-Vertrages.

Neben allen seinen bedeutenden politischen und wirtschaftlichen Verpflichtungen fand Henle aber auch noch die Zeit und die Kraft, einen eigenen Musikverlag aufzubauen. Dessen Gründung fiel ins Jahr 1948; Henle, selber ein ausgezeichnete Pianist, hatte immer wieder daran Anstoß genommen, daß die meisten Kompositionen der großen Meister damals nur nach alten, von Willkürlichkeiten früherer Editoren verunklärten Ausgaben musiziert werden konnten. Um diesem Übelstand abzuhelpfen, propagierte er in der Folge vor allem die „Urtext-Ausgabe“, und diese brachte er denn auch zu besonderer Breitenwirkung: in den bekannten blau gebundenen und immer sehr sorgfältig hergestellten Heften bietet der Henle-Verlag heute den wesentlichen Bestand zumindest des kammermusikalischen Schaffens der großen Meister an. Im Laufe der Zeit vergrößerte sich das Angebot durch die Inverlagnahme weiterer, noch entschiedener musikwissenschaftlich ausgerichteter Werke: dazu gehören die Kritischen Gesamtausgaben der Kompositionen Haydns und Beethovens, daneben besondere monographische Haydn- und Beethoven-Studien, ferner die Denkmälerreihe *Die Oper* und ein Teil der Bände des *Erbes deutscher Musik* sowie des *Répertoire International des Sources Musicales*, auch die Serie der *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Henle brachte ferner das grundlegende Beethoven-Werkverzeichnis von Kinsky-Halm heraus; ein Supplementband dazu sowie ein entsprechendes Brahms- und ein Chopin-Verzeichnis sind in Vorbereitung.

Henles Bemühungen im musikalischen oder musikologischen Bereich galten freilich nicht nur dem eigenen Verlag. In manchen anderen Institutionen vertrat er mit Erfolg spezifisch musikwissenschaftliche Anliegen: so gehörte er längere Zeit hin-

durch dem Kuratorium der Stiftung Volkswagenwerk an, die bekanntlich die Kritischen Gesamtausgaben der Kompositionen großer Meister lange Zeit maßgeblich förderte. Das Kölner Joseph-Haydn-Institut begründete er mit und diente ihm auch als Schatzmeister; dem Bonner Beethoven-Haus und -Archiv stand er ebenfalls nahe. Mit selbstloser Großzügigkeit half er, wenn dies nötig war: manche Institution, nicht zuletzt die Gesellschaft für Musikforschung, bedachte er mit regelmäßigen Zuwendungen, und wenn eine der größeren Musikbibliotheken in Deutschland ein wertvolles Autograph erwerben wollte, wurde Henle oft genug als rasch entschlossener Mäzen tätig.

Die Philosophische Fakultät der Universität Köln zeichnete Henle im Jahre 1964 mit dem Grad eines Ehrendoktors für seine musikeditorischen und -wissenschaftlichen Leistungen aus; auch die Gesellschaft für Musikforschung machte ihn zu ihrem Ehrenmitglied. Heute wird freilich der Kreis jener noch viel größer sein, die dem liebenswürdigen und vornehmen Menschen Dankbarkeit wissen und bewahren: dazu gehören in der musikalischen und musikwissenschaftlichen Welt alle, denen er mit seiner vielfältigen Tätigkeit in so schöner Weise gedient hat.

## Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz \*

von Rudolf Bockholdt, München

Es soll im folgenden nicht einerseits um den musikalischen Satz und andererseits um den Orchesterklang bei Berlioz gehen, sondern um das Verhältnis dieser beiden Dinge zueinander. Dazu müssen wir uns vorher darüber klar werden, was wir darunter verstehen wollen. Im Falle des „Orchesterklangs“ ergeben sich hierbei keine Schwierigkeiten, weil dieser empirisch direkt zugänglich ist: wir können ihn hören (und zwar heute infolge seiner Konservierbarkeit durch „Tonträger“ sogar beliebig oft). Berlioz schreibt in seinen Partituren ja sehr genau vor, was die Musiker zu tun haben, nicht nur, was und wie sie zu spielen haben, sondern häufig auch – ich komme darauf zurück –, wie sie sich plazieren müssen. Und wenn diese Vorschriften befolgt werden, ist das Resultat der berühmte und vielbewunderte Berliozsche Orchesterklang. Um diesen geht es hier – aber nicht im Hinblick auf seine technischen Details und isoliert, sondern in seinem Verhältnis zum „musikalischen Satz“.

\* Der folgende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung eines am 12. Dezember 1977 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg gehaltenen Vortrages.

Was aber ist hier unter „musikalischem Satz“ zu verstehen? Wo ist er in Berlioz' Musik greifbar? Läßt er sich fassen durch Analyse der Partituren mit Hilfe formaler, harmonischer oder sonstwie gearteter Kriterien? Ich glaube, daß wir diese Frage verneinen müssen, ja daß darüber, was in der Musik von Berlioz sinnvollerweise „musikalischer Satz“ genannt werden kann, überhaupt nur Aufschluß zu erzielen ist, wenn der Orchesterklang von vornherein in die Untersuchung mit einbezogen wird. Mit anderen Worten, in dem Thema ist die Frage enthalten: welche Aufschlüsse können wir vom Orchesterklang her über die Beschaffenheit von Berlioz' musikalischem Satz erhalten?

Unser Thema wird gut beleuchtet durch einige Bemerkungen, die Eduard Hanslick über Berlioz gemacht hat. Hanslick schreibt anläßlich einer Aufführung des Scherzos *La reine Mab* aus der Symphonie *Roméo et Juliette* im Jahre 1855: „Wenn es eine schöne Instrumentierung an sich gäbe – während doch immer etwas da sein muß, was instrumentiert wird – so wäre die ‚Fee Mab‘ die höchste Leistung der Orchester-Composition“<sup>1</sup>. Und in einer anderen Kritik, aus dem Jahr 1866, über *La damnation de Faust*, drückt er sich noch deutlicher aus. Er lobt Berlioz zunächst, nennt ihn eine „Specialität“ in der „Instrumentierungs-Kunst“ und sagt dann: „Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es gibt keine schöne Instrumentation ‚an und für sich‘, die erste Frage bleibt doch immer: was wird denn instrumentiert?“<sup>2</sup> Und von dem, was Hanslick da als von Berlioz instrumentiert zu sehen glaubt, ist er nicht entzückt. Sein Urteil beruht auf der scheinbar plausiblen Auffassung, man müsse in der Musik generell die Komposition, das Komponierte, und die Instrumentation, gleichsam das klangliche Gewand, in das das Komponierte gesteckt wird, als zwei verschiedene Dinge ansehen und säuberlich voneinander trennen.

Nun gibt es genug Beispiele für eine Musik, die einer solchen Betrachtungsweise keine Schwierigkeiten entgegensetzt. Um das Besondere der Musik von Berlioz möglichst scharf fassen zu können, möchte ich zunächst zwei solche Beispiele heranziehen. Das erste ist der Anfang der *Schottischen Symphonie* von Felix Mendelssohn Bartholdy<sup>3</sup>:

The image shows two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 5 and 8 are marked with a forte (*sf*) dynamic. The second staff contains measures 9 through 13. Measure 9 is marked with a forte (*sf*) dynamic. Measure 13 is marked with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo) dynamic.

<sup>1</sup> E. Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* (= *Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil*), Wien 1870, S. 80.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 416.

<sup>3</sup> Im folgenden beschrieben nach der Ausgabe der Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 406.

Diese sechzehn Anfangstakte des *Andante con moto* lassen sich beschreiben als eine regelmäßige Periode mit Vorder- und Nachsatz. Das von Oboen und Bratschen, im Nachsatz zusätzlich von Flöte und Fagott vorgetragene Thema ist von latenter funktionaler Harmonik geradezu durchtränkt und wird auch durch die Begleitstimmen in sinnfälliger Weise harmonisiert. Melodischer Duktus, harmonischer Verlauf und metrische Gliederung decken sich vollständig. Die zweite Hälfte des Nachsatzes (T. 13–16) korrespondiert mit derjenigen des Vordersatzes (T. 5–8), indem sie nach einem ähnlichen Verlauf mit Ganzschluß statt Halbschluß endet. Die erste Hälfte des Nachsatzes aber (T. 9–12) ist mit derjenigen des Vordersatzes (T. 1–4) in der Oberstimme sogar identisch; nur die Harmonik ist durch einen *sforzato*-Vorhalt *f-e* im Baß (T. 11/12), der das folgende, durch *piano* unterstrichene *C*-dur (T. 13) besonders suggestiv macht, auf äußerst sensible Weise abgeändert.

Was damit skizzenhaft beschrieben wurde, ist der musikalische Satz der ersten sechzehn Takte von Mendelssohns *Schottischer Symphonie*. Nicht beschrieben wurde seine Instrumentation. Diese ist im Gegensatz zu und trotz der Korrespondenz und teilweisen Identität in Vorder- und Nachsatz ganz verschieden: sie ist im Nachsatz, insbesondere durch die Oktavierung sowohl nach oben (Flöten) wie nach unten (Violoncelli und Kontrabässe) wärmer, voller. Würde diese instrumentale Bereicherung ab Takt 9 nicht erfolgen, so blieben die Merkmale des musikalischen Satzes trotzdem dieselben. Der Satz ließe sich auch in ein anderes instrumentales Gewand kleiden (etwa auf dem Klavier spielen); wenn es auch schade um die Farbe wäre, so übermittelte doch die Zeichnung den musikalischen Sinn. Mit anderen Worten: In der Musik dieses Beispiels ist etwas da, was instrumentiert wird; sie korrespondiert in idealer Weise mit der aus den zitierten Worten Hanslicks sprechenden Musikvorstellung.

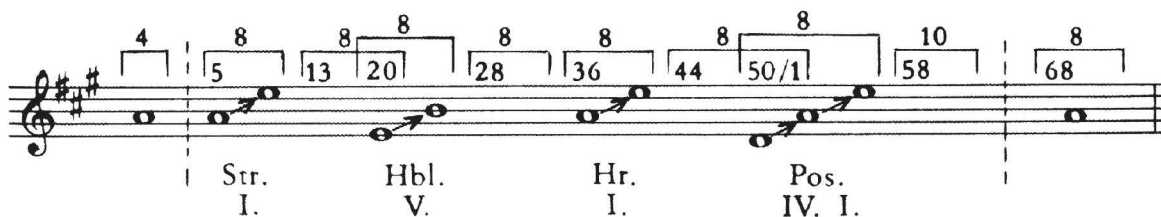
Das zweite Beispiel, das als ein Gegensatz zu den zu erörternden Berliozschen Verfahrensweisen herangezogen sei, ist das *Lohengrin*-Vorspiel von Richard Wagner<sup>4</sup> (1848). Die grandiose Orchesterbehandlung und die magische Wirkung dieser Komposition sind bekannt. Schon Berlioz hat beides beschrieben<sup>5</sup>; wenn er den Verlauf des Stücks durch die Figur  $\ll \gg$  charakterisiert, so wäre dies dahingehend zu berichtigen, daß der sorgfältig vorbereitete Höhepunkt nicht in der Mitte, sondern mehr gegen Schluß des Stücks erscheint (Beckenschläge in den Takten 54 und 56), und wenn er bemerkt: „*l'intérêt ne languit pas un instant*“, so ist das eher kühl ausgedrückt, denn die „saugende“ Wirkung dieser Musik ist unwiderstehlich.

Um so überraschter ist man, wenn man beim Studium der Partitur entdeckt, wie überaus einfach das Stück konstruiert ist. Es beruht im wesentlichen auf einer Aneinanderreihung achttaktiger Perioden (oder, da diese oft mit Halbschluß enden, „Halbsätze“). Das der Gralserzählung entnommene achttaktige, stets halbschlüssig

<sup>4</sup> Hier nach der Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 652.

<sup>5</sup> *Concerts de Richard Wagner*, in: *À travers chants*, Kapitel XXIV (Ausgabe Calmann-Lévy, Paris 1906, S. 309).

endende Hauptthema erscheint insgesamt viermal (und die ersten drei Male in der gleichen Harmonisierung): in den Streichern auf der I. (T. 5–12), den Holzbläsern auf der V. (T. 20–27), den Hörnern auf der I. (T. 36–43) und den Posaunen in einer zu Beginn leicht abgeänderten Form auf der IV. Stufe einsetzend und – für das Hören fast unmerklich, das heißt, wenn doch bemerkt, verblüffend – in der Mitte zur I. Stufe zurücklenkend (T. 50–57). Das Stück wird eingeleitet und abgeschlossen durch den berühmten, vier bzw. acht Takte umfassenden *A*-dur-Flageolettklang (T. 1–4 und 68–75, T. 73f. noch einmal Zitat des Thematikopfes nebst Plagal-schluß). Zwischen den vier Darstellungen des Gralsthemas befinden sich vermittelnde, ebenfalls stets achttaktige Abschnitte (T. 13–20, 28–35 und 44–51), in deren Ende der Gralsthema-beginn – für Wagners „Kunst des Übergangs“ bezeichnend – an zwei Stellen überlappend hineinragt (T. 20 und T. 50/51). Den Abschluß nach dem Höhepunkt der vierten, letzten Themadarstellung bildet die zehntaktige Musik des Chores „*Hör' ich so seine höchste Art bewähren*“ (T. 58–67). Die Musik des ganzen *Lohengrin*-Vorspiels ist somit nach dem folgenden Plan konstruiert:



Diese auf verblüffend einfache Weise musikalisch sinnvoll gestaltete Anlage verwendet auch bewährte traditionelle Mittel: regelmäßige Perioden, eine den Gesamtbau gliedernde Transposition eines Themas in die Dominante nebst anschließender Reprise in der Haupttonart, Einsetzen der Subdominante – hier mit großartiger Wirkung, Takt 51 – gegen das Ende zu. Das Eigenartige ist, daß von alledem beim Hören kaum etwas bemerkt wird. Genau dies will Wagner erreichen. Das konventionelle, einfache Baugerüst ist mit Stoffen drapiert, die in immer prachtvollere Bewegung geraten und derart betörend sind, daß sie die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen und den Gedanken, sie zu lüften, nicht aufkommen lassen. Die hierfür verantwortlichen musikalischen Mittel sind zum Teil melodisch-rhythmischer (vgl. etwa das kreisend-schwebende und rhythmisch unscharfe Hauptthema) und harmonischer Natur (einerseits das chamäleonartig Schleichende etwa der Takte 18–20, andererseits das häufige statische Hinundherpendeln zwischen terzverwandten Klängen). Es wird Verwischung der Konturen angestrebt und damit Desorientiertheit beim Hören erreicht: durch die schon erwähnte Überlappung von Periodengrenzen – und vor allem durch die Instrumentation. Die allmähliche Aufschichtung des Klangvolumens ist auf Unmerklichkeit bedacht. So werden etwa die Hörner, bevor sie (T. 36) das Thema anstimmen, dreimal unmerklich in das Gewebe „hineingeschmuggelt“ (T. 27/28, 30/31 und 32/33): Die Psyche des Hörers wird für den Hörnerklang präpariert (später in derselben Weise für den Posaunen-

klang). Farben werden unauffällig gemischt, die Instrumentierung läßt eine Melodie in ständig wechselnder Beleuchtung schimmern (sehr charakteristisch T. 20–27: Thema in den Bläsern, das Thema verstärkende einzelne „Tupfer“ durch Einzeltöne der Violinen).

Hinter der durch diese Hinweise nur angedeuteten, wahrhaft glänzenden Instrumentation, mit der das *Lohengrin*-Vorspiel steht und fällt, wurde uns nun das einfache Baugerüst sichtbar: ein klar überschaubarer, analysierbarer musikalischer Satz, der zwar nicht wie seine Instrumentation saugend-betörend, aber doch als solcher sinnvoll ist. Das aber heißt: Hanslicks Kategorien stimmen, wie für den Anfang von Mendelssohns *Schottischer Symphonie*, so auch hier. Gewiß sind Harmonik und Instrumentierung des *Lohengrin*-Vorspiels fortschrittlicher, und gewiß ist Wagners Zielsetzung, nämlich die größtmögliche Verschleierung der Konstruktion zwecks größtmöglicher Ausstrahlung, Wirkung, eine andere als diejenige Mendelssohns. Das Verwirrende und Neue der *Lohengrin*-Musik ist, daß eine ausschließlich auf sinnvollen Tonrelationen beruhende Konturiertheit durch – vor allem – Instrumentation grandios zugedeckt wird. Ein von Wagner in anderem Zusammenhang gebrauchter Ausdruck trifft auch hier zu: Zwischen der Satztechnik und dem Hörer schafft Instrumentation den „*mystischen Abgrund*“ (wovon bei Mendelssohn keine Rede sein kann). Das verhindert aber nicht, sondern beinhaltet gerade, daß die Grundkonstellation, die Polarität Satz–Instrumentierung, in beiden Fällen gegeben ist.

Wenn wir uns nun Berlioz zuwenden, so zunächst einigen Äußerungen von ihm, die seine Musikauffassung und damit auch unsere Fragestellung beleuchten.

Im ersten Satz des ersten Kapitels der *Instrumentationslehre*<sup>6</sup> erklärt Berlioz, was ein Musikinstrument sei. Er versteht darunter „*tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur*“ („jeden vom Komponisten aufgegebenen [im Französischen plastischer: ‚ins Werk gesetzten‘] klingenden Körper“). Es scheint mir keine Überinterpretation zu sein, wenn man für „jeden klingenden Körper“ einsetzt: „jedes Ding, das Geräusch macht“. In der Tat gibt es in Berlioz' Musik Stellen, die sich nur als Geräusch charakterisieren lassen<sup>7</sup>. Dann werden die Instrumente aufgezählt, die, wie Berlioz sagt, „*heutzutage*“, „*actuellement*“, in Gebrauch sind. (Das „*actuellement*“ zeigt, daß er sich der Erfindung neuartiger „*klingender Körper*“ nicht verschließt.) Bei der Aufzählung der Blasinstrumente erscheint auch die menschliche Stimme, wörtlich: „*die Männer-, Frauen-, Kinder- und Kastratenstimmen*“. Berlioz war sich der Überraschung, die das auslösen mußte, offenbar bewußt, denn diese Zeile ist durch Kursivdruck hervorgehoben. Und dann kommt das Entscheidende, Berlioz' Definition der „*Instrumentationskunst*“: „*Der Gebrauch dieser verschiedenen klingenden*

<sup>6</sup> *Traité d'instrumentation* . . ., zuerst erschienen 1844, hier zitiert nach der um 1860 herausgegebenen *Nouvelle Edition*, Nachdruck (Gregg) 1970, S. 2.

<sup>7</sup> Zum Beispiel in der *Phantastischen Symphonie* der *col legno*-Abschnitt im Finale T. 444 ff. und das Donnerröllen der – in einem *F*-dur-Satz! – auf *As*, *B*, *c* und *f* gestimmten Pauken in der *Scène aux champs*, T. 177 ff.

*Elemente*“ – d. h. aller Instrumente – „und ihre Anwendung, sei es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus Farbe zu geben (*colorer*), sei es, um Eindrücke *sui generis* hervorzubringen, mit oder ohne expressive Absicht, unabhängig von jeder Mitwirkung der drei anderen großen musikalischen Mächte“ – nämlich Melodie, Harmonie und Rhythmus –, „macht die Kunst der Instrumentation aus“<sup>8</sup>.

Was Berlioz hier sagt, bedeutet offenbar nichts anderes, als daß für ihn der materielle, vom Orchester produzierte Klang eine selbständige, den Faktoren Melodie, Harmonie und Rhythmus gleichberechtigte und von ihnen unabhängig wirksame Komponente der Musik ist. Das ist eine Auffassung, die in Widerspruch steht zu der traditionellen Ansicht, wie sie etwa in Hanslicks Formulierungen erscheint und wie sie Berlioz selber im ersten Teil seiner Definition (Instrumentation als „*Farbgebung*“) daneben freilich ebenfalls gelten läßt.

An einer anderen Stelle drückt sich Berlioz noch detaillierter aus. Das erste Kapitel seines Buches *À travers chants*<sup>9</sup> ist überschrieben *Musique*. Berlioz zählt hier insgesamt neun Komponenten auf („*modes d'action*“ – „*Wirkungsweisen*“, auch „*parties constitutives*“ – „*konstitutive Bestandteile*“), die nach seiner Ansicht die Musik ausmachen (wobei er es nicht für ausgeschlossen hält, daß im Laufe der Zeit noch weitere entdeckt werden)<sup>10</sup>. Die ersten sechs sind nicht außergewöhnlich: Melodie, Harmonie, Rhythmus – dieser erscheint ihm als der von allen Bestandteilen der Musik am wenigsten entwickelte –, Ausdruck, Modulation und Instrumentation. Der interessante Punkt ist der nächste: „*Le point de départ des sons*“, „*der Ausgangsort der Töne*“ (oder Klänge), wozu Berlioz folgende Erläuterung gibt: „*Wenn man den Zuhörer in größerer oder in kleinerer Entfernung von den Aufführenden Platz nehmen läßt, und wenn man unter bestimmten Umständen die Instrumente voneinander entfernt, erzielt man Änderungen der musikalischen Wirkung, die noch nicht genügend beachtet worden sind*“<sup>11</sup>. Als letzte Punkte folgen: „*le degré d'intensité des sons*“, „*der Intensitätsgrad des Erklingenden*“, und „*la multiplicité des sons*“, „*die Vielheit des Erklingenden*“ oder, wie sich auch sagen ließe, die Wirkung der Masse. Alle diese Komponenten sind nach Berlioz Komponenten der Musik selbst.

Was Berlioz an den zitierten Stellen formuliert, hat er als Komponist ausgiebig in die Tat umgesetzt. Seine Musik spiegelt in hohem Grade seine Anschauungen. Dies sei nun an einigen besonders charakteristischen Fällen gezeigt, die ich vorgreifend unter der Bezeichnung „orchestrale Szene und Räumlichkeit“ zusammenfassen möchte.

Das bekannteste Beispiel eines Werkes, in dem Berlioz Raumwirkungen zur Geltung bringt, ist das *Requiem* (1837). Im *Tuba mirum* setzt er zusätzlich zum

<sup>8</sup> *Traité* (vgl. Anm. 6), S. 2.

<sup>9</sup> Das Wortspiel in diesem Titel („à travers champs“ = „querfeldein“) läßt sich nicht übertragen. „À travers chants“ hieße „querliedein“.

<sup>10</sup> Vgl. die in Anm. 5 genannte Ausgabe, S. 9 ff.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 11; ganz ähnlich in der *Instrumentationslehre* (vgl. Anm. 6), S. 295.

regulären Orchester und Chor, außer sechzehn Pauken, zwei Trommeln, vier Tamtams und zehn Becken, vier kleine Blasorchester ein, die an den vier Ecken des Raumes aufgestellt werden müssen, gleichsam um das Jüngste Gericht nicht etwa zu schildern, sondern real stattfinden zu lassen<sup>12</sup>. Der „*Ausgangsort der Töne*“, von dem er spricht, wird hier durch die vier Himmelsrichtungen repräsentiert. (An diesen monströsen Extremfall hat Verdi im *Tuba mirum* seines *Requiem*, wenn auch gemäßigter, angeknüpft.)

Anweisungen über die Aufstellung der Musiker wie im *Tuba mirum* gibt Berlioz aber in mehreren Werken. In der *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) schreibt er vor: „*Kleine Trommeln an der einen Seite des Orchesters, Becken, Große Trommel, Tamtam und Pauken am äußersten anderen Ende, weit entfernt von den Trommlern*“<sup>13</sup>. Der erste Teil dieses Werkes wurde im übrigen am 28. Juli 1840 (beim Überführen der Gebeine der Juliofper von 1830) von den Musikern im Gehen aufgeführt – Berlioz beim Dirigieren rückwärtsgehend – und damit im wahren Sinn des Wortes in Szene gesetzt, was Berlioz selbst beschreibt: (nach der Generalprobe im geschlossenen Raum) „*restait celle de l'exécution en scène. Notre scène était Paris, ses quais, ses boulevards*“<sup>14</sup>. Das Szenische, der reale Freiluftraum der Straßen von Paris, das konkrete Geschehen an jenem 28. Juli: das sind wesentliche Komponenten dieser alles andere als absoluten Musik. Sie wurden von Berlioz beim Komponieren mit einkalkuliert<sup>15</sup>. Löst man sie – auch in der Vorstellung, in der „Analyse“ – aus dem Ganzen heraus, ignoriert man sie, so bleibt ein Schattengebilde.

Im Vorwort zur *Symphonie Roméo et Juliette* stehen minutiöse Angaben über die Aufstellung von Chor, Solisten und Orchester. Dabei ist das Wichtigste die Gegenüberstellung der beiden Chöre der Montagus und Capulets – die dramatische Grundsituation von Shakespeares Stück wird damit musikalisch verbindlich – und ein gestaffeltes Übereinander in vier Stufen für das Orchester<sup>16</sup>. Obwohl Berlioz auf diese Raumdisposition größten Wert legt, setzt man sich heute bei Aufführungen bedenkenlos darüber hinweg.

In der sehr merkwürdigen Schöpfung *Lélio*, der Fortsetzung der *Phantastischen Symphonie*, sind die Musiker überhaupt unsichtbar, sie befinden sich hinter einem Vorhang. Berlioz nennt sie „*personnages fictifs*“. Sichtbar, „*personnage réel*“, ist nur Lélio: ein Schauspieler, der eine Sprechrolle vorträgt. Erst in der letzten Nummer, die eine von Lélio geleitete Chor- und Orchesterprobe darstellt, werden die Musiker sichtbar. Das Proben einer Aufführung wird hier somit ausdrücklich zum Bestandteil einer Komposition gemacht<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Edition Eulenburg Nr. 1091 (= Abdruck der alten Berlioz-Gesamtausgabe), S. 19 ff.

<sup>13</sup> *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, Band 19, Kassel usw. 1967.

<sup>14</sup> Brief an den Vater vom 30. Juli 1840, vgl. H. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. von P. Citron, Band II (Paris 1975), S. 648.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 649: „*comme j'avais prévu le cas en composant*“.

<sup>16</sup> Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 424, S. VII f.

<sup>17</sup> *Hector Berlioz' Werke*, hrsg. von Ch. Malherbe und F. Weingartner, Leipzig 1900 ff., Band 13.



Dies alles sind aufführungspraktische Vorschriften. Sie sind wichtig genug, weil sie Berlioz' Vorstellungsweise kennzeichnen, und sollten bei Aufführungen strikt befolgt werden. Aber noch wichtiger erscheint mir, daß diese Vorstellungsweise, das Denken in szenisch-räumlichen Kategorien, ins Innerste von Berlioz' Musik gedrungen ist und sich auf Schritt und Tritt auch dort antreffen läßt, wo aufführungspraktische Hinweise völlig fehlen und wo die Orchesteraufstellung und -zusammensetzung die traditionelle ist. Zwei größere Kompositionsausschnitte, aus *La damnation de Faust* (1846) und der Symphonie *Harold en Italie* (1834), die dies demonstrieren, seien im folgenden kurz charakterisiert<sup>18</sup>.

Nach der letzten Strophe ihrer Romanze *D'amour l'ardente flamme* – Nervals Übersetzung von *Meine Ruh ist hin* – lauscht Margarete den Geräuschen nach, die von draußen in ihr Zimmer dringen<sup>19</sup>: dem Trommelrhythmus der marschierenden Soldaten (musikalisch: zweitaktig gliedernd), dem Zapfenstreich (ebenfalls zweitaktig, aber um einen Takt gegen das Trommeln verschoben und dadurch eigenständig), dem Gesang der Soldaten ( $\frac{6}{8}$ -Takt) und dem der Studenten<sup>20</sup> ( $\frac{2}{4}$ -Takt). Das sind vier musikalisch dargestellte Realitätsebenen. Zu ihnen tritt als fünfte Margaretes Nachsinnen über ihre Verlassenheit: „*Il ne vient pas! Hélas!*“ Am Schluß bricht das Geschehen der Außenwelt plötzlich ab und kippt um in Margaretes Erinnerung, was Berlioz auf geniale Weise realisiert: der Trommelrhythmus wird von den Streichern pizzicato fortgesetzt und in den ruhigen Dreiertakt der Romanze gebettet<sup>21</sup>. Diese neue, sechste Realitätsebene wird, siebtens, überwölbt von einer Reminiszenz des Englischhorns an das Romanzenthema.

*La damnation de Faust* ist von Berlioz nicht als Oper (sondern als „*dramatische Legende*“) bezeichnet worden, doch hindert nichts, diese Szenenfolge auch szenisch aufzuführen, wie es in der Tat häufig geschieht. Auch bezieht die oben skizzierte Szene – wie das ganze Werk – Singstimmen ein. Aber das dort von Berlioz praktizierte Verfahren ist für seine rein instrumentale Musik genauso charakteristisch.

Am Schluß der *Sérénade* der *Harold*-Symphonie<sup>22</sup> werden drei Realitätsschichten miteinander verbunden, die sich musikalisch als Gleichzeitigkeit von drei verschiedenen Taktordnungen und Tempi manifestieren. Eine sehr rasche  $\frac{6}{8}$ -Bewegung suggeriert als Bordunbegleitung ein Tanzgeschehen, gleichzeitig erklingt in ruhigem  $\frac{6}{8}$ -Takt in der Solo-Bratsche das Serenadenthema, und darüber wölbt sich in einer

<sup>18</sup> Detaillierter werden diese beiden sowie andere, verwandte Ausschnitte behandelt in meinen *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 29.)

<sup>19</sup> *La damnation de Faust*, Eulenburg-Partitur Nr. 994 (= Abdruck der alten Gesamtausgabe), S. 355 ff.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 358: hier nach den Soldaten, in einer früheren Szene (S. 220 ff.) mit diesen gleichzeitig.

<sup>21</sup> S. 359, ab Doppelstrich. Diese Situation ist derjenigen in der 3. Szene des 1. Aktes von Bergs *Wozzeck* (T. 363) nach dem Zuschlagen des Fensters vergleichbar – freilich nicht, was den dort ungleich größeren Aufwand betrifft.

<sup>22</sup> Eulenburg-Partitur Nr. 423, S. 118 (T. 136) ff., speziell S. 121 (T. 166) ff.

Bewegung, die aufgrund ihrer Identität mit derjenigen der langsamen Einleitung des ersten Symphoniesatzes als Adagio im  $\frac{3}{4}$ -Takt aufgefaßt werden muß, in Flöte und Harfenflageolett das *Harold*-Thema. Die erforderliche Konkordanz zwischen diesen disparaten Vorgängen wird reguliert durch das rationale Zahlenverhältnis 1:3:6.

Adagio	$\frac{3}{4}$		♪		♪									
Allegretto	$\frac{6}{8}$		♪		♪		♪		♪		♪		♪	
Allegro assai	$\frac{6}{8}$		♪		♪		♪		♪		♪		♪	

Nicht nur das Verfahren in der *Faust*-Szene, sondern auch dasjenige der *Harold*-Serenade muß verstanden werden als eine Übertragung aus dem Bereich der Oper. Berlioz konnte es z. B. studieren in Werken seines Lehrers Jean-François Lesueur. In Lesueurs Oper *Ossian ou les Bardes* (1804) finden wir solche Verknüpfungen mehrfach. Wir sehen dort etwa die Kombination einer zunächst für sich allein erklingenden Arie im  $\frac{2}{4}$ -Takt mit einem Chor hinter der Szene im  $\frac{6}{8}$ -Takt; an anderer Stelle erklingen gleichzeitig ein kriegerischer Marsch im Orchester und ein klagender Chor auf der Bühne, zwei Vorgänge, die ebenfalls vorher beide für sich zu hören waren. Lesueur schreibt dazu in die Partitur im zuletzt genannten Fall: „*Le chant de douleur mêlé à la marche saltatique*“, an der anderen Stelle: „*Double chant*“<sup>23</sup>. Die Musik repräsentiert hier also unmittelbar eine Bühnensituation.

Disparate musikalische Vorgänge auf der Bühne, oder auch auf der Bühne einerseits und im Orchester andererseits, gibt es in der Oper auf Schritt und Tritt. Auch Wagners Musik kennt sie. Einen eindrucksvollen Fall stellen die Hornsignale zu Beginn der 1. Szene des 2. Aktes von *Tristan und Isolde* dar: die disparaten Signale *f-c'-f* und *c'-g'-c* prallen „auf dem Theater“ hart aufeinander, grundiert vom gehaltenen Ton *F* im Orchester (zwei Hörner und Paukenwirbel). Für Wagner bezeichnend ist hier freilich, daß das disparate musikalische Geschehen auf der Bühne stattfindet. Das Orchester stellt hier keine zusätzliche eigenständige Komponente dar, sondern schmilzt im Gegenteil die widerborstige Bühnenmusik in seinen Strom ein: es deutet das Nebeneinander der disparaten Signale in einen Dominant-septnonakkord *f-a-c-es-ges* um, der sich auflöst<sup>24</sup>. Es läßt sich geradezu sagen: das Opernorchester Wagners ist viel weniger opernmäßig als das Symphonieorchester von Berlioz.

Denn Berlioz nimmt die auf der Opernbühne beheimateten Vorgänge aus der Oper heraus und verlegt sie in das Orchester und die Orchestermusik. Er tut so, als wäre das Orchesterpodium eine Opernbühne, er behandelt die Instrumente, als wären sie Akteure und Bühnenmusiker, er macht die Instrumentalmusik – gleichgültig ob mit

<sup>23</sup> J.-Fr. Lesueur, *Ossian ou les Bardes* . . . , *Représenté . . . le 10 Juillet 1804* . . . , Paris Chez Janet et Cotelle (o. J.), S. 256 bzw. 480.

<sup>24</sup> 22. Takt nach Beginn der Szene (Einsatz von Fagotten, Baßklarinette und Bratschen).

oder ohne Singstimmen – zu einem Abbild der Opernszene. Bereits 1830, in der *Symphonie fantastique*, ist diese Konzeption voll verwirklicht<sup>25</sup>.

Vorgänge wie das oben beschriebene Geschehen am Schluß der *Harold-Serenade* werden, so betrachtet, durchsichtig und sinnvoll, nicht hingegen, wenn man sie als musikalischen Satz zu analysieren unternimmt, d. h. sie etwa auf ihre Harmonik oder Stimmführung hin untersucht. Obwohl es sich um hell leuchtende, inspirierte, schlechthin gute Musik handelt, ist die Harmonik dieser Stelle langweilig; ihre Beschreibung ist nicht nur leicht, sondern unergiebig. Und eine satztechnische Kategorie wie etwa „Kontrapunkt“ sollte für die geschickte, Dissonanzen vermeidende Montage der drei disparaten musikalischen Vorgänge erst recht nicht mißbraucht werden.

Erhellend dagegen ist der Vergleich mit einer Opernszene, und zwar in diesem Falle mit einer ganz bestimmten: der sogenannten Tanzszene aus dem ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*. Diese Bühnenmusik – die in Mozarts Werk einen Sonderfall darstellt und nicht mit Mozarts genuinem Orchestersatz gleichgesetzt werden darf – realisiert durch ihre Zusammenzwängung von drei tempo- und taktmäßig gegensätzlichen Tänzen in der Tat etwas dem Schluß der *Harold-Serenade* sehr Ähnliches. Nicht zufällig zieht Berlioz bei der Erläuterung, wie derartige Musik zu dirigieren sei, im Anhang zu seiner Instrumentationslehre diese Mozart-Szene auch heran<sup>26</sup>.

Es seien nach diesen opernszenenartigen längeren Abschnitten noch zwei kleine Ausschnitte herangezogen, die zeigen, wie Berlioz bei minimaler Satz-Substanz eine maximale Raum- und Klangwirkung schafft.

An einer Stelle des *Hostias* aus dem *Requiem*<sup>27</sup> (die im *Agnus Dei* noch einmal aufgegriffen wird) versucht Berlioz, wie er sagt, die „Stille“ musikalisch zu realisieren: das Gegenbeispiel zum *Tuba mirum*. Der Schluß des *Hostias* zeigt das folgende Notenbild:

The musical score shows two staves. The top staff is for 3 Flutes (3 Fl.) and the bottom staff is for 8 Trombones (8 Pos.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part has a melodic line with a crescendo and decrescendo. The trombone part has a rhythmic pattern with a crescendo and decrescendo. The strings are marked p pizz. (pizzicato).

<sup>25</sup> Hierzu vgl. R. Bockholdt, *Die idée fixe der Phantastischen Symphonie*, in: AfMw 30 (1973), S. 190ff., besonders S. 204ff.

<sup>26</sup> *Traité d'instrumentation*, S. 305. Über das Verhältnis des Berliozschen Kompositionsverfahrens zum Wiener klassischen Satz vgl. die in Anmerkung 18 genannte Arbeit, besonders das Schlußkapitel.

<sup>27</sup> Edition Eulenburg Nr. 1091, S. 93f. und S. 112ff.

Die Kargheit dieser Graphik (die nicht wie oben für das *Lohengrin*-Vorspiel nur ein Bauschema bietet, sondern den gesamten Tonbestand fixiert!) steht in einem grotesken Mißverhältnis zu dem intendierten tatsächlichen Vorgang. Die verwendete Notenschrift ist nicht geschaffen, einen akustischen Tatbestand widerzuspiegeln. Als einen solchen nämlich, als Spiegelung des Obertonphänomens, beschreibt Berlioz dieses Geschehen: „*Le son des Flûtes, séparé de celui des Trombones par un intervalle immense, semble être ainsi la résonnance harmonique suraigüe de ces pédales*“<sup>28</sup>. Eine Analyse der Harmonik des „Satzes“ (Pendeln einer Stimme vom Ton *b* über *a* nach *gis* und zurück bei liegenbleibendem *f* in einer höheren Stimme, danach *b*-moll) wäre schnell am Ende. Wenn es sich so verhielte, daß dies das „Etwas“ wäre, das „instrumentiert“ würde, dann wäre eine spöttische Stellungnahme im Tonfall Hanslicks vollkommen berechtigt. Aber so verhält es sich nicht. Der Akkordbegriff „greift“ hier nicht. Den Schlußklang etwa als „*b*-moll-Dreiklang in der Grundstellung“ zu beschreiben, wäre ebenso akademisch-korrekt wie nichtssagend. Er ist etwas ganz anderes: das Resultat aus einem Kontra-*B* in den Posaunen und, in immensem Abstand darüber, einem zweigestrichenen *b* mit dreigestrichenem *des* und *f* in den Flöten. Der lastende Posaunenton und der verschwebende Flötenklang markieren zwei einander gegenüberliegende Punkte des Raumes, wobei an den realen Raum der Kirche zu denken ist. Der in ihm anwesende Zuhörer fühlt sich wie schwebend im riesigen leeren Raum zwischen der Gruft und dem Scheitel der Kuppel. Dies ist die Realität, die Berlioz „ins Werk setzt“; was er dazu an „Satz“ im herkömmlichen Sinne benötigt, ist nur ein Vehikel, und zwar eines von minimalen Ausmaßen.

Auf der gleichen Höhe der klanglichen Vorstellungskraft wie das *Hostias* steht der scheinbar harmlosere Schluß der *Scène aux champs* der *Phantastischen Symphonie*:

The image shows a musical score for two parts: Horn and Strings (Str.). The Horn part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts with a *pp* dynamic marking and a long, sustained note with a fermata. The Strings part is also written in bass clef with a key signature of one flat. It starts with a *pp* dynamic marking and features a series of notes with a fermata. The score is written in three measures.

Die Musik dieser drei Takte ist ein Nachhall der letzten Töne des Englischhorns (*c''-a'-f'*). Aus dem Ton *c* tropft gleichsam in den Streichern die nicht abgestützte Unterterz *a*, dann der *F*-dur-Dreiklang. Aber das Horn hält das in den Streichern nicht erklingende *c* fest, über die Streicherakkorde hinweg und über den Schlußakkord hinaus in die unendliche Weite und Stille hinein, die durch die – unhörbare, aber

<sup>28</sup> *Traité d'instrumentation*, S.202. Hier auch die Bemerkung über das Einfangen der Stille („... redoubler la solennité des silences“).

als Stille wahrnehmbare – Schlußfermate komponiert ist. Das statt eines „Grundtons“ dominierende, leibhaftige *c* des Horns verkörpert das Geschehen, nicht ein theoretisch abstrahierbarer *F*-dur-Dreiklang, der hier vielmehr nur das konventionelle Gehäuse für den komponierten leibhaftigen Klangvorgang ist.

Berlioz hatte einen Zeitgenossen, der sich nicht durch unbrauchbare Kategorien den Instinkt verderben ließ und der begriff, daß man es hier mit einer musikalischen Wirklichkeit *sui generis* zu tun hatte: Robert Schumann. Schumann, unter den schöpferischen Komponisten dieser Zeit vielleicht derjenige mit dem größten Vermögen, sich in fremde Vorstellungswelten einzufühlen, schrieb in einer Besprechung (1839) einer frühen Berliozschen Orchesterkomposition, der Ouvertüre *Waverley*, u. a. folgendes: „Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unsern göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten, und laßt uns in Ruhe! ... wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouvertüre an, und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. (...) Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Akkordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohnten. (...) Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm“<sup>29</sup>.

Es will mir scheinen, daß Schumann hier wie oft dem Ideal sehr nahe ist, das er in dem folgenden bemerkenswerten Satz ausgedrückt hat: „Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt“<sup>30</sup>.

\*

In den Gesprächen mit Robert Craft antwortet Igor Strawinsky auf die Frage „Was ist eine gute Instrumentation?“: „Wenn man nicht merkt, daß es eine Instrumentation ist. Das Wort selbst ist eine Glosse. Es täuscht vor, daß man Musik zuerst komponiert und dann orchestriert“<sup>31</sup>, und dies treffe nur zu für eine bestimmte Kategorie von

<sup>29</sup> *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Fünfte Auflage ... hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Band I, S. 422 ff. (hier gekürzt).

<sup>30</sup> Ebenda, Band II, S. 427.

<sup>31</sup> I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Mainz–Zürich (1961), S. 180.

Komponisten, die Klaviermusik schreiben, um sie nachher zu transkribieren für andere Instrumente. Hier berührt sich Strawinskys Einstellung mit derjenigen Schumanns.

Zur Verdeutlichung verweist Strawinsky auf eine Komposition Beethovens: *„Wie albern klingt es, wenn man von dem Trio des Scherzos in der Achten Symphonie sagt: ‚Welch herrliche Instrumentation‘ – dennoch, Welch unvergleichlicher instrumentaler Gedanke ist es!“* Dagegen scheine ihm die Musik von Berlioz verdächtig. Trotz Berlioz' Neuerungen und seiner vollkommenen Vertrautheit mit jedem Instrument *„... war die Musik, die er zu instrumentieren hatte, oftmals, harmonisch gesehen, armselig konstruiert.“* Diese Feststellung Strawinskys könnte ebenso gut von Hanslick sein. Wenn wir jetzt die anfangs gestellte Frage nach dem Verhältnis von musikalischem Satz und Orchesterklang bei Berlioz wieder aufgreifen, so liegt in der Doppelgesichtigkeit von Strawinskys Antwort in der Tat der springende Punkt.

Der Begriff des musikalischen Satzes enthält zwei wesentliche Komponenten. „Satz“ ist einerseits das – sowohl simultan wie im Zeitablauf – sinnvoll geordnete Gefüge von Tönen (unter Vernachlässigung des klanglichen Erscheinungsbildes), andererseits der Inbegriff oder die Quintessenz des jeweils Komponierten. Legt man einer Untersuchung von Berlioz' Musik den zuerst genannten Sinngehalt des Wortes zugrunde und mißt man nun den Berliozschen „Satz“ an den hohen Ausprägungen von Satz, die die europäische Musik hervorgebracht hat (Bachs Mehrstimmigkeit oder Beethovens Quartettsatz beispielsweise), so zeigt sich dieser Satz sehr oft als ein „armseliger“. Zwar weist auch das reine „Tongefüge“ der Musik von Berlioz sowohl im Simultanen („harmonisch“) wie im Zeitlichen („rhythmisch“) Merkmale auf, die, obwohl sie manchmal die für die gesamte Geschichte des musikalischen Satzes gültigen Kriterien in Frage stellen, für die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung sind und die sich auch gesondert beschreiben lassen<sup>32</sup>. Aber trotzdem bleibt wahr, daß die volle Wirklichkeit von Berlioz' Musik in ihrem „Tongefüge“ nicht annähernd aufgeht.

Faßt man hingegen „Satz“ ausschließlich als den Inbegriff des Komponierten auf, so verlagern sich die Gewichte. Der Inbegriff des von Berlioz Komponierten ist, wie hier zu zeigen versucht wurde, der reale, szenisch-räumlich vorgestellte Orchesterklang. So besehen, ist Berlioz' musikalischer Satz Orchesterklang. Will man aber auf die Fülle von Sinn, die sich im Begriff „Satz“ geschichtlich angespeichert hat, nicht verzichten, so sollte man dieses Wort angesichts der Musik von Berlioz überhaupt vermeiden.

Berlioz' kompositorische Konzeption ist der materiell reale Klang. Komposition ist für ihn eine Art Klangregie. Der Komponist fungiert als Klangregisseur, er rechnet auch als Komponist ständig mit der klanglichen Realisierung, der Aufführung. Damit rückt er notwendig in große Nähe zum Dirigenten. Es ist kein zufälliges Zusammen-

<sup>32</sup> In der in Anmerkung 18 genannten Arbeit wurden solche im vorliegenden Beitrag ausgeklammerten Beschreibungen versucht.

treffen, sondern sehr bezeichnend, daß der Komponist Berlioz auch sowohl der Verfasser der bedeutenden *Instrumentationslehre* mit dem Anhang über *Das Orchester* und *Den Dirigenten und die Theorie seiner Kunst* wie der berufene Dirigent seiner eigenen Werke war.

## Die ‚entwickelte Zeit‘. Zum Intermezzo op. 116, IV von Johannes Brahms

von Dieter Torkewitz, Kirchzarten

Denkt man heute an Brahms, so fällt einem kaum noch der Streit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert ein, vielmehr der zukunftsweisende Brahms, verkörpert in jenem kompositionstechnischen Prinzip, das Arnold Schönberg „*entwickelnde Variation*“ genannt hat und welches von Carl Dahlhaus und anderen mit Recht als eines der wesentlichen formalen Gestaltungsprinzipien im späten 19. Jahrhundert erkannt wurde<sup>1</sup>. Mit „*entwickelnder Variation*“ ist gemeint „*die kompositorische Ökonomie, die Entwicklung musikalischen Reichtums aus geringster Substanz*“<sup>2</sup>. Als paradigmatisch gilt das Klavierquartett in g-moll op. 25, wo sich im Grunde jegliche Motivik oder Thematik von der Intervallik des Anfangs herleiten läßt<sup>3</sup>.

Daß auch in Brahms' Spätwerken jenes kompositorische Denken vorherrscht, ist naheliegend, denn immerhin war es gerade das, was Schönberg an Brahms interessierte. Zudem wurde es erst unlängst – im Falle der Klarinettensonate f-moll op. 120, 1 – nachgewiesen<sup>4</sup>. Doch mitunter können sich noch andere Aspekte ergeben, die zunächst eher zufällig ins Auge springen und auch durchaus vom Prinzip der „*entwickelnden Variation*“ ableitbar sind (wie weit greift doch diese Bezeichnung!), aber plötzlich, je intensiver man über sie nachdenkt, eine eigene Qualität für sich in Anspruch nehmen – und dabei eminent antizipatorisch sind.

Im *Intermezzo* op. 116, IV, E-dur, wurde kompositorisch ökonomisch verfahren, denn das musikalische Material ist begrenzt, das Stück baut sich ausschließlich auf drei Motiven auf:

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 7), München 1974, S. 46ff.; K. Velten, *Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg*, in: *Musik und Bildung*, 1974, S. 547ff.; Chr. M. Schmidt, *Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms, dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, Op. 120, 1* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 2), München 1971.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *op. cit.*, S. 47.

<sup>3</sup> Vgl. Dahlhaus, Velten, *op. cit.*

<sup>4</sup> Vgl. Schmidt, *op. cit.*

Eine Ableitung der Motive voneinander läßt sich allerdings nicht ganz problemlos bewerkstelligen. Natürlich hängt c mit b durch die Auftaktigkeit und durch den ‚trochäischen‘ Rhythmus in der Begleitung (bei b in der Melodie) zusammen, und natürlich geben die Anfangstriolen bei a den rhythmischen Impuls ab zur Begleitung bei b und zur Melodie bei c. Doch reicht dies nicht aus, um von einer motivischen Ableitung sprechen zu können. Wie wenig Brahms wohl an Vermittlung dachte – im materialen Sinn, z. B. durch bestimmte ‚konstruktive‘ Intervalle – zeigt eine Gegenüberstellung von a und b. Das lineare Anfangsmotiv (die Triolen und der Oktavsprung *e–E* erfüllen einen klanglichen Zweck!) lebt von dem Vorhalt der übermäßigen Quint (*his*) zur Sext (*cis*), für b dagegen ist der ‚weite‘ Auftakt charakteristisch. Volltaktigkeit und ‚Enge‘ jedoch stehen Auftaktigkeit und ‚Weite‘ konträr gegenüber. Dennoch wird später a mit b verknüpft; im Mittelteil des insgesamt wohl dreiteiligen Stücks<sup>5</sup>, genau: in den Takten 45–49, wird der frühere Vorhalt *his–cis* in einen Auftakt verwandelt (wesentliches von a geht also verloren) und mit dem (stark ausgeweiteten) b-Auftakt verbunden. Doch indem Brahms eine Annäherung beider Motive erreichte – übrigens an jenem Ort, wo man früher (in der Durchführung) Extremes zusammenbrachte –, zeigt er nur zu deutlich, daß er von einem Getrennten ausging; denn warum sollte er zwischen einem bereits Vermittelten zu vermitteln versuchen?

Etwas anderes ist es, das im *Intermezzo* sinnstiftenden Zusammenhang verursacht, Entwicklung bewirkt. Es empfiehlt sich, einen Blick auf die einzelnen Phrasen zu werfen (Phrase verstanden als deutlich begrenzbares musikalisches Sinngefüge). Eine Schwierigkeit bereitet zunächst die Bestimmung der ersten Phrase. Vom ‚periodischen Prinzip‘ her könnte sie sowohl nach dem 4. Takt schließen (nach dem abschließenden Vorhalt *a–gis* also), als auch nach dem 5. Takt, denn Takt 2–5 kann durchaus als eine Viertakteinheit aufgefaßt werden. Die Unsicherheit resultiert einerseits aus dem Bedeutungswandel von a – erst ‚eröffnend‘, dann ‚schließend‘ –, andererseits könnte auch die b-Gruppierung immer für sich bestehen, zuerst (T. 2–4) als Dreitakteinheit, dann (T. 6–9) auf die ‚Normallänge‘ von vier Takten hin ausgeweitet. Dafür würde z. B. auch sprechen, daß dieser Thementypus noch in

<sup>5</sup> Teil 1: T. 1–36; Teil 2: T. 37–52; Teil 3: T. 53–Schluß; siehe die folgende Tabelle.



anderem Zusammenhang bei Brahms auftaucht, etwa als Hauptthema im 1. Satz der 4. Symphonie<sup>6</sup>.

Das Problem löst sich nur, wenn Motiv a als eine eigene Einheit, als Phrase also, angesehen wird. Und daß dies auch unabhängig von den eben gemachten Erörterungen sinnvoll ist, zeigen später die Takte 33–36 und 50–52 (auch 57–59): das a-Motiv erscheint hier als erweiterte und selbständige Episode. Wenn es dort erst Phrase ist, was sollte es dann vorher gewesen sein?

Eine tabellarische Übersicht der einzelnen Phrasen, nach Dauer und motivischer Beschaffenheit umrissen, sähe demzufolge so aus:

	Phrasen	Länge (in Takten)	gebildet aus Motiv
1. Teil	I T. 1	1	a
	II T. 2–4	3	b
	III T. 5	1	a
	IV T. 6–9	4	b
	V T. 10–14	5	c
	VI T. 15	1	a
	VII T. 16–18	3	b (variativ)
	VIII T. 19	1	a
	IX T. 20–25	6	b (variativ)
	X T. 26–32	7	c
	XI T. 33–36	4	a (erweitert)
2. Teil	XII T. 37–49	13 (4+4+5)	b'; b'/a' (= erst abgeleitet aus b, dann aus b und a)
	XIII T. 50–52	3	a (erweitert)
3. Teil	XIV T. 53–56	4	b (variativ)
	XV T. 57–59	3	a
	XVI T. 60–66	7	Ableitungen aus b und a, ähnlich wie in XII
	XVII T. 67–71	5	c

Die Tabelle ist – wie jede Tabelle über eine Komposition – unzulänglich. So sagt sie z. B. nichts über die Art des ‚Variativen‘ bei b oder des ‚Erweiterten‘ bei a aus, oder sie läßt die Harmonik gänzlich unberücksichtigt. Doch eines wird sehr deutlich: bei einzelnen Phrasen ergibt sich eine Zunahme der Dauer, und dies in verschiedener

<sup>6</sup> Als Trivialsolution auch in Millöckers „Ach ich hab sie ja nur auf die Schulter geküßt“, vgl. damit T. 16 des *Intermezzos*.

Hinsicht. Erwähnt wurde schon die anfängliche Erweiterung der b-Motivgruppe; Phrase IV ist um einen Takt länger als II. Andererseits ist IX wiederum länger als ihre ‚Parallelphrase‘ IV, d. h. die erweiterte Phrase IV wird bei ihrer Wiederholung (IX) nochmals erweitert. Das Erweiterungsprinzip beschränkt sich allerdings nicht auf die Teile, die von b geprägt sind. So ist die c-Motiv-Phrase V um zwei Takte kürzer als ihr späteres Pendant X. Und das a-Motiv schließlich, die eintaktige Phrase, die als einzige lange unverändert bleibt, wird bei XI auf vier Takte, bei XIII und XV auf drei Takte hin ausgeweitet. Doch damit nicht genug: die Erweiterungsidee betrifft nicht nur die Phrasen mit gleichen Motiven, sondern – quasi übergreifend – die Kontinuität der Phrasenentwicklung selbst. Bis zu X wachsen die längsten Phrasen immer um einen Takt; sie werden dabei gelegentlich (und um die Kontinuität nicht allzu auffällig in Erscheinung treten zu lassen, oder um ein Gegenprinzip zu schaffen) von kürzeren unterbrochen:

1 – 3 – 1 – 4 – 5 – 1 – 3 – 1 – 6 – 7

Auch XI und XII verstehen sich von dieser Idee her. Erst folgt wieder eine kürzere (viertaktige) Phrase (die jedoch länger ist als ihre Vorgänger I, III, VI und VIII), dann die mit 13 Takten längste überhaupt, die bezeichnenderweise auch als Mitte des *Intermezzos* empfunden wird.

Ab XIV, wo der Beginn des 3. Teils anzusetzen ist (denn XIII ist abschließend gedacht), wurde nicht mehr so konsequent wie bisher verfahren. Doch immerhin läßt sich ein Abnehmen der Phrasen feststellen, zwar nicht von Phrase zu Phrase selbst, sondern nur in bezug auf die Phrasen mit gleichen Motiven. So ist XIV kürzer als ihre Parallele in IX, und dabei wieder genausolang wie IV; XVI ist fast um die Hälfte kürzer als ihre Bezugsphrase XII, und XVII hat nicht etwa die Länge von X, sondern die ursprüngliche von V.

Die Idee der zeitlichen Ausdehnung (und wieder – wenn auch nur andeutungsweise – Schrumpfung), oder überhaupt die Idee, mit Zeitabläufen organisierend umzugehen, erweist sich im *Intermezzo* als ein Primäres. Wohl gibt es andere Aspekte, die bei der Analyse ins Gewicht fallen könnten. Ein wesentlicher wäre z. B. der Bedeutungswandel, der veränderte Stellenwert eines Motivs oder einer Motivgruppe bzw. einer Phrase. So ist a bei I und VI einleitend, bei III und VIII einleitend und abschließend zugleich, bei XI und XIII nur abschließend, bei XV ‚verharrend‘ oder hinauszögernd; b ist bei XIV eröffnend (der 3. Teil beginnt also mit b, nicht mit a); XVII ist nicht mehr Zwischenteil, wie V und X, sondern Coda; XVI hat nicht mehr die Bedeutung eines Höhepunkts, wie XII, sondern im Grunde wird hier schon ans Schließen gedacht (vielleicht wegen der formelhaften Schlußwendung in T. 60). Andere Gesichtspunkte allerdings – und erstaunlicherweise gerade solche, die sonst im Zusammenhang mit Brahms am meisten diskutiert werden – sind entweder kaum relevant, oder lassen sich ebenfalls von dem aufgedeckten zeitlichen Prinzip her erklären bzw. stützen dieses zumindest. Anhand von fünf Aspekten soll dies abschließend gezeigt werden:

1. Was Schönberg an Brahms mehrmals hervorhob, ist die Asymmetrie des Phrasenbaus<sup>7</sup>. Im *Intermezzo* sind es nicht asymmetrische Phrasen schlechthin, sondern die Asymmetrie selbst hat Methode. Was dabei freigelegt wird (und was das Neue ist), ist der Aspekt Zeit.

2. An eine ‚materiale‘ Vermittlung der einzelnen Motive, an eine Entwicklung von Motiv zu Motiv, ist primär nicht gedacht. Vielmehr scheint es die Idee der zeitlichen Veränderung selbst zu sein, die zwischen dem Material (in Gestalt der drei Motive) vermittelt, denn sie betrifft (als ein nicht unmittelbar an ein bestimmtes Material Gebundenes) alle Motive bzw. Motivgruppen, auch Motiv a, das mit b oder c nicht leicht in Zusammenhang zu bringen ist. Wenn im *Intermezzo* von ‚entwickelnder Variation‘ die Rede sein kann, dann ist es die Zeit selbst, die ‚entwickelt‘ wird.

3. Nicht eine motivische oder thematische Struktur ist es, von der aus gedacht wurde, sondern der vage Begriff ‚Zeit‘. Vielleicht ist es gewagt, im ‚weiten‘ Auftakt von b den Keim zur Weite schlechthin zu erblicken, denn eigentlich ist hier mehr eine räumliche Weite gemeint. Doch erstens wird auch dieses Räumliche entwickelt: im Anfang von IV ist der Auftakt von b noch weiter als in II, und in den Durchführungstakten (44–49) gar extrem weit. Zweitens findet im b-Motiv auch die zeitliche Ausweitungsidee ihren Niederschlag: bei VII, der Variation von II, wird der Auftakt um ein Viertel über den Takt gehalten, bei IX sogar um ein punktiertes Viertel (allerdings ist es hier kein weites Intervall mehr, sondern eine Sekund). Drittens ist das Zeitliche ohnehin nur schwer von dem Räumlichen zu trennen.

4. Relikte in formaler Hinsicht sind die Dreiteiligkeit und – im Mittelteil – die Durchführung. Doch durch das übergreifende Dehnungs-(und Schrumpfungs-)Prinzip werden die Teile relativiert. So ist XII, die Durchführungsphrase, selbst Konsequenz im zeitlichen Sinne, nämlich längste Phrase überhaupt und dadurch ‚Höhepunkt‘. Das Durchführungshafte, die Durchdringung von a und b in den Takten 45–48, tritt zurück hinter dem ausladenden und flächigen Gestus der ganzen Phrase. Von der Durchführungsidee ist im Blick auf die vorherrschende zeitliche Idee im Grunde nur die Vorstellung von ‚Mitte‘ relevant.

5. Die breite und ausladende Harmonik in XII wirkt irritierend, vergleicht man sie mit der differenzierten, ‚filigranhaften‘ Harmonik des Anfangs. Hier nur drei Akkorde, H-, E- und A-dur, auf 13 Takte verteilt, dort (bei I und II) innerhalb von vier Takten fünf mögliche verschiedene Klänge: E-cis (oder E<sup>6</sup>?)–A-fis–H–E. Die harmonische Simplizität in XII kommt allerdings nicht unvorbereitet, denn sie läßt sich schon in V, IX und X beobachten, den jeweils bis dahin längsten Phrasen. In V tritt die Harmonik gewissermaßen ‚auf der Stelle‘, denn es sind nur zwei Akkorde, die sich wechselseitig ablösen, a-moll (mit 6 oder 7) als Subdominante und H-dur als Dominante von E-dur<sup>8</sup>. In der Parallelphrase X gibt es zwei tonale Zentren, cis-moll

<sup>7</sup> A. Schönberg, *Gesammelte Schriften I. Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch, Nördlingen 1976, S. 51 ff., auch S. 253.

<sup>8</sup> Auch das ‚D-dur‘ am Anfang von T. 12 ist als a-moll (mit 6, ohne 3) zu verstehen.

und *gis*-moll. Die ‚auf der Stelle tretenden‘ Akkorde sind dort *fis*-moll, *Gis*-dur und *A*-dur (T. 26–29), als *s*, *D* und *tG* (Trugschluß) von *cis*-moll, desgleichen (T. 31–32) *cis*-moll und *Dis*-dur als *s* und *D* von *gis*-moll. Abweichend verhalten sich nur die Takte 29 (Ende)–31. Hier tritt einerseits eine motivische Ausweitung im Baß ein (wieder also wird etwas gedehnt!), doch gleichzeitig erscheint die Harmonik gestrafft, wenn auch ‚archaisch‘ gefärbt. Als Gerüstklänge lassen sich *gis–Fis–E–Dis* herauslesen, eine Folge, wie man sie vom spanischen Malagueña-Tanz her kennt<sup>9</sup>. Sehr deutlich kommt das Prinzip der akkordlichen Beschränkung in ausgedehnten Phrasen bei IX zum Vorschein – der längsten Phrase, die nur von *b* gebildet wird. Wieder sind es nur zwei Klänge, *cis*-moll (mit 6) und *Dis*-dur (mit 7 und 9), die als *s* und *D* auf fünf Takte verteilt werden und dadurch klangliche Weite entstehen lassen. Erst im letzten Takt (T. 25) lösen sie sich nach *gis*-moll auf.

Man sieht: auch in der Harmonik liegt Methode. Sie läßt sich auf die schlichte Formel bringen: Differenzierung und Vielfalt in kurzen Phrasen<sup>10</sup>, akkordliche Beschränkung in langen. Und wieder dürfte die zeitliche Idee Pate gestanden haben: um Weite zu schaffen, muß sich die Harmonik vereinfachen, müssen Akkorde ‚gestreckt‘ werden.

<sup>9</sup> Versprengt finden sich noch andere Stellen mit ‚alter‘ Harmonik. Siehe die ‚Synkopenklausel‘ in der 2. Hälfte von XIII. Auch die im Text als *s* und *D* angesprochenen Klänge in V und X haben einen ‚modalen‘ Charakter.

<sup>10</sup> Nicht zufällig kommt der übermäßige Dreiklang in *a* vor. Auch die Phrasen mit erweitertem *a* (die allerdings höchstens vier Takte umfassen, also übergeordnet als kurz gelten) weisen harmonische Besonderheiten auf. In XI wird *a* auf *gis*-moll bezogen (die Chromatik *h–his–cis* bleibt dabei erhalten), in XIII findet eine Modulation von *E*-dur nach *Cis*-dur statt (über einen übermäßigen Terzquartakkord), und in XV ist der letzte Klang harmonisch zwiespältig (*s* oder *D*?).

# Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners

von Nors S. Josephson, Fullerton/California

„Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedenen Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben: alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen . . .“ (Wagner<sup>1</sup>).

Es ist bekannt, welch großen Wert Wagner auf die musikalische und gedankliche Einheit seiner Musikdramen legte<sup>2</sup>. Ebenso ist seine Stellungnahme zur Modulation überliefert, in der er ein allzu freies, musikdramatisch nicht gerechtfertigtes Umher-schweifen in entfernten harmonischen Bereichen verurteilte<sup>3</sup>. Trotzdem ist im musiktheoretischen Wagnerschrifttum des 20. Jahrhunderts noch nicht der Versuch unternommen worden, die einzelnen Musikdramen in bezug auf eine umfassende tonal-dramatische Architektonik systematisch zu untersuchen<sup>4</sup> und darüber hinaus bestimmte Zusammenhänge zwischen ihren harmonischen Strukturen festzustellen, die es uns schließlich erlauben würden, einige Aussagen über die Entwicklung Wagners zu machen.

Unter den Opern des jugendlichen Wagner nehmen *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* wegen ihrer geschlossenen Einheitlichkeit eine Sonderstellung ein. So kreist die tonartliche Organisation des *Holländers* um das zentrale *d*-moll der Ouvertüre und die befreiende *D*-dur-Apotheose von Sentas Erlösungstat am Schluß des Werkes. In engster Beziehung zur Grundtonika stehen sodann im 1. Akt das *G*-dur des Daland-Holländer-Duetts, im 2. Akt das *g*-moll von Sentas Ballade und das *A*-dur der zwei Mädchenchöre. Als Nachhall dieser funktionellen Stützpfiler erfährt die siegreiche Katharsis am Ende (mit der später von Wagner eingeschobenen plagalen *G-D*-Kadenz) noch erhöhte Ausdruckskraft. Untergeordnete musikdramatische Bereiche werden dagegen bereits im *Holländer* von den schwächeren Terzver-

<sup>1</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*.

<sup>2</sup> Vgl. Wagners Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854: „Das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist“; *Oper und Drama*: „Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhalts denkbar“.

<sup>3</sup> *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, GS X.

<sup>4</sup> Ausnahmen bilden A. Lorenz' Untersuchungen der Tonartsverwandtschaften in *Rheingold* und *Tristan* (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 2 Bände, Berlin 1924 und 1926) – die mit der vorliegenden Studie nicht übereinstimmen – und einzelne Betrachtungen in der Art von H. Mayers *Wagner* (Hamburg 1959, S. 101): „Die Gegenüberstellung des *As-Dur* zum *G-Dur* im 2. Akt *Tristan* verbindet sich mit der langsam aber nachdrücklich niederdrängenden musikalischen Bewegung im Orchester: die Liebenden, *Tristan* und *Isolde*, sollen gleichsam auf die Erde, in den Tagesbereich zurückgezogen werden.“

wandtschaften bestritten. Die lyrische, belcanto-artige Tenorpartie des Erik, die auch stilistisch etwas aus dem Rahmen fällt, bewegt sich z. B. zumeist in *B-* und *F-dur*, ähnlich dem (in *B-dur* stehenden) Steuermannslied aus dem 1. Akt. Auch der ablenkende Matrosentanz des 3. Aktes steht in der Ouvertüre noch in *F-dur*, wird aber zuletzt eine Quinte höher nach *C-dur* versetzt.

In *Lohengrin* ist die Hauptfigur des Gralsritters noch eindeutiger durch die helle *A-dur*-Tonika gekennzeichnet. Direkt vom zentralen *A-dur* abhängig sind die *D-dur*-Bereiche der Mannen im 1. und 2. Akt, wie auch die Liebestonart *E-dur* im 3. Akt. Letzteres *E-dur* wechselt zunehmend mit *A-dur* und bewirkt so (vgl. Elsas drei Fragen) die Rückkehr zu Lohengrins ureigenstem Gralsbereich. Wir stehen hier vor einem prägnanten Beispiel einer weiblichen Dominantvorbereitung eines männlichen Tonikaentschlusses, wie sie uns noch oft im späteren Wagner begegnen werden. Hierzu treten noch die *As-* und *B-Kleinsekundreibungen* um *A-dur*, die Elsas seelische Konflikte darstellen.

Da das Drama teilweise auf dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum aufgebaut ist, erscheint als Mollkehrseite zu *A-dur* der *fis*-Bereich Ortruds im 2. und 3. Akt<sup>5</sup>. Diese Kleinterztendenz wird im 2. Akt zu einem umfassenden verminderten Septimakkord (*fis-A-C-Es*) erweitert, der die labilen dramatischen Schwankungen aufs Treffendste ausdrückt. Daß zwei Mitglieder dieses Terzgebildes (*C* und *Es*) stets der Herausstellung des Königs und der öffentlichen Umzüge dienen, erhöht noch die dominierende Stellung von Radbods Tochter. Aber auch Elsas *B-Tendenzen* unterliegen (etwa bei „*So rein und edel*“) bisweilen dem verwandten *Es-dur* der Brautprozession beziehungsweise dem *C*-assoziierten, etwas trügerisch wirkenden *G-dur* des Elsa-Ortrud-Duetts<sup>6</sup>.

Wenden wir uns dem *Rheingold* zu, so zeigt sich auch hier ein ähnliches Bild:

Tonart	Personen	Geographische Bereiche
<i>As/Gis</i> (- <i>Cis</i> <sup>7</sup> )	Erda	Erdurtiefe
<i>F</i>	Riesen	Untergeordnetes Riesenheim
<i>Des</i>	Wotan	Herrscher der oberen Götterwelt (Walhalla)
<i>b</i>	Alberich	Herrscher der unteren Zwergenwelt (Nibelheim)
<i>g/G</i>	Rheingold/Mime	Höhere Rheintiefe bzw. untergeordnetes Nibelheim
<i>Es</i>	Rheintöchter	Rheinurtiefe

<sup>5</sup> Dieses Pendeln zwischen *A-dur* und *fis*-moll erscheint bereits in den ersten Takten des Vorspiels zum 1. Akt.

<sup>6</sup> Als Nachhall hierzu mag noch das rauschende, in *G-dur* gesetzte Hochzeitsfest am Anfang des 3. Aktes erwähnt werden, das den Anfangsfanaren in *D-dur* zu Beginn des 2. Aktes wesensverwandt erscheint und somit ebenso tonale (und zwar quintenzirkelartige) Brücken zu Lohengrins *A-dur* schlägt.

<sup>7</sup> Ursprünglich stand die Erda-Szene in der Walhalla-verwandteren Tonart *des*-moll; vgl. C. von Westernhagen, *Die Entstehung des „Ring“*, Zürich 1973, S. 71.

Das Prinzip, vollständige Szenenkomplexe, ja ganze Musikdramen auf zwei verschiedene Dreiklänge (welche die dramatischen Hauptschichten verkörpern) aufzubauen, wird nun konsequent entwickelt und mit dem Gedanken der untergeordneten Terzverwandtschaften verwoben. Die 1. Rheinszene kreist z. B. um *Es*, *B* und *g/G*, so daß sich das aufleuchtende Rheingold als zentrales Mitglied des *Es*-Dreiklanges erweist. Auch Alberich und besonders Mime gehören dieser Unterschicht in dramatischer und tonaler Hinsicht an. So treten die beiden Zwerge zuerst im finsternen *g*-moll auf, welches ja eng mit *Es*- und *B*-dur verwandt ist. Die Größe Alberichs als Gegenspieler Wotans (Gegensatz Schwarzalben – Lichtalben) zeigt sich jedoch in seiner eminenten Fähigkeit, nach oben (*b*-moll) zu streben. Dieser fortschreitende Terzzirkel ermöglicht schließlich das strahlende *Des*-dur von Walhalla<sup>8</sup>; ebenso wie Alberich das neutrale Rheingold in ein Werkzeug dämonischer Rachsucht verwandelt – nämlich in den Ring, der in Wotans Hand den gesamten Weltenbesitz verkörpern wird. Diese dramatisch-tonalen Vorgänge, welche die untere mit der oberen Welt organisch verbinden, werden außerdem durch einen entsprechenden Szenenwechsel (bei offenem Vorhang!) und auch durch motivische Verknüpfungen unterstrichen: So entfaltet sich das Ring-Motiv gerade in dem Augenblick zum machtvollen Walhalla-Thema, da sich die *G*-Septimharmonien in *As*:*V* und sodann *Des* auflösen.

Der Kampf- beziehungsweise Integrationsprozeß zwischen den beiden Hauptschichten wird zudem von zwei Kleinsekund-Zwischenstufen, *h/C*, ausgetragen, die direkt zwischen *b* und *Des* liegen. Der Grundgedanke dieses Reibungsablaufes stammt wiederum aus *Lohengrin* (vgl. Elsas Kleinsekundkonflikte in *As/B* um Lohengrins *A*) und dient auch hier einer dynamischen Gegenüberstellung zweier gänzlich verschiedener Welten. So stellt *h*-moll Alberichs Fluch gegen die Götter dar, also eine Kleinsekunde höher als seine übliche Grundtonika *b* liegend: ein heroischer Versuch, die tonale Ebene des Göttergeländes zu erklimmen. Genau entgegengesetzt erweist sich Wotans Genieblitz in *C*-dur („So grüß ich die Burg“), der den auserwählten Menschenhelden (Siegfried bzw. Siegfried) zur Errettung des verdammten Göttergeschlechtes bestimmt, also eine Halbstufe tiefer als Wotans *Des*-Tonika hinabsteigt, und somit eine rein menschliche Ebene zwischen den Götter- bzw. Zwergen-Tonzentren schafft. Im späteren Verlaufe des *Ring* (vgl. *Götterdämmerung*) wird sodann *C*-dur folgerichtig in eine Art Leitton umgestaltet, der wieder zur Tonika *Des* emporschreitet, genau wie Siegfrieds Tod (in *C/c*) als heroisches Opfer die Macht- und Liebesgier Wotans entsüht. Es soll noch betont werden, daß *C*-dur bereits im *Rheingold* nachhaltiger als *h*-moll wirkt, da erstere Tonart in engen Quintverhältnissen zu den Mittelterzen (nämlich *G* und *F*) der zwei Dreiklangsschichten steht.

Die Nebenrollen von Donner und Loge werden ebenfalls tonal profiliert. Da ersterer stets bemüht ist, Wotans mühsam aufrechterhaltene Staatsordnung zu

<sup>8</sup> Vgl. den Wechsel zwischen den eng verwandten Tonarten *A*-dur (*Lohengrin*) und *fis*-moll (*Ortrud*) in *Lohengrin*.

durchkreuzen, verwandelt sich bei seinem Auftreten das Walhalla-*Des* oft blitzartig in ein Neapolitanisches *D-dur*, das aber keine dauerhafte tonale Stabilität erlangt. Anders Loge, der stets *Fis* bzw. *Ges*, also die männliche subdominante Ankerfunktion vom *Des-dur* Walhallas betont, und sich hierdurch als wichtiger (wenngleich unzuverlässiger) Helfer Wotans erweist. Froh wiederum ist offenbar bestrebt, enge Tonbeziehungen zu den Rheintöchtern (vgl. sein zunehmendes Hinableiten von Donners *D-dur* nach *G-* und *C-dur*) und zu Wotan bzw. Loge (vgl. seine Regenbogenbrücke in *Ges-dur*) aufrechtzuerhalten, was seiner flexiblen, im Grunde lyrischen Natur eng entspricht<sup>9</sup>. Die tonartige Struktur der *Walküre* führt diejenige des *Rheingolds* konsequent weiter. Nur sind hier die zwei Terzschichten der menschlichen, gefühlsbetonten Umgebung (und Wotans Gedanken) entsprechend eine Kleinsekunde tiefer versetzt, also *d-F-A* bzw. *C-e/E-G-h*<sup>10</sup>. Gleich die erste Szene kreist um *d*<sup>11</sup>-*F* (Wasserlabung)-*A* (Metgabe<sup>12</sup>). Aufs schönste erweist sich hierdurch Sieglindes innere Anteilnahme an Siegmunds schicksalhaftem Dasein.

Auch in den folgenden Szenen des 1. Aktes wirkt Sieglinde stets als untergeordneter, terz- bzw. quint-verwandter Bestandteil der jeweiligen Siegmund-Tonart, so z. B. des höher gelegenen, strahlenden *C-dur* des Notung-Schwertes, dessen Musik schon von Wotans Gedanke im *Rheingold* vorweggenommen war. So weist sie etwa vor ihrem Abgang in ihr Schlafgemach „mit sprechender Bestimmtheit auf eine Stelle am Eschenstamme“; hierzu erklingt das Schwert-Motiv in *G-dur/moll*, und bereitet dadurch den „grellen Schein“ der „aufsprühenden Glut“ (T. 849, *C-dur*; vgl. bereits T. 770) wirkungsvoll vor<sup>13</sup>. Auch Siegmunds elegische Erinnerung an den „Blick der blühenden Frau“ (3. Szene) ist noch *G-dur* verhaftet, welches dann sogleich wieder bei Sieglindes Auftreten (T. 928) erklingt. Als subdominantisches Ausgleich erscheint später Siegmunds Namensgebung („Den Namen nehm' ich von Dir“) in *F-dur*, welche die Identität des Helden kundgibt und somit eine Art männlicher Ankerfunktion ausübt.

Im anschließenden *Siegfried* verwendet Wagner mit Vorliebe das obere Terzgerüst der *Walküre* (*C-e/E-G*), um die erhöhte dramatische Stellung Siegfrieds gegenüber derjenigen seines verstorbenen Vaters darzustellen. Alle übrigen Bereiche des Tondramas sind aufs klarste *C-dur* (der obengenannten Tonart des Schwertziehens)

<sup>9</sup> Ähnliche flexible Tonschwankungen zeigen sich später im *Ring* in Bezug auf Brünnhildes *h-moll*, das (wie Alberichs Fluch) zwischen den Walhalla- und tieferen menschlichen Ebenen der *Walküre* liegt.

<sup>10</sup> Eine zusätzliche, wiederum eine Kleinseptime (*G-B-d-F-Des-B*) höher gelegene Terzschicht dient als lyrisches Intermezzo während des intimen Lenzeszweigesprächs im 1. Akt.

<sup>11</sup> Es handelt sich hier um Siegmunds – wie des Holländers – tragische Grundtonart, die auch bei seinem Tode im 2. Akt erscheint.

<sup>12</sup> Die Musik zur Metgabe ist eine variierte Wiederholung der Wasserlabung und unterstreicht dadurch die enge Terzverbindung zwischen *d*, *F* und *A*.

<sup>13</sup> Man vergleiche die bereits erwähnten weiblichen Dominantvorbereitungen im *Holländer* (Spinnchor), *Lohengrin* (Liebesszene) und *Rheingold* (Erda's „Weiche, Wotan“ auf *gis*; Rheintöchter am Ende in *As-dur*).



untergeordnet, so Brünnhildes  $e/E^{14}$ -betontes „Ewig war ich“ im 3. Akt, oder gar ihr höhepunktartiges  $g$  bei „lachend zu Grunde gehen!“ (Dominantvorbereitung vom Liebeshingabe-Fugato in  $C$ -dur, Schluß des 3. Aktes). Zudem sind diese Bestandteile der  $C$ -dur-Tonika (nämlich Oberterz und Oberquinte) in der  $E$ -dur-Waldvogelmusik des 2. Aktes bzw. in der in  $g/G$ -dur stehenden Wotan-Erda-Szene zu Beginn des 3. Aktes deutlich vorgezeichnet: zwei zentralgelegene Szenen, die auch in dramatischer Hinsicht Siegfrieds zukünftigen Weg weisen. Außerdem beruht die mächtige tonale Potenz von Siegfrieds  $C$ -dur teilweise auf seiner doppelspurigen Quintenzirkel-Abkommenschaft von Alberichs  $b$ -moll (Anfang, 1. Akt) und Mimes  $f$ -moll („Als zullendes Kind“, 1. Akt) auf der einen Seite und von Siegmunds  $d$ -moll („Daß der mein Vater nicht ist“, 2. Akt) und der naturnahen Grundtonart  $G/g$ -dur der 1. Szene des 1. Aktes auf der anderen Seite. Im übrigen darf noch erwähnt werden, daß  $F$ -dur noch in Siegfrieds Hornruf (2. und 3. Akt) als männliches Ankersymbol verwendet wird; das fahle  $f$ -moll von Mimes Scheinvaterschaft ist nun dem strahlenden  $F$ -dur gewichen.

Als kontrastierende Momente zu diesem klaren Grundschema benützt Wagner besonders im hochdramatischen 3. Akt Kleinsekundreibungen um  $E$  ( $/Es$ ) und  $G$  ( $/As$ ) als charakteristische Ausweichmittel. So werden Wotans freie Beschlüsse („... führe frei ich nun aus; weis' ich mein Erbe nun an“) weg vom üblichen  $g/G$ -Rahmen der Erda-Szene nach  $As^{15}$  und  $Es$  geführt. Auch in der 2. Konfrontationszene zwischen Wotan und Siegfried verwendet der Gott oft  $Es^{16}$  im Gegensatz zum ungestümeren  $E$ ,  $G$  und  $C$  des Helden<sup>17</sup>, so daß der alte Halbstufen-Schichtenkontrast aus *Rheingold* und *Walküre* II bewahrt wird. Auch im Brünnhilde-Siegfried-Schlußduett kommen ähnliche Trugschlußwirkungen vor, so bei Siegfrieds schüchternem Ausruf „Wie Wunder tönt“. Wie dann schließlich Siegfried zunehmend Mut faßt und sich Brünnhilde stürmisch nähert, verfällt sie in eine ähnlich defensiv geprägte Abwehrstellung, die wiederum durch  $As$ -dur<sup>18</sup> gekennzeichnet wird. Als zusätzliches Hindernis muß Siegfried vorher die Kraftprobe gegen den Lindwurm Fafner bestehen, dessen Riesenmotiv den Tritonus  $C$ - $Fis$  umspannt und somit auch

<sup>14</sup> Brünnhildes  $h$ -moll in *Walküre* II und III wird am Ende des letztgenannten Aktes schließlich zur Dominante von  $E$  umgestaltet (eine tonale Darstellung ihres Göttlichkeitsverlustes), das sodann in *Siegfried* III als Oberterz der  $C$ -dur-Tonika des Helden erscheint. Dagegen ist die unbiegsamere Götterwelt in *Walküre* II (ähnlich dem *Rheingold*) wiederum durch  $Des$ - und  $As$ -Bereiche gekennzeichnet; vgl. das düstere  $as$ -moll bei Wotans Monolog „Als junger Liebe“ und der dunkle  $cis$ -moll-Refrain bei „Die alles weiß“ oder „Ein Andres ist's“, sowie die  $Des/Fis$ -betonte Todesverkündigungsszene in *Walküre* II.

<sup>15</sup> Nach Westernhagen (*op. cit.*, S. 200–201) stand Wotans „Führe frei ich nun aus“ in der Kompositionsskizze noch im neutraleren  $G$ -dur.

<sup>16</sup> Vgl. ebenso Wotans resigniertes „Alles ist nach seiner Art“ in  $Es$ -dur (2. Akt *Siegfried*): eine Metamorphose des ursprünglichen Werdensmotivs aus *Rheingold*.

<sup>17</sup> Vgl. etwa *Siegfried* III/2, Takte 1–13.

<sup>18</sup> Z. B. „Heilig schied sie aus Walhall“; „Noch bist du“; „O Siegfried, Herrlicher“; „Brach sie mein Bild“; „O Siegfried“.

tonartlich den Weg ins befreiende C-dur versperrt<sup>19</sup>. Noch im Feuerweben des 3. Aktes und dem anschließenden Beginn der Schlußszene wird dieses *fis/ges* wiederum als physisches Hindernis eingefügt<sup>20</sup> und zweimal (das letzte Mal über *F*, T. 1015) nach *e* (= Oberterz von C) aufgelöst.

In der *Götterdämmerung* kehrt Wagner zu der doppelschichtigen Terzanlage des *Rheingolds* zurück:

Tonart	Personen bzw. dramatische Ideen
[ <i>F</i>	Rheintöchter
[ <i>Des</i>	Walhalla bzw. Weltuntergang
<i>C</i>	Siegfried
<i>h</i>	Hagens bzw. Siegfrieds Betrug (Alberichs Fluch)
[ <i>b</i>	Alberich
[ <i>G</i>	Gutrune
[ <i>es/Es</i>	Nornen bzw. Hagen (Wachtszene, 1. Akt)

Da die Rheintöchter durch den Raub ihres Rings Besitzlos geworden sind, übernehmen die drei Nornen deren stellvertretende Position als Hüterinnen des Grundwissens und der zutiefstliegenden Tonika<sup>21</sup>. Ähnlich besitzt Gutrunes prunkvolles *G*-dur die glänzende Rheingold-Funktion der untergeordneten Oberterz. Daß die dramatisch geschwächten Rheintöchter ebenso eine derartige Oberterzrolle im *Des*-dur des Walhalla-Umkreises zuerteilt bekommen, erinnert an ihre Quintverlagerung nach *As* am Ende von *Rheingold*, wo sie ebenso den Verlust ihres Goldes beklagten. Außerdem spielen noch zwei nach oben gerichtete Machtpositionsverschiebungen eine wichtige Rolle bei der tonalen Gestaltung der *Götterdämmerung*: 1. das zunehmende Schwergewicht Alberichs bzw. Hagens und somit ihrer *b* (*/es*)- und *h*-moll-Bereiche, denen sogar Siegfried zuweilen verfällt (vgl. Ende 1. Akt, wo er direkt unter dem Einfluß Hagens steht) und denen auch Brünnhildes ursprüngliches Walküren-*h*-moll jetzt eigenartig wesensverwandt erscheint (Walkürenfelsenszene, 1. Akt); 2. die allgemeine Tendenz (genau im direkten Gegensatz zu *Siegfried*), die Menschengestalten die Götter nachahmen zu lassen, manchmal derb-spöttisch (Hagens Anrufe an Freia im 2. Akt), des öfteren sogar gravitatisch-heroisch (*B*-dur Blutsbrudertrank im 1., Huldigungsmarsch im 2. Akt; etwas pompöses *Es*-dur-Liebesduett im Prolog) unter Heranziehung der Alberich und der oberen Götterwelt nahe verwandten *B*- und *Es*-Tonarten.

Obwohl später komponiert als *Tannhäuser* und *Tristan*, ist in den *Meistersingern* die tonale Anlage dem *Ring* verwandt, insbesondere dem *Siegfried*, mit dessen 3. Akt ja

<sup>19</sup> Vgl. den Paralleltritonius *C–Fis* im Hundung-Siegmond-Zweikampf, *Walküre* II/5.

<sup>20</sup> Vgl. *Siegfried* III, T. 780, 792 und 864.

<sup>21</sup> Die Gedankenassoziation zwischen Nornen und Rheintöchtern wird auch durch das gemeinsame Werdensmotiv aus *Rheingold* bestätigt. Nach Westernhagen (S. 75) entstammt dieses Rhein-verwandte Urthema in der Erstskeizze sogar der Erda-(= Mutter der drei Nornen!)Szene in *Rheingold* („Drei der Töchter . . .“), da die ursprüngliche Einleitung zur ersten Rheintöcherszene nur locker verwandte Skalenfigurationen aufweist.

die *Meistersinger* zeitlich und stilistisch gesehen engstens verbunden sind (*Meistersinger* 1862–1867, *Siegfried*, 3. Akt 1869–1871). Auch hier begegnen wir einer klaren C-dur-Anlage, die im 97. Takt des Vorspiels bereits den E-dur-Abgesang des Walther'schen Preisliedes bringt und außerdem den stimmungsvollen Schluß des 2. Aktes (vgl. *Siegfried*, Ende des 2. Aktes) um die gleiche Oberterz (E) kreisen läßt. Zudem wird die zielstrebigere Oberquinte G am Anfang desselben 2. Aktes sehr klar herausgestellt, und auch für das Vorspiel und den Choral („Wach auf!“) des 3. Aktes verwendet. Abermals wie in *Siegfried* werden Walthers zwei quintzirkelbezogenen männlichen Stützfeilern, nämlich David und Pogner, erwartungsgemäß die dominantische (D, G-) bzw. subdominantische (F, B-)Region zuerteilt. Wiederum wird das männliche Hindernis – hier Sachs' greller Lichtschein im 2. Akt (verbunden mit dem zweimaligen gellenden Ruf des Nachtwächterhorns) – durch einen C–Fis/Ges–Tritonus veranschaulicht, der auch bei Sachs' strophischem Lied („Jerum“) – dort als Hindernis für den Stadtschreiber Beckmesser gedacht – erklingt. Wie in *Siegfried* (allerdings etwas reibungsloser) wird dieses Fis fünfmal (!) nach H und E – also mittels glattem Quintenzirkel – aufgelöst, so auch im 3. Akt<sup>22</sup>. Damit der Weg ins befreiende C-dur des Preisliedes sich nicht allzu schnell vollzieht, schiebt hier Wagner (wie im 3. Akt *Siegfried*) gewisse As- und Es-dur-Kleinsekundausweichungen ein, so bei den Sachs-Evchen-Duetten im 2.<sup>23</sup> und den Sachs-Walther-(Es) und Sachs-Evchen-(As)Szenen im 3. Akt. Daß Evchen bei ihrem offenen Liebesgeständnis an Sachs (3. Akt: „O Sachs! Mein Freund!“) dieses As auf seine Veranlassung endlich verläßt und eine Kleinsekunde nach G-dur hinabgleitet, also zu der C-dur am nächsten gelegenen Tonart, ist dramatisch folgerichtig und erinnert an bereits besprochene Beispiele einer weiblichen Dominantvorbereitung in anderen Werken Wagners.

In *Tristan* verwendet Wagner wie in *Rheingold* zwei tonale Schichten, die aber diesmal auf schwankenden, verminderten Dreiklängen (a–C–Es und As–H–d<sup>24</sup>) konstruiert sind und wohl dem Kontrast der zwei Seelenwelten (Tückischer Tag/Liebesnacht) dienen. Außerdem sind die beiden Ebenen nur durch eine Kleinsekunde getrennt und reiben einander daher beständig<sup>25</sup>. Alles in allem also eine höchst

<sup>22</sup> Vgl. *Meistersinger* III, Takte 108f.; Ges-dur-Quintett, T. 1691; Verwandlungsmusik, T. 1733f.

<sup>23</sup> Vgl. „Lieb Evchen! Noch so spät?“; „Ein Ritter?“ in As/Es.

<sup>24</sup> Diese Kleinsekundreibungen zwischen den beiden Tonschichten (wie auch die verminderten Dreiklänge) werden bereits im Vorspiel klar vorgezeichnet (Anfangs-Liebessohnensmotiv, *gis/a*, *h/c* und *d/dis*) und treten außerdem im Todesmotiv des 1. Aktes mehrmals auf. Aufs schönste stellt Wagner hierdurch die innere Zusammengehörigkeit der durch höchsten Dualismus geprägten Hauptschichten dar. (Zudem findet sich die untere Schicht mit deren Verlagerung nach *f–As–H* bereits bei Tristans Auftreten vor Isolde im 1. Akt: eine variierte Reprise des Vorspielbeginns.)

<sup>25</sup> In *Lohengrin* und *Rheingold* fungierten ähnliche Kleinsekundreibungen auf etwas schmiegsamere Art, nämlich als Dekorationen um eine feste Tonika (*Lohengrin*) bzw. zwischen zwei bereits in sich verbundenen Ebenen (*Rheingold*).

labile Anordnung, die etwas an die Schwankungen zwischen *E/Es* und dem verminderten Sündeakkord (*e-g-b*) im früheren *Tannhäuser* erinnern, den Wagner sogleich nach Beendigung der *Tristan*-Partitur für Paris umarbeitete.

Auch in *Tristan* findet sich ein männlicher subdominantischer Ankerpunkt, nämlich Kurvenals *F*-dur, das im 1. und 3. Akt immer wieder bei seinem Erscheinen aufleuchtet. Im 1. Akt steht diese Tonart (*F*) noch im klarsten Verhältnis (IV–I) zum strahlenden *C*-dur des Tages, also zum äußerlichen Machtglanz Tristans. Aber schon zu Beginn des Vorspiels zum 2. Akt wird *F* eine neue Funktion zuerteilt, nämlich als Unterterz des *As–H–d*-Liebesnachtakkords. Diese Bildung einer verminderten Septime wird im 3. Akt auf den noch unstabileren Tritonus *f–H* verringert, da *As*-dur und *d*-moll nur noch kurz (und zwar trugbildartig) am Ende aufflackern. Hierdurch wird in letzterem Akt der extreme dramatische Kontrast zwischen Kurvenals lebensbejahenden und Tristans lebensverneinenden Stilbereichen noch verschärft. Wagner versucht daher, das abschließende *H*-dur durch einen ausdrucksvollen subdominantisches *E*-dur-Bereich („*Wie sie selig, hehr und milde*“) abzuschirmen, der das tragische *f*-moll von Tristans Liebesraserei kurz mildert und außerdem bei der letzten Wiederholung des Liebesehnnensmotivs vier Takte vor Ende des Werkes auftritt. Jenes *E*-dur bzw. -moll war schon im Vorspiel zum 1. Akt als ausgleichende Tonart zur anfänglichen *a*-moll-Tonika eingeführt worden, gehörte also ursprünglich zum *a*-moll-Umkreis der oberen Akkordschicht.

Diese Art, verschiedene Tonebenen zunächst hart aufeinander prallen zu lassen und sodann miteinander auszusöhnen, wird in *Parsifal* auf vorbildliche Weise weiterentwickelt. Die gegensätzlichen Welten des Grals und Klingsors Zaubergarten werden durch zwei tonale Schichten dargestellt, die aber diesmal eine gemeinsame Tonika (*As*) besitzen: *As–C*<sup>26</sup>–*Es* (Tagesbereich des Grals) und *As–h*<sup>26</sup>–*D* (Nachtbereich des Klingsor). Da diese beiden Tonebenen einen normalen Dreiklang (Gralswelt: vgl. Walhalla) sowie einen sündenvollen verminderten Septimakkord (Klingsor: vgl. Liebesnacht in *Tristan*) aufweisen, erreicht Wagner außerdem eine tonartige Synthese der zwei Grundlinien (1.: *Ring*, *Meistersinger*; 2.: *Tannhäuser*, 2. Akt *Lohengrin*, *Tristan*) in seinem Gesamtchaffen<sup>27</sup>. Besonders augenfällig geschieht dieses Verwachsen der zwei Tonschichten im 1. (Kundry-Musik, *h*:V andeutend; Torspruch in *D*) und 3. Akt (Parsifals Krönung und Karfreitagszauber in *H*; Parsifals sieghafter Einzug in die Gralsburg mit Kundry in *D*-dur<sup>28</sup>), wobei Parsifal die weibliche Gefühls- und Ausdruckswelt seiner Mutter Herzeleide mittels derjenigen Kundrys (verminderter Akkord, *As–h–D*) in sich aufnehmen muß, ehe er volles

<sup>26</sup> Der krasse *C/h*-Gegensatz zwischen Tag und Nacht erinnert stark an eine ähnliche symbolische Verwendung dieser beiden Tonarten im *Ring*, *Tristan* und *Meistersinger*.

<sup>27</sup> Bereits in *Lohengrin* ist eine ähnliche Synthese angedeutet (diatonische Bereiche um *Lohengrin*; verminderter Septimakkord um *Ortrud*).

<sup>28</sup> Vgl. dessen tonale Vorbereitung am Ende von *Parsifal* II, wo Parsifal im Zeichen des Kreuzes zum ersten Male den Speer ergreift – ein hochdramatischer Vorgang, der sodann bei seinem heroischen Einzug in die Gralsburg (*Parsifal* III in *D*-dur) frei wiederholt wird.

Menschen erlangt. Auf der anderen Seite erscheint ebenso schön ausgebildet Parsifals männliche Quintenzirkelherkunft von den *B*-Gralstonarten, die von *B* (1. Akt) zu *Es* (2.) und letztlich *As* (3.) führt und somit an Siegfrieds tonale Abkommenschaft (Siegmunds *d–G–C* bzw. Alberichs *b*, Mimes *f–C*) oder auch Walthers zwei männliche Stützpfeiler gemahnt. In der Tat besitzen alle drei Helden dramatisch gesehen die Merkmale einer Passionsfigur, die auch auf tonalem Gebiet lediglich das abschreitet, was schon szenisch vorgezeichnet ist.

Wagners Musikdramen erweisen sich zunehmend als konsequent durchdachte musikalische Gebilde, die das Drama auf unerhört subtile Weise widerspiegeln. Besonders auf tonalem Gebiet hat Wagner Strukturen ins Leben gerufen, die weit bis ins 20. Jahrhundert hinein formbildend nachwirkten. So haben z. B. seine Kleinsechskundschichttechniken auf Debussy (etwa *Ibéria: G/Fis–C/Cis*), auf den Strawinsky des *Sacre* und auf Bartók nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Dabei ist eine eminent logische und fortschreitende Stilentwicklung innerhalb seines Schaffens erkennbar, dessen zwei Grundlinien schließlich in *Parsifal* gipfeln und dort (was schon im frühen Schwanendrama *Lohengrin* vorausgeahnt war) eine befreiende Synthese erfahren.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Johann Jacob Schmidts „Biblischer Mathematicus“ von 1736 und seine Bedeutung für das Verständnis der Zahlensymbolik im Werk J. S. Bachs von Ulrich Meyer, Gifhorn

In der Literatur zum Thema Zahlensymbolik im Werk Johann Sebastian Bachs wird immer wieder auf die Schrift eines theologischen Zeitgenossen Bachs hingewiesen: auf den *Biblischen Mathematicus* des lutherischen Predigers Johann Jacob Schmidt. Indessen scheint dieses Buch, das in der Tat eine wichtige Quelle darstellt, obwohl es unseres Wissens in Bachs Bibliothek fehlte, inhaltlich nur wenigen bekannt zu sein. Es soll daher im folgenden in Auszügen mitgeteilt und im Blick auf ein sachgemäßes Verständnis der musikalischen Zahlensymbolik Bachs ausgewertet werden.

Das Buch hat klare apologetische Absichten. In der „Vorrede“ heißt es: „*Die bößhafften Atheisten und Spötter haben ja nichts mehr gemein, als die H. Schrift vieler falschen und mit der Vernunft zustreitenden Dinge zu beschuldigen, insonderheit in den Zahlen und Maaßen der Dinge, deren die Schrift hin und wieder Meldung thut, diese kann nun niemand besser widerlegen, als der die wahre Beschaffenheit der Zahlen und Maaßen aus der Mathesi gelernet hat*“. Das unternimmt Schmidt – ein spätorthodoxer Theologe, der den in all seinen Aussagen, also auch in seinen Zahl- und Maßangaben wörtlich genommenen Bibeltext gegen alle Einwände verteidigen zu können glaubt.

Wichtig für unsere Fragestellung sind aus dem siebenteiligen, umfangreichen Buch lediglich ein „Vorbericht“ und der „I. Abschnitt. Von Bedeutung der Bibl. Zahlen“ innerhalb des ersten Teils „*Biblische Arithmetica*“. Dieser Partie des Buches (den ersten 35 Seiten) wende ich mich jetzt zu.

Nach dem „Vorbericht“ ist Gott selbst – Schmidt erwähnt *Weisheit* 11,22 – Urheber der Rechenkunst; er hat „*auch dem Menschen alsbald in der Schöpfung die Rechnungs-Kraft gegeben*“ (S. 2). Von dieser „*uns angebohrnen Zahl-Wissenschaft*“ gilt: sie „*dienet zum Beweiß, daß ein Gott sey*“ (in Fußnote verweist Schmidt auf Johann Ludwig Hockers *Mathematische Seelen-Lust*, ein Buch, das er wiederholt zitiert) „*und zu einem kräftigen Trieb und Anlaß den Schöpfer zu erkennen und anzuschauen*“ (S. 2). „*Dieses Weges haben nun gefehlet die Heyden*“ (S. 3).

Vergleicht man diese Äußerungen mit lutherisch-spätbarocker Musikanschauung, wie sie vor allem in den ein Menschenalter früher entstandenen Schriften Andreas Werckmeisters begegnet, dann zeigen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Schmidt wie Werckmeister beziehen sich auf jenes Wort aus *Weisheit* 11, das seit Jahrhunderten das theologische Nachdenken über die zahlhafte Seite der Schöpfung bestimmt hatte: „*Aber du hast alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht*“. Für Werckmeister und seine Zeit bedeutet dies, staunend vor der von Kepler aufgezeigten Übereinstimmung von Mikrokosmos und Makrokosmos zu stehen: Im Bereich der Gestirne und in dem der Intervalle herrschen dieselben einfachen Zahlenverhältnisse; das macht die Harmonie der Welt aus. Die Musik vermag diese Harmonie,

sie vermag die von Gott geschaffene Ordnung der Welt hörbar zu machen. Darin liegen die qualitative Dignität der Zahl wie die der Musik, die nichts anderes als „*numerus sonorus*“, tönende Zahl ist. Diese umfassende Sicht ist bei Schmidt reduziert auf die quantitative Seite von Zahlen und Zählen, auf „*Rechenkunst*“ und „*Rechnungs-Kraft*“. Man muß dabei bedenken, daß Schmidt Theologe, nicht Musikologe war. Da ihm aber jener Sachverhalt, der im Begriff der Harmonie zusammengefaßt ist, zweifellos bekannt war (ohne daß er ihn erwähnt), kann man sein Buch als Beleg dafür sehen, daß das barocke Weltbild zu seiner Zeit die umfassende, Himmel und Erde zusammenbindende Kraft zu verlieren beginnt. Im folgenden wird dies noch deutlicher werden. Darin, daß die Zahl Hinweis auf Gott den Schöpfer und Ermöglichung seiner Erkenntnis im Sinne von *Römer 1,19f.* ist, stimmen Werckmeister und Schmidt wieder überein.

Der Abschnitt „*Von Bedeutung der Bibl. Zahlen*“ enthält die beiden Kapitel „*Von den Zahlen insgesamt*“ und „*Von den Zahlen besonders*“. Im ersten handelt Schmidt vom verschiedenen Gebrauch, im zweiten von der symbolischen Bedeutung der Zahlen.

Schmidt unterscheidet einen vierfachen Gebrauch der Zahlen: den eigentlich mathematischen; den mystischen – wir nennen ihn den symbolischen –; den tropischen oder uneigentlichen (z. B. „*hundert*“ gleich „*viel*“) und den kabbalistischen. Der Passus zur Kabbalistik ist von so grundlegender Wichtigkeit, daß man sich über die bisherige Nichtbeachtung dieses Quellentstücks nur wundern kann. Es sei daher im folgenden ausführlich zitiert und kommentiert.

„*Der vierte Gebrauch oder Bedeutung ist Cabbalistisch, davon die Juden solch groß Wesen machen, als die in ihrer Cabala sich so gar viel wissen, mit der so genannten Gematrajia oder Geometrischen und Arithmetischen Schrift-Erklärung, indem sie einige Buchstaben, Worte oder Sprüche der Heil. Schrift in ihrer Zahl-Bedeutung annehmen, und daraus, wer weiß, was für Geheimnisse und Curiositäten hervor bringen, anbey aber von dem Sinn des Heil. Geistes mehrenteils freventlich abgehen*“ (S. 9f.). Schmidt nennt einige Beispiele. 1. *Mose 1,1* und 2. *Chronik 36,23*, also der erste und der letzte Vers der hebräischen Bibel, enthalten je sechsmal den Buchstaben Aleph, der als Zahl gelesen 1000 bedeuten kann. Daraus haben jüdische Ausleger „*schließen wollen, daß die Welt 6000 Jahre stehen werde*“. Oder: Die Buchstaben der hebräischen Worte „*Es wird der Held kommen*“ in 1. *Mose 49,10* ergeben, in Zahlen verschlüsselt, die Summe 358; dieselbe Summe ergeben die als Zahlen gelesenen Buchstaben des hebräischen Wortes „*Messias*“. Die Ausleger setzen beides in Beziehung, „*wenn sie ein Wort mit einem andern, dessen Buchstaben eben so viel in Zahlen als jenes in sich hält, erklären*“ (S. 10).

Über dieses Verfahren urteilt Schmidt wie folgt: „*So lange nun dergleichen Erfindungen für unverfängliche *lusus ingenii* oder blosse geistliche Spatziergänge und Spiele, wie der seelige Lutherus redet, gehalten werden, sind sie solchergestalt nicht eben gar zu verwerffen: Im Fall man aber, wie die Cabalisten thun, Glaubens-Articul und Geheimnisse daraus schnitzen und behaupten wolte, würde man in einen thörichten Irrthum und lauter abergläubisches oder gar gottloses Wesen verfallen*“. Schmidt verweist hierzu und zum folgenden auf Hockers Schrift. Er fährt fort: „*Denn es haben die Zahlen, so wohl insgesamt, als auch eine jegliche besonders weiter nichts zu bedeuten, also daß darinnen einige göttliche Kraft und Wirckung, oder sonst ein Geheimniß stecken solte, wiewohl ihrer viele, nicht nur unter den Heyden von der Pythagorischen Secte, und unter den Juden die Cabalistischen Lehrer, sondern auch so gar unter den Christen sich einige gefunden, die sich in denen Zahlen, weiß nicht was, für . . . göttliche Kraft einbilden, oder doch beybringen lassen, so doch auf lauter Irrthum und Aberglauben ausläufft. Denn einmahl ist dergleichen vorgewendete Kraft nicht zu finden in der Zahlen eigentlichen Beschaffenheit, wenn man dieselben ausser dem Gebrauch, gleichsam in ihrem blossen Wesen (*formali abstractive*) an und vor sich selbst betrachtet, indem sie ja nichts Wesentliches sind, sondern ein blosses freywillig erwehltes Gemerck und Zeichen, das sich der Mensch an statt der Dinge, die ausser ihm sind, im Gehirn machet. Wie aber nun die Zahlen an sich nichts sind, und kein Wesen haben, so haben sie auch keine Kraft und Wirckung, nach der Logicorum Ausspruch: *Quantitatis nulla est vis & efficacia*. Darnach geben oder bekommen die Zahlen eben so wenig Kraft auch in ihrem Gebrauch, so fern*

sie nehmlich zahlbaren Dingen zugeleget sind. Sie geben nichts, weil sie nichts haben. Sie bekommen nichts, weil sie kein wirkkliches Wesen haben, das was reales zu empfangen fähig wäre. Zwar ist es wahr, daß 1000 Soldaten mehr thun können als einer; doch ist die Force nicht der Zahl, sondern der Mannschaft zuzuschreiben, sonst solte man, um einen Feind abzuschrecken, ihm nur eine gewaltige Summe Troupen auf dem Papier vorhalten. Es gehören also zur Abfertigung dieser thörichten Meinung hieher die wichtigen Worte Flacii, in Cl. Tr. II de partibus orationis n. 67. *Venantur aut fingunt potius, ac somniant homines quidam femifanatici in numeris mysteria: quin etiam ubi nulli sunt numeri, mutant literas in numeros, & inde sibi pro arbitrio comminiscuntur. Quod genus fanaticismi duplici de causa impium est. Primum, quia verum ac genuinum seu grammaticum sacrarum literarum sensum negligit, imo & proculcat, quasi in eo non contineatur omnis sapientia necessaria. Deinde dat occasionem ad quosvis errores & deliria. Sciamus igitur in nullis numeris sacrarum literarum esse certa & necessario quaerenda mysteria, quasi aliud quid ibi, quam quod textus prae se fert, fingendum sit*. Schmidt schließt eine Übersetzung an: „Es wollen einige Fantasten Geheimnisse in Zahlen suchen, oder lassen sich vielmehr davon träumen. Ja so gar, wo keine Zahlen sind, machen sie solche aus den Buchstaben und ertichten sich darinn nach Gefallen mysteria. Welche Schwärmerey zweyer Ursachen wegen gottloß ist: Erstlich, weil sie den wahren eigentlichen Wort-Verstand der Heil. Schrift bey Seite setzt, ja unterdrücket, gleich als ob nicht alle nothwendige Weisheit darinn enthalten wäre. Zum andern giebt sie Anlaß zu allerhand Irrthum und Narrendeutungen. Sollen wir also wissen, daß in keiner Zahl Heil. Schrift gewisse Geheimnisse enthalten, denen man nothwendig nachzuhelffen habe, als wäre was anders, als der Text mit sich bringt, zu erdencken“ (S. 10–12).

Der Leser urteile selbst über die Bedeutung dieses Textes für seine Stellungnahme zur angeblichen Verwendung des Zahlenalphabets in Bachs Werk! Es handelt sich um eine der wenigen uns erhaltenen Äußerungen aus jener Zeit zum Thema der Kabbalistik. Diese Äußerung eines lutherisch-orthodoxen Theologen und Zeitgenossen Bachs ist scharf ablehnend. Nur als „*Spiele der Phantasie*“ läßt er „*dergleichen Erfindungen*“ gelten und beruft sich dafür auf Luther. Wo mehr, etwa gar Glaubensinhalt und -geheimnis daraus „*geschnitzt*“ wird, da sieht er Irrtum, Aberglaube und Gottlosigkeit am Werk. Er begründet dies harte Urteil zunächst mit seinem uns schon bekannten Zahlenverständnis, dann mit einem hochbedeutsamen Zitat aus reformatorischem Denken.

Sein quantitierendes Zahlenverständnis trägt Schmidt hier in besonders zugespitzter Form vor. Man meint gleichsam einen frühen Entmythologisierung zu hören, der in seinem Eifer über das Ziel hinausschießt. Daß z. B. Zahlen auch dann keine „*Kraft und Wirckung*“ haben, wenn sie „*zahlbaren Dingen zugeleget sind*“, trifft nicht zu. Schmidt hätte sich das am Beispiel der Soldaten klarmachen können, bei denen die „*Force*“ ebenso der Zahl wie der Beschaffenheit der Mannschaft zuzuschreiben ist. Er will aber wohl, was die Kabbalistik angeht, darauf hinaus, daß bei solchem Lesen der Buchstaben als Zahlen sich stets eine bloße Zahl „*außer dem Gebrauch*“ ergibt, etwa 6000 oder 358, die für sich genommen nichts besagt. In der Tat liegt ein Haupteinwand gegen die kabbalistische Methode darin, daß nun ein weiterer Bezugspunkt erst – oft recht willkürlich – ermittelt werden muß, um solchen Zahlen Bedeutung zu geben.

Gewichtiger noch als dieser erste stellt sich der zweite Einwand dar, den Schmidt in Gestalt des Flacius-Zitats vorbringt. Matthias Flacius Illyricus (gest. 1575) war einer der treuesten Schüler Luthers, einer der unerschütterlichsten Verfechter seiner Lehre und Begründer einer lutherischen Hermeneutik. Das zeigt auch das (wohl dem *Clavis scripturae sacrae* von 1567 entnommene) Zitat. Flacius lehnt darin alle spekulativen Versuche ab, zu denen er ausdrücklich auch den kabbalistischen Weg zählt, mit Hilfe von Zahlen Geheimnisse im Bibeltext zu finden, die der „*eigentliche Wort-Verstand*“, also der *sensus literalis*, nicht hergibt. Dies ist gut lutherisch; es steht in Parallele zu Luthers Kampf gegen die Allegorese zumal des Origenes, der ebenfalls über den Wortsinn hinausging und die Texte als Geheimschrift für einen anderen, anderweit begründeten Sinn las. Flacius wie Luther betonen demgegenüber: „*Alle nothwendige Weisheit*“ ist im Wortsinn enthalten.



Mir scheint beides höchst bedeutsam zu sein: die Tatsache, daß in reformatorischer Zeit und von einem führenden Kopf lutherisch-reformatorischen Denkens die Kabbalistik erwähnt und mit zentralen theologischen Argumenten strikt abgelehnt wird; ebenso die Tatsache, daß in spätorthodoxer Zeit ein lutherischer Theologe diesen Text kennt, ihn zitiert und damit seine eigene scharfe Ablehnung begründet. Bedenkt man, welch breiten Raum in Bachs Bibliothek Werke Luthers und Schriften der lutherischen Orthodoxie einnahmen, weiter, wie stark sein Luthertum – das zeigt die Untersuchung seiner schrift- und choralgebundenen Musik auf Schritt und Tritt – in sein Werk hineinwirkte, dann rückt nach meinem Urteil angesichts einer so klar nachweisbaren antikabbalistischen Tradition im Luthertum die Arbeit mit dem Zahlenalphabet für Bachs Schaffen in den Bereich des ganz Unwahrscheinlichen.

Das Kapitel „*Von den Zahlen besonders*“ in Schmidts Buch enthält Ausführungen zu einzelnen Zahlen, und zwar zu den Zahlen 1 bis 10; ferner einige Anmerkungen zu den Zahlen 12, 14, 22 und 40. Dabei neigt Schmidt zur Verbindung eher arithmetischer mit „mystischen“, symbolischen Deutungen. Diese können hier nicht im einzelnen referiert werden. Doch erscheint mir die folgende allgemeine Überlegung als wichtig: Die lutherisch-spätbarocke Musikanschauung war in der symbolischen Ausdeutung nur an den niedrigen, der Eins nahestehenden Zahlen interessiert, weil sich aus diesen die für den Harmoniegedanken grundlegenden Proportionen 1:2, 2:3 usw. ergaben. Schmidt, in dessen Denken dieser Hintergrund fehlt, beschränkt sich in seiner Darstellung gleichwohl auf eben diese niedrigen Zahlen. Nur sie – gelegentlich auch ihre Summen, Produkte und Potenzen – sind demnach in Spätbarock und Spätorthodoxie von Interesse. Jeder Versuch, Bachs Musik zahlensymbolisch zu interpretieren, sollte das beachten.

## Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge\*

von Alfred Dürr, Göttingen

Die Literatur über Bachs *Kunst der Fuge* ist in den letzten Jahrzehnten derart angeschwollen, daß sie nur noch schwer überschaubar ist, und die folgenden Ausführungen wollen auch keinen erschöpfenden Literaturbericht geben, sondern lediglich über drei aus unterschiedlichen Gründen repräsentative Arbeiten berichten. Anlaß zum wiederholten wissenschaftlichen Studium dieses Werkes ist seine Vieldeutigkeit, was Anordnung, Besetzung und unvollendeten Schluß betrifft, daneben aber sicherlich auch die unverminderte Faszination, die dieses unvollendete Gipfelwerk der Weltliteratur seit den Tagen Wolfgang Graesers auf seine Hörer auszuüben pflegt. Sieht man dann, in welchem Ausmaße die Interpretationen selbst der

\* Walter Kolneder: *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*. Teil I: *Entstehung und Erstdruck*. Teil II: *Analysen*. Teil III: *Spezialuntersuchungen*. Teil IV: *Kritische Chronologie*. Teil V: *Die Aufführungen*. 4 Bände. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 1052 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 42–45.)

Wolfgang Wiemer: *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977). 83 S.

*Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources*. Seminar Report, in: *Current Musicology* 19, New York: Columbia University 1975. Seite 47–77.

namhaftesten Forscher auseinandergehen, so mag man wohl versucht sein, darüber eine Satire zu schreiben.

Sicherlich ist dies der Grund, warum sich Walter Kolneders fünfteiliges Riesenwerk auf weite Strecken hin wie eine Satire liest. Schon der Untertitel deutet dies an: Kolneders Buch ist eine Abrechnung mit den „*Mythen des 20. Jahrhunderts*“ (mußte hier unbedingt der Geist des unseligen Alfred Rosenberg beschworen werden?). Diese Mythen werden in einer Fülle von Literaturzitate ausgebreitet, die von der tiefen Belesenheit des Verfassers zeugen, zuweilen den Text aber auch so ausufern lassen, daß der Leser sich fragt, ob nicht eine zusammenfassende Inhaltsangabe oder eine Auswertung des zu Berichtenden den Zweck besser erfüllt hätte, – zumal da etliche Druckfehler und eine inkonsequente Vermischung von Kursiv- und Normaldruck das Weiterzitieren der Literaturzitate nicht ratsam erscheinen lassen. Auch der Verzicht auf manches Entbehrliche – etwa Aufführungskritiken (S. 563 ff. u. ö.), Angaben über handschriftliche Streichungen in Aufführungspartituren (S. 427), über Orchesteraufstellung (S. 429), die Aufzählung von Mitwirkenden (S. 433 u. ö.) und von Teilaufführungen (S. 439–441) – hätte wohl eine heilsame Straffung erwirkt. Ja, endlich wird der größte Teil der Leser den 186 Seiten umfassenden Teil V gern entbehren, enthält er doch lediglich einen Aufführungskatalog des 20. Jahrhunderts.

Kolneders Stärke besteht in einer heilsamen Skepsis unbewiesenen Spekulationen und Behauptungen gegenüber, sie mögen sich auf die Ordnung des Werkes, seine Deutung, seine Bestimmung oder seine Nachwirkung (Stichwort „*Dornröschenschlaf*“) erstrecken. Diese Skepsis befähigt ihn zur Korrektur zahlreicher alteingefahrener Klischeevorstellungen, und man wird ihm auf diesem Wege vorbehaltlos folgen können. Auch daß bei einer solchen skeptisch-beschreibenden Darstellungsweise zuweilen große Konzeptionen fallen gelassen werden, so daß zu manchen zentralen Diskussionspunkten der bisherigen Forschung eine gewisse Unsicherheit aufkommt, braucht kein Mangel zu sein, im Gegenteil: Patentlösungen sind meist suspekt. Aber einige Fragen bleiben dabei offen:

Am leichtesten erträglich, ja geradezu wohltuend ist dieses Fehlen einer Patentlösung auf dem Gebiete der Analysen. Hatten Hugo Riemann und in jüngerer Zeit Ludwig Czaczkes (für das *Wohltemperierte Klavier*) noch eine feste Vorstellung davon, in wieviel Teile eine regelrechte Fuge zu zerfallen habe, so ist Kolneder mit formalen Feststellungen betont vorsichtig („*den überzähligen Einsatz im Alt kann man noch zur Exposition zählen*“, S. 109), und zur Deutung der Gesamtform einer Fuge gibt er, wofern überhaupt, nur Deutungsmöglichkeiten an. Man wird diesen analytischen Teil (II), zumal er sich jeglicher Polemik enthält, zu den ertragreichsten der Arbeit zählen dürfen und mit großem Gewinn lesen.

Auch zur Frage der Instrumentenbestimmung kommt Kolneder zu keinem eindeutigen Schluß; er meint vielmehr, „*daß Bach bei der Komposition eine klavierauszugsmäßige Spielbarkeit auf Tasteninstrumenten berücksichtigt, daß er aber möglicherweise für die Nummern I–XV sowie für XXIII die Ausführung auch durch Melodieinstrumente in Erwägung gezogen hat*“ (S. 74).

Besondere Skepsis bringt Kolneder allen Ergebnissen der quellenmäßigen Überlieferung entgegen; und die daraus resultierende Unsicherheit wird verstärkt durch das völlige Fehlen eigener philologischer Untersuchungen. So hat z. B. die ältere Forschung großen Wert auf das angeblich autographe Stichfehlerverzeichnis gelegt, da es zu beweisen schien, daß Contrapunctus I bis XI noch unter Bachs Aufsicht gestochen worden waren. Statt nun eigene Untersuchungen in dieser wichtigen und problematischen Frage anzustellen, zieht sich Kolneder mit einem vagen Satz aus der Affäre: „*Gleichgültig ob das Druckfehlerverzeichnis von J. S. Bach stammt oder nicht, es scheint naheliegend, daß er der Urheber war*“ (S. 84). Nun ist das Verzeichnis aber eindeutig von Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben, und was seine „Urheberschaft“ betrifft, so ist man versucht, im Stile Kolneders zu fragen: „Woher weiß Kolneder das?“ Muß nicht jeder apographe Beleg bis zum Beweis des Gegenteils in dem Verdacht stehen, nach Bachs Tod hinzugefügt worden zu sein?

Nichts Gewisseres erfahren wir auch über den gleicherweise nicht unwichtigen Vermerk „und einen andern Grund Plan“<sup>1</sup>. Er sei „(wahrscheinlich) von Bachs Handschrift“ (S. 85). Das nun freilich ist er auf alle Fälle nicht. – Auch sonst offenbart sich Kolneders Gleichgültigkeit philologischen Fragen gegenüber allenthalben, so z. B. im Bibliothekszitat des Berliner Autographs als „die Handschrift P 200 der Preußischen Staatsbibliothek“ (statt: Mus. ms. Bach P 200 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin) und im Fehlen dieser Signatur bei der Nennung der Beilagen (S. 13).

Nun darf man Kolneder nicht in jeder Hinsicht Konzeptionslosigkeit vorwerfen; zu bestimmten Fragen nimmt er sehr wohl eindeutig und entschieden Stellung. Besonders wichtig ist es ihm zu betonen, daß die *Kunst der Fuge* kein abstraktes Schauwerk, sondern zum Klingen bestimmte Musik sei, eine These, der man vorbehaltlos zustimmen wird, die aber – trotz wiederholter Polemik Kolneders – auch nicht ganz neu ist. Wie anders käme sonst der den dicksten Teilband füllende Aufführungskatalog zustande? Projiziert Kolneder hier nicht ein überholtes Vorurteil in die Gegenwart, um es dann umso siegreicher widerlegen zu können?

Eine weitere These Kolneders lautet: Die Ordnung des Erstdrucks trifft zu (S. 262). Die „Schlüsselfigur“ zu dieser gewichtigen These ist Friedrich Wilhelm Marpurg, der, wie seine *Kritischen Briefe über die Tonkunst* besagen, Bachs Spiel noch zu Lebzeiten gehört haben dürfte. Da nun, wie Marpurg im „Vorbericht“ mitteilt, Bachs *Kunst der Fuge* den Anlaß zur Abfassung seiner eigenen *Abhandlung von der Fuge* gebildet habe, so folgert Kolneder weiter, kann Marpurg die *Kunst der Fuge* nicht erst 1752 kennengelernt haben; vielmehr habe Bach sie ihm schon in Leipzig gezeigt. Daher, so lautet der kühne Schluß, ist Marpurg auch unser Gewährsmann für die richtige Anordnung. Denn dieser zitiert 1754 die Spiegelfugen in der Reihenfolge des Erstdrucks. Dieser These ist bereits Wolfgang Wiemer mit gewichtigen Argumenten entgegengetreten (Mf 31, 1978, S. 181f.), und wir möchten hinzufügen, daß auch das Vorspielen des Werkes durch Bach noch keine Berechtigung für derart weitgehende Schlüsse bietet, Marpurg habe sich damals auch alle Feinheiten der Reihenfolge gemerkt, ja, Bach habe ihm sogar die fertigen Teile „zur Arbeit an seinem Fugenwerk zur Verfügung gestellt“ (S. 257). Welcher Komponist gibt schon Unfertiges aus dem Haus? Hätte Marpurg eine abweichende Folge für zutreffend erklärt, so hätte man allenfalls an eigene Informationen glauben können; die bloße Übereinstimmung mit dem Erstdruck läßt keinerlei zwingende Schlüsse zu.

Fällt damit eine für die Werkgestalt weitreichende These Kolneders in sich zusammen, so darf man auch der weiteren These, die erste Ausgabe des Erstdrucks sei nicht 1751, sondern erst 1752 erschienen, keinen rückhaltlosen Glauben schenken, wie Wiemer (a. a. O.) gezeigt hat. Die Abwertung der ersten Ausgabe durch Kolneder, die sich z. B. im Unterdrücken der in ihr enthaltenen „Nachricht“ in der *Kritischen Chronologie* (Teil IV) offenbart, ist jedenfalls nicht berechtigt, ebensowenig das herablassende Bspötteln „späterer Musikologen“, die sich unterstehen, den Erstdruck schon vor 1752 anzusetzen (S. 502).

Mit Nachdruck vertritt Kolneder endlich die These, die *Kunst der Fuge* sei im 19. Jahrhundert sehr wohl bekannt gewesen (S. 517 u. ö.). Gewiß, man kaufte sie – die Czerny-Ausgabe wurde, wie Kolneder berichtet, bis 1926 in über 20000 Exemplaren aufgelegt (S. 518) –; aber man spielte sie nicht, jedenfalls nicht öffentlich. Wohl ist Kolneders Beobachtung, die *Kunst der Fuge* sei im Grunde nicht zur „Aufführung“, sondern zu häuslichem Spielen bestimmt, feinsinnig und treffend (S. 90); aber darin waren Graeser und seine Zeit anderer Ansicht – und mit Erfolg! Bedurfte es darum wirklich so harter Worte gegen Graeser (S. 518), wenn dieser von 175jähriger Vergessenheit spricht, da doch selbst Kolneders fleißiger Aufführungskatalog vor 1927 nur zwei bescheidene Aufführungen zu nennen vermag?

Die Kritik in Einzelfragen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß uns der Verfasser ein

<sup>1</sup> Dieser Vermerk wird von Kolneder mit gleich zwei Fehlern zitiert, nämlich „Und“ statt „und“ sowie „anderen“ statt „ändern“.

Kompendium zu einem der Spitzenwerke der Weltliteratur schenkt, das kein Leser ohne Gewinn in die Hand nehmen wird. Ganz besonders große Freude wird der empfinden, der Spaß am höhnischen Abkanzeln von Fachkollegen hat – chacun à son goût!

\*

Wolfgang Wiemers Schrift ist in fast allen Punkten derjenigen Kolneders entgegengesetzt, – allein schon dem Umfang nach. Wiemer stützt sich ganz auf den diplomatischen Befund und beweist dadurch, was man bei der Lektüre Kolneders nicht unbedingt glauben möchte, daß die Grundlagenforschung sehr wohl noch imstande ist, Neuerkenntnisse von weitreichender Konsequenz zu liefern. Während Kolneder alle Zweifler an der Authentizität des Erstdrucks als „Reiher“ apostrophiert (S. 259 u. ö.) und für ihre Überlegungen nur Kübel des Spottes übrig hat (man lese S. 257), vertritt Wiemer die Ansicht, daß die Frage nach der Ordnung durchaus ernst zu nehmen sei, und er beweist, daß der graphische Befund des Erstdruckes sehr wohl noch Handhaben zur Gewinnung neuer Erkenntnisse bietet. Da wir es hier mit sehr speziellen Untersuchungen zu tun haben, wird die Nachprüfung im einzelnen Aufgabe künftiger Forschungen bleiben. Auch zeigt Wiemer selbst die Richtung auf, in der weitere Schritte möglich sein könnten (z. B. zur Person des Stechers, S. 45); doch darf wohl die Richtigkeit der grundsätzlichen Erkenntnisse heute schon unterstellt werden. Demnach wurden die Abklatschvorlagen für den Erstdruck von unterschiedlichen Schreibern angefertigt und zu unterschiedlicher Zeit zum Stich gegeben. Der Stich selbst geschah in drei Phasen, deren erste (Abklatschvorlagen autograph) schon relativ früh – ca. 1748/1749 – anzusetzen ist; die zweite Phase folgte in Bachs letzter Lebenszeit (Abklatschvorlagen von Kopistenhand, u. a. wohl von Johann Christoph Friedrich Bach, der Ende 1749 das Elternhaus verließ), die dritte erst nach einer durch Bachs Tod verursachten Pause (wohl 1751). Stecher war – auch dies ist eine Neuerkenntnis – mit größter Wahrscheinlichkeit Johann Heinrich Schübler, der Bruder des bisher bekannten Johann Georg Schübler.

Wiemer folgert, daß die Anordnung Bachs in der Reihenfolge einfache Fugen – Gegenfugen – mehrthemige Fugen – Spiegelfugen – Kanons – Quadrupelfuge vom Erstdruck mit Ausnahme der irrtümlich eingedrungenen Sätze BWV 1080/10a; 18,1; 18,2 richtig wiedergegeben werde, möchte aber innerhalb der Spiegelfugen und innerhalb der Kanons noch Umstellungen vorgenommen wissen. Hierzu wären am ehesten Bedenken möglich:

Zu den Spiegelfugen: Vorauszuschicken ist, daß bereits Schmieder im BWV die normale und umgekehrte Gestalt gegenüber dem Erstdruck jeweils miteinander vertauscht hat, – eine Vertauschung, die auch Wiemer für nötig hält, so daß seine Zählung mit der des BWV übereinstimmt. Wiemer meint, daß durch diese Anordnung die Normalgestalt vorangestellt werde (S. 36). Dies trifft aber nur für die Spiegelfuge 12 zu, nicht für 13, wie die folgende Übersicht zeigt:

Nr. nach Kolneder		Stellung im		Richtung des Themas	BWV, Wiemer
		Erstdruck	Autograph		
XII	} vierstimmige Spiegelfuge	an 1. Stelle	unten	inversum	12,2
XIII		an 2. Stelle	oben	rectum	12,1
XIV	} dreistimmige Spiegelfuge	an 1. Stelle	unten	rectum	13,2
XV		an 2. Stelle	oben	inversum	13,1

Gemessen an der Richtung des Themas, ist also nur die vierstimmige Spiegelfuge im Erstdruck verkehrt angeordnet, die dreistimmige nicht. Verglichen mit dem Autograph, sind es beide. Nun mag es sein, daß Bach tatsächlich aus Gründen der Axialsymmetrie die zweite Fuge mit ihrer Umkehrung beginnen lassen wollte – so das Autograph –; aber Wiemer geht über

dieses Problem hinweg, ohne es zu berühren, und Kolneder weiß die Anordnung der dreistimmigen (!) Spiegelfuge nur als Irrtum des Redakteurs zu erklären (S. 187), die der vierstimmigen hält er – freilich etwas schwach nur mit dem Hinweis auf den Schlußtakt argumentierend – für richtig (ebenda).

Zu den Kanons: Der Augmentationskanon ließ sich beim Stich nicht auf zwei gegenüberliegenden Seiten unterbringen; die folgende Versoseite wurde noch gebraucht. Aus der Tatsache, daß dabei auf gute Wendemöglichkeit für den Spieler geachtet wurde, schließt Wiemer, daß auch die übrigen Kanons spielgerecht für je zwei gegenüberliegende Seiten bestimmt waren, und gelangt zu der notwendigen Folgerung, daß der Augmentationskanon nur für den Schluß der Kanongruppe vorgesehen gewesen sein könne (S. 15). Da nun aber die Kanons zur ersten Stichphase gehören, ist es schwer zu sagen, ob Bach zur Zeit ihrer Niederschrift schon sicher wußte, daß die letzte Fuge vor den Kanons auch wirklich mit einer Rectoseite enden würde. Wußte er es noch nicht, so sind die Folgerungen schwach fundiert; wußte er es aber schon, mit welcher anderen Seite hätte Bach den Augmentationskanon dann beginnen sollen, gesetzt den Fall, er wäre für eine frühere Stelle innerhalb der Kanons vorgesehen gewesen? Am ehesten ließe sich noch folgern, Bach habe den Kanon eben um jener Wendemöglichkeit willen an die letzte Stelle setzen wollen. Aber ist ein solcher Schluß erlaubt? Auch die Ordnung der übrigen Kanons untereinander (S. 52f.) gehört zu den am schwächsten fundierten Überlegungen Wiemers und könnte möglicherweise zum Gegenstand späterer Korrekturen werden.

Daß der Rezensent den zahlensymbolischen Folgerungen Wiemers hilflos gegenübersteht, mag persönlichem Dafürhalten entspringen. Es ist aber doch nicht leicht zu glauben, Bach habe in einem Falle – beim BACH-Thema – die Trillernoten mitgezählt, um zur Zahl 14 zu gelangen (S. 55), in einem anderen – bei der ersten Zeile des angehängten Chorals – dagegen nicht (S. 55 bzw. 57). Der Rezensent neigt vielmehr zu der Ansicht, Bach habe sich einfach nicht die Mühe gemacht, die Zahlen 14 und 41 so völlig aus seinem Werk auszuschließen, daß sie spätere Ausleger nicht doch noch irgendwo und irgendwie finden konnten.

\*

Dem Umfang nach noch bescheidener präsentiert sich der Seminarbericht über ein von Christoph Wolff im Frühjahr 1973 in der Columbia University gehaltenes Oberseminar über die *Kunst der Fuge*. Daß wir ihn zu unserer Rezension heranziehen, ergibt sich aus der engen Verknüpfung einiger seiner Ergebnisse mit den Forschungen Wiemers; stellen doch Wolffs Untersuchungen einen ersten und entscheidenden Schritt zur Lösung der Probleme mit den Mitteln moderner Quellenforschung dar.

Die Thematik des Berichts ist vielgestaltig. Einem allgemein einführenden Beitrag George Stauffers folgt eine von Peter Dedel gebotene Übersicht über die Verbreitung des Werkes und seiner Druckausgaben. Douglass Seaton untersucht die im Berliner Autograph überlieferte Werkgestalt und macht glaubhaft, daß wir es hier mit einer eigenständigen Werkfassung von axialsymmetrischer Anlage zu tun haben. Anne Bagnall betrachtet die einfachen Fugen in ihren unterschiedlichen Fassungen (Autograph und Druck) und macht deutlich, worum es Bach bei der Neugestaltung geht. Richard Koprowski bemüht sich um die Differenzierung der Schreiber der Abklatschvorlagen aus den unterschiedlichen Stichformen der einzelnen Seiten des Erstdrucks und kommt zu dem Ergebnis, daß Bach über 40 % der Vorlagen selbst geschrieben habe. Thomas Baker legt die Gründe dar, die Bach zur Neufassung des Augmentationskanons bewogen haben dürften, und Christoph Wolff entwickelt die aufregende These, die Schlußfuge sei nicht unvollendet geblieben; vielmehr sei der Schluß, der sich, zuvor als Themenkombination bereits entworfen, dem erhaltenen Fragment anzuschließen hatte, erst später verlorengegangen, da die Herausgeber für ein Stück ohne Anfang keine Verwendung wußten.

Auch hier mögen spätere Untersuchungen noch manches ergänzen oder auch berichtigen. Wir wählen jedoch zum Schluß aus den vielen offenen Fragen noch ein beispielhaftes Problem,

um daran Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Betrachtungsweisen zu zeigen: die Frage nach der Entstehungszeit des Werkes oder vielmehr dessen, was von ihm auf uns gekommen ist.

Kolneder übernimmt eine These Gunther Hokes, das Werk sei als Jahresgabe 1749 für die Mizlersche Sozietät bestimmt gewesen, und das erkläre die Eile, „mit der Bach an den Stich des Werkes ging, noch bevor es fertig war“ (S. 11). „Die Arbeit an der ‚Kunst der Fuge‘ wurde . . . vermutlich mit dem Tage der ersten Augenoperation abgebrochen und nachher nicht wieder aufgenommen“ (S. 25). Die Fassung des Autographs hat für Kolneder keine eigene Bedeutung als in sich vollendete Erstfassung; das Autograph ist ihm lediglich ein „Arbeitsmanuskript“, das „nicht als Vorlage für den Druck gedient“ hat (S. 557 u. ö.). Kolneder rechnet demnach mit der Arbeit Bachs an der *Kunst der Fuge* bis unmittelbar vor dem 28. März 1750.

Auffällig an den autographen Manuskripten der *Kunst der Fuge* ist nun aber, daß sie zwar in Bachs Altersschrift geschrieben sind, aber in Schriftzügen, die noch volle Gesundheit verraten, – und zwar bis zu den letzten Eintragungen. Nirgends findet sich jene zittrig-klobige Spätschrift, wie sie an Kantate 195, an den spätesten Eintragungen zur *Johannes-Passion* und gelegentlich auch an den spätesten Teilen der *h-Moll-Messe* zu beobachten sind (gute Beispiele hierfür enthalten die Faksimileabbildungen in NBA I/33, S. VIII und NBA II/4, S. VIII und X). Seaton folgert daraus: „P 200 may, in fact, have been copied considerably earlier than is normally assumed“, und Kolneder ist sich insoweit mit ihm einig, daß Bach die erhaltenen Teile der *Kunst der Fuge* bei guter Gesundheit geschrieben hat.

Dieser Befund erlaubt aber nur eine der beiden Deutungen: Entweder hat Bach die *Kunst der Fuge* schon relativ früh vor seiner letzten Krankheit aus der Hand gelegt (bzw. seinen Kopisten überlassen), oder aber er war in seinem Alter einmal vorübergehend krank – BWV 195, 245! – und hat danach in wieder gebesserter Gesundheit die Arbeit an der *Kunst der Fuge* weiter vorangetrieben.

Ohne uns auf eine der beiden Möglichkeiten festlegen zu wollen, möchten wir – mit Wiemer (S. 48) – auf die Kantoratsprobe Harrers am 8. Juni 1749 hinweisen, die doch wohl nicht anders als durch eine Krankheit Bachs zu erklären ist, sowie auf die Tatsache, daß nach dieser Zeit keine eigenschriftlichen Dokumente mehr, sondern nur noch fremschriftliche überliefert sind. Man möchte daher doch fragen, ob wir berechtigt sind, diejenigen Forscher, die auf eine Krankheit Bachs im Frühjahr 1749 schließen, derart höhnisch abzufertigen, wie Kolneder das tut (S. 32f.: „durch kein Dokument bewiesen. – So etwas verbreitet sich sofort . . . Mr. Miles, der es wieder einmal ganz genau weiß . . .“). Es wäre interessant zu erfahren, welche andere Deutung Kolneder den vorliegenden Dokumenten zu geben weiß; aber dazu äußert er sich nicht.

Man legt daher die neue Literatur zur *Kunst der Fuge* mit dem Gefühl aus der Hand, daß – leider oder glücklicherweise – die letzten Worte über dieses Werk noch nicht gesprochen sind.

## Zu Deryck Cookes Ausgabe der X. Symphonie Gustav Mahlers\*

von Wolfgang Dömling, Hamburg

Nach Gustav Mahlers Tod kursierten über die X. Symphonie zunächst nur diverse Gerüchte; wahrscheinlich hat keiner von denen, die sich darüber äußerten, das Manuskript einer näheren Prüfung unterziehen können (oder wollen). Arnold Schönbergs Ausführungen (in seiner „Prager Rede“ von 1912) erwecken unmißverständlich den Eindruck, als sei von Mahlers Zehnter genauso wenig Greifbares vorhanden wie von einer Zehnten Beethovens (ob dabei Schönbergs Zahlenaberglaube die Darstellung bestimmt hat, sei dahingestellt): *„Was seine Zehnte, zu der, wie auch bei Beethoven, Skizzen vorliegen, sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren wie bei Beethoven und Bruckner. Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es sieht aus, als ob uns in der Zehnten etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die Zehnte schriebe. Und das soll wohl nicht so sein“*. Noch 1920 schrieb Paul Bekker in ähnlichem Sinne: *„Mahler stirbt, ein letztes Wort, seine Zehnte, auf den Lippen, unvernünftig, es noch auszusprechen“*. Richard Specht andererseits meinte 1913 in seinem Mahler-Buch, Mahlers *„elfte symphonische Schöpfung“* sei *„vollständig in der Partizelle niedergeschrieben, (...) gleichsam lebendig begraben, vollkommen zum Dasein gerüstet und doch zum Nichterwachen verdammt, ein ganz ausgetragenes Werk von Mahlers Hand“*. Aber auch diese Aussage – die der Wahrheit freilich näher kommt als Schönbergs Orakelwort – beruht offenbar auf Informationen aus zweiter Hand (vgl. etwa den Passus: *„Man sagt, daß auf diesen Blättern ergreifende und seltsame Ausrufe zwischen den Notenköpfen stehen ...“*).

Das *Lied von der Erde* und die IX. Symphonie waren zu Mahlers Lebzeiten ebenfalls weder aufgeführt noch gedruckt worden, daher fehlt für diese Werke das Stadium der Retuschen, wie sie Mahler auf Grund der ersten Aufführungen einer Komposition jeweils vorzunehmen pflegte. Jedoch liegen immerhin die Partitur-Reinschriften vor (sowie die Stichvorlagen mit einer weiteren Korrekturschicht); beide Werke sind im Kompositionsvorgang eindeutig abgeschlossen. Anders im Fall der X. Symphonie. Mit ihrer Komposition begann Mahler im Sommer 1910, kam jedoch nicht sehr weit, u. a. wegen der Vorbereitungen für die Uraufführung der Achten, September 1910 in München. Mahler ging dann zum letzten Mal nach Amerika. Alma Mahler-Werfel 1940: *„Er kollationierte immer im Winter seine Sommerarbeiten; diesmal war es noch immer die Neunte, denn die Zehnte war nicht fertig, und er hatte eine Art Scheu sich damit zu befassen“*. Die Zehnte befindet sich also in dem Zustand, wie die Arbeit durch die wiederaufgenommene Revision der Neunten unterbrochen wurde (und dann durch Mahlers Krankheit und Tod endgültig abgebrochen), nämlich etwa auf halbem Wege in der Ausarbeitung des Particells (im folgenden Pc) zu einem Partitur-Entwurf (PE) oder einer Partitur-Skizze, die das Vorstadium für die (bei der Zehnten eben nicht mehr erreichte) Partitur-Reinschrift gebildet hätte. (Vereinfacht dargestellt, ist die Aufeinanderfolge der Kompositions- und Niederschriftsstadien bei Mahler: Skizzen – Particell – Partiturentwurf – Partiturreinschrift. Das Verhältnis Partiturentwurf – Partiturreinschrift läßt sich beispielsweise gut anhand des 1971 von Erwin Ratz herausgegebenen Partiturentwurfs der IX. Symphonie studieren<sup>1</sup>.)

\* Gustav Mahler: *A performing version of the draft of the Tenth Symphony*, prepared by Deryck Cooke in collaboration with Berthold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. New York: Associated Music Publishers, Inc. und London: Faber Music Ltd. (1976). XLII, 193 S.

<sup>1</sup> Vgl. dazu P. Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse*, Wiesbaden 1976.

Der gesamte Ms.-Bestand zur X. Symphonie, soweit bis jetzt bekannt und zugänglich, setzt sich wie folgt zusammen:

PE von Satz I (*Adagio*), II (*Scherzo*) sowie von den ersten 30 Takten von Satz III (*Purgatorio*); Pc von Satz I (lückenhaft), II, III, IV, V (*Finale*); schließlich insgesamt 58 Skizzenblätter (meist Pc) zu allen Sätzen.

Ernst Krenek, von Alma Mahler-Werfel hinsichtlich einer möglichen Vervollständigung des Manuskripts zu einer aufführbaren Partitur konsultiert, beschränkte sich darauf, eine Partitur der Sätze I und III anzufertigen. Diese wurden in Kreneks Fassung 1924 in Wien (unter Franz Schalk) und dann in Prag (unter Zemlinsky) aufgeführt. Im gleichen Jahr 1924 brachte der Wiener Zsolnay Verlag eine Faksimile-Ausgabe des Mahlerschen Manuskripts heraus, allerdings unvollständig (z. B. fehlte das ganze Pc des II. Satzes). 1951 erschien bei Associated Music Publishers Inc. (AMP), New York, unter dem Titel *Symphony No. 10 (Posthumous)* und ohne irgendwelche Erläuterungen und ohne Nennung eines Herausgebers eine Partitur der Sätze I und III, derselben also, die seinerzeit Krenek bearbeitet hatte. (Ernst Krenek lehnt jedoch die Verantwortung für diese Publikation ab.) In der Mahler-GA wurde (als Band XI<sup>a</sup>) 1964 lediglich das *Adagio* der X. Symphonie publiziert (es „erschien uns unbedingt nötig, einen von allen fremden Zutaten und schwersten Lesefehlern gereinigten Text im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe vorzulegen“ [Vorwort]), 1968 in einer revidierten Neuauflage; denn inzwischen waren Erwin Ratz die 1924 nicht faksimilierten Skizzenblätter (im Besitz von Anna Mahler) zugänglich gemacht worden und hat Ratz auch eine neue, umfangreichere Faksimileausgabe veranstalten können<sup>2</sup>.

Die Frage der Ergänzung des ganzen Symphonie-Manuskripts zu einer aufführungsfertigen Partitur – ein Problem, das eine editorische Rekonstruktionsarbeit, wie sie am *Adagio* noch möglich ist, wesentlich überschreitet – wurde nach Erscheinen der ersten Faksimileausgabe mehrfach diskutiert. Specht schrieb 1925 in einer Neuauflage seines Mahler-Buches: „Die vollkommen fertiggestellte Partiturskizze besteht aus fünf Sätzen. Von ihnen sind zwei zu aufführungsmöglicher Partiturgestalt gediehen (. . .) Die drei anderen scheinen in der Skizze durchaus vollendet, bedürfen aber offenbar doch klanglich und in der Führung von Gegen- und Mittelstimmen der Ergänzung durch die Hand eines hochstehenden, Mahlern in Liebe zugetanen und seinem Stil vertrauten Musikers, der durch den Vergleich der Skizzen und der ausgeführten Partituren früherer Werke sicherlich den rechten Wegweiser zum Ziel fände. (Solch ein Musiker wäre, allen anderen voraus, Arnold Schönberg, dessen ganzes Herz dem Meister gehört, der in seiner Atmosphäre heimisch ist und der die Meisterschaft und die Demut zu solcher Arbeit – die er vielleicht doch einmal vollbringt – sein eigen nennen darf.)“ Schönberg jedoch war an der Arbeit nicht interessiert; auch Berg, Webern, Schostakowitsch lehnten einen solchen Versuch ab. (Bruno Walter soll, einer Bemerkung von Ratz zufolge, sogar gegen Fertigstellung und Veröffentlichung des *Adagio* gewesen sein.)

Deryck Cooke begann 1959 mit seinen Ergänzungsarbeiten. Eine erste, noch unvollständige Version, 1960 von der BBC produziert, wurde nach langem Widerstreben von Alma Mahler-Werfel autorisiert. Sie schrieb im Mai 1963 an Cooke: „I expressed my desire to finally listen to the London BBC tape. I was so moved by this performance that I immediately asked Mr. Byrns to play the work a second time. I then realized the time had arrived when I must re-consider my previous decision not to permit the performance of this work. I have now decided once and for all to give you full permission to go ahead with performances in any part of the world“. (Wie man sich diese Anhörung bei der z. B. von Thilo Koch bezeugten Taubheit Alma Mahlers in ihren letzten Jahren vorstellen soll, ist allerdings eine Frage für sich.) Nach weiteren Überarbeitungen, vor allem auf Grund der ihm von Anna Mahler überlassenen bisher unbekanntem Skizzenblätter, schloß Cooke 1964 eine komplette Partitur der X. Symphonie ab, die in London aufgeführt wurde. Doch „auch diese Fassung“, so Cooke, „unterzog ich einer eingehenden Revision,

<sup>2</sup> Verlag Ricke, München 1967; vgl. dazu Rudolf Stephan in Mf 23, 1970, S. 115ff.



nachdem mich vielfaches Anhören von der Möglichkeit wesentlicher Verbesserungen überzeugt hatte“ (S. XXXIII). Das schließliche Resultat ist die 1972 in London erstaufgeführte und nunmehr im Druck vorliegende Partitur. (Die Fassung von 1964 ist auf Schallplatte bei CBS eingespielt [61447], die letzte Fassung bei Philips [6700067].)

Der Notentext dieser Partitur ist so gestaltet, daß – im Unterschied zur Edition des *Adagio* in der Mahler-Gesamtausgabe – im I. und II. Satz sowie in den ersten 30 Takten des III. Satzes alle nicht von Mahler stammenden Ergänzungen in Kleinstich wiedergegeben sind; von Takt 31 des III. Satzes an bis zum Schluß der Symphonie wird Cookes Partiturfassung in Normalstich gegeben und eine Transkription des Mahlerschen Particells in separaten Systemen in Kleinstich darunter. Der Band enthält ferner (in Englisch und in – unzulänglicher – deutscher Übersetzung) ein umfangreiches Vorwort, eine detaillierte Beschreibung des gesamten Skizzenmaterials (macht dadurch also das unkommentiert publizierte Ricke-Faksimile von 1967 erst benutzbar) und einen ausführlichen Revisions- bzw. Rechenschaftsbericht. Fünf weitere (bei Ricke nicht publizierte) Skizzenblätter sind in Faksimile wiedergegeben.

Über das Ziel seiner Arbeit läßt Cooke keine falschen Vorstellungen aufkommen. „Die vorliegende Partitur will in keiner Weise als eine ‚Vollendung‘ oder ‚Rekonstruktion‘ betrachtet werden. Erstens war im eigentlichen Sinne keine ‚Vollendung‘ erforderlich, d. h. freie Komposition zur Ausfüllung von Lücken in der Struktur, wie etwa in Süßmayrs Bearbeitung von Mozarts Requiem. Mahlers Entwurf läuft ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende, wenn auch an einigen Stellen die Kontinuität nur spärlich gewahrt wird. Eine ‚wahre Vollendung‘ ist aber letzten Endes unerreichbar. Mahler selbst hätte vor einer endgültigen Fassung seinen Entwurf revidiert und bereichert, hätte ihn in tausend Einzelheiten verfeinert und vervollkommenet; auch würde er zweifellos hie und da eine Phrase erweitert, verkürzt, umgestellt, hinzugefügt oder weggelassen haben (besonders im 2. Satz); und selbstverständlich hätte er schließlich das Ganze durch seine unvergleichliche Instrumentation eingekleidet. Alles in allem – nur er allein hätte dieses tun können und die Idee, irgendjemand sonst könnte dieses Verfahren nachholen, bleibt reine Illusion“ (S. XXXII). Wie immer man das Problem von „Lücken in der Struktur“ in diesem Fall beurteilt – als das genommen, was sie sein will, ist Cookes Arbeit, wie ich meine, allerdings eine künstlerische – und auch musikwissenschaftliche – Leistung ersten Ranges. Die in jahrelanger Bemühung hier schließlich erreichte Einfühlung in Mahlers „Stil“ (vor allem der VII. und IX. Symphonie) dürfte kaum zu übertreffen sein.

Cookes Partitur ist nicht zuletzt insofern interessant, als sie, nach der revidierten Ausgabe von Ratz (1968), einen weiteren Versuch einer Edition des *Adagio* darstellt, des einzigen Satzes der Symphonie, der (im üblichen Sinne) edierbar ist. Von Cookes teilweise erheblichen kompositorischen Zufügungen (sehr oft Verdoppelungen bzw. Kontrapunktstimmen in den Holzbläsern) soll hier nicht gesprochen werden (vgl. dazu treffend Stephan in *Mf* 23, 1970, S. 116 f.). (Cooke hat die Partitur auch mit zahlreichen agogischen Vorschriften versehen, auf deutsch, ganz in Mahlers Diktion; sie sind aber durch die Typographie – magere Kursive – deutlich als Zusätze gekennzeichnet.) Freilich ist im Fall des *Adagio* eine scharfe Grenze zwischen Textedition und Ergänzungskomponieren kaum zu ziehen, die beiden Probleme gehen ineinander über; denn der PE stellt eben noch keinen fertig ausgearbeiteten Text dar. (Ein Beispiel: In Takt 153 geht im PE Oboe mit Violine 2, bricht dann aber ab. Ratz' Entscheidung, diesen einen Oboe-Takt nicht in den Text aufzunehmen, ist, als die zurückhaltendere Lösung, vom editorischen Standpunkt vorzuziehen; vom musikalischen Standpunkt dürfte Cookes Fassung stärker überzeugen: Cooke interpretiert, im Zusammenhang mit den Posaunen-Akkorden Takt 159 ff. und dem folgenden *crescendo*, den fragmentarischen Oboe-Einsatz als einen Hinweis, dieses *crescendo* durch zunehmenden Einsatz weiterer Holzbläser im Kontext sinnfällig zu machen.)

Nach Stichproben in einem Vergleich der beiden Ausgaben zu urteilen, gibt manchmal Cooke die bessere Lesart, manchmal Ratz. (Und keiner der beiden Revisionsberichte verfügt offensichtlich über die wünschenswerte Korrektheit und Klarheit. Ratz' Kommentar bietet überhaupt nur eine Auswahl.) Für die Takte 170–171 zum Beispiel folgt Cooke, was die scharf

dissonierenden Figuren der Violine 2 betrifft, mit dem – anfechtbaren – Argument des „Sinnvollen“ einer Version in den Skizzen (Pc-Fassung fehlt), von der die Niederschrift des PE unmißverständlich (und auf eine durch Abschreibefehler, wie Cooke es darstellt, schwer erklärbare Weise) abweicht. – In Takt 182 sprechen Manuskript-Befund wie musikalischer Kontext für  $fes^3$  (so bei Cooke) als drittem Ton in Violine 2. (AMP 1951:  $f^3$ ; Ratz 1964:  $ges^3$ ; Ratz 1968:  $f^3$ . Ratz' Kommentar hierzu in der Fassung von 1968 ist ebenso umständlich wie tendenziös: Das „Zeichen“ vor der fraglichen Note ist eindeutig ein  $\flat$  und „kann“ nicht bloß als ein solches „gedeutet werden“. 1964 hingegen hatte Ratz geschrieben: „ $ges^3$  im Ms. undeutlich; man könnte die Note auch für ein  $fes$  halten“.) – Desgleichen dürfte in Takt 183, drittes Viertel, der tiefste Posaunen-Ton  $es$  lauten wie bei Cooke (Skizze:  $es$ ; PE:  $eses$ , wohl als Schreibfehler, wird von Ratz unkommentiert – unbemerkt? – übernommen). – Für die Takte 260–261 wiederum ist die Notierung von Klarinette und Violine 1 im PE keineswegs so unklar, daß Cookes Rückgriff auf eine frühere, offensichtlich aber eben anders rhythmisierte Fassung gerechtfertigt erschiene. Die spätere Fassung, bei Ratz rekonstruiert, ist auch die kompliziertere: In den Takten 260 und 261 geht Violine 1 nicht, wie in Takt 259, mit dem Anfangston der dreitönigen Figur von Violine 2 und Viola zusammen, sondern, in rhythmischem Gegensatz zu den Klarinetten, mit dem Endton.

Die Arbeit an der Edition des *Adagio* wird man also, auch nach Ratz und nach Cooke, immer noch nicht als abgeschlossen ansehen können.

Eine letzte Bemerkung. Cookes Grundsatz, selten versetzte Tonstufen und solche mit Doppelversetzungszeichen durch die einfacheren enharmonischen Äquivalente zu ersetzen (also  $c$  statt  $his$  zu schreiben,  $d$  statt  $cisis$  usw.), ist als editorischer Grundsatz bei tonaler Musik von zweifelhaftem Wert. (Der Hinweis auf „Inkonsequenzen“ und häufige „Schreibfehler“ in Mahlers Notierung sticht nicht.) Eine Passage wie



(T. 162–173, Violine 1) liest sich bei Cooke so:



Mahlers – wenn auch verfremdete – Tonalität ist hier fast unkenntlich gemacht. (Inkonsequenterweise schreibt Cooke zweimal  $eis^1$ , am Schluß jedoch  $f^3$ .)

## Eine Mahler-Kritik von August Halm?

von Rudolf Stephan, Berlin

In der außerordentlich verdienstvollen Sammlung von Aufsätzen August Halms, die unter dem Titel *Von Form und Sinn der Musik* 1978 bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden erschienen ist, hat der Herausgeber Siegfried Schmalzriedt auch ein „*Verzeichnis der musikalischen Schriften*“ Halms veröffentlicht. Er überraschte die Kenner des Halmschen Werkes durch den bibliographischen Nachweis einer Kritik von Mahlers Vierter Symphonie, deren Uraufführung der Komponist bekanntlich im Dezember des Jahres 1901 in München dirigiert hat. Als Publikationsort wird eben die *Neue Musik-Zeitung* genannt, in welcher die frühesten bisher bekannten Aufsätze Halms erschienen sind, *Geigen und Geigenkauf* (22, 1901, S. 6f., 20–22, vgl. Schmalzriedts „*Verzeichnis*“ S. 331, Nr. 1) und *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner* (23, 1902, S. 170ff. und passim, vgl. 1.c. Nr. 2). Die genannte Konzertkritik über *Gustav Mahlers Neueste Symphonie* (23, 1902, S. 6, 1.c., S. 346, Nr. 181) ist ein mit „A. H.“ gezeichneter Münchener Konzertbericht. Schmalzriedt nennt noch zwei weitere Kritiken (1.c. Nr. 182 und 183), die sich ebenfalls auf Münchner Ereignisse beziehen. Tatsächlich finden sich in der *Neuen Musik-Zeitung* seit 1897 zahlreiche Münchener Konzertberichte mit den Initialen A. H. Es erhebt sich nun die Frage: ist der Verfasser dieser Kritiken August Halm?

Bis zum Beginn des 18. Jahrgangs (1897) stammten die Berichte aus München von W. M., das heißt von dem bekannten Komponisten und Musikkritiker Wilhelm Mauke (1867–1930). Seitdem schrieb ständig A. H. die entsprechenden Berichte: im Jahrgang 18 (1897) zwei (S. 273 und 289), 19 (1898) sechs (S. 7, 23, 70, 271, 291 und 298), 20 (1899) einen (S. 22), 21 (1900) zwei (S. 44f. und 285, letztere über *Gustav Mahlers C-moll-Symphonie*), 22 (1901) fünf (S. 47, 72, 75, 277 und 318), 23 (1902) sieben (S. 6, 69f., 119, 158, 217, 250f. und 271f.). Es sind sehr verständige Berichte und Kritiken, wie sie einem jeden Musikkritiker zur Ehre gereichten. In einem Bericht des Jahrgangs 19 (1898) Seite 70 findet sich bei Gelegenheit der Besprechung eines Symphoniekonzerts nach der Kritik von Dvořáks Symphonie *Aus der Neuen Welt* folgende Stelle: „*Da war es um Anton Bruckners fünfte Symphonie in B-Dur doch ganz anders bestellt. Mag diese auch neben den Lichtseiten der Brucknerschen Schaffensweise manches Minderwertige aufzuweisen, . . .*“ usw., worauf noch allerlei Lobendes folgt, so springt doch sogleich in die Augen, daß eine derartige Formulierung niemals von Halm stammen kann. – Dazu kommen aber auch noch andere Bedenken! Kann ein in Heilbronn lebender Musiker, der noch keinen Namen hat und erst noch seinen Weg sucht, laufend Münchener Berichte schreiben? Das Rätsel löst sich bei der Durchsicht der späteren Jahrgänge (ab 1903). Hinter der Initiale A. H. verbirgt sich der Kapellmeister und Musikschriftsteller Arthur Hahn (1858–1913), der aus der frühen Strauss-Literatur bekannt ist: er war Mitarbeiter an dem in vielen Auflagen verbreiteten Schlesingerschen *Meisterführer* N° 6, dem von Herwarth Walden herausgegebenen Band über die Sinfonischen Dichtungen, worin er u. a. über *Also sprach Zarathustra* geschrieben hat. Die Nummern 181 bis 183 in dem genannten „*Verzeichnis der musikalischen Schriften*“ von Halm sind also zu streichen. Und die in der Überschrift gestellte Frage ist, leider, zu verneinen.

Damit fällt wohl auch die Bemerkung Schmalzriedts auf Seite 360, einer Tabelle mit biographischen Daten, wonach ins Jahr 1897 der „*Beginn der Musikschriftstellerei*“ Halms falle. Diese Tätigkeit beginnt, soviel heute bekannt ist, erst im Jahre 1901.

Immerhin kann hier – quasi als Ausgleich – auch eine Ergänzung zu dem viel Neues bietenden „*Verzeichnis*“ geboten werden. Nach Nr. 78 wäre im „*Verzeichnis*“ (S. 337) die Rezension von *Ossip Schnirlin: Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur I*, in: *Melos* 3 (1922), S. 152f., und nach Nr. 97 (S. 338) der Aufsatz *Winke zur Anschaffung einer Beethovenliteratur*, in: *Organon, Zeitschrift für geistliche Musik, Organ der deutschen Bruckner-Gemeinde* 4 (1927), S. 24, nachzutragen.

## Kunst als begriffslose Erkenntnis \*

von Michael de la Fontaine, Frankfurt a. M.

Ein Adornobuch mehr. Die im Wilhelm Fink Verlag München 1977 erschienene Schrift *Kunst als begriffslose Erkenntnis* ist mit ihren 260 Seiten (mit Register) als kumulative Dissertation aufzufassen. Denn die vier Kapitel sind – wie der Autor Martin Zenck vermerkt (S. 8) – getrennt voneinander geschrieben und entbehren der durchgehenden Systematik. In einer Reihe zu nennen mit anderen theoretischen Anstrengungen nach 1969, den Grenzgänger und -überschreiter Adorno nachträglich ins normative Wissenschaftsgehäuse zu integrieren, hebt sich diese Arbeit nur dadurch ab, daß ein gewisser Seitenumfang direkt auf Musik bezogen ist<sup>1</sup>. Da wagen sich in der Regel die philosophischen Schulästhetiker nicht heran. Welche Schwierigkeiten sich allerdings ergeben, wenn ein Nichtphilosoph das bloß Musikbezogene aus Adornos philosophischem Werk herauslesen will, wird sich erweisen.

Ich gehe in meiner Besprechung lediglich auf die grundbegrifflichen ersten drei Kapitel ein. Das als Anhang zu verstehende vierte – *Modelle des Mimetischen* – baut auf den von mir darzustellenden Mißverständnissen der Grundbegriffe Adornos auf und erhellt nichts.

Das erste Kapitel heißt *Kunsttheorie und Geschichtsphilosophie* (S. 11 ff.). Schwierig zu lesen, weil überladen mit Originalzitaten von Kant, Hegel, Marx, Freud, Bloch und Adorno, soll es mit undialektischen Mitteln die dialektische Geschichtsphilosophie Adornos und Horkheimers erschließen. Erkenntnisse, die dem Verfasser anhand der Zitate aufgehen, gehen ihm beim systematisierenden Deutungsversuch sogleich wieder unter.

Unter der Unterüberschrift *Aporie der Geschichte durch Kunst* (was heißt denn das?) wird die bloß assoziative Nähe Adornos zu Walter Benjamin betont (S. 11). Richtig ist, daß bei Adorno die euphorische und bisweilen hymnische benjaminische Eschatologie fehlt. Zugleich auch die zu rasch von Marx abgezogene Hoffnung auf die Selbstüberwindung des Kapitalismus durch Massenkunst. (Man vergleiche dazu Benjamins Kunstwerkaufsatz.) Beide Aspekte aber sind bei Benjamin, diesem schwierigen Grübler, nicht zentral und auch nicht durchgehend, sondern recht unverbunden zu sonst ihn leitenden Motiven<sup>2</sup>.

Aber substantiell für Benjamins theoretische Erkenntnisse sind seine – sicherlich vom jüdischen Bilderverbot ableitbare – Mimesistheorie sowie die Vorstellung, daß Merkmale des 19. Jahrhunderts in Europa wie Individuation, Vermassung, Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, die üblicherweise den Verlust der „Mitte“ anzeigen sollten, als Sprengsel oder – wie es mit Leibniz heißt – „Monaden“ die gedankliche Mitte der Moderne konstituieren. Diese Konstituenten der Theorie Benjamins, Mimesistheorie unter dem Bilderverbot sowie Atomisierung der

\* Martin Zenck: *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. München: Wilhelm Fink Verlag (1977). 260 S. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 29.)

<sup>1</sup> Zu nennen sind unter anderen: M. Theunissen, *Gesellschaft und Geschichte*, Berlin 1969; M. Puder, *Zur ‚Ästhetischen Theorie‘ Adornos*, in: *Neue Rundschau*, 3/71; H. Scheible, *Sehnsüchtige Negation. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, in: *Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 2/72; G. Rohrmoser, *Das Elend der kritischen Theorie*, Freiburg 1970; D. Zoltai, *Die Musikkultur der Gegenwart im Spiegel der Ästhetik von Theodor Wiesengrund-Adorno*, in: *Ästhetische Aufsätze*, Budapest 1966; J. Dawidow, *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Theodor Adornos*, Frankfurt 1971; vgl. auch die kommentierte Bibliographie von C. Pettazzi, in: *Text + Kritik*, Sonderband *Adorno*, hrsg. von H. L. Arnold, München 1977.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Beiträge von J. Habermas und G. Sholem in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972.

bürgerlichen Gesellschaft gelten in vollem Umfang auch für Adorno. Er hat sie geklärt und von den unreifen Reminiszenzen gereinigt.

So trifft denn auch Zencks Eingangsthese, Adorno gehe vom Zerfall objektiver Geschichte aus (S. 11, 15), nicht zu. Wird doch in Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung betont, daß in der Geschichte der Aufklärung kritisierte Traditionalismen als Resultat neue Werte hinterlassen, die in ihrer Rationalität als Werte nicht erkannt werden. In summa: Rationalität selber als wertende Haltung anzusehen sei und eben durch die Dialektik von Kritik und Resultat sich Naturgeschichte bis auf den heutigen Tag erhalten habe<sup>3</sup>.

Im zweiten Unterkapitel *Naturherrschaft und Kunstphilosophie* (S. 16ff.) stellt Zenck richtig die Adornothese vor, Natur habe in dunkler Frühgeschichte von den Menschen eine Überlebenshaltung erzwungen, die in der Moderne als „Rationalität“ nicht nur die Bereiche direkter Naturaneignung, sprich Arbeit, sondern auch die sozialen Verkehrsformen determiniere. Folgerichtig wirft er das Problem auf, wie Adorno dann von der Kunst ein Höchstmaß an Rationalität fordern könne. Er beantwortet diese Frage so, daß „*sich die Rationalisierung der industriellen und ästhetischen Technik auf dasselbe Material bezieht, die Verschiedenheit von technischer und ästhetischer Materialbeherrschung von einem differenten Materialbegriff*“ herkommen müsse (S. 19). Läßt man die Paradoxie außer acht, daß erst dasselbe, dann differentes Material angeführt wird, so zielt der Lösungsvorschlag auf die bei Adorno höchst klare Trennung von Naturbeherrschung und Selbstbeherrschung. Daß der Mensch sich dabei anderes Material sein muß, eben weil – um mit Bloch zu reden – da manches weh tut, ist so trivial, daß Zenck es offensichtlich nicht mehr erkennen muß. Die Rationalität aber, ob sie auf die äußere oder die Menschnatur trifft, ist für Adorno dieselbe.

Im dritten Unterkapitel *Begriff der Natur* (S. 21ff.) trägt Zenck dem Unterschied in der Erscheinungsform ein und derselben Zeitrationalität, je nachdem, auf welches Material sie sich wendet, durch die Differenzierung in „*technisch-rationale*“ und „*ästhetische Naturbeherrschung*“ Rechnung (S. 21, 23, 26). Weil Zenck aber den Unterschied von Natur- und Selbstbeherrschung nicht wahrnimmt, begreift er auch den (viel beschworenen) Umschlag der (bösen) technischen in die (gute) ästhetische Rationalität nicht (S. 24). Wie soll er auch, wenn es diesen Umschlag nicht gibt. Es ist lediglich so, daß Kunstwerke, die „*rekonstruierte Geschichte der Unterdrückten*“, gerade weil sie in ihrem Material historisch gewordene Verdinglichungen der menschlichen Reaktionsformen und Wahrnehmungsweisen ausdrücken, das Subjekt frei machen von der Belastung des eigenen Zeitcharakters.

Der folgende kleine Freud-Exkurs Zencks (S. 32ff.) soll klären, woher bei Adorno die seltsame „*unmittelbare Regung*“ herkommt, die den Künstler zur Produktion treibt. Bei Freud – so heißt es – sei das Verdrängte, das in Symptomen oder in künstlerischen Sublimationen zur Erscheinung komme, unmittelbar Natur, bei Adorno dagegen historisch vermittelt Natur (S. 32f.). Das ist nicht richtig. Denn bei Freud, der Biologe genug ist, um zu wissen, daß unmittelbar nur wenige Reflexe sind, hat jede Triebreugung ihr „Schicksal“ und trägt, wenn sie sich äußert, ihre gesamte Geschichte vor. Sonst gäbe es ja auch für den Analytiker nichts zu tun. Adorno hat diese Sicht Freuds übernommen: „*Soviel bleibt dem Ausdruck mit der Verdrängung gemeinsam, daß in ihm die Regung durch die Realität blockiert sich findet . . . Als Ausdruck kommt die zur unverfälschten Erscheinung ihrer selbst und damit des Widerstandes, in sinnlicher Nachahmung*“<sup>4</sup>.

Auf zwei systematische Fehler ist weiter hinzuweisen. Die Dialektik der Aufklärung führt nicht – wie Zenck vermeint – die verdrängte Geschichte in „*Gestalt des falschen Bewußtseins*“ aus (S. 29), eine Darstellung des richtigen Bewußtseins aber – und das meint Kunst – fehle. Aller

<sup>3</sup> M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 17f., S. 42.

<sup>4</sup> Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt 1951, zit. nach der 2. Auflage, Frankfurt 1962, S. 285.

menschlicher Ausdruck ist den Autoren gemäß falsches Bewußtsein, weil unter dem Zwang von Spinozas peinlichem *seseconservare*. Kunst erhält ihren Wahrheitsgehalt nicht durch eine gar seltsam andere „ästhetische Rationalität“, sondern durch ihren „Werkcharakter“, um mit Gadamer zu sprechen. Die quasi eingebaute, also konstitutionelle Dinghaftigkeit erweist dann stets die Unmittelbarkeit des Vortrags wie des Verstehens als vermittelt. Kunst ist gemacht (derei) und Unmittelbarkeit Schein. Nur dadurch gilt Kunst für Adorno „als vollkommene Darstellung falschen Bewußtseins“<sup>5</sup>. Verständlich damit, daß Adorno die *Philosophie der Neuen Musik* als Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* auffaßte.

Der zweite systematische Fehler betrifft die Mißdeutung der Mimesis bei Adorno als Mimikry, als einfache Nachahmung (S. 33, 35, 55). Aber darauf wird anläßlich des dritten Hauptkapitels noch zu kommen sein.

Der folgende Exkurs zu Mahlers erster Symphonie, der auf Mimesis als Mimikry bzw. Imitatio aufbaut, liegt folglich schief. Mahlers Anweisung „Wie ein Naturlaut“ wird von Zenck als Aufforderung zur direkten Naturnachahmung verstanden (S. 41f.). Das ist unverständlich. Denn „Natürlichkeit“ meint für Mahler sicherlich nichts anderes als für Schönberg, bei dem es mit allem forment „Vor zur Natur“ heißt<sup>6</sup>. Mahlers Kuckuck muß halt falsch singen. Singt ein Vogel richtig, wenn Mahler komponiert, so greift er – so ist es uns überliefert – wutentbrannt zum Gewehr. Im Anschluß findet sich eine „Zusammenfassung und Übergang zu einem Begriff der Natur in der Musik“ (S. 44 ff.). In den neun Thesen mit Kommentar finden sich alle oben angeführte Unsicherheiten, Teilerkenntnisse und Mißverständnisse wieder. Hervorzuheben sind nur die hellsichtige 4. These, die heißt: „Die zweite Natur ist die Antwort der Menschen auf die erschreckende . . . erste, zu der sie um der Selbsterhaltung willen genötigt wurden“ (S. 44f.) sowie die genau konträre 7. These, die behauptet, Natur sei in der Theorie Adornos ein aporetischer und utopischer Begriff (S. 45). Aber nein! Wenn die zweite Natur – wie es die 4. These betont – als Antwort auf die erste zu verstehen ist, so ist die erste Natur nicht aporetisch, sondern durch die geschichtlichen Augen der Subjekte hindurch recht konkret historisch, also immer nur auf dem jeweiligen zivilisatorischen level historisch vermittelt. Das ist gut marxistisch und kommt der Adorno-Utopie, Natur werde Geschichte und Geschichte werde Natur, recht nahe<sup>7</sup>.

Das viel anspruchsvollere, weil weniger mit Zitaten überladene zweite Hauptkapitel *Autonomie und Heteronomie der Kunst* (S. 60 ff.) untersucht die „Antinomie des kulturindustriellen Produkts und autonomen Kunstwerks“. Durch Gegenüberstellung von Passagen aus der *Philosophie der Neuen Musik* und Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sowie seinen *Geschichtsphilosophischen Thesen* soll zunächst Adornos Geschichtsbegriff geklärt werden. Die Gegenüberstellung, für einen Philologen sicherlich nicht ohne Interesse, ist für das gesetzte Ziel unfruchtbar, denn die Ähnlichkeit beider Autoren überwiegt gegenüber ihren Unterschieden. Benjamin hat durch seine Detailsicht Adorno sozialisiert, der besser ausgebildete Adorno wiederum hat – bisweilen recht pedantisch gegen den älteren Lehrmeister – die bessere Systematik zuwege gebracht. Festgehalten werden muß lediglich, daß zentrale Begriffe Adornos wie Mimesis, Moderne, dialektisches Bild sowie der leibnizsche der Monade von Benjamin in die Diskussion eingeführt und dann von Adorno weiterentwickelt wurden.

Das folgende Unterkapitel *Monadologischer Charakter der autonomen Musik und reine Immanenz des kulturindustriellen Produkts* (S. 65 ff.) geht konzentrierter auf das Oberproblem ein.

Zunächst zur sogenannten reinen Immanenz der Kulturindustrie. Zenck interpretiert Adornosentenzen aus der *Dialektik der Aufklärung* wie „Verdoppelung“ (S. 72), „Einheit des Systems“ aus „Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“ (S. 75) in Richtung auf eine einfache Widerspiegelungs- bzw. Abbildtheorie (S. 73, 78f.). Verständlich vielleicht, wenn man

<sup>5</sup> Ders., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 196.

<sup>6</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Auflage, o. O. 1968, S. 473.

<sup>7</sup> Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, S. 350.

nur dieses recht polemische Diktat in Rechnung stellt. Unnötig, wenn man differenziertere, vorbereitende Studien wie Horkheimers *Neue Kunst und Massenkultur*, in der dieser den Begriff Kulturindustrie prägt, sowie Adornos *On Popular Music*, beide aus dem Jahre 1941, mitheranzieht. Auf keinen Fall aber produziert Kulturindustrie „die gesellschaftliche Herrschaft im Bilde“ und verdoppelt sie im Abbild, wie Zenck behauptet (S. 78). Doch nicht als relative Mehrwertrate auf dem Denkmalsockel? Gleichfalls ist es nicht so, daß den Waren „die noch unbefriedigten Bedürfnisse des Käufers aufgeprägt werden“. Letztlich auch nicht so, daß die Produkte den Konsumenten „unter ihren Begriff“ zwingen. Das alles ist schlechter W. F. Haug, den Zenck bedauerlicherweise zitiert (S. 76). Kulturindustrie wirkt dadurch als sozialer Kitt, als „social cement“, um mit Horkheimer zu sprechen, daß Wahrnehmungs-, Reaktions- und Funktionsweisen der gesellschaftlichen Subjekte in ihrer historischen Formbestimmtheit durch permanente Bestätigung festgehalten werden. Popularisierung des Populären, heißt die Devise. Marxistisch gesprochen, wird damit der Faktor Arbeitskraft auf einem bestimmten level historischer Abhängigkeit und Unmündigkeit gehalten, alternative Artikulationsversuche werden verhindert.

Im Unterkapitel *Monadologischer Charakter der autonomen Musik* (S. 79 ff.) soll der Gegenpol zur Kulturindustrie bestimmt werden. Darin heißt es, der Ursprung der Moderne und mit ihr der extremen Individuallösungen in der ernsten Musik liege in der zunehmenden Differenz von Exemplar und Gattung. Seit Stamitz – so führt Zenck in einem kleinen Exkurs zur Geschichte der Symphonie aus (S. 81 ff.) – habe die Individuallösung in den einzelnen Sätzen immer stärkeres Gewicht gegenüber der Gattungstradition bekommen. Mozarts Schlußsatz der Jupitersymphonie mit seiner Kombination von Doppelfuge und Sonatenform, Brahms' Klarinettenquintett und Mahlers 9. Symphonie werden genannt (S. 81). Mit diesen Individuallösungen sei „auch das Verhältnis von Gattung und Einzelwerk zergangen“ (S. 82). Das ist wohl etwas übertrieben: Die Individuallösungen konstituieren doch erst einen Formtypus. Das gilt für Palestrinas Chorsätze nicht weniger als für Bachs Fugen. Die Individuallösungen behalten stets ihre Dignität. Niemals hat Fux die ganz gestohlen! So ist es wohl auch nicht möglich zu behaupten, daß erst in der Moderne (18., 19. Jahrhundert nach Zenck) sich Individuallösungen monadologisch gegen die „leere Kontinuität der Geschichte“ abschließen (S. 82). Richtig aber ist und festzuhalten, daß Adorno in benjaminischer Manier in der *Philosophie der Neuen Musik* die Situation der Zeit durch extreme Exponenten – Schönberg und Strawinsky – zeichnen wollte. Deren Exposition aber hat noch genug mit Gattungstradition zu tun. Zur Theorie der Monade schreibt Zenck weiter, daß die extremen Individuallösungen die Erinnerung an die Geschichte einzig durch Abkehr von der Realität behalten (S. 83). Das klingt wie Adorno, ist es aber nicht. Im weiteren Verlauf wird diese Abkehr nämlich nicht im Sinne Hegelscher „bestimmter Negation“, sondern im Sinne spielerischer, im Prinzip aber beliebiger Verweigerung ausgedeutet. Das ist für die folgenden Ausführungen im Gedächtnis zu behalten.

An den Quartettsätzen op. 5 und den *Bagatellen* op. 9 von Anton Webern entwickelt Zenck adornosche Begriffe wie „Material“ und „Ausdruck“ (S. 85 ff.). Richtig bemerkt er, daß die zunehmende Individuation der musikalischen Ausdruckssprache (eine musikgeschichtliche Ableitung findet sich nicht) zu einer Reinigung von „Floskeln“ führt und daß mit der Entkonventionalisierung des Ausdrucks auch Reste konventionalisierten Verstehens zerstört bzw. aufgekündigt werden (S. 90 f.). Daß – weiter – dieser Reinigungsvorgang unter dem Verbot der Tonwiederholung (S. 85) zum Ausgangsmaterial, den temperierten 12 Tönen, zurückführt. Das ist guter Adorno. Die Reduktion musikalischen Ausdrucks auf das zur zweiten Natur gewordene Material faßt Zenck aber als „Entsubstantialisierung“ (S. 85). Ausdruck wird so nach innen verlagert (S. 84, 88), daß Kommunikation mit dem Werk eigentlich nicht mehr möglich ist. Und da trennt sich Zenck von Adorno. Denn diesem gemäß gibt die extreme Verweigerungskraft des Komponisten gegenüber den Konventionen erst den Ausdruck, der als signifikativer Kommunikation möglich macht. So ist für Adorno die sog. Entsubstantialisierung auch nicht Entsubjektivierung – Zenck spricht von der Reduktion des ästhetischen Subjekts (S. 91) –,

sondern im Gegenteil die Spitze von Subjektivität, die er mit dem Ausdruck „kollektives Subjekt“ ehrt<sup>8</sup>.

Das Hauptkapitel *Erkenntnischarakter der Musik* (S. 93 ff.) verspricht den systematischen Mängeln der ersten beiden abzuweichen. Die Kategorie der Mimesis rückt im ersten Unterabschnitt *Problem einer begriffslosen Erkenntnis* (S. 100 ff.) noch einmal ins Zentrum (dazu auch S. 93 ff.). Der Mangel aber, daß Zenck es versäumt hat, die Mimesis aus der *Dialektik der Aufklärung* zu bestimmen – einzig der nicht zitierte M. Theunissen hat dieses Problem in seinem exzellenten wie schmalen Bändchen *Gesellschaft und Geschichte* gelöst –, kann nun nicht mehr ausgeglichen werden. Denn Mimesis in der *Ästhetischen Theorie* wird in ihrer Ableitung aus der *Dialektik der Aufklärung* vorausgesetzt und bis auf wenige geschichtsphilosophische Passagen nur noch auf die Kunstproduktion im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft bezogen. In umständlichem Verfahren bestimmt Zenck dann Mimesis als *cognitio sensitiva*, als begriffslose Erkenntnis. Adorno als neuer Baumgarten? Das zielt wieder einmal daneben. Für Adorno ist Mimesis – wie bereits angeführt – keine Erkenntnisform, sondern eine Überlebensform, die in der bürgerlichen Gesellschaft einzig in der Kunst ihren legitimen Ausdruck findet<sup>9</sup>. So kann es auch nicht „mimetische Erfahrung“ geben, wie Zenck glaubt (S. 97), allenfalls kann Mimesis durch Reflexion zur Erfahrung geführt werden.

Zu rasch ist der Autor bei Adornos Auseinandersetzung mit den ästhetischen Ansätzen Kants und Hegels. Leitender Begriff wird ihm der der „begriffslosen Erkenntnis“ (S. 102), der bei Adorno nicht nur nicht vorkommt, sondern ihn auch nicht bei der Kantkritik leitet. Im Verlauf aber kommt Zenck auf den wichtigen Begriff des „*Naturschönen*“ (S. 103) und an diesem läßt sich tatsächlich der Übergang Kant, Hegel, Adorno konstruieren. Es heißt, Adorno halte an Kants Begriff des Naturschönen – es muß wohl heißen: des freien Schönen (*pulchritudo vaga*) – fest, es sei aber nicht „wie in der ‚*Kritik der Urteilskraft*‘ in einer sie umfassenden Natur geborgen, sondern von ihr durch gesellschaftliche Herrschaft abgespalten“ (S. 106). Das ist richtig, meint aber mit Hegel gegen Kant, daß der Bruch zwischen Mensch und Natur selber Natur sei, mit Hegel: die Einheit aus Begriff und Realität des Begriffs. Daß aber Adorno das Motiv des freien Schönen – an der Natur gewonnen – als „Anderes“ festhält, zielt gegen Hegels subjektivistische Dogmatik. Der Künstler nun ahme dieses irritierend andere in Gestalt des Naturschönen an sich nach. Der Satz, der sich auch bei Zenck zitiert findet (S. 103), findet leider nicht die richtige Ausdeutung. Zenck vermeint die Nachahmungsidentität darin zu sehen, daß Kunst in ihrem Werkgefüge dieselbe spielerische, herrschaftsfreie Kommunikation enthalte wie das Naturschöne außen (S. 105 ff.). Das ist Nachahmung nach dem Modus der Korrespondenz, der strukturellen Entsprechung von Mensch und Natur. Adorno dagegen bestimmt Nachahmung nach dem Modus Komplementarität, eben als kulturgeschichtliche Anpassung, dernach das Subjekt nur sich selbst behält, niemals aber das andere wird erkennen können. Nachahmung unter dem Bilderverbot<sup>10</sup>! So meint auch „*Sichselbstgleichheit*“ in der *Ästhetischen Theorie* nicht – wie Zenck vermeint – spielerische Freiheit vom Identitätszwang (S. 112), sondern im Gegenteil Nachahmung eigener seelischer Spezifikationen, die sich unter dem Zwang des anderen, und das ist die fremde, bannende Außennatur, gebildet haben. Ob Außennatur dabei in gesellschaftlicher oder natürlicher Verkleidung auftritt, bleibt bei Adorno unbeantwortet<sup>11</sup>. Der viel zitierte „Rätselcharakter“ der Kunstwerke ist danach auch nicht, daß sie nichts sagen, wo man viel vermutet (S. 115), sondern daß sie in ihrer dinglichen Andersheit eben sagen, was man selber ist. Das Rätsel löst sich mit der Antwort des Ödipus: Es ist der Mensch; diese Antwort aber findet Zenck nicht.

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 249 ff.

<sup>9</sup> M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 26 f., S. 215.

<sup>10</sup> Ebda., S. 185.

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 424, S. 485 f.



Nach der Fehlbestimmung der Mimesis schreitet er fort zum zweiten Unterabschnitt, der *Ungegenständlichen Erkenntnis der Musik* (S. 117 ff.). Die leitenden Begriffe darin sind ihm: das Gesellschaftliche der Kunst bzw. ihr Wahrheitsgehalt (S. 120), wiederum Mimesis in der Musik (S. 121 ff.) und ästhetische Synthesis (S. 124 ff.). Es folgt der anspruchsvolle Versuch der „Transformation eines kategorial bestimmten Gegenstandes der Erkenntnis in eine vom ästhetischen Konstruktionsbegriff verfaßte zweite Gegenständlichkeit“ (S. 133 ff.). Zum Gesellschaftlichen in der Musik sagt Zenck lediglich aus, und dies zu Recht, es liege in der „Art und Weise der Vergegenständlichung, die das Werk konstituiert“, nicht in seiner Rezeption (S. 120). Mehr zur Klärung der Autonomie- oder Heteronomieproblematik erfahren wir nicht.

Bei der Bestimmung von Mimesis in der Musik geht Zenck von seiner geschichtsphilosophischen Bestimmung aus, die heißt: Verweigerung der Kommunikation. Für die Musik formuliert heißt das für ihn: Mimesis ans Gegenstandslose (S. 121, 123). Programmmusik also mit dem Thema: Nichts? Das muß auch ihm seltsam erschienen sein, soviel Tamtam um Nichts, darum unterscheidet er eine äußere und eine innere Mimesis (S. 124) – eine Unterscheidung, die sich bei Adorno nicht findet –, macht die eine verantwortlich für die Nachahmung des Naturschönen, die andere für die Nachahmung der Nachahmung, die oben aufgeführte Sich-selbst-Gleichheit.

Die Übersetzung der einen in die andere Mimesis ist dann die angekündigte „Transformation“. Aber davon sogleich mehr. Zunächst zur ästhetischen Synthesis. In dunkler Weise heile ästhetische Synthesis „durch die mimetischen Regungen des Subjekts“ (S. 126) die Wunden, die – der Begriff stammt von Kant – die transzendente Synthesis, sprich: der kategoriale Apparat mit seiner Folgelogik angerichtet hat. Und das nach Zenck so, daß da in der Kunst zwar auch Logik herrsche, besser: spiele, aber eben nicht die normative. Frei nach dem Kinderscherz:  $1 + 1 = 3$  soll Kunst Verdrängtes zur Geltung bringen und unterdrückte Bedürfnisse befriedigen. Dabei ist es doch viel erschreckender! Die Wunden, die Rationalität ins Subjekt schlug, sollen unverstellt vorgezeigt werden. „Der Speer heilt die Wunde nur, der sie schlug“, wie es bei Adorno wiederholt heißt, meint, daß nur Wiederkehr desselben den alten Schmerz lindert<sup>12</sup>. Denn künstlerischer Ausdruck ist nach Adorno höchst bestimmte Objektivität, die sich in den Subjekten „abdrückt“<sup>13</sup>, nicht beliebiges Schrägverhalten.

Nach der unglücklichen Bestimmung ästhetischer Synthesis soll nun die Transformation gegenständlicher Erkenntnis in eine ungegenständliche der Musik aufgezeigt werden. Die Transformationslogik stellt Zenck so dar: Einmal sei die Musik ungegenständliches Medium (meinen das auch die Akustiker?) und komme in ihrer Begriffslosigkeit (S. 130) dem Charakter der Mimesis in hervorragender Weise entgegen. Zum anderen gebe es da zwei Seelen in Adornos Künstlerbrust. Die eine repräsentiere die Gesellschaft (transzendente Synthesis) und die andere das Ich (ästhetische Synthesis). Aus dem Konflikt beider entstehe das Kunstwerk (S. 133): „In der ästhetischen Form verlängert sich nicht nur . . . die Tätigkeit des transzendenten Subjekts, sondern in ihr wird das . . . psychische Individuum wirksam . . . Das musikalische Formgesetz bildet sich, indem die Triebregungen des Komponisten auf die im musikalischen Material sedimentierten gesellschaftlichen Triebkonflikte stoßen“ (S. 135). Dieser naiven Dichotomie muß widersprochen werden. Es gibt für Adorno – wie auch für Freud, wie am kleinen Freud-Exkurs aufgezeigt – keine ungetrübte Ich-Instanz, die gegen die gesellschaftlichen Normen operativ wirksam werden könnte, sondern nur Trieb-Legierungen, die in sich widersprüchlich sind<sup>14</sup>.

Das dritte umfangreiche Unterkapitel heißt *Die Bewegungsform der ungegenständlichen Erkenntnis in der musikalischen Logik* (S. 138 ff.) und bemüht sich, ein allgemein musikalisches Bewegungsgesetz aus den Begriffen „Suspension“ (S. 142 ff.) und „Kraftfeld“ (S. 153 ff.) zu gewinnen.

<sup>12</sup> Ebda., S. 401.

<sup>13</sup> Ebda., S. 248.

<sup>14</sup> Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 219, S. 275.

Suspension, dem Zusammenhang des Mahlerbuches entnommen, ist Zenck einmal „Form-idee“ (S. 142, 143, 153), zum anderen als Form-Kategorie Teil der „*materialen Formenlehre*“, die Adorno in dieser Arbeit vorschwebte<sup>15</sup>. Aber das geht nicht an. Suspension, was in diesem Bezug eine formimmanente Selbstrücknahme Mahlers meint, der literaturwissenschaftlichen Kategorie der Ironie durchaus vergleichbar, ist niemals Invariante. Genauso meint „*materiale Formenlehre*“ gut benjaminisch, die konkreten Zeitformen begrifflich verstehen, und zwar in ihrem spezifischen Zusammenhang, niemals aber – wie Zenck glaubt – musikalisches Wörterbuch. So sind auch die Exkurse zu Mahlers 10. Symphonie und Benjamins Goethe-Essay mit Vorsicht zu lesen. Was grundbegrifflich nicht geklärt ist, kann anwendungstechnisch nicht richtigliegen. Unverständliche Formulierungen sind die Folge: „*Die ‚Suspension‘ ist eine Metakritik an Hegels Kritik des Flecks*“ (S. 145) oder: „*Strudel und Stillstand (sind) Bedingungen einer erfüllten Zeit*“ (S. 155). Gegen Ende dieses Unterabschnittes geht der Autor noch einmal auf musikalische Prosa ein (S. 151ff.). Richtig vermerkt er, daß Prosa nicht als beliebiger Ausdruck zu fassen ist, sondern als Resultat aus der Auseinandersetzung des Komponisten mit dem überkommenen Formenkanon (S. 151).

Zu dem Abschnitt „*Kraftfeld*“ ist nur eine Wiederholung und ein Kommentar nötig. Die Wiederholung heißt, daß es sträflich ist, verstreute Begriffe aus ihrem Zusammenhang zu reißen und zu Grundbegriffen hochzustilisieren. *Kraftfeld* – so muß man kommentieren – ist, aus der *Ästhetischen Theorie* entnommen, nur eine Metapher, um die Spannung der ästhetischen Form zu kennzeichnen. Auf keinen Fall aber ist sie das, was sie bei Zenck sein soll: Inhaltskategorie und dynamisch dem Stilbegriff *Suspension* gegenüberzustellen.

<sup>15</sup> Ders., *Mahler, eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt 1960, S. 65.

---

## BERICHTE

---

### Schütz-Kongreß in Urbino 29. bis 31. Juli 1978

von Walter Kolneder, Karlsruhe

Seit zehn Jahren werden in dem reizenden Universitätsstädtchen Urbino – dem Geburtsort Raffaels – Musikkurse durchgeführt, die zusehends an Bedeutung gewinnen, weil sie in sehr glücklicher Weise den Ansprüchen musikalischer Praxis wie der Musikwissenschaft gerecht werden. Veranstalter dieser „Corsi internazionali di Musica antica“ ist die „Società italiana di flauto dolce“. In zehn Tagen praktischer Arbeit sind alle „historischen“ Instrumente einbezogen (auch neue Musik für dieses Instrumentarium wird gepflegt), ein internationaler Dozentenstab von Australien bis Kanada wird zusammengeholt, der über 500 Teilnehmer unterrichtet, wobei auch Anfänger und Kinder zugelassen sind! In neun Dozentenkonzerten in der Chiesa S. Domenico gab es konzertante Darbietungen von z. T. höchstem Niveau. Den Abschluß bildeten diesmal *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuze* von Heinrich Schütz, eine unter der Leitung von Sergio Siminovich besonders in der Realisierung des Generalbasses bemerkenswerte Aufführung. Diese führte ganz ungezwungen in einen dreitägigen Schütz-Kongreß, zu dem namhafte Musikwissenschaftler eingeladen waren. Die Beiträge aus dem deutschsprachigen Raum wurden von Kurt Gudewill (Kiel), Johanna Blum (Bozen), Ferdinand Conrad (Hannover), Wolfgang Witzemann (Rom), Alfred Berner (Endingen) und Walter Kolneder (Karlsruhe) gegeben. Was die italienische Musikwissenschaft zu bieten hatte, war von höchstem Niveau und zeigte eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Schütz und seiner Zeit, die noch vor wenigen Jahren (trotz des so intensiven Aufnehmens venezianischer Anregungen durch den deutschen Komponisten) undenkbar gewesen wäre. Eingebaut in diesen thematisch weitreichenden Rahmen war eine Tavola rotonda *Il Punto su Antonio Vivaldi*.

Giancarlo Rostirolla, der dieses so vielverzweigte Unternehmen leitete, hielt die Fäden in sicherer Hand zusammen und garantierte mit einem ausgezeichneten Mitarbeiterstab den reibungslosen Ablauf.

### Vivaldi-Kongreß in Venedig 18. bis 21. September 1978

von Walter Kolneder, Karlsruhe

Aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Geburtstages hatte das „Insitut für Literatur, Musik und Theater“ der Fondazione Cini zu einem „Convegno Internazionale di studio“ eingeladen, der sehr interessante Ergebnisse brachte. Aus der Fülle der 23 Referate und einem unter der Leitung von Pierluigi Petrobelli stehenden Rundgespräch *Problemi di prassi esecutiva della musica strumentale* sei einiges herausgegriffen.

Sehr eindrucksvoll waren die Bühnenbilder zu Scipio Maffeis *La Fida Ninfa* (Muraro), die mit einer Ausnahme zwar nicht Vivaldis Opern selbst betreffen, aber mit großer Wahrscheinlichkeit auch für seine Inszenierungen Geltung haben. Moretti berichtete über einen neu aufgefundenen Brief des Meisters, der nicht an eine adelige Respektperson gerichtet war, sondern einen Kollegen aus der Impresariosphäre betraf und höchst aufschlußreich das bisher schon bekannte Charakterbild ergänzt. Mario Rinaldi erbrachte den Nachweis über ein bisher unbekanntes Oratorium *La vittoria navale*, das 1713 in Florenz aufgeführt wurde; Giancarlo Rostirolla hatte ein Textbuch zu einem weiteren Oratorium *Jefte* (Rom 1720) gefunden, bei dem Vivaldi freilich nur Mitarbeiter war. Peter Ryom forderte nicht nur eine neue Gesamtausgabe der Werke, sondern auch eine „*Vivaldian Musicology*“, worauf entgegnet wurde, daß ausschließliches Katalogmachen bestenfalls zur Musikhilfswissenschaft zu zählen sei, die eigentliche Musikwissenschaft sich freilich noch recht wenig mit Vivaldi beschäftigt habe. Schließlich berichtete Talbot über die Beziehungen Vivaldis zu Charles Jennens, und Nicolodi, eine Enkelin Casellas, gab aus dem Familienarchiv interessante Aufschlüsse über die Bemühungen ihres Großvaters aus der Frühzeit der Vivaldi-Renaissance in Siena.

Der Kongreßbericht wird vorbereitet, aber ein 160 Seiten starker Band *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* (Electa Editrice, Mailand) wurde von der Stadt Venedig bereits herausgegeben und gibt einen guten Überblick über den derzeitigen Stand der Forschung.

## Zweites Europäisches Liszt-Symposium vom 2. bis 7. Oktober 1978 in Eisenstadt von Dieter Backes, Mainz

Drei Jahre nach dem großen Colloquium, das einer generellen Bestandsaufnahme und Sichtung der Liszt-Forschung gewidmet war, fand vom 2. bis 7. Oktober 1978 in Eisenstadt/Österreich das Zweite Europäische Liszt-Symposium statt. Als Veranstalter zeichnete das European Liszt Centre (ELC), die wissenschaftliche Leitung hatte Serge Gut (Paris/Straßburg) übernommen. Mit diesem Symposium setzte das ELC seine begonnene Arbeit fort, wobei diesmal der Schwerpunkt der Beiträge – neben Biographischem und Dokumentarischem – eindeutig auf dem Forschungssektor der Werkanalyse lag.

In seinem Eröffnungsreferat *Franz Liszt, das ewige Enigma: warum?* beschäftigte sich Everett Helm (Asolo) mit dem rätselhaften, in der Literatur von Ressentiments gleichermaßen wie von Glorifizierung behafteten Persönlichkeitsbild Liszts, Carl Dahlhaus (Berlin) versuchte, *Liszts Idee der Symphonischen Dichtung* näher zu fassen, wobei er sich hauptsächlich mit dem „Symphonischen“ bei Liszt kritisch auseinandersetzte, Friedrich Wilhelm Riedel (Mainz) befaßte sich in seinem Beitrag *Die Bedeutung des Oratoriums „Christus“ von Franz Liszt im Rahmen der Entwicklung des Messias-Oratoriums* mit der Ideengeschichte und dem historischen Hintergrund der verschiedenen Messiasvertonungen von Händels *Messias* (1740) bis zu Friedrich Kiels *Christus* (1910).

Haftete diesen drei Beiträgen vor allem Grundsatzcharakter an, so berührten die folgenden Referate überwiegend biographische bzw. dokumentarische Fragen: Hans Rudolf Jung (Weimar) schilderte *Das Wirken Johann Nepomuk Hummels und Franz Liszts in Weimar*, Alexander Main (Ohio) verfolgte in seinem Vortrag *Liszt and Lamartine: two early letters* die wichtige,

bisher noch nicht näher untersuchte, persönliche Beziehung zwischen Liszt und dem bedeutenden Dichter und Staatsmann Lamartine, Maria Párkai-Eckhardt (Budapest) äußerte sich ausführlich *Zur Frage der Lisztschen Briefkonzeptbücher*, László Eöszé (Budapest) informierte über *Unbekannte Liszt-Handschriften und Dokumente aus Rom*, und Hans Peter Schanzlin (Basel) berichtete über die *Liszt-Dokumente in der Universität Basel*.

Außer diesem neuen Quellenmaterial brachten die zahlreichen Werkanalysen die vielleicht interessantesten Ergebnisse dieses Symposions: Dieter Torkewitz (Kirchzarten) gelang eine qualitativ und quantitativ vorbildliche Analyse der *Harmonies et Poétiques et Religieuses. I. Fassung*, Bernard C. Lemoine (Fredericksburg) gab einen Überblick über die *Tonal Organisation in Selected Late Piano Works of Franz Liszt*, Sándor Kovács (Budapest) untersuchte detailliert die „bewußt“ konzipierten *Formprinzipien und Stileigentümlichkeiten in den Spätwerken von Liszt*, András Batta (Budapest) *Die Glockenspiel-Idee bei Liszt*. Die Problematik einer klaren inhaltlichen Fixierung der Begriffe „Nur-Bearbeitung“ bzw. „Neufassung“ machte Winfried Kirsch (Frankfurt a. M.) in seinem Referat *Franz Liszt als Bearbeiter eigener Werke*, das sich mit ausgewählten, zum Teil mehrfach umgearbeiteten Liedkompositionen Liszts beschäftigte, deutlich, während der Beitrag *L'expressivité mélodique chez Franz Liszt* des persönlich nicht anwesenden Jacques Viret (Straßburg) in erster Linie zu Fragen der musikalischen Semantik Liszts Stellung nahm.

Neben stilkritischen Fragen stand vor allem der stilistische Vergleich im Mittelpunkt weiterer Untersuchungen. In seinem Beitrag *Liszt et Debussy. Comparaison stylistique* verfolgt Serge Gut (Paris/Straßburg) an ausgewählten melodischen und harmonischen Strukturen (Ganztonleiter/„leere“ Quinte/Quinten- und Quartenaakkorde/Pentatonik) die ähnliche bzw. unterschiedliche Verwendung dieser Gestaltungsmittel im kompositorischen Werk Liszts und Debussys. Übernationaler Stil, Bombastik, barocke Bläserintraden in der Tonsprache des 19. Jahrhunderts, ausgefallene Instrumentation, Lyrik in der Kantilene, Heroisierung eines lyrischen Themas sowie „Bühnenchoral“ als Sakralregister im Kontrast zu Mordszenen stellten in Leopold Kantners (Wien) Referat *Meyerbeerische Spuren in Werken Liszts* herausragende stilistische Gemeinsamkeiten im Werke beider Komponisten dar. Ausgesprochen Neues zu Liszts Harmonik erfuhr man durch Elmar Seidels (Mainz) Beitrag *Die sogenannte Teufelsmühle und der 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik*. Er zeigte den von Emanuel Aloys Förster in seiner *Anleitung zum Generalbaß* (1805) erstmals erwähnten Kunstgriff der „Teufelsmühle“ nicht nur als bedeutendes Kompositionsmittel Liszts (u. a. in der *Bergsymphonie*) auf, sondern stellte ihn auch in seinen historischen Kontext – von Bachs *Matthäuspassion*, über Beethovens 2. Symphonie, bis zum Schaffen Olivier Messiaens.

Milton Sutter (Philadelphia) brachte mit seinem Referat *Liszt and the performance of Bach's organ music* eine sinnvolle Ergänzung der Thematik dieses Symposions.

Das Rahmenprogramm bot neben Exkursionen nach Wien (Besichtigung der Altlerchenfelder Kirche mit der historischen Orgel von ca. 1870) und Raiding (Besuch des Liszt-Hauses) Aufführungen selten gehörter Werke: Peter A. Stadtmüller (Mainz) interpretierte an der großen Orgel der Altlerchenfelder Kirche den 94. Psalm für Orgel von dem Liszt-Schüler Julius Reubke, Milton Sutter (Philadelphia) spielte im Dom zu Eisenstadt die anspruchsvolle Choralfantasie *Jesu meine Freude* von Johann Gottlob Töpfer, dem zur Zeit Liszts in Weimar wirkenden Hoforganisten. Maria Semsey (Wien/Eisenstadt) und Karl Betz (München) boten vor allem späte Klavierstücke von Liszt. Daneben kamen auch zeitgenössische, dem Andenken Liszts gewidmete Kompositionen (Serge Gut: *In memoriam Franz Liszt*, 1977; Ernő Takács: *Am Grabe Liszts*, 1977) zu Gehör.

Alle Referate dieses Symposions erscheinen voraussichtlich Ende 1979 als *Liszt-Studien II* im Druck.

## Das zweite Symposium der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute von Georg Feder, Köln

Am 19. und 20. Oktober 1978 fand in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel ein Symposium der Freien musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute statt, einer Fachgruppe der Gesellschaft für Musikforschung. Das Thema lautete: *Quellenforschung, historische Dokumentation und kritische Edition in ihrer aktuellen Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Dabei ging es um Fragen wie die folgenden: Was ist in gegenwärtiger musikwissenschaftlicher Sicht eine Quelle? Wie ist heute das Verhältnis von Dokumentation und Interpretation zu sehen? Ist die Prüfung der Quellen tradierter und die Erschließung der Quellen verklungener Musik weiterhin eine zentrale Aufgabe der Musikwissenschaft? Ist die Quellenforschung ein brauchbares Kriterium zur Unterscheidung heutiger Musikwissenschaft einerseits und sonstiger theoretischer, kritischer und schriftstellerischer Befassung mit der Musik andererseits? Welchen Stand hat die musikwissenschaftliche Quellenforschung, Dokumentation und Edition in quantitativer Hinsicht (Materialerschließung) und qualitativer Hinsicht (Quellen- und Textkritik) erreicht? In welchem Maße werden die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Quellenforschung benützt und gewürdigt?

In der Leitung der Diskussion wechselten sich ab: Ludwig Finscher, Alfred Dürr, Martin Ruhnke, Georg von Dadelsen, Martin Staehelin, Arnold Feil, Walther Dürr und der Berichterstatter. Referate wurden verlesen von einigen der genannten, außerdem von Fritz Reckow, Helmut Rösing, Jürgen Kindermann, Giselher Schubert, Rudolf Elvers, Egon Voss und Wolfgang Rehm. Unter den 21 geladenen Teilnehmern befanden sich auch jüngere ausländische Musikwissenschaftler, die z. Z. bei einigen unserer größeren musikwissenschaftlichen Editionsprojekten tätig sind.

Die Veranstaltung wurde ermöglicht durch eine Zuwendung der Stiftung Volkswagenwerk, Hannover, an das Internationale Quellenlexikon der Musik e. V., Kassel, und durch die Gastfreundschaft der Herzog-August-Bibliothek. Paul Raabe, der weitblickende und tatkräftige Direktor, begrüßte die Teilnehmer am Vorabend im Saal des Anna-Vorwerk-Hauses und berichtete eingehend über seine kulturpolitisch bedeutsamen Initiativen, durch die Wolfenbüttel ein Zentrum geisteswissenschaftlicher Forschung geworden ist. Frau Sabine Solf, Frau Patricia Lopdell und Hans Haase vom Mitarbeiterstab der Bibliothek halfen mit bei der Tagungsvorbereitung und -durchführung.

Die Veranstaltung knüpfte lose an das Symposium musikwissenschaftlicher Editoren an, das 1974 an gleicher Stelle – im Saal der Bibelsammlung der Herzog-August-Bibliothek – stattgefunden hatte (vgl. *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 450f.). Das Ergebnisprotokoll des Symposions von 1974 ist in den *Wolfenbütteler Beiträgen*, herausgegeben von Paul Raabe, Band 3, Frankfurt a. M. 1978, erschienen. Über die Referate und Diskussionen des Symposions von 1978 soll in den *Wolfenbütteler Forschungen*, herausgegeben von der Herzog-August-Bibliothek, berichtet werden.

## Die zweite Konferenz für Arabische Musik in Bagdad 1. bis 7. Dezember 1978

von Wolfgang Suppan, Graz

Die Einrichtung einer zentralen Sammel-, Forschungs- und Ausbildungsstätte für arabische Musik und Musikforschung in Bagdad trägt Früchte. Das ist der erfreulich positive Gesamteindruck, den diese Konferenz vermittelte. Neben den älteren irakischen Fachkollegen wächst eine jüngere Generation heran, mit den europäischen Methoden vertraut, die sowohl der historischen Musiktheorie wie der traditionellen Kunstmusik, den vielfältigen Formen älterer Volksmusik wie den neueren Ausprägungen populären Musiziergutes vom Mittleren Osten über den nordafrikanischen Mittelmeerraum bis nach Marokko Aufmerksamkeit schenkt. Dem Institut angegliedert oder mit ihm verbunden sind ein Musikinstrumentenmuseum, ein Phonogrammarchiv, die Bibliothek und eine Sammlung historischer Dokumente zum Musikleben. Ergebnisse dieser Entwicklung zeigten sich bei der 2. Konferenz für Arabische Musik in Referaten von Subhi Anwar Rashid, der über Musikinstrumente im europäischen und arabischen Raum sprach, von Abdul Jabbar M. Al-Samarra'i, der den Spuren arabischer Musik in der Troubadour-Lyrik nachging, von M. Khamakhim, einem im Bagdader Institut tätigen Tunesier, der irakische und tunesische Lauteninstrumente miteinander verglich, von Georgis Awad, Mitglied der irakischen Akademie, der arabische Musikquellen in Ibn-ül-Nadeem's *Kitabul-Fihrest* erschloß, oder von Scheherazade Quassim Hassan, die nordirakische und kurdische Volksmusik untersuchte. Die mit Anerkennung bedachten Referate dieser und anderer arabischer Musikforscher führten zu einem offenen, herzlichen Kontakt unter allen Teilnehmern. Entscheidend geprägt wird das Klima der Tagungen in Bagdad nach wie vor von der Persönlichkeit Munir Bashirs, im Land selbst als Sektionschef des Kultur- und Kunstministeriums eine führende politische Kraft, darüber hinaus als Virtuose auf der Laute weltweit anerkannt. Ihm zur Seite stand Bassim H. Petros als Kongreß-Sekretär.

Zu hoffen bleibt, daß die Referate dieser Konferenz gedruckt vorgelegt werden: als bleibendes Zeugnis der Tage von Bagdad<sup>1</sup>; denn Untersuchungen zum Hauptthema der Tagung über mittelalterliche arabisch-europäische Kontakte und die Verbreitung der Laute über Afrika, Asien und Europa bereichern durchaus unser Wissen um den Gegenstand. Unter anderem berichteten Michel Huglo (Paris) über die Einflüsse arabischer Musik auf die mittelalterliche Pariser Musiktheorie, Claude Chabrier (Paris) über Lautentypen des Vorderorientalischen Raumes, Zoltán Falvy (Budapest) und Paul R. Olsen (Kopenhagen) über allgemeine Probleme der Orient-Okzident-Forschung, Trần Van Khê (Paris) über die Ausbreitung arabischer Musik im Fernen Osten, Johann Christoph Bürgel (Bern) über die Musiktherapie im arabischen Mittelalter. – In neuere Zeit führten Referate von Octavian Cosma (Bukarest) über den musikinteressierten und in arabischen Ländern tätig gewesenen rumänischen Politiker Dimitrie Cantemir, und von Wolfgang Suppan (Graz) über arabische Elemente im musikalischen Schaffen von Jenő Takács.

Die 3. Konferenz für Arabische Musik soll 1981 wieder in Bagdad stattfinden und dem Thema *Musikerziehung in der arabischen Welt* gewidmet sein. Hatten die Konferenzteilnehmer diesmal Gelegenheit, den Konzerten des zugleich stattfindenden Lauten-Festivals beizuwohnen, so soll 1981 die Praxis des Spielens auf Zither-Instrumenten durch internationale Fachleute aus verschiedenen Ländern vorgestellt werden.

<sup>1</sup> Ein Bericht über die 1. Konferenz für arabische Musik in Bagdad, 1975, ist bisher nicht erschienen. Vgl. dazu *Die Musikforschung* 29, 1976, S. 167f.

## Im Jahre 1978 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen \*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

**Berlin.** *Freie Universität. Abtl. Musikethnologie.* Kanu ACHINIVU: Ikoli Harcourt Whythe: The man and his Music. A Case of Musical Acculturation in Nigeria.

**Berlin.** *Technische Universität.* Albrecht DÜMLING: Öffentliche Einsamkeit. Untersuchungen zur Situation von Lied und Lyrik um 1900 am Beispiel des „Buches der hängenden Gärten“ von Stephan George und Arnold Schönberg. – Dorothea KOLLAND: Gemeinschaft und Musik. Zur Theorie und Praxis der Jugendmusikbewegung. – Monika SCHWARZ: Musikanaloge Idee und Struktur im französischen Theater. Untersuchungen zu Jean Tardieu und Eugène Ionesco.

**Bochum.** Jürgen SCHLÄDER: Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. – Jens WILDGRUBER: Studien zu einer Kinematik von Melodien.

**Frankfurt a. M.** Peter ACKERMANN: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und die Dialektik der Aufklärung. – Manfred KARALLUS: Igor Strawinsky. Der Übergang zur seriellen Kompositionstechnik. – Mariko TERAMOTO: Die Psalmendrucke des Johannes Petrejus in Nürnberg (gedruckt 1538–1542) – Eine musikalische, philologische und soziologische Studie. – Karin WERNER-JENSEN: Studien zur „Don Giovanni“-Rezeption im 19. Jahrhundert (1800–1850).

**Hamburg.** Adolf FECKER: Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont“. Eine Abhandlung über die Skizzen. – Hans KOHLHASE: Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen. – Juliane RIBKE: Musikalität in ihren Beziehungen zur Intelligenz, Denken und Erleben.

**Innsbruck.** Hildegard HERRMANN: Status und Funktion des Hofkapellmeisters in Wien (1848–1918).

**Köln.** Miho DEMOVIĆ: Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts. – Dorothee EBERLEIN: Anatolij K. Ljadov (1855–1914): Leben – Werk – Musikanschauung. – Veit ERLMANN: Preisgesang und Berufsmusikertum bei den Fulbe des Diamare (Nordkamerun). – Ingrid FRITSCH: Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule – Musik für Shakuhachi im Spannungsfeld von Tradition und Moderne Japans. – Monika FÜRST-HEIDTMANN: Das präparierte Klavier des John Cage. – Jerko MARTINIĆ: Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. – Karl-Otto PLUM: Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse. – Michael TRAPP: Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Zur Idee und Wirkung des neuen Musiktheaters.

**Mainz.** Andreas ECKHARDT: Das Männerchorwesen in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945.

**München.** Reinhard MÜLLER: Dramatischer Gesang und Instrumentalsatz bei Claudio Monteverdi.

**Münster.** Gerd BEUSKER: Die münsterische Dom-, Hof- und Musikkapelle 1650–1802. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Münster. – Reinhard LÜTTMANN: Die Orgelregister und ihre realinstrumentalen Vorbilder im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien und

\* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.



Frankreich. – Reinhard SCHNEIDER: Darstellung und Kritik der Semiotik der Musik. – Isolde-Maria WEINECK: Christian Lahusen. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner liturgischen Kompositionen.

**Regensburg.** Franz LEDERER: Evermod Groll (1755–1810). Leben und Werke eines süddeutschen Klosterkomponisten.

**Saarbrücken.** Bernhard MORBACH: Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts. Zur Theorie der Form des vokal-instrumentalen Satzes und der Metrik.

**Salzburg.** Gerda LANG: Beiträge zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benediktiner-Abtei zu Lambach. Mit einem Katalog zu den Beständen des Musikarchivs.

**Tübingen.** Heinz-Harald LÖHLEIN: Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein (BWV 599–644), Schübler-Choräle (BWV 645–650), Choralpartiten (BWV 766–768, 770). Quellenkritische Untersuchung und Edition.

**Wien.** Gerlinde HAAS: Die Syrinx in der griechischen Bildkunst. – Helmut KOWAR: Die Klangspektren von Hammerklavieren. Sonographische Untersuchungen dreier Hammerklaviere (Schantz, Hofmann, Streicher) im Besitz des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien. – Dieter MAIERL: Theorie und Phänomen. Eine kritische Betrachtung am Beispiel der mehrthematischen Fuge. – Georg STRZYZOWSKI: Die Orchestrationsanalyse unter Verwendung Elektronischer Datenverarbeitung. Ein Auswahlkriterium für werkgerechte Klangfarbenuntersuchungen. Dargestellt am 2. Satz des Ersten Klavierkonzertes von Béla Bartók.

---

## BESPRECHUNGEN

---

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(November 1978)

Werner Braun

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

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

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

(Januar 1979) Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

(August 1978)

Josef Kuckertz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

(September 1976) Dimitris Themelis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

(Februar 1977)                    Günter Weiß-Aigner

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

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

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

(April 1977)                    Arnfried Edler

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

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

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

(Februar 1977) Gudrun Henneberg

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

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

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

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

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

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

(Mai 1977)

Helmut Rösing

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

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

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

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

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

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

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

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

(Januar 1979) Ekkehart Kroher

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

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

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



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

(November 1975)

Helmut Haack

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

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

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

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

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

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

(Dezember 1977)

Georg Karstädt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Februar 1979)

Ludwig Finscher

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

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

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

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

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

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

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

(November 1976)

Richard Schaal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 1978)

Arnfried Edler

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

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

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

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

(Dezember 1976)

Richard Schaal

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

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

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

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

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

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

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



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

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

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

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

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

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

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

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1977)

Koraljka Kos

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

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

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

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

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

(Mai 1977)

Walter Salmen

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

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

der Herausgeber Anmerkungen ergänzt oder neu hinzugefügt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Mai 1977) Dieter Wohlenberg

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

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

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

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

(November 1977) Hellmuth Christian Wolff

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

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

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

(Mai 1978)

Walter Salmen

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

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

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

(November 1978)

Walther Dürr

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

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

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

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

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



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

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

(Mai 1977)

Rudolph Angermüller

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

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

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

(Juni 1978) Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(März 1977) Jürgen Hunkemöller

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1978) Albrecht Riethmüller

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1978)

Wilhelm Seidel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(April 1977)

Werner W. Reiners

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

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

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

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

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

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



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

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

(Januar 1977)

Helmut Rösing

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

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

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

Die Arbeit von Krista Warnke beeindruckt sowohl durch die Art und Weise, in der Methoden der Psychophysik modifiziert und angewendet werden als auch durch ihre Fähigkeit, hörtheoretische Denkmodelle auf ihre Ergebnisse sinnvoll anzuwenden. Wenn deshalb abschließend auf weiterführende Fragestellungen hingewiesen wird, so ist das keine Kritik an der Arbeit, denn sie wurden durch eben diese Arbeit erst initiiert. Das *experimentum crucis*, das über die Dominanz von Grundton oder Obertoneinfluß bei der Tonhöhenwahrnehmung entscheidet, hätte im vorliegenden Fall auch so aussehen können, daß natürliche tiefe, obertonreiche Klänge mit solchen Klängen verglichen werden, bei denen ein Teil des Obertonspektrums herausgefiltert wurde. Ungeklärt bleibt, ob die Unterscheidung zwischen Grundtonhöhe und Residualtonhöhe für die Wahrnehmungspsychologie auch weiterhin sinnvoll ist, insbesondere in dem Fall, wenn beide geringfügig divergieren, also in Konflikt zueinander treten. Fast alle vorliegenden Arbeiten zur Psychophysik der Tonhöhenwahrnehmung verzichten darauf, interindividuelle Unterschiede zu berücksichtigen. Ein differentialpsychologischer Ansatz, der auch die Möglichkeit unterschiedlicher Hörtypen nicht ausschließt, ist in zukünftigen Arbeiten unabdingbar.  
(März 1977) Klaus-Ernst Behne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1977) Jürgen Meyer

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

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

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

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

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

(September 1977) Jürgen Meyer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Dezember 1976) Gudrun Henneberg

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

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

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

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

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

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

Arbeit zwei Unterrichtsmodelle auf der Basis didaktischer Interpretation.

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

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

(Februar 1979)

Manfred Schuler

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

(Februar 1977)

Wolfgang Sieber

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

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

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

(Februar 1977)

Gudrun Henneberg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 1977)

Gottfried Habenicht

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

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

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

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

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

(April 1976)

Max Peter Baumann

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

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

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

(April 1977)

Wolfgang Suppan

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

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

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

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

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

(Juli 1977)

Hans Haselböck

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

(Dezember 1978) Klaus-Jürgen Sachs

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

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

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

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

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

(Januar 1979)

Christoph Wolff

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1978)

Manfred Hermann Schmid

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

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

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

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

(Juni 1977)

Richard Schaal

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

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

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

(November 1977)

Manfred Wagner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 1978)

Josef-Horst Lederer

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 1976) Reinhold Brinkmann

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

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

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

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

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

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

(Oktober 1976) Konrad Vogelsang

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

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



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

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

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

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

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

(Juni 1977)

Peter Cahn

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

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

(Juni 1978)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

(Januar 1979)

Gerhard Schuhmacher

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

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

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

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

(November 1978)

Lothar Hoffmann-Erbrecht

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

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

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

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

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

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

(November 1978)

Manfred Hermann Schmid

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

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

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

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

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

(November 1978) Richard Schaal

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

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

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

(Januar 1976) Walter Salmen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Oktober 1976)

Wolfgang Dömling

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Stand der Forschung und vermitteln ihn zugleich dem Praktiker.

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

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

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

(Juli 1978)

Arnfried Edler

## Diskussionen

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

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

gung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.“

Ich will im Rahmen dieser Entgegnung nur einige Punkte herausgreifen:

In meiner Einleitung habe ich die Entwicklung der ästhetischen Theorien der Aufklärung – und zwar gerade im Hinblick auf die älteren Theoretiker, Mattheson, Heinichen, Quantz, Gottsched, Scheibe, Marpurg usw. – ausführlich behandelt. Siegfried Kross hat diese entwicklungsgeschichtliche Darlegung offenbar übersehen. Sonst würde er nicht von einer „historisch unhaltbaren Vermengung der Bach-Generationen“ in meinem Buch sprechen können.

Zuweilen zitiert Siegfried Kross nur Bruchstücke meiner Sätze, so daß ernsthafte Verzerrungen des von mir beabsichtigten Zusammenhanges entstehen. Wo ich von Beethovens „gelungene(r) Synthese zwischen dem förmlich-schönen von J. Chr. Bach und Mozart und dem inhaltlich-leidenschaftlichen von C. Ph. E. Bach“ schrieb (*Theorie und Praxis*, S. 17), lesen wir in Siegfried Kross' Rezension von Beethovens „gelungene(r) Synthese zwischen dem förmlich Schönen von J. Chr. Bach und Mozart“ (*Mf*, S. 223, Sp. 2). Siegfried Kross zitiert nur die Hälfte meines Satzes und läßt den entscheidenden Vergleichspunkt aus. Auf diese Weise entstehen natürlich „Unerträglichkeiten“.

In seinem Eifer, meine Dissertation pauschal zu verurteilen, widerspricht Siegfried Kross nicht nur meinen Thesen, sondern eindeutig gekennzeichneten Aussagen von C. Ph. E. Bach selbst. Seite 69 (*Theorie und Praxis*) zitiere ich C. Ph. E. Bachs Versuch II. 15. 12, und zwar seine Feststellung, daß die mehrfache Folge  $\frac{7}{43}$  „nur in der galanten Schreibart vorkommt . . . die Aufgabe kommt in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vor“. Es handelt sich nicht um meine Ansicht, sondern um diejenige von C. Ph. E. Bach, die Siegfried Kross kritisiert (vgl. *Mf*, S. 223, Sp. 1). Auch der Satz, C. Ph. E. Bach gründet seine Kunst auf die Natur, steht so im Original (*Versuch* I. 1. 18; vgl. *Theorie und Praxis*, S. 20) und ist nicht durch eine fragwürdige Textexegese gewonnen, wie Siegfried Kross unterstellt.

Auf Seite 223 Spalte 1/2 (*Musikforschung*) wird ein Satz von mir nur zur Hälfte zitiert. Es ist das Rezitativ und dessen Klaviergegenstück, die freie Fantasie, die C. Ph. E. Bachs Schreibweise am besten zur Entfaltung kommen ließen, und zwar nach der Meinung von C. Ph. E. Bach selbst (*Versuch* II. 38. 2, I. 3. 15, I. 3. 13; vgl. *Theorie und Praxis*, S. 109 und 121/2). Es handelt sich also keineswegs um meine eigene „versimpelnde Behauptung“. Das läßt sich leicht feststellen, wenn man Seite 121 (*Theorie und Praxis*), wo der Sachverhalt klar dargelegt ist, heranzieht. Dies zu tun hat offensichtlich Siegfried Kross versäumt, wie ich mich anhand solcher Beispiele überhaupt frage, ob er meine Dissertation zur Gänze gelesen hat.

Seite 99 (*Theorie und Praxis*) ist von Haus- und Kammermusik überhaupt nicht die Rede (vgl. *Mf*, S. 223 Sp. 2), sondern nur von der Bewertung und Dynamik verschiedener Tasteninstrumente.

Ich breche ab. Auffallend ist, daß Siegfried Kross das praktische Ergebnis meiner Dissertation (von Seite 113 an, besonders S. 193–238) – nämlich die gelungene Identifikation der rund vierzig, von C. Ph. E. Bach ausdrücklich besprochenen Realaffekte in bezug auf seine Fantasie *fis-moll* (Wq. 67) – mit keinem Wort erwähnt. Ja, der Schlüsselbegriff „Realaffekt“ sowie dessen Stellung im Wandel der Geschichte scheint Siegfried Kross überhaupt nicht bekannt zu sein, obwohl dieser Terminus in der Literatur u. a. durch Schering (1907), Goldschmidt (1915), Schäfke (1924), Serauky (1949), Preußner (1949) und Dräger (1961) hinreichend erklärt worden ist.

Die praktische Erklärung der affektiven Aussage der Musik der Spätaufklärung müßte nicht nur dem Musikwissenschaftler, sondern auch dem Ausführenden Anlaß zum Nachdenken geben; das ist es, was meine Arbeit letztlich bezweckt und, wie ich glaube, auch erreicht hat.

Peter Cohen

*Kurze Erwiderung auf Johannes Piersigs Bemerkungen in Die Musikforschung 32/1979*

Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Selbstsicherheit und Selbstgerechtigkeit Johannes Piersig im 1. Heft dieses Jahrgangs, Seite 114f., versucht, mehr über meine Zuständigkeit oder Nichtzuständigkeit als Besprecher seiner Abhandlung zu befinden als eine sachliche Auseinandersetzung zu führen. Diese Haltung sagt nichts über den Besprechenden aus, wohl gibt sie einige Auskunft über den Autor jener Bemerkungen. Über die Zuteilung des Buches von Piersig für eine Rezension hatte zunächst die Schriftleitung dieser Zeitschrift zu entscheiden. Eine weitere Diskussion erübrigt sich. Hubert Unverricht

*Erwiderung auf die vorstehende „kurze Erwiderung“ von Hubert Unverricht*

Nach der Meinung von Herrn Unverricht erübrigt sich die weitere Diskussion. So ist es in der Tat, denn der Rezensent hat in meinem Fall weder seinerzeit (*Die Musikforschung* 31, S.345) noch jetzt wissenschaftliche Kriterien beigebracht. Ich dagegen habe Punkt für Punkt seiner Behauptungen sachlich widerlegt (*Die Musikforschung* 32, S.114f.). Es bleibt dabei, daß Herr Unverricht diese rechtswissenschaftliche nicht von einer musikwissenschaftlichen Arbeit unterscheiden konnte, und daß er von Fragen kirchenmusikalischer Binnenstruktur – wenigstens aus eigener Anschauung – kaum eine Ahnung hat.

Johannes Piersig

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Vita di Giuseppe Afflisio. Lebensgeschichte des Giuseppe Afflisio. Aus dem Nachlaß von Bernhard Paumgartner hrsg. von Gerhard CROLL und Hans WAGNER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1977. 104 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 7.)

Asian Musics in an Asian Perspective. Report of Asian Traditional Performing Arts 1976. Edited by Fumio KOIZUMI, Yoshihiko TOKUMARU and Osamu YAMAGUCHI in Cooperation with The Japan Foundation. Tokyo: Heibonsha Limited (1977). 375 S.

Atti del Convegno di Studi Palestriniani. A cura di Francesco LUISI. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1977. 433 S.

Aus dem Liedgut des dobrudschadeutschen „Singers“ Paul Ruscheinski. Authentische Tonaufnahmen 1956–1973 von Johannes KÜNZIG und Waltraut WERNER. Melodie-Transkriptionen und Kommentare von Gottfried HABENICHT. Freiburg i.Br.: Kommissionsverlag Rombach und Co. GmbH (1977). 124 S., 3 Schallpl. (Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg. Band 6.)

Bach-Studien 5. Eine Sammlung von Aufsätzen. Hrsg. von Rudolf ELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag (1975). 180 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Band 6: Konzerte für drei und vier Cembali. Kritischer Bericht von Rudolf ELLER und Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1976. 103 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 7: Oster-Oratorium BWV 249. Hrsg. von Paul BRAINARD. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1977. X, 184 S.

Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR. Leipzig, 18./19. September 1975. Im Auftrage des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR hrsg. von Werner FELIX, Winfried HOFFMANN und Armin SCHNEIDERHEINZE. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 407 S.

HEIDRUN BERMOSER: Die Vokalmessen von Christoph Sätzl (ca. 1592–1655). München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1977. 95 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 11.)

Biblioteka Główna Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. / The Library of the State Music College Katowice 1945–1975. Katowice: Wydano sumptem Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego 1976. 38 S., 33 Taf.

WALTER BLANKENBURG: Die Entwicklung der Hymnologie seit etwa 1950. Sonderdruck aus: Theologische Rundschau. Neue Folge. 42. Jahrgang, Hefte 2 und 4. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1977. Seite 131 bis 170 und Seite 360 bis 405.

ERDMANN WERNER BÖHME: Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677–1707). Ein musik- und theatergeschichtlicher Beitrag. Stadtroda: Verlag Emil & Dr. Edgar Richter (1930). Reprographischer Nachdruck des Verfassers 1978. 134 S. (Auslieferung: E. W. Böhme, Ahornweg 6, 5307 Wachtberg-Niederbachem.)

WERNER BRAUN: Das Problem der Epochengliederung in der Musik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. IX, 113 S. (Erträge der Forschung. Band 73.)

EGIDIUS CARLERIUS: Duo Tractatuli de Musica. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. III, 13 S. (Critical Texts. 7.)

JOHANNES MICHAELIUS CORVINUS: Heptachordum Danicum 1646. Bd. I: Facsimile. Bd. II: Kommentarer og Kildestudier. Hrsg. und kommentiert von Bengt JOHNSSON. Horsens: G. E. C. Gads Forlag (1977). (62), 209, 14 und IV, 381 S.

MARIANNE DANCKWARDT: Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart. Tutzing: Hans Schneider 1977. 435 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 25.)

ALEXANDER DE VILLA DEI (?): Carmen de Musica cum Glossis. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. III, 25 S. (Critical Texts. 5.)

Die musikalischen Wechselbeziehungen Schlesien–Österreich. Dülmen: Laumann-Verlag (1977). 109 S. (Beiträge und Informationen zur schlesischen Musikgeschichte, ohne Bandzählung.)

ERNST-JÜRGEN DREYER: Entwurf einer zusammenhängenden Harmonielehre. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1977. (VI), 159 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 256.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 281 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 46.)

GEORG FEDER: Zur Situation der Musikforschung. Sonderdruck aus: Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte. Hrsg. von Hellmut FLASHAR, Nikolaus LOBKOWICZ und Otto PÖGGELER. Berlin–New York: Walter de Gruyter 1978. Seite 163 bis 178.

HELLMUT FEDERHOFER: Neue Musik. Ein Literaturbericht. Tutzing: Hans Schneider 1977. 281 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 9.)

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 240 und 433 S.

MIGUEL DE FUENLLANA: Orphénica Lyra (Seville 1554). Edited by Charles JACOBS. Oxford: At the Clarendon Press 1978. C, 997 S.

Gesammelte Vorträge der 600-Jahr-Feier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977. Dem Edeln unserm sunderlieben getrewn Herrn Oswaltten von Wolkchenstain. Hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Göppingen: Kümmerle Verlag 1978. IV, 562 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 206.)

PHILIPP CHRISTOPH HARTUNG: Musicus theoretico-practicus. Leipzig: Edi-

tion Peters 1977. (IV), 90, 16, 33, (XIV) S. (Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Nürnberg 1749.) (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters. Ohne Bandzählung.)

ROSEMARY HILMAR: Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz: Verlag Hermann Böhlaus Nachf. 1978. 196 S. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 10.)

KURT HONOLKA: 3000mal Musik. Stars und Premieren in Stuttgart und anderswo. Stuttgart und Aalen: Konrad Theiss Verlag (1977). 286 S., 48 Abb.

EDGAR HUNT: Robert Lucas Pearsall. The 'Compleat gentleman' and his music (1795-1856). Chesham Bois, Amersham: Edgar Hunt 1977. VIII, 140 S.

WERNER JAKSCH: H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler (1977). 82 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Jazzforschung 8/1976. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1977). 250 S.

Jazzforschung 9/1977. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1978). 192 S.

Journal of the Japanese Musicological Society 1976. No. XXII. Tokyo: Japanese Musicological Society (1978). 248 S.

IRMGARD KELDANY-MOHR: „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 143 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 47.)

HARTMUTH KINZLER: Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1977. 173 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 9.)

GEORG KNEPLER: Geschichte als

Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1977. 663 S.

ALOIS KOCH: Johann Gustav Eduard Stehle (1839-1915) und die Katholische Kirchenmusik in der Deutschen Schweiz zur Zeit der Caecilianischen Reform. Gossau: Dissertationsdruck 1977. 188 S.

Kontakte Österreichischer Musik nach Ost und Südost. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978. 91 S. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 3.)

EBERHARD KRAUS: Handbuch der Orgelpraxis zum EGB Gotteslob. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 492 S. (Bosse Musik Paperback. 9.)

CLEMENS KÜHN: Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. (X), 175 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 12.)

PAUL-GILBERT LANGEVIN: Anton Bruckner. Apogée de la Symphonie. Lausanne: L'Age d'Homme 1977. 382, XXXII S.

RICHARD D. LEPPERT: Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and their Musettes and Hurdy-gurdies at the French Court (c. 1660-1789). A Visual Study. Amsterdam and Lisse: Swets & Zeitlinger B. V. 1978. X, 137 S., 60 Abb.

RICHARD A. MCGOWAN: Italian Baroque Solo Sonatas for the Recorder and the Flute. Detroit: Information Coordinators (1978). 70 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 37.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band XI: Trouvères-Melodien I. Hrsg. von Hendrik van der WERF. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1977. XVI, 616 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Verzeichnis von Erst- und Frühdrucken bis etwa 1800. Sonderdruck aus: Répertoire International des Sources Musicales A/I: Einzeldrucke vor 1800. Band 6: Montalbano-Pleyel. Redaktion: Karlheinz SCHLAGER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1977. XVI, 616 S.

renreiter 1978. Seite 9\* bis 54\* und Seite 3 bis 217.

CHIHIRO MURATA: Forschungen zu Franz Schuberts Heine-Liedern (D 957. 8–13). Deutsche Zusammenfassung einer japanischen Diplomarbeit. Tokio: Universität (1978). 31 S.

Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur. Hrsg. von Hans-Klaus JUNGHEINRICH und Luca LOMBARDI. München: Damnitz Verlag GmbH 1977. 182 S.

Musikdenkmäler in Bibliotheken der Stadt Katowice. Ausstellungskatalog. Katowice: Schlesische Bibliothek und Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik 1976. 45 S., 22 Taf.

Muzikološki Zbornik – Musicological Annual. Volume XII und Volume XIII. Ljubljana: Department of Musicology, University of Ljubljana 1976 und 1977. 131 S. und 91 S.

FRIEDRICH NEUMANN: Musikalische Syntax und Form im Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ von Franz Schubert. Eine morphologische Studie. Tutzing: Hans Schneider 1978. 138 S.

JOHANNES DE OLOMONS: Palma Choralis (1409). Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. IV, 71 S. (Critical Texts. 6.)

ERICH POSCH: Wilhelm Jerger. Geleitwort von Erich SCHENK. Linz: Bruckner-Konservatorium des Landes Oberösterreich (1974). 27 S. (Sonderdruck aus Jahresbericht des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich 1972/73.)

HIERONYMUS PRAETORIUS (zugeschrieben): Hymnen für Orgel aus der Visby(Petri)Orgeltabulatur. Erstveröffentlichung. Hrsg. von Jeffery T. KITEPOWELL. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1978). Seite 120 bis 228 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. Beihefte. Urtextausgaben praktischer Musik. 2.)

MARCEL PRAWY: Johann Strauss. Weltgeschichte im Walzertakt. Mit 51 Illu-

strationen. Wien–München: MTV. Molden-Taschenbuch-Verlag (1975). 303 S.

JOHN REED: Schubert. London: Faber and Faber (1978). 106 S. (The Great Composers. Ohne Bandzählung.)

GEORG REICHERT: Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Martin JUST. Tutzing: Hans Schneider 1977. 157 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 6.)

EDWARD R. REILLY: Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft. Wien: Universal Edition (1978). 69 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft. Ohne Bandzählung.)

WILHELM JOSEF REVERS – HERMANN RAUHE: Musik – Intelligenz – Phantasie. Salzburg: Otto Müller Verlag (1978). 78 S. (Aus dem Forschungsinstitut für experimentelle Musikpsychologie der Herbert-von-Karajan-Stiftung. Ohne Bandzählung.)

CHARLES SEEGER: Studies in Musicology 1935–1975. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press (1977). VII, 357 S.

GERNOT SPENGLER: Der Komponist Philipp Jakob Riotte aus St. Wendel. Sein Leben und seine Instrumentalmusik. Diss. Saarbrücken 1972. St. Wendel: St. Wendeler Buchdruckerei und Verlag (1977). 188 S.

NIELS SCHIØRRING: I. Kirke-Melodierne 1781 og II. Choral-Bog 1783. Udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea DAL. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. København: Dan Fog Musikforlag 1978. 16, (VIII), 68, (IV) und (VIII), 72, (IV) S.

PETER SCHNAUS: E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1977. 149 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1978. 138 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 11.)

SIEGFRIED STERNER: Vergnügen in Dur und Moll. Ein Ratgeber für das häusliche Musizieren. Düsseldorf–Wien: Econ Verlag (1978). 211 S.

Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland. Redaktion: Dorothea GLATT-BEHR. Thurnau: Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth 1978. 343 S. (Schriften zum Musiktheater. Band 1.)

PETRUS TALLANDERIUS: Lectura. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. V, 22 S. (Critical Texts. 4.)

The Galpin Society Journal XXXI/1978. London: The Galpin Society 1978. 195 S.

IVAND VANDOR: Die Musik des tibetischen Buddhismus. Aus dem Französischen von Wilfried SCZEPAN. Wilhelms- haven: Heinrichshofen's Verlag (1978). 160 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 48.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 27. Februar 1979 Professor Dr. Erwin R. JACOBI, Zürich, im Alter von 70 Jahren,

am 9. April 1979 Vladimir FÉDOROV, Paris, im Alter von 77 Jahren. Fédorov war von 1964 bis 1967 Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Seine Hauptverdienste hat er sich als langjähriger Präsident und späterer Ehrenpräsident der AIBM erworben,

am 13. April 1979 das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung Dr. Dr. h. c. Günter HENLE, Duisburg, im Alter von 81 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Karl GEIRINGER, New York, am 26. April 1979 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Rudolf ELLER, Rostock, am 9. Mai 1979 zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Kurt STEPHENSON, Bad Bramstedt, am 30. August 1979 zum 80. Geburtstag.

\*

Professor Dr. Wolfgang OSTHOFF, Würzburg, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Georg-August-Universität Göttingen erhalten.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, ist von der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und der Künste zum korrespondierenden Mitglied ernannt worden.

\*

**Auf der vom 11. bis 13. Oktober 1979 in Göttingen stattfindenden Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung sollen, wie bereits mitgeteilt, unter anderem auch freie Forschungsberichte gegeben werden. Der Vorstand der Gesellschaft lädt nochmals ein zur Anmeldung von Referaten, die eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten sollen. Die Referate sind bis spätestens 25. August 1979 bei dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung anzumelden. Die Anschrift lautet:**

**Professor Dr. Carl Dahlhaus, Technische Universität Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 1000 Berlin 12.**

\*

Für die an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführte Katalogisierung von Musikhandschriften vorwiegend des 18. und 19. Jahrhunderts aus nichtstaatlichem Besitz in Bayern sind eineinhalb zeitlich befristete Stellen für wissenschaftliche Mitarbeiter mit musikwissenschaftlicher Vorbildung, Promotion oder Magister-Diplom, zu besetzen. Bewerbungen können an die Direktion der Bayerischen Staatsbibliothek, Postfach 150, 8000 München 34, gerichtet werden.

Aus dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Projekt liegen bereits die thematischen Kataloge der Bestände in Weyarn, Tegernsee, Benediktbeuren,

Frauenwörth im Chiemsee, Wasserburg am Inn, Bad Tölz und Indersdorf in zwei Bänden der Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, München: Henle 1971 und 1975, im Druck vor.

*The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti* stellt für das Akademische Jahr 1980/81 Stipendien (7) für Forschungen zur Musik der italienischen Renaissance zur Verfügung. Bewerber, die über ein abgeschlossenes Hochschulstudium (Promotion) verfügen sollen, werden gebeten, ihren Lebenslauf und eine Beschreibung des Forschungsprojektes bis spätestens 1. November 1979 an den Direktor des Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Via di Vincigliata 26, I-50135 Florenz, und einen Durchschlag an Professor Walter Kaiser, 401 Boylston Hall, Harvard University, Cambridge, Massachusetts 02138, USA, zu senden.

\*

Die Bundesfachgruppe Musikpädagogik führt vom 18. bis 20. Oktober 1979 ihre 3. Wissenschaftliche Tagung mit dem Thema *Künstlerische Praxis und Musiklehrerausbildung durch*. Tagungsort ist München. Anmeldungen sind zu richten an: Bundesfachgruppe Musikpädagogik c/o Seminar für Musik an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Köln, Gronewaldstraße 2, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/4002 2 68.

Frau Margit L. McCorkle arbeitet z. Z. in Verbindung mit dem G. Henle Verlag München an einem neuen Brahms-Verzeichnis. Dieses soll im Brahms-Jahr 1983 vorgelegt werden. Herausgeberin und Verlag bitten alle Besitzer unbekannter Brahms-Handschriften (und Drucke), sich entweder mit der Herausgeberin (Buchanan, Room 182, Ocal 6272) oder mit dem Verlag (Forstnerrieder Allee 122, 8000 München 71) in Verbindung zu setzen. Mitteilungen werden auf Wunsch vertraulich behandelt.

Ein *Pergolesi Research Center* wurde am 1. September 1977 am Graduate Center of the City University of New York eingerichtet. Zu den Aufgaben dieses Forschungszen-

trums gehört in erster Linie die Vorbereitung einer neuen Gesamtausgabe der Werke Pergolesis. Interessenten an einer Mitarbeit wenden sich an: Pergolesi Research Center, Graduate School, City University of New York, 33 West 42 Street, New York, NY 10036.

Das *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* ist von der *Fondazione Giorgio Cini*, Venedig, übernommen worden. Es beabsichtigt ein Dokumentationszentrum zu Leben und Werk Antonio Vivaldis einzurichten und eine neue kritische Gesamtausgabe der Werke Vivaldis vorzubereiten.

Auf gemeinsame Initiative der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Sorbonne, Paris, wurde ein *Centre d'Etude de la musique française aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles* eingerichtet. Anfragen sind zu richten an: M. François Lesure, Département de la musique de la Bibliothèque Nationale, 2, rue Louvois, 75002 Paris oder M. Jean Mongrédién, UER de Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1, rue Victor-Cousin, 75230 Paris, Cedex 05.

Von der Universitätsbibliothek der University of California, Riverside, wurde die *Oswald Jonas Memorial Collection* übernommen.

Von der University of Texas Press wurde eine neue Zeitschrift ins Leben gerufen. Sie trägt den Titel *Latin American Music Review - Revista de Música Latino-Americana*.

Die Bayerische Staatsbibliothek, München, konnte den kompositorischen Nachlaß von Karl Amadeus Hartmann und dessen musikalische Korrespondenz erwerben.

Die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek zeigte Autographen, Drucke und Dokumente zum 100. Todestag von Adolf Jensen und zum 100. Geburtstag von Joseph Haas.

Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten zeigt eine Ausstellung im Benediktinerstift Göttweig vom 6. Mai bis 28. Oktober 1979.