

---

## BESPRECHUNGEN

---

*GEORG REICHERT: Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Martin JUST. Tutzing: Hans Schneider 1977. 157 S.*

Georg Reichert ist vor allem durch umfangreiche und inhaltsreiche Aufsätze hervorgetreten, Aufsätze, die nicht selten an für Musikwissenschaftler entlegener Stelle erschienen sind. Es ist daher höchst begrüßenswert, daß nunmehr eine Auswahl davon – und gerade der weniger leicht zugänglichen – gesammelt vorliegt. Die Sammlung spiegelt einige der Hauptthemen von Reicherts wissenschaftlichen Arbeiten. Da ist zunächst die historische Konditionierung des musikalischen Kunstwerks, die Einsicht, daß die einzelne Komposition erst in ihren historischen Bezügen wirklich verständlich wird. Der erste der Aufsätze (*Vom Anteil der Geschichte am Wesen der Musik*), Reicherts Antrittsvorlesung in Würzburg, hat dies zum Thema – aber auch der letzte (*Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer*, mit dem er an seine Dissertation von 1935 anknüpft) weist eindringlich darauf hin: „Solange wir im Einzelwerk nur den ‚individuellen Einfall‘ sehen, vernachlässigen wir den Geschichtsfaktor. Seine Berücksichtigung, die Beobachtung der Tradition und der in ihr begründeten typischen Gestaltungselemente, braucht doch keineswegs die Wertschätzung der persönlichen künstlerischen Leistung des großen Meisters zu beeinträchtigen“ (S. 148–149). Dies die letzten Sätze des Aufsatzes und damit auch der ganzen Sammlung.

Aus diesem Bewußtsein der historischen Konditionierung des großen Einzelwerkes erklären sich Reicherts ebenso ausdauernde wie mühselige Forschungen zu den musikalischen Eigenheiten einzelner Landschaften, insbesondere des schwäbischen Raumes. Diese Arbeiten sind die Grundlage für den für das *Ellwanger Jahrbuch 1958–1959* geschriebenen Beitrag *Der nordostschwäbische Raum in der Musikgeschichte*, der das

Musikleben in der schwäbischen Provinz, insbesondere in der Fürstprobstei Ellwangen, anschaulich schildert.

Immer wieder aber geht es Reichert um die Beziehungen von Sprache und Literatur zur Musik. Für das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* schrieb er den Artikel *Literatur und Musik*, einen Überblick über die „sprachlich-musikalischen Zusammenhänge in der Vokalmusik“, über die „literarischen Einflüsse in der Instrumentalmusik“ und schließlich über das „Musikalische und Musikverwandte in Sprache und Literatur“. Drei weitere Aufsätze zeigen, was Reichert an diesem Thema besonders fesselt: Die Rückwirkung der Musik auf die Sprache, die Strukturierung literarischer Formen durch die Musik.

In dem 1949 in der *Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* erschienenen Aufsatz *Strukturprobleme der älteren Sequenz* zeigt Reichert, wie die einmal gegebene Melodie einer Stammsequenz nicht nur die bis dahin rätselhafte „Wortgruppengliederung“ (die Zäsurstellen in den Parallelversikeln), sondern auch die syntaktisch-logische und die stoffliche Gliederung beeinflusst. Um ganz etwas ähnliches geht es in dem für die Gedenkschrift Jacques Handschin (1962) geschriebenen Beitrag *Wechselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts*. Wie die Sequenzen entstehen ja auch Motetten vielfach durch Neutextierung präexistenter Musik. So prägt die musikalische Struktur den Text in den Gattungen der „Tropus-“ und der „Klausel-motette“ – in weitem Umfang läßt sich ähnliches aufgrund vorgegebener differenzierter Formmodelle auch für die sogenannte „freie“ Motette nachweisen.

Strukturelle Veränderung des Textes aus musikalischen Erwägungen ist endlich auch das wesentliche Merkmal der „Credo-Messe“, jenes Messentypus, in dem im „Credo“

das Wort „credo“, verbunden meist mit einem charakteristischen musikalischen Motiv, vor verschiedenen Glaubensartikeln wiederkehrt, den Satz so auf ein Grundmotiv immer wieder zurückbeziehend. Das Verfahren ist bekannt aus Mozarts Messen KV 192 und 257, aber auch noch aus Schuberts großen Messen D 678 und D 950. In dem bereits erwähnten Beitrag (für das *Mozart-Jahrbuch* 1955) geht Reichert diesem Messentypus nach und zeigt, daß die „Credo-Messe“ (der Begriff kann sich übrigens auf den Titel der Fuxschen *Missa Credo in unum Deum* stützen) einen festen Platz „in der Wiener kirchenmusikalischen Tradition des 18. Jahrhunderts“ besitzt.

Dankbar ist der Benutzer für eine dem Sammelband beigegebene Bibliographie der Schriften, Aufsätze, Lexikonartikel, Rezensionen und Editionen Reicherts.  
(August 1979) Walther Dürr

*Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN unter Mitwirkung von Silke LEOPOLD, Volker SCHERLISS und Wolfgang WITZENMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1976). 329 S., 2 Facs., zahlr. Notenbeisp. (Analecta musicologica. 17.)*

Der 17. Band der erst 1963 begonnenen Publikationsreihe der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts enthält zehn Beiträge, die sich größtenteils mit der italienischen, kaum aber mit der italienisch-deutschen Musikgeschichte beschäftigen. Dem Titel des Bandes entspricht eigentlich nur der Aufsatz von Martin Ruhnke über das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock. Der Verfasser untersucht anhand quantifizierender Analysen Stilelemente des italienischen Rezitativs in „Doppelvertonungen“, wobei er u. a. zu der Erkenntnis gelangt, daß J. S. Bachs Rezitativstil „selbständiger und reicher, aber auch erregender und dramatischer“ sei als der seiner italienischen und deutschen Zeitgenossen. – Italienisch-deutschen Bezügen geht in sublimiertem Sinn

auch Wolfgang Osthoff in seinem Beitrag *Pfützner – Goethe – Italien* nach, in dem er das Silla-Liedchen aus dem I. Akt von Pfützners Oper *Palestrina* auf eine unvollständige Vertonung eines Goethe-Gedichtes (*O gib, vom weichen Pfühle*) zurückführt, die sich unter den autographen Materialien zum *Palestrina* befindet (seit 1970 in der Bayerischen Staatsbibliothek München). – Die anderen Aufsätze des Bandes sind fast ausschließlich italienischen Themen gewidmet: Max Lütolf stellt eine bisher unbekannte Sammelhandschrift aus dem ehemaligen Bestand der römischen Basilica di S. Maria in Trastevere vor (seit kurzem im Archivio storico del Vicariato, Rom), die u. a. ein singular überliefertes, zweistimmiges *Salve regina* aus dem 14. Jahrhundert enthält. – Klaus Fischer untersucht den Vincenti-Druck *Alcuni salmi . . . di V. de Grandis, posti in spartitura da Filippo Kesperle* von 1625 (= RISM A/I/3, Nr. G 3483). Als den Autor der Spartierungen, der aus der Retrospektive der römischen Schule de Grandis kontrapunktisches Unvermögen vorwirft, vermutet Fischer Romano Micheli. – Howard E. Smithers Aufsatz über *Carissimi's Latin Oratorios: their Terminology, Functions, and Position in Oratorio History* ist in Zusammenhang mit seiner 1977 veröffentlichten Geschichte des Oratoriums entstanden und ergänzt frühere Arbeiten des Verfassers; eine Bibliographie und Discographie der lateinischen Oratorien Carissimis rundet den Aufsatz in willkommener Weise ab. – Gordana Lazarevich zeigt an zwei Intermezzi aus dem frühen 18. Jahrhundert Möglichkeiten der zeitgenössischen Pasticcio-Technik auf; das Thema hat die Verfasserin bereits 1970 in ihrer Columbia-Dissertation ausführlich abgehandelt. – In einem quellenorientierten Aufsatz beschreibt Rudolph Angermüller Salieris „Gesellschaftsmusik“, d. h. jene Kanons, Duette, Terzette etc., die für gebildete Dilettanten zur eigenen Unterhaltung geschrieben wurden. Das beigegebene *Verzeichnis von Salieris Gesellschaftsmusik* (S. 165–181) hätte aber nach Meinung des Rezensenten weggelassen werden können, da die meisten der 335 Nummern schon in der 1971 veröf-

fentlichten Dissertation des Verfassers aufgelistet sind. Von den unter den Buchstaben „A“ und „B“ aufgeführten 34 Kompositionen sind beispielsweise nur vier Titel, die dem Verfasser nach Erscheinen seiner Dissertation bekannt geworden sind! – Schließlich untersucht der in Rom lebende Historiker Helmut Goetz anhand neuen Quellenmaterials die Beziehung Pietro Mascagnis zu dem Faschistenführer Benito Mussolini. Nach Goetz beruhte das Verhältnis der beiden Männer im wesentlichen auf gegenseitiger Sympathie, persönlichem Interesse und romantischem Patriotismus. Mascagnis politische Naivität habe aber dem Autor der *Cavalleria rusticana*, der mit Hilfe Mussolinis das Teatro lirico und damit sein eigenes Werk vor dem Vergessen retten wollte, eher geschadet als geholfen.

Den durchweg gehaltvollen Aufsätzen schließen sich drei bibliographische Arbeiten an, die den Band sinnvoll ergänzen: Friedrich Lippmann bietet einen Katalog der Handschriften der Musiksammlung des Fürstenhauses Massimo in Rom, in dem unter zahlreichen Abschriften weltlicher Werke des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts autographe Briefe von Donizetti und Rossini sowie zwei (schon Smijers bekannte) Stimmbücher aus dem 16. Jahrhundert auffallen. – Silke Leopold steuert eine *Bibliographie der italienischen Literatur zur Szenographie des Musiktheaters* bei, die zweckmäßig nach Traktaten, Katalogen, Gesamt- und Einzeldarstellungen gegliedert ist. – Iain Fenlon schließlich veröffentlicht Nachträge zu Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, die in die 1977 erschienene Neuauflage des „Vogel“ bereits eingearbeitet worden sind.

Angesichts der in letzter Zeit stärker um sich greifenden Unsitte, Teile aus größeren Arbeiten in Zeitschriften vorabdrucken zu lassen oder aus schon erschienenen Büchern neue Artikel zusammenzustellen, möchte Rezensent (auch im Zusammenhang mit vorliegendem *Analecta*-Band) dafür plädieren, künftighin nur Originalbeiträge in wissenschaftlichen Periodica von Rang zu veröffentlichen. Andernfalls könnten die meist staatlichen Geldgeber nicht zu Unrecht auf

die Idee kommen, die beträchtliche Anzahl an subventionierten wissenschaftlichen Zeitschriften zu reduzieren.

(Januar 1980) Hans Joachim Marx

WALTER ZIMMERMANN: *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada 1976. 375 S.*

Walter Zimmermann, den man sonst als Komponisten von Originalität kennt, schrieb nun ein Buch, das eigentlich kein Buch ist, über eine Musik, die eigentlich keine Musik ist – wenn man von herkömmlichen Begriffen ausgeht. *Desert Plants* – Wüstenpflanzen nennt er seine Aufzeichnungen von Gesprächen mit 23 amerikanischen Musikern vor allem jener Richtungen, wie sie in Europa unter dem Stichwort der „Minimal Art“ bekanntgeworden sind: Morton Feldman, Christian Wolff, John Cage, Phil Glass, Steve Reich, La Monte Young, Charlemagne Palestine und Frederick Rzewski. Interviewt wurden auch Philip Corner, Jim Burton, Robert Ashley, Alvin Lucier, Joan La Barbara, Pauline Oliveros, David Rosenboom, Richard Teitelbaum, Larry Austin, James Tenney, J. B. Floyd über Conlon Nancarrow, Charles Morrow, Garrett List, John Mc Guire und Ben Johnston über Harry Partch.

In einer koketten Übertreibung des Dokumentarprinzips werden diese Gespräche sozusagen „ungeschnitten“ vom Tonband übertragen, unredigiert mit allen „O“s und „Ah“s, Seufzern, Gelächern und Unterbrechungen durch klingelnde Telefone. Das ist mitunter von einer hintergründigen Lustigkeit, etwa wenn La Monte Young ohne Honorar keinerlei Auskünfte geben will und auch dieses Telefongespräch in voller Dramatik dokumentiert wird. Die Ergiebigkeit solcher Gespräche hängt allerdings davon ab, ob der Gesprächspartner etwas zu sagen hat, was z. B. bei John Cage der Fall ist. Keineswegs geht es dabei immer um Musik – mit missionarischem Eifer sucht der Interviewer seine Gegenüber auch von nötigen

revolutionären Veränderungen zu überzeugen und artikuliert europäische Vorurteile über Entfremdung und stillen Faschismus in Amerika. Übersicht zu stiften und dem Leser Abstraktionen abzunehmen, sieht er hingegen nicht als seine Sache an.

Insofern ist das Werk recht weit von gewohnter musikwissenschaftlicher Lektüre entfernt, wobei sich fragt, ob diese Unbekümmertheit seines Zugangs nicht in Korrelation zu seinem Gegenstand steht, ob nicht eben jene amerikanische Minimalistenszene, deren Äußerungen mit der Wucht eines Naturereignisses über uns hereingebrochen sind, so erschlossen werden muß: mit „verstehender Psychologie“ und indem man ihre kahlwandigen Zimmer fotografiert. Über Mozart hat leider niemand so ein Buch geschrieben. Einwände aus amerikanischer Sicht richten sich einmal gegen Willkür und Einseitigkeit in der Auswahl der Porträtierten: Amerikas Neue Musik stellt sich hier großteils so dar, als sei sie eine Erfindung von John Cage und seiner Anhänger, während ihre tatsächliche Vielfalt und ihre geschichtlichen Voraussetzungen unberücksichtigt bleiben. Zu ihrem Gesamtbild würden zahlreiche Komponisten zumal der älteren Generation aus dem Einflußbereich Busonis gehören: Edgard Varèse, Stefan Volpe, Otto Luening, Henry Cowell und Charles Ives, Carl Ruggles, George Antheil oder Ruth Crawford Seeger. Der hier dokumentierte Ausschnitt wirkt ohne eine Darstellung dieses Hintergrundes merkwürdig geschichtslos. Auch von den jetzt lebenden und in der Neuen Musik wichtigen Komponisten fehlen z. B. Lejaren Hiller, George Crumb, Lukas Foss oder Vladimir Ussachevsky.

Widerspruch richtet sich sodann gegen die bereits im Titel „Wüstenpflanzen“ zum Ausdruck kommende, von Walter Zimmermann Seite 10 und 11 auch artikuliert europäische Sichtweise, die Amerika als eine kulturelle Wüste ansieht, als unbestelltes, europäischen Einflüssen offenliegendes Feld: in Wahrheit hat Amerika tief ins 17. und 18. Jahrhundert zurückreichende, in ihrem Ursprung den klassischen europäischen Vorbildern verbundene musikalische

Traditionen. Wenn sie im 19. Jahrhundert und aus dem Blickwinkel Europas weniger in Erscheinung traten, lag dies am Kommerzialisierung dieses Zeitraumes, in dem sich der amerikanische Komponist gegenüber der wohlorganisierten Übermacht des europäischen Konzertlebens nicht zu behaupten vermochte und tatsächlich zum Dasein einer Wüstenpflanze verurteilt war. Eben daran hat sich aber im 20. Jahrhundert einiges geändert: durch die Gründung von Schutzorganisationen und Berufsverbänden, nicht zuletzt aber durch jenen Einstrom kompositorischer Intelligenz, die Amerika infolge der Nazidiktatur und des 2. Weltkrieges erlebte und der seinem musikalischen Bildungswesen zu einem Niveau verhalf, das seinesgleichen sucht.

Haupteinwand gegen die in Zimmermanns Arbeit entstehende Idee von der amerikanischen Musik: sie ist weitaus reichhaltiger und vielfältiger und hat eine eigenständigere und ältere Geschichte.

(Mai 1978) Detlef Gojowy, Gloria Coates

*Bericht über die zweite Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Uster/Schweiz 1977. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Tutzing: Hans Schneider 1979. 242 S. (Alta Musica. Band 4.)*

Die vorliegende Veröffentlichung der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, Graz, vereinigt im Druck die 14 Referate, die bei der Tagung in Uster/Schweiz gehalten wurden. Die behandelten Themen erstrecken sich vom Barock – *Zum Repertoire der Türmer, Stadtpfeifer und Ratsmusiker im 17. und 18. Jahrhundert* (Detlef Altenburg, Köln) – mit umfassendem Material bis zur Moderne in den Beiträgen *Blasmusik und Avantgarde* (Eugen Brixel, Graz) mit aufschlußreichen Betrachtungen und einer Anzahl von Partiturbeispielen und *Bläserpartien in den Werken von Leoš Janáček* (Thomáš Hančl, Ostrava) mit Anführung von Bläserorchestranskriptionen von Werken Janáčeks. Das Blasmusikensemble steht im Mittelpunkt

der Ausführungen von Kurt Janetzky, Wiesloch, *Über die Problematik der Harmonie-Einrichtungen. Von Haydns „Ritter Roland“ bis zu Webers „Der Freyschütz“*. Gestützt auf seltene Funde von Partituren in den Bibliotheken von Donaueschingen, Rudolstadt, Wien u. a., vermittelt der Verfasser ein anregendes Bild über das Harmoniemusikwesen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine gewisse Fortführung hierzu stellen die *Arrangements für Blasinstrumente und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund* (Christoph Hellmut Mahling, Saarbrücken) dar. Die Weiterentwicklung des Blasorchesters zum „Symphonieorchester“ des Bürgertums und der Arbeiterschaft in den Programmen der Militärkapellen bilden die anregenden Aspekte dieses Aufsatzes. Geographische Themen behandeln: Robert Rohr, München, mit dem Vortrag *Der Donauschwäbische Beitrag an den Blasmusik-Schallplatten-Produktionen in Amerika zwischen den beiden Weltkriegen* mit der Aufstellung von ca. 250 Plattenpressungen im Anhang (S. 149–163), Peter Ruhr, Freiburg i.Br., *Die Blasmusik in der Provinz, deren Aufgaben und Funktion*, ein Bericht über eine in Arbeit befindliche Dissertation, und eine umfassende Betrachtung über die *Blasmusik in Brasilien* (Horst Schwebel, Salvador, Bahia), worin sich der Autor als vorzüglicher Kenner der südamerikanischen Verhältnisse erweist. Ebenfalls aus Übersee stammen die Beiträge von Paul Bryan, Durham, North Carolina, *Carl Franz, Eighteenth-Century Virtuoso: a reappraisal*, eine Würdigung des Solohornisten und Barytonspielers am Hofe Esterházy unter Joseph Haydn und *The Development of the Clarinet Choir in USA* (Norman Heim, University of Maryland). Im Besonderen fesselt hier die Wirksamkeit des All-Eastern High School Clarinet Choir an der University of Maryland mit einer Mitgliederschaft von 46 Bläsern von der hohen Es-Klarinette bis zu den Contra-alto clarinets, dabei mit anspruchsvollem Repertoire in Bearbeitungen. Der Vortrag von David Whitwell, Los Angeles, über *The Principal Band Appearances in the French Revolution* ist inzwischen in erweiterter Form als Buch (Alta Musica, Band 5)

erschieden und wird eine ausführlichere Besprechung in dieser Zeitschrift erfahren. Des bisher wenig behandelten Themas *Das deutsche Spielmannswesen* hat sich in kenntnisreicher Ausführung Friedrich Deisenroth, St. Augustin bei Bonn, angenommen. Viele volkskundliche Belange vermittelt die frisch und humorvoll geschriebene Betrachtung *Zum Signal* von Georg Duthaler, Basel. Mit besonderer Wärme nimmt sich der Artikel *Blasorchester-Festschriften* von Wolfgang Suppan, Graz, der Blasmusikvereinigungen an, die im Anhang in einer erstaunlichen Fülle aufgeführt sind. Der Sammler Walter Fauler und der Verfasser Suppan weisen fast 500 Festschriften aus den Orten Aach bis Zusenhofen nach (S. 189–211), ein bisher in der Forschung völlig unbeachteter Bestand von bedeutendem Quellenwert. Die 14 Referate stellen insgesamt eine eindrucksvolle Übersicht über die Vielfalt der Blasmusikerforschung dar, die der dankenswerten Wirksamkeit der Gesellschaft ein würdiges Zeugnis ausstellen.

(Februar 1980)

Georg Karstädt

*Studia instrumentorum musicae popularis VI. Bericht über die 6. Arbeitstagung der Study Group on Folk musical instruments des IFMC in Kazimierz Dolny, Polen 1977. Hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska Museet 1979. 177 S. mit zahlr. Abb. (Musikhistoriska museets skrifter. Band 8.)*

Die 6. Arbeitssitzung vorgenannter Studiengruppe fand im September 1979 auf Einladung des Instituts der Künste bei der Polnischen Akademie der Wissenschaften statt; man tagte in Kazimierz Dolny, wo insgesamt 26 Referate gehalten wurden, die vollständig in Band 8 der Reihe des Stockholmer Museums abgedruckt sind. Nach Tradition der Studiengruppe gab es ein Generalthema unter methodischen und sachlichen Gesichtspunkten und ein zweites zum Volksmusikinstrumentarium des jeweiligen Gastgeberlandes (hier also Polen), das die

regionale Bestandsaufnahme, Geschichte und Soziologie der Instrumente wie ihrer Musik in den Vordergrund stellt.

Während frühere Arbeitstagungen mit der typologischen Erfassung und Gliederung von Volksmusikinstrumenten, ihrer Akustik und Transkription, den Quellengattungen ihrer Geschichte und deren angemessener Deutung befaßt waren, lag diesmal der Akzent auf dem funktionalen Zusammenhang von „Spieler – Instrument – Musik“, also auf der Spieltechnik und den Möglichkeiten der Instrumente selbst. Durch die Hinwendung zur Praxis instrumentaler Volksmusik hat sich der Arbeitsschwerpunkt einmal zu den klanglichen Ausdrucksformen, dann zu den Spielern der Instrumente verlagert; es war also konsequent, wenn bei dieser Tagung das Beziehungsgefüge von Musiker, Repertoire, Instrument und Spieltechnik zur Diskussion gestellt wurde. Die zahlreichen Referate spiegeln dabei die Vielfalt des Gesamtsystems instrumentaler Volksmusik.

Den Auftakt des Bandes bilden solche Vorträge, die methodische Fragen untersuchen, wobei Heinz Becker die mechanischen Spielhilfen (Effektoren wie Tasten, Klappen usw.) als Werkzeuge zur Umsetzung eines bestimmten Klangwollens interpretiert, Christian Ahrens hingegen die Erweiterungen musikalischer Gestaltung überwiegend der Spielpraxis zuschreibt. Ludwik Bielawski widmet sich der musikalischen Zeit und begreift Instrumentalmusik als Transformation der menschlichen Bewegung, Christian Kaden sucht Griffmuster statistisch zu erfassen. Die zunehmende Bedeutung von Melograph und Sonograph für Transkription und klangliche Erfassung der Instrumentalmusik stellt Oskar Elschek am Beispiel slowakischer Flötenmusik dar; Melogramme und Transkriptionen zeigen eindrucksvoll, daß „*Erkenntnisse aus der Realität kommen und nicht in sie hineininterpretiert werden müssen*“ (S. 59). Eine Korrektur tonometrischer Hypothesen bietet Reidar Sevåg anhand der norwegischen Seljefløyte, über deren Skala wie auch über solche anderer Volksmusikinstrumente fehlerhafte Vermutungen in Umlauf waren.

Weitere Beiträge, die alle eingehende Besprechung verdienten, behandeln eigenspezifische Melodiegestaltung (Balint Sarosi), Spieltechnik und Musik der Hardingfele (nochmals Reidar Sevåg; mit einer Reihe nützlicher Transkriptionen), fiddle-Technik in Irland (Jos Koning) und Resien (Julijan Strajnar); Gunnar Larsson bespricht Spieltechnik und Repertoire der schwedisch-estnischen Streicheier, eines musikhistorisch bedeutsamen Chordophon (vgl. Ernst Emsheimer in STM 43, 1961), Cvjetko Rithman schildert ähnlich die Funktion der Gusle in Bosnien und der Herzegowina. Die variablen Stimmungen der zweisaitigen Langhalslauten in Kosovo demonstriert Birthe Traerup, während Alois Mauerhofer den instrumentalen Flamenco als diffizile Gitarrentechnik einer improvisierten Musik genau zu analysieren versteht. Kurt Reinhard (†) widmet sich anhand der türkischen mey auch sonographisch dem Klang der Kurzobo; Ann Buckley erklärt die Verzierungspraxis der Uilleann Piper, Vergili Atanassov mit klaren Beispielen die spieltechnischen Möglichkeiten der bulgarischen Sackpfeife; Lujza Tari zeigt in diesem Teil abschließend Spielelemente ungarischer Kernspaltflöten. – Im sehr reichhaltigen Kapitel *Volksmusikinstrumente in Polen* steht die Auswertung sprachlicher Quellen, die Geschichte der Drehleier in Polen, das Instrumentarium der Glashüttenarbeiter aus eigener, oft kunstvoller Fertigung zur Besprechung an, wird der Bestand der Aerophone in den westlichen Beskiden (mit der interessanten Almflöte von 170 cm auf S. 160) erörtert. Berichte über Instrumente aus bäuerlicher Fertigung, über die Spieltechnik der polnischen Sackpfeifen und den Einfluß des professionellen auf den von Laien betriebenen Instrumentenbau runden diesen Teil ab, der einen Eindruck davon vermittelt, daß in Polen die Volksmusikinstrumente kein nur museales Dasein fristen.

(Januar 1980)

Albrecht Schneider

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 15: Supplement: Aachen – Dyson; Band 16: Supplement: Earsden – Zweibrücken. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1973 bzw. 1979. XXXIX S., 1900 Sp. und LX S., 1992 Sp.*

Mit dem Erscheinen der Doppellieferung 156/157 im Sommer 1979 wurde der 16. Band der *Musik in Geschichte und Gegenwart* fertiggestellt, und damit erreichte das wohl ambitionierteste Unternehmen in der Geschichte der Musikwissenschaft fast genau 30 Jahre nach Beginn seinen eigentlichen Abschluß. Zur vollständigen Abrundung des Projekts fehlt nur noch ein den übrigen Dimensionen des Werkes entsprechendes Generalregister, das den 17. Band bilden wird. Im folgenden geht es ausschließlich darum, die zwei Supplementbände der Enzyklopädie zu besprechen.

Über Inhalt und Zweck dieser Bände gibt Friedrich Blume, der bis zu seinem Tode Herausgeber auch des Supplements war, in seinem Vorwort zu Band 15 klare Auskunft. Demnach gehören die Schlagwörter des Supplements fünf Kategorien an: 1) *Errata: Verbesserung „effektiver Fehler im gedruckten Text“*; 2) *Verstorbene: Ergänzung von Artikeln „über Personen, die z. Z. der Bearbeitung noch am Leben waren, inzwischen aber verstorben sind“*. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Todesdaten und um die Aufstellung der letzten Werke bzw. Schriften; 3) *jüngere Personen: neue Artikel über „zukunftsversprechende Komponisten einer allerjüngsten“* sowie auch einer „nicht mehr allerjüngsten Schicht“, deren Aufnahme in das Supplement, verglichen mit den während der Bearbeitung der Hauptbände herrschenden Maßstäben, eine „weitmaschigere Auswahl“ darstelle; 4) *historische Personen, die entweder wegen des zunächst herrschenden und seitdem als „unhaltbar“ aufgegebenen, viel selektiveren Auswahlprinzips in die ersten beiden (die Buchstaben A bis D umfassenden) Bände, oder, besonders im Falle der übrigen Bände, lediglich aus sonstigen Gründen in die Hauptbände nicht aufgenommen wurden*; 5) *Sachbegriffe, die in den Hauptbänden entweder*

deshalb fehlen, weil sie damals als verhältnismäßig neue Termini noch nicht „wichtig genug“ erschienen, oder wiederum weil sie, obwohl schon für den Hauptteil vorgesehen, „aus dem einen oder anderen Grunde nicht gebracht werden konnten“.

Die ersten beiden Kategorien bringen also Revisionen bzw. Korrekturen sehr begrenzter Art zu den schon bestehenden Artikeln der Hauptbände und bilden keineswegs selbständige Artikel; sie sind nicht eigentlich „lesbar“, sondern können jeweils nur im Zusammenhang mit dem entsprechenden Artikel des Hauptbandes „herangezogen“ werden. Man fragt sich zunächst, ob solche gelegentlich spaltenfüllenden Eintragungen es „verdient“ haben, gleichberechtigt neben den übrigen Artikeln zu stehen und dadurch die für *MGG* charakteristische Luxusausstattung zu erhalten. Andererseits hätte die getrennte Veröffentlichung der Corrigenda und Vervollständigungen – etwa als Einlageblätter für die Hauptbände – sich wohl als unpraktisch und kostspielig erwiesen.

Den Hauptstoff der Supplementbände bilden ohnehin die übrigen drei Kategorien, so daß Band 15 und 16 der *MGG* vor allem aus einer überraschend hohen Anzahl von neu verfaßten, selbständigen Artikeln bestehen. Rezensent ist anhand der beiden Register auf die Zahl von 3162 neuen Artikeln gekommen. Die vierzehn Bände des Hauptteils enthalten dagegen (laut *Nachwort des Herausgebers*, Band 14, S. XXXI) im ganzen 9414 Artikel. Von den nunmehr 12 500 Artikeln der vollständigen *MGG* findet man also mehr als ein Viertel in den zwei Ergänzungsbänden. Diese enthalten außerdem weitere 2111 Stichwörter – nämlich für die *Errata* und die *Verstorbenen*. Daß ein „Anhang“ von solchem Ausmaß eine besonders lange Herstellungszeit erforderte, liegt auf der Hand. (Man braucht sich nur auszumalen, welche Arbeitslast der Schriftleitung aus der Bearbeitung von insgesamt 5273 Stichwörtern erwuchs und sich etwa den Briefwechsel mit den ebenfalls in entsprechend hoher Zahl vertretenen Autoren vorzustellen.) Die zwei Supplementbände haben für ihre Veröffentlichung tatsächlich

eine, gemessen an der Erscheinungschronologie der übrigen Bände, unverhältnismäßig lange Zeit benötigt. Während nämlich die vierzehn Hauptbände durchschnittlich im Abstand von knapp anderthalb Jahren pro Band im Laufe von 20 Jahren erscheinen konnten, brauchten die beiden Supplementbände weitere 10 Jahre.

Solche Berechnungen und Überlegungen haben gerade zu einigen eindrucksvollen Zahlen geführt, die zumindest einen quantitativen Eindruck von Inhalt und Wesen des MGG-Supplements vermitteln. Verweilen wir noch etwas bei der statistischen Charakterisierung. Die inhaltliche Zusammensetzung des 15. Bandes (Buchstabe A bis D) unterscheidet sich erheblich von der des 16. Bandes (Buchstabe E bis Z). Wie Blume im Nachwort zu Band 14 (S. XV) sowie im Vorwort zu Band 15 (S. V) schildert, vollzog sich zur Zeit der Bearbeitung der Buchstaben B bis D ein „Wechsel im Prinzip der Aufnahme von Personennamen“ (15/V). Während vorher nur „Persönlichkeiten von einer gewissen Rangstufe aufwärts“ (14/XV) aufgenommen werden sollten, wurden nachher „alle irgendwie ‚namhaften‘ oder ‚historisch faßbaren‘ Personen“ eingeschlossen. Für die zwei Supplementbände hatte dies nicht nur die ungleichmäßige Aufteilung des Alphabets zur Folge; es hat ferner dazu geführt, daß Band 15 größtenteils aus neuen, nachzuholenden Artikeln besteht, wovon die überwiegende Zahl recht kurze Personenartikel (meist kürzer als eine Spalte) ausmachen. Die 1900 Spalten des Bandes enthalten nämlich unter den errechneten 2148 Schlagwörtern etwa 1760 (82 Prozent) neue Artikel. In Band 16 haben sich die Gewichte verlagert. Hier finden sich auf 1992 Spalten etwa 3125 Stichwörter; „nur“ bei rund 1400 (45 Prozent) handelt es sich um neue Artikel; darunter aber stehen eine verhältnismäßig große Zahl längerer Sachartikel.

Rein als „Buch“ (d. h. nicht als Teil eines Nachschlagewerks) betrachtet, mutet daher der 16. Band weitaus interessanter und gewichtiger an als der 15. Bei diesem führt die geringe Zahl von längeren Artikeln (d. h. fünf oder mehr Spalten) und Sachartikeln

überhaupt zwangsläufig zu solch einem Urteil. Unter den Sachartikeln überwiegen übrigens die topographischen. Der umfangreichste Artikel des ganzen Bandes – *Brünn* (11 Spalten) – gehört zu dieser Kategorie, ferner (in Auswahl): *Altenburg* (4 Spalten), *Benevent* (4), *Besançon* (4), *Birmingham* (2), *Bogotá* (5), *Budapest* (4), *Buenos Aires* (5), *Chicago* (4), *Cleveland* (2). Von sonstigen Sachgebieten sind Quellen, beziehungsweise Sammlungen verhältnismäßig stark vertreten: z. B. *Bologna*, *Civico Museo*, *Codex Q 16*, *Carmina Cantabrigiensia*, *Celler Klavierbuch 1662*, *Chansonnier Cordiforme*, *Drexel Collection*. Andererseits sind Artikel über Gattungen, Stile und dgl. sehr spärlich: etwa *Actus musicus* (2 Spalten), *Aleatorik* (4), *Bergerette* (2), *Dumka* und *Duma* (3). Unter den sicherlich mehr als 1500 behandelten Personen des Bandes erhält *Franz Berwald* mit 9 Spalten den Vorrang (der Berwald-Familie kommen weitere 6 Spalten zu), während dem anderen, in der Frühgeschichte von MGG aufgrund seines Fehlens in Band 2 berühmt gewordenen Fall, *William Boyce*, in Band 15 mit 5 Spalten Rechnung getragen wird. Bei den biographischen Artikeln handelt es sich vor allem, wie im Nachwort zu Band 14 schon angekündigt, um historische Kleinmeister und um zeitgenössische Komponisten. Unter den letzteren wird *Pierre Boulez* der breiteste Raum gewährt (6 Spalten). Eine Personenkategorie für sich bilden große Gestalten der Literaturgeschichte, u. a. *Baudelaire*, *Brecht*, *Calderón*, *Cervantes*, *Dante*, deren erst in Band 15 erfolgte Aufnahme offensichtlich ein anderes, nicht ausdrücklich erwähntes Fazit des oben zitierten Prinzipwechsels widerspiegelt.

In Band 16 stellen die neuen Artikel zwar absolut wie auch proportional einen kleineren Anteil der Schlagwörter dar als in Band 15. Dafür erreichen sie im einzelnen oft beträchtliche Länge – und Bedeutung. Während Band 15 ein einziger Artikel 10 Spalten überschreitet (*Brünn*), sind es hier zwanzig: *Elektronische Datenverarbeitung* (14), *Epos* (14), *Fest- und Gelegenheitschriften* (48), *Historismus* (10), *Instrumentalmusik* (36 = bis Ende des 17. Jahrhun-

derts), *Intermezzo* (24 = italienisches Theater), *Intermezzo* (10 = Gattung des 19. Jahrhunderts), *Kirchenmusik* (44), *Koreanische Musik* (11), *Musik- Musiker- Erzählliteratur* (10), *Musikschulen* (18), *Neue Musik* (40), *Opernintendant* (15), *Rumänien* (13), *Sackpfeife* (20), *St. Petersburg* (12), *Stadtpipeifer* (12), *Südostasien* (20), *Tempo* (21), *Transkription* (13), *Wettbewerbe und Preise* (24). Ihre Aufzählung allein genügt, um einen Eindruck von der Vielfalt und der Wichtigkeit der Themen zu vermitteln. Dabei fällt auf, daß soziologische und interdisziplinäre Themen einerseits, sowie außereuropäische bzw. ethnische Musik andererseits hier eine besonders große Rolle spielen.

Diese Tendenz tritt auch in mehreren kürzeren Sachartikeln deutlich zutage: z. B.: *Engelskonzert* (übrigens der mit 16 Bildtafeln am reichsten bebilderte Artikel des Supplements), *Georgische Volksmusik*, *Hausmusik*, *Hellenismus*, *Kurrende*, *Kybernetische Prozesse der Musikerzeugung*, *Mehrstimmigkeit* (= primitive), *Musiktherapie*, *Spielmann*, *Vogelsang*, *Zahlensymbolik*. Daß Schlagwörter wie *Aleatorik*, *Elektronisches Musikstudio*, *Experimentelle Musik*, *Kybernetische Prozesse*, *Neue Musik* u. a. erst im Supplement auftreten bzw. nachgeholt werden, läßt erkennen, daß MGG am Anfang die „Gegenwart“ nicht so gründlich behandelte (bzw. behandeln konnte) wie die „Geschichte“. Hier gilt aber sicher auch die anfangs zitierte Bemerkung über die Kategorie *Sachbegriffe*.

Band 16 bietet selbstverständlich weitere topographische Artikel (von *Erlangen* über *Granada*, *Moskau*, *Pisa*, *Rio de Janeiro*, *St. Petersburg* u. a. bis *Straßburg*) und große literarische Namen (u. a. *Fontane*, *García Lorca*, *George*, *Gide*, *Hölderlin*, *Joyce*, *Poe*, *Racine*). Unter den Musikernamen – historischen sowie zeitgenössischen – stößt man eigentlich auf keine großen Überraschungen. Daß einige große, lange vor Anfang der MGG anerkannte Jazzmusiker, wie etwa *Louis Armstrong*, „*Duke*“ *Ellington*, „*Benny*“ *Goodman*, erst im Supplement erscheinen, mag möglicherweise darauf zurückzuführen sein, daß solche Persönlichkeiten zunächst als „*ausübende Künstler*“ angese-

hen wurden, und damit „*einer sehr engen Auswahl*“ (Band 14, S. XV) zum Opfer fielen, daß sie jedoch später, nunmehr in erster Linie als schöpferische Musiker eingestuft, Aufnahme fanden.

Soweit unser inhaltlicher Überblick. Eine weitere – kritische – Auseinandersetzung mit dem Inhalt wäre hier weder sinnvoll noch möglich. Außerdem hat Friedrich Blume zweifellos recht mit seiner Behauptung: „*Der Tadel an der Auswahl der Schlagwörter ist die billigste Kritik, die man an einem Nachschlagewerk üben kann*“ (Band 14, S. XVI). Es klänge so billig wie herablassend – und träfe doch zu – wollte man das keineswegs überraschende Urteil über das Supplement aussprechen: die Auswahl der Schlagwörter, die Qualität der Einzelartikel seien den anderen Bänden ebenbürtig. Der Inhalt des Supplements, zumal die Errata-Listen, werfen jedoch einige Fragen auf, die hier durchleuchtet werden dürfen. Wie schon erwähnt, sind sie, für sich genommen, unlesbar; sie sind außerdem für den Benutzer rein optisch abschreckend, und dieser mag sich oft fragen, ob es sich wirklich lohnt, sie durchzuarbeiten. Machen wir ein paar Stichproben.

Die allererste Eintragung in Band 15 lautet: „*Aachen*, I 3, Z. 22: statt ‚*Einhardt*‘ lies ‚*Einhard*‘.“ In Band I findet man an der betreffenden Stelle eine Reihe von Namen mittelalterlicher Berichterstatter: „*Einhardt*, *Sigebertus*, *Aurelianus Reomensis* . . .“. Angesichts der bekannten Inkonzonanz in der Orthographie alter Eigennamen mag die Verbesserung von Bedeutung sein oder nicht. Wenden wir uns der zweiten Eintragung zu: „*Abaco*, *Evaristo Felice dall'*, I 10, Z. 26 v. u.: statt ‚*J. Murschhauser*‘ lies ‚*Fr. X. Murschhauser*‘; 11, Z. 12 v. u.: statt ‚*Antonio*‘ lies ‚*Francesco Maria*‘.“

Mit der Aufstellung von zwei Korrekturen bekommt man die auf Knappheit bedachte, druckmäßig undifferenzierte Aufzeichnung der Corrigenda noch unangenehmer zu spüren. Aber sowohl dies, als auch die Notwendigkeit, bei dem entsprechenden Hauptartikel manchmal Dutzende von enggedruckten Zeilen „von unten“, bzw. „von oben“ durchzählen zu müssen, ließen sich

wohl kaum vermeiden. Auf Bequemlichkeit der Benutzung allein kommt es hier ja auch nicht an. Es hat offensichtlich in der Musikgeschichte nur einen Murschhauser, nämlich Fr. X. (= Franz Xaver Anton) gegeben. Weder *MGG* (Haupt- und Supplementband) noch das *Riemann Musiklexikon* (Personenteil sowie Personenteil, Ergänzungsband) kennen jedenfalls einen anderen. Die erste Korrektur erweist sich also als überflüssig; Druckerzeit und Papier wurden verschwendet. Bei der zweiten Korrektur bleibt es nicht nur bei einer Enttäuschung. Denn in dem betreffenden Satz in *MGG* I, Sp. 11 liest man schon „*Francesco Maria*“ und nicht „*Antonio*“: „...haben in den Solosonaten *Francesco Maria Veracini* (1721) ihre große Entfaltung gefunden.“

Nun gibt es tatsächlich sowohl einen Antonio (1659–1737) als auch einen Francesco Maria (1690–1768) Veracini; von den Lebensdaten her hätten beide 1721 die erwähnten Solosonaten schreiben, bzw. veröffentlichen können. Der Benutzer ist jetzt wirklich verwirrt: Ist die Verbesserung einfach überflüssig, oder hätte sie eigentlich umgekehrt lauten sollen, also: „statt ‚*Francesco Maria*‘ lies ‚*Antonio*‘“? Weiteres Forschen und Nachschlagen wird erforderlich.

Es gibt aber noch eine andere mögliche Erklärung für diese Panne, nämlich daß frühere Auflagen von *MGG*, Band I, vielleicht tatsächlich „*Antonio*“ und nicht „*Francesco Maria*“ aufwiesen, und der Irrtum schon in späteren Auflagen des Bandes korrigiert wurde. Das scheint jedenfalls der Fall zu sein, wenn man die Errata-Liste für „*Bach, Johann Sebastian*“ nachschlägt und dort folgende Bemerkung findet: „...999, ...Z. 8 v. u.: statt ‚*Kant. 12*‘ lies ‚*Kant. 29*‘“. In dem Exemplar des Rezensenten steht bereits „*Kantate 29*“; aber die im Druckbild verwischte Zahl läßt vermuten, daß an dieser Stelle eine Korrektur tatsächlich vorgenommen wurde. Das Vorwort des Supplements erwähnt allerdings nicht die Möglichkeit, daß für die Errata-Listen (wegen der Existenz mehrerer Auflagen zumindest der früheren *MGG*-Bände?) eventuell mit beschränktem Gültigkeitsanspruch gerechnet werden muß.

Die Corrigenda sind, wie schon erwähnt, auf „effektive Fehler im gedruckten Text“ beschränkt; einer Revision oder Neubearbeitung sollte nicht vorgegriffen werden, denn, wie Blume sagt: „*Etwas muß auch unseren Enkeln und Nachfahren zu tun übrigbleiben*“. Dementsprechend erwartet man nun, um zu den Bach-Corrigenda zurückzukehren, daß z. B. die Ergebnisse der um 1957 erfolgten neuen Chronologie der Bachschen Vokalwerke im Supplement nicht berücksichtigt werden. Sie sind denn dort auch nicht zu finden. Man weiß aber nicht, was man mit folgender dort aufgeführter Eintragung anfangen soll: „1004, Z. 8: statt ‚1725‘ lies ‚1735‘“. Es handelt sich dabei um Kantate 26, die, wie wir heute wissen, im November 1724 entstand. Das Datum der Kantate wird an der erwähnten Stelle als „1725–44“ angegeben. Das ist offensichtlich ein typographischer Fehler, denn vor der Aufstellung der neuen Chronologie wurden die Choralkantaten, Ph. Spitta folgend, meist mit „1735–44“ datiert. Es fragt sich, was für einen Sinn es hat, zur Zeit des Erscheinens des Supplementbandes einen ertappten Druckfehler in eine bekanntermaßen falsche Angabe zu ändern.

Genug hiervon. Es darf nur noch erwähnt werden, daß sich die meisten Corrigenda auf die Werk-, Ausgaben-, bzw. Literaturverzeichnisse beziehen. Das war auch durchaus zu erwarten, und so überrascht es nicht, daß der großenteils aus solchen Aufstellungen bestehende Artikel – *Zeitschriften* – im Supplement auch die längste Errata-Liste (5 Spalten) aufweist. Wie Blume im Nachwort (S. XVIII) gerade in Bezug auf die *MGG*-Verzeichnisse bemerkte: „*Korrektheit, Exaktheit und Vollständigkeit ... bedingen unendliche Mühe der Nachprüfung, bedingen einen beträchtlichen Aufwand an Zeit und erfordern den entsprechenden Platz – und bleiben dennoch nicht selten unerfüllbare Wünsche. Einer der wichtigsten Gründe für die Zeitdauer und den Umfang von MGG*“.

Angesichts der „Leistung *MGG*“ ist aber schließlich jede Kritik „billig“ – und irrelevant. Die Wichtigkeit, die Unentbehrlichkeit des enormen Werkes ist dafür zu offen-

kundig. Die Bedeutung dieser sechzehn Bände hat Wolfgang Rehm im Namen des Bärenreiter-Verlags in seiner *Schlußbemerkung* zum 16. Band folgendermaßen definiert: Sie „sollen den Stand der internationalen Musikwissenschaft im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts dokumentieren“. Gemeint war vielleicht das dritte Viertel unseres Jahrhunderts, ein Zeitabschnitt, dessen Anfang mit dem Erscheinen des 1. Bandes der *MGG* um 1950 zusammenfällt und dessen Ende unter anderem auch dadurch symbolisiert wird, daß die beiden „einzigen Erzeuger“ des Werkes, Friedrich Blume und Karl Vötterle, im Spätjahre 1975 kurz hintereinander im Abstand von nur einem Monat verstarben (Vötterle am 29. Oktober 1975, Blume am 22. November 1975). Die Ironie ist schmerzlich, auch wenn es ein hartes Gesetz der Natur zu sein scheint, daß es den visionären Gründern monumentaler, überlebensgroßer, wissenschaftlicher Werke nur selten vergönnt ist, ihre Vollendung miterleben. So haben zu Band 16 Wolfgang Rehm die *Schlußbemerkung*, Paul Henry Lang den *Epilog* – oder vielmehr ein Enkomium für Friedrich Blume und *MGG* – liefern müssen. Jedem Benutzer und Nutznießer der *MGG* sei die Lektüre von Langs weisen, gerechtem und beredtem Tribut wärmstens anempfohlen.

(Januar 1980) Robert L. Marshall

*Handbuch der Musikästhetik. Hrsg. von Siegfried BIMBERG, Werner KADEN, Eberhard LIPPOLD, Klaus MEHNER und Walther SIEGMUND-SCHULTZE. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 484 S.*

Wer die Plagen kennt, die mit der Organisation wissenschaftlicher Handbücher verbunden sind, wird den Herausgebern des in Leipzig erschienenen – durch Distanz zur Berliner Musikwissenschaft geprägten – *Handbuchs der Musikästhetik* den Respekt nicht versagen, der ihnen – unabhängig vom unumgänglichen Meinungsstreit – allein dafür gebührt, daß der Band überhaupt zustande gekommen ist und daß die Themen

und Gegenstände, die er umfaßt, sich in vernünftiger Gliederung und angemessenen Proportionen präsentieren. Daß es an der Zeit war, neben systematische Darstellungen der Musikästhetik, in denen die Systeme einzelner Autoren die ungeteilte Wahrheit für sich beanspruchen, eine Enzyklopädie zu stellen, die für die Bemühung um gleichende Objektivität die Nachteile des Eklektizismus in Kauf nimmt, dürfte – nachdem allenthalben das Ende der Systemphilosophien proklamiert wurde – unbezweifelbar sein: Der Eklektizismus, unter Philosophen als Denkschwäche verpönt, ist denn auch für Historiker eine durchaus unverächtliche Maxime, und sofern man gelten läßt, daß systematische Musikästhetik einer eingreifenden Historisierung bedarf, um ihrem geschichtlich veränderlichen Gegenstand gerecht zu werden, sind es neben philosophischen Gesichtspunkten die Kriterien der historischen Methode, von denen unter den gegenwärtigen Voraussetzungen ein Urteil über musikästhetische Reflexionen abhängt.

Die Disposition des Bandes, die zugleich ein Programm darstellt, wirkt übersichtlich und einleuchtend: Eberhard Lippold schreibt über Grundlagen und Methoden der Musikästhetik, Siegfried Bimberg über die Einheit von musikalischer Produktion, Interpretation und Rezeption, Wilhelm Baethge über den Kommunikationsprozeß und den Sprachcharakter der Musik, Walther Siegmund-Schultze über sozialistischen Realismus, Werner Kaden über das Wertproblem, Klaus Mehner über Gattungstheorien, Gerd Rienäcker über ästhetische Voraussetzungen und Implikationen der musikalischen Analyse und Siegfried Bimberg über die Geschichte der Musikästhetik seit der Antike. Daß die Rezeptionsästhetik, die sich im letzten Jahrzehnt als marxistisch integrierbar erwies, ebenso zu ihrem Recht kommt wie die Kommunikationstheorie, die man, nach dem Muster der Logistik, als wissenschaftliches Instrument jenseits der Ideologien auffassen kann, verdient hervorgehoben zu werden, da es keineswegs selbstverständlich ist. Dagegen wäre es angesichts der ideologischen Orientierung des Buches,

einer Orientierung, die dem Schatten gleicht, über den niemand zu springen vermag, durchaus unbillig und verquer, außerdem noch zu erwarten, daß dem Kapitel über musikalische Gattungen ein ähnlich umfassendes über Materialien, Techniken und Formen der Musik zur Seite stünde oder daß die Phänomenologie und der Formalismus ebenso ausführlich berücksichtigt würden wie der Marxismus und die Leninsche Widerspiegelungstheorie. (Die bloße Formulierung des Sachverhalts ist bereits so heikel, daß es am einfachsten erscheint, nicht zu verraten, wie der zwiespältige Terminus „ideologisch“ überhaupt gemeint ist.)

Möglicher Gegenstand einer Detailkritik, über die man sich einigen könnte, wären zunächst einmal schlichte Tatsachen und elementare Interpretationskategorien. Wie die Behauptung einer „plebejisch-aggressiven Haltung“ der Brahmschen Musik und einer „demokratisch-kritischen Einstellung zur Reichsgründung“ (S. 155) angesichts des *Triumphliedes* gerechtfertigt werden kann, ist einstweilen unerfindlich; die „Gesellschaftskritik“ bei Lortzing (S. 163) bleibt – trotz der Revolutionsoper *Regine* – so rudimentär, daß sie von Einverständnis mit dem Bestehenden kaum zu unterscheiden ist; daß Wackenroders Metaphysik der Instrumentalmusik von der „Betrachtung Beethovenscher Sinfonien ausging“ (S. 375), ist chronologisch unmöglich; daß Hanslick „metaphysisch“ dachte, ist keineswegs „oft behauptet“ worden (S. 395); und daß in Schönbergs Entgegensetzung von Stil und Idee mit dem Stilistischen das „Bildhafte“ in der Musik gemeint sei (S. 426), ist ein Interpretationsirrtum, der einzig als Resultat blinder Fixierung auf ein vorgefaßtes Begriffsschema, das jedoch quer zu Schönbergs Intention steht, überhaupt verständlich erscheint.

Schwieriger – und wahrscheinlich unmöglich – dürfte eine Verständigung über „Erkenntnisinteressen“ und methodologische Prämissen sein. Der im engeren Sinne kunsthistorische – weder erkenntnistheoretische noch generell-ästhetische – Realismusbegriff, der von der These ausgeht, daß Realismus Widerspruch sei, daß also nicht

die Darstellung irgendeiner Realität, sondern erst die Schilderung eines bisher von der Kunst ausgeschlossenen Stücks Wirklichkeit im 19. Jahrhundert den Realismus als Stil und Idee begründete, wird im *Handbuch der Musikästhetik* nicht einmal erwähnt, geschweige denn diskutiert (das „im engeren Sinne Kunsthistorische“ wird draußen gehalten), so daß der Dialog über Grenzen hinweg – ein Dialog, der immer wieder guten Willens geführt werden sollte – hoffnungslos schief gerät. Wer den Realismus als Stil begreift, kann die These, daß er ein Qualitätsbegriff sei (S. 152) und daß durch hohen Rang ein idealistisches Werk wie Schillers *Glocke* ebenso für den Realismus „gerettet“ werde (S. 151), wie umgekehrt Kompositionen geringen Niveaus a priori für den Realismus „verloren“ seien (S. 163), schlechterdings nicht akzeptieren. Aber es wäre den Autoren des *Handbuchs der Musikästhetik* wahrscheinlich nicht einmal sympathisch, noch dort Zustimmung zu finden, wo sie selbst mit der großen Geste dessen, der den Weltgeist – natürlich den auf die Füße gestellten – auf seiner Seite glaubt, eine Geringschätzung demonstrieren, die den anderen immer schon besser zu verstehen meint, als er sich selbst versteht. (Februar 1980) Carl Dahlhaus

JOHN TYRRELL and ROSEMARY WISE: *A Guide to International Congress Reports in Musicology 1900–1975*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1979. XIII, 353 S. (Garland Reference Library of the Humanities. Vol. 118.)

Wer die Probleme der bibliographischen Ermittlung von Aufsätzen kennt, wird jeden Behelf zur Erleichterung dieser mühevollen Recherchen begrüßen. Von allen Literaturgattungen bereiten die Kongreßberichte und die darin publizierten Beiträge dem Suchenden besondere Probleme, so daß ein Nachschlagewerk über diese Materie schon längst fällig war. Mit dem vorliegenden Führer steht der Forschung nunmehr eine Publikation zur Verfügung, die allen diesbezüglichen Wünschen Rechnung trägt, die also

nicht nur sämtliche Kongreßberichte des Zeitraumes 1900–1975 bibliographisch registriert, sondern, und das ist das Bemerkenswerte an diesem Buch, vor allem den Inhalt jedes einzelnen Berichtes anführt. Wer Kongreßberichte aus den Jahren vor 1900 sucht, ist allerdings weiterhin auf die vorzügliche Bibliographie für den Berichtszeitraum 1835–1939 von Marie Briquet angewiesen (vgl. *Mf* 17, 1964, S. 183), deren Arbeit also keineswegs überholt ist, zumal sie sich nicht auf musikwissenschaftliche Berichte beschränkt, vielmehr auch die Musik berücksichtigende Beiträge in Kongreßberichten anderer Fachrichtungen verzeichnet.

Der Hauptteil des neuen Buches ist geschickt nach dem Jahr des betreffenden Kongresses und dem Ort gegliedert. Im Anschluß an die regelgerechte Titelaufnahme des jeweiligen Berichtes, aus der alle Einzelheiten des Kongresses hervorgehen, folgt eine exakte Inhaltsübersicht in der Reihenfolge der Aufsätze mit Angabe der Seitenzahl. Einen zweiten Hauptteil des Nachschlagewerkes nehmen die umfassenden Register ein, die nicht nur den Kongreßorten, sondern ebenso ausführlich den Titeln, Serien und herausgebenden Institutionen (diese wiederum mit Verzeichnissen ihrer sämtlichen Berichte) gewidmet sind. Selbständige Register der Autoren und Herausgeber zusammen mit einem ausführlichen Sachindex lassen keine Wünsche der Benutzer unerfüllt. Die außerordentlich gründlich bearbeitete Publikation, begonnen ursprünglich als bibliographische Hilfe für die Redaktion des neuen Grove, gehört zu den grundlegenden Bibliographien der Musikforschung.

(Januar 1980)

Richard Schaal

*Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Unter Verwendung von Vorarbeiten Harald KÜMMERLINGS im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram*

*STEUDE. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979. 316 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 6.)*

Die hier erfaßten Sammelhandschriften gelangten als Deposita gegen Ende des 19. Jahrhunderts in die damals Kgl. öffentliche Bibliothek in Dresden. Ihre überwiegend sächsische Provenienz bedingte keineswegs die Beschränkung auf Materialien von begrenzt lokaler Bedeutung, so ergiebig diese über das Schaffen vor allem obersächsischer erzgebirgischer Kleinmeister informieren. Vielmehr finden sich ebenso aufschlußreiche Handschriften namhaftester Musiker des fraglichen Zeitraums wie Praetorius, Schütz und Stoltzer, ferner aus Italien und den Niederlanden, was sprechende Rückschlüsse auf die Kirchenmusikpraxis des evangelischen Mitteldeutschland vor allem im 17. Jahrhundert nahelegt.

Wolfram Steude, der diesen Quellenkatalog vorlegt, konnte bei seiner Arbeit auf ein Manuskript Harald Kümmerlings von 1959 zurückgreifen, dessen Anlage er als Ganzes übernahm, im Detail jedoch erheblich modifizierte. Angesichts des Corpus-Umfanges hatten für Steude zu Recht die Erfassung und Erschließung des Inhalts der Sammelhandschriften absoluten Vorrang vor jeder wissenschaftlichen Detailuntersuchung. Die bibliographische Erfassung schließt Angaben zur Provenienz, zu Schreibern, Datierung, Format und Erhaltungszustand jeder einzelnen Handschrift, auch der Fragmente ein. Steude fügte ferner als Identitätsnachweise Konkordanzangaben hinzu sowie Register der Personennamen und Textanfänge.

Von diesen wiegt das Register der Textanfänge besonders schwer, weil es nicht nur den vorliegenden Katalog aufschlüsseln hilft, sondern zukünftig auch die Identifizierung von Vokalkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts insgesamt erleichtern wird. Der vorzügliche Gesamteindruck der Veröffentlichung, den Druck und Präsentation gleichermaßen mitbedingen, darf allerdings nicht übersehen lassen, daß dieser Quellenkatalog nur vorläufige Gestalt hat. Denn noch fehlen neben der wissenschaftlichen Erforschung die Untersuchungen zu Einbänden, Papieren, Wasserzeichen und Tin-

ten, worüber sich Steude ebenso klar war wie über die Aufgabe der späteren systematischen Analyse und Darstellung dieses Fundus. An der Gediegenheit und Wichtigkeit der vorliegenden Voraussetzung dafür ändert das nichts. Ihr bibliographischer und musikhistorischer Nutzwert stehen schon jetzt außer Frage.

(Januar 1980)

Ekkehart Kroher

*Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog von Wolfgang BOETTICHER. München: G. Henle Verlag (1978). 82\* und 374 S. (Répertoire International des Sources Musicales. Serie B. VII.)*

Der seit langem erwartete Quellenkatalog der Lauten- und Gitarrentabulaturen, den Wolfgang Boetticher im Rahmen des *Internationalen Quellenlexikons der Musik* 1978 vorgelegt hat, ist im ganzen gesehen eine bibliographische Leistung ersten Ranges. Das umfangreiche Quellenwerk wird in Kürze als „der Boetticher“ in die Umgangssprache der Spezialisten für Lautentabulaturen eingehen. Die Vorarbeiten des Verfassers zu diesem Katalog reichen, wie das instruktive Vorwort anmerkt, bis in die Mitte der dreißiger Jahre zurück, als Boetticher Quellenmaterial für seine 1943 von der Berliner Universität angenommene Habilitationsschrift mit dem Titel *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts* sammelte. Das im Anhang dieser Arbeit (S. 320–395) mitgeteilte Quellenverzeichnis, das 1956 als *Bibliographie des sources de la musique pour luth* mit Unterstützung des C.N.R.S. in Paris gedruckt wurde, bildet den Kernbestand vorliegenden Bandes, den der Verfasser seit 1948 systematisch (und offensichtlich ohne nennenswerte Hilfe seitens staatlicher Institutionen der Bundesrepublik) ergänzt und erweitert hat.

Der alphabetisch nach Fundorten angelegte Katalog enthält 726 Tabulaturhandschriften, die in 204 Bibliotheken in 24

Ländern der Erde aufbewahrt werden (S. 9\*); Boetticher hat fast sämtliche Tabulaturen autoptisch untersucht, was allein vom Arbeitsaufwand her im Zeitalter kollektiver Zusammenarbeit Bewunderung hervorrufen muß. Aus methodischen Gründen sind die unzähligen gedruckten Tabulaturen für Zupfinstrumente ausgeklammert worden. Die Individualdrucke wie die Sammeldrucke mit Lauten- und Gitarrentabulaturen sind in den entsprechenden Bänden der alphabetischen Reihe von RISM nachzusehen, was für den Benutzer nicht ohne Mühe zu bewerkstelligen sein dürfte.

Im Katalog werden die einzelnen Handschriften diplomatisch genau beschrieben; der Inhalt wird, jeweils mit ausführlichen Verweisen auf die Spezialliteratur, exakt angegeben. Die 46 Seiten (S. 37\*–82\*) umfassende Bibliographie dürfte die wichtigsten Arbeiten (darunter allein 34 Titel des Verfassers) zur Überlieferung der Lauten- und Gitarrentabulaturen enthalten. Außer einem Verzeichnis der Fundorte nach Ländern (S. 25\*–32\*) findet der Benutzer auch ein Verzeichnis der verschollenen oder verbrannten Handschriften nach Fundorten in alphabetischer Reihenfolge (S. 33\*). Im Anhang (S. 374) gibt Boetticher eine Anzahl weiterer Handschriften an, die ihm nach Redaktionsschluß des Bandes bekannt geworden sind. Eine kurze Beschreibung dieser Handschriften bietet der Verfasser in einer Studie in *Acta musicologica* 51 (1979), Seite 193 ff. – Weiterhin führt er im Anhang zwei Handschriften auf, deren gegenwärtige Besitzer ihm unbekannt sind. Durch Zufall ist dem Rezensenten die bei Boetticher unter Anhang II erwähnte Handschrift, die sich heute in Hamburger Privatbesitz befindet, zugänglich gemacht worden. Es sei erlaubt, eine kurze Beschreibung hier anzufügen:

Die 45 fol. starke, in französischer Lautentabulatur notierte Handschrift stammt aus dem Nachlaß der Hamburger Organistin Marie-Luise Beckert (gest. 1955) und gehört heute Herrn Hans von Busch, Hamburg. Der Titel lautet: *In / Tavolatura de Liuto / aus geschrieben ihme Padoua Aus des / D[omini] Christophori Herholdes (?)*

seins ge-/schriebenes Lautenbuch. Ao. 1602. Die Handschrift im Querformat (15x22 cm) enthält 37 Sätze, von denen eine Anzahl aus den gedruckten Lautentabulaturen von Barbetta bzw. von Hove kopiert worden sind. – Unverständlich ist dem Rezensenten lediglich, daß das von Boetticher als „*Dépouillement sommaire*“ angekündigte Generalregister nicht in der RISM-Reihe, sondern in den *Quellenkatalogen der Musikgeschichte* erscheinen wird. Sollte es nicht möglich sein, daß der Registerband zu einem Standardwerk wie „dem Boetticher“ im gleichen Verlag und in der gleichen Aufmachung gedruckt werden könnte? Die endgültige Entscheidung in dieser Sache ist hoffentlich noch nicht gefallen!

(Februar 1980)

Hans Joachim Marx

WERNER BRAUN: *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit. Tutzing: Hans Schneider 1977. 427 S., 17 Abb., 64 Notenbeisp.*

Die vorliegende Untersuchung behandelt mit Benutzung eines umfassenden Quellenmaterials, wie es in dieser Breite und Durchleuchtung bisher von keinem ihrer Vorgänger vorgelegt worden ist, die Zeit des fluktuierenden Austausches der Musikbeziehungen zwischen dem England Elisabeths I., Jakobs I. und Karls I., dessen Hinrichtung einen tiefen Riß in das damalige Englandbild brachte.

Das erste Kapitel beschreibt den Personenkreis, der die Verbundenheit zwischen England und dem deutschen Aufnahmegebiet kennzeichnet. Am Anfang stehen die Fürsten, die mit der englischen Königin auf Grund der politisch-konfessionellen und wirtschaftlichen Gegebenheiten eine geistige Verbundenheit pflegen. In anschaulicher Weise sind die Feier der Verleihung des Hosenbandordens an Friedrich I. von Württemberg geschildert, die in Stuttgart 1603 mit reich ausgestatteter Kirchen- und Tafelmusik begangen wird. Während die Kirchenmusik von den deutschen Musikanten

allein bestritten wird, bringt die Tafelmusik ein wechselseitiges Auftreten mit den Engländern. Weitere Beispiele der Aufnahme englischer Musikanten in die Hofmusik gab Moritz von Hessen, ein Bewunderer John Dowlands. 1595 läßt er englische Komödianten nach Kassel kommen. Andererseits sind die Beziehungen von Jacob Praetorius zu England zu nennen, der seine *Hymnodia Sionia* (1611) König Jakob I. widmet. Bedeutsamer und in der Breitenwirkung gewichtiger ist der vorgestellte zweite Personenkreis: die Komödianten, die mit dem englischen Schauspiel nach Deutschland kamen: der Typ des Joculars, der besondere körperliche Geschicklichkeit mit vielseitigem Musizieren verbindet, der tanzende Schauspieler, der ‚Alternativmusiker‘, der in einer Truppe stark auf die Musik spezialisiert ist, mit loserer Bindung zur Bühne und schließlich die Komponisten, wie William Brade und Thomas Simpson, von denen sieben Sammlungen an Tänzen im Druck vorliegen. Brade und Simpson sind auch durch ihre Wirkung am Hof des Grafen Ernst zu Schaumburg und Holstein sowie in Hamburg besonders bekannt. Durch die Verbindung Brades mit David Cramer und Simpsons mit Nikolaus Bleyer haben sie eine vornehmliche Bedeutung im norddeutschen Raum Gottorf, Hamburg, Bückeburg, Lübeck gewonnen, wo sie Anreger für Thomas Baltzer wurden, der eine Gegenbewegung in die deutsch-englischen Beziehungen brachte.

In dem Kapitel „*Bühnenmusik*“, zu den *Aufzügen*“, „*Jig*“ und „*Singspielen*“, werden die vielfältigen Formen des Einsatzes der Musik aufgezeigt, die ihrerseits eine eingehende Betrachtung an Hand der Notenbeigaben in den Librettosammlungen von 1620 und 1630 erfährt. Der Abschnitt „*Schauspielmusik*“ stellt die Bedeutung der Sammlung von Cramer 1631, dem Gehilfen von W. Brade, heraus, dessen Beziehung zu Johann Rist auf eine quasi stehende Bühne in Hamburg um 1630 schließen läßt. Die Musik hatte ihre Aufgabe bei den Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu erfüllen.

Das nächste Kapitel ist der Gattung „*Masque*“ gewidmet, einem aufwendigen

Schaustück zwischen Sprachdrama, Ballett, Oper und Kantate – beide damals in ihren Anfängen –, das reich mit Musik ausgestattet war. Englische Maskenspiele dieser Art fanden 1613 auf der Hochzeit des Heidelberger Pfalzgrafen Friedrich V. mit der englischen Königstochter Elisabeth statt. Besonders behandelt sind die Stuttgarter Spiele, von denen das des Jahres 1616 von dem Dichter, „Erfinder“ und Chronist Weckherlin aus persönlichem Erleben ausführlich beschrieben wird. Wegen ihres finanziellen Aufwands sowie der notwendigen sehr großen Säle konnten die „*Masques*“ keine weitere Verbreitung finden, wohl aber die Mascarada, die besonderen Tänze innerhalb der „*Masques*“.

Unter den Tanztypen (Bransle, Volta und Courante) hebt sich die Paduane und Galliarde als Satzpaar heraus, wie Brades Sammlung von 1609 anschaulich zeigt. Im Gegensatz zur Theorie von Praetorius, der die Paduane als „*allezeit zum Tantzten gebraucht*“ angibt, handelt es sich bei Brade um höfische Tafel- und Vortragskunst am Gottorfer Hof oder um ihre Verwendung als Gesellschaftsmusik in anderen entsprechenden Sammlungen.

Eine nachhaltige Aufnahme auf dem Kontinent hat die englische Klaviermusik gefunden, deren maßgebliche Quelle das *Fitzwilliam Virginal Book* gewesen ist. Als der wichtigste Vertreter für den Export nach Deutschland wird John Bull genannt. Doch bietet der Druck *Parthenia* von 1612/13 außer seinen Werken auch Virginalmusik von William Byrd und Orlando Gibbons an. Die Auswertung der Quelle KN 146 aus Lüneburg, 250 Jahre fast unbeachtet, liefert für die bürgerlich-norddeutsche Aufnahme erschöpfende Beweise. Auf vier Seiten stellt Werner Braun hier Konkordanzen zu den englischen Sammlungen zusammen. Die gleiche Anzahl von Konkordanzen findet sich in einer süddeutschen Überlieferung in der Tabulatur Zweibrücken. Die Fortwirkung der englischen Virginalmusik zeigt sich bis in die Gegenwart: Strawinsky spielte sie „*mit unerschöpflichem Vergnügen*“, Bruno Maderna verwendet sie in *Music of Gaity*, fünf Stücke aus dem *Fitzwilliam Virginal-*

*Book* für Oboe, Violine und Kammerorchester instrumentiert brachte der Saarländische Rundfunk 1969. Die Bedeutung der englischen Lautenmusik wird durch das hohe Ansehen englischer Lautenisten an deutschen Höfen im 16./17. Jahrhundert und durch Lautendrucke und handschriftliche Quellen bezeugt, die in einem umfassenden Überblick vorgelegt werden.

Als ein Teilbereich der Lautenmusik erhält das begleitete Sololied eine eingehende Betrachtung, wobei der „*Dowland-Sammelband Schlobitten*“ eine besondere Würdigung erfährt.

In den Schlußbetrachtungen über die „*Eigentümlichkeiten englischer Musik*“ und ihre Aufnahme in Deutschland wird im Überblick die reiche Instrumentalmusik in den drei Klangformen Concert-, Violen- und Blasmusik vorgeführt und zu ihrem Ausdruck Stellung genommen.

Mit der Fülle seines Materials und der eingehenden Deutung, die keine Erscheinungsform übersieht, liegt mit dieser Veröffentlichung eine Untersuchung von erschöpfender Endgültigkeit vor. Für das Gebiet der englisch-deutschen Wechselbeziehungen im 16. und 17. Jahrhundert ist es ein Standardwerk in der musikwissenschaftlichen Forschung.

(Oktober 1978)

Georg Karstädt

GERD SANNEMÜLLER: *Der „Plöner Musiktag“ von Paul Hindemith. Neumünster: Verlag Karl Wachholtz 1976. 123 S., zahlr. Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins. Band 4.)*

Die zentralen Kategorien eines mit dem Namen Hindemith identifizierten Musikverständnisses in den späten zwanziger Jahren – „*musik machen ist besser als musik hören*“, „*tun ist besser als fühlen*“, „*das handeln selber, wenn es nur vorbestimmt ist und weniger natürlich als künstlich vorgeht, hat einen nutzen in sich*“ – entstammen, wie erst jetzt bekannt wurde, Brechts Theorie des Lehrstückes (*Brechts Modell der Lehrstücke*, hrsg. von R. Steinweg, Frankfurt 1976).

Brecht glaubte in dem, was bei Hindemith dann als die „*selbstgenügsame musikantische Tätigkeit*“ im Umkreis der Jugendmusikbewegung kritisiert wurde, „*freischwebende gefühle anlässlich von musik, besondere gedanken ohne folgen*“ vermeiden zu können. Dieser Kontext, in dem zweifellos auch Hindemiths primär musikpädagogisch intendierte Musik aus dieser Zeit eine neue, vielleicht sogar die ursprüngliche Bedeutung gewinnt, war Sannemüller in seiner dem *Plöner Musiktag* gewidmeten, sehr ansprechenden Monographie leider noch unbekannt. Er skizziert die Kestenbergschen Reformen der Schulmusik, Hindemiths Beziehung zur Jugendmusikbewegung und die musikpädagogische Arbeit von Rabsch in Plön als Hintergrund, vor dem sich eine detaillierte Schilderung von Entstehung, Ablauf und Rezeption des Musiktages abhebt. Die wichtigsten authentischen Dokumente und Zeugnisse werden im Anhang teilweise faksimiliert vollständig wiedergegeben. Abschließend charakterisiert Sannemüller Hindemiths „*kompositorischen Stil*“ im *Plöner Musiktag* und wertet das Skizzenmaterial zu diesem Werk aus. Ein besonderes Lob verdient der Verlag für die vorzügliche Ausstattung.

(September 1977)

Giselher Schubert

*JOHANNES PIERSIG: Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 219 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 53.)*

Dieses hochbedeutende, mit Stoff und Ideen prall gefüllte Buch, das den Leser, zumal wegen der glänzenden Formulierungskunst des Verfassers, auf jeder Seite fesselt, wird sicherlich lebhaft Zustimmung, in mancher Hinsicht aber auch vehemente Ablehnung hervorrufen. Seit 1949, dem Jahr des Erscheinens von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*, lag die Auseinandersetzung mit dem Fortschrittsproblem gleichsam in der Luft. Wenn

Johannes Piersig sich dieser ungemein wichtigen und schweren Aufgabe erst rund 30 Jahre später angenommen hat, dann hat dies den Vorteil, daß die Aktualität des Themas seitdem in damals kaum vorstellbarem Maße zugenommen hat. Das Wirken Wagners und Schönbergs, zeitlich annähernd begrenzt durch die Jahre 1870 und 1930, steht zwar für die „Musik um die Jahrhundertwende“; es erschien dem Verfasser aber unerläßlich, die Spätgrenze bis zur Gegenwart zu öffnen. Damit ist er der Zunahme an Aktualität gerecht geworden.

Vom Standpunkt der Musikwissenschaft allein wäre die Aufgabe unlösbar gewesen, da der musikalische Fortschritt nicht isoliert vom Fortschritt auf anderen Gebieten behandelt werden kann. Darum verlangte Piersigs Methode „*die Herstellung interdisziplinärer Kontakte*“ (S. 28). Daß der Verfasser, abgesehen von seiner Qualifikation als promovierter Musikwissenschaftler und praktischer Musiker, ebenso als Philosoph und Soziologe wie als Theologe und Jurist über Kompetenzen hohen Grades verfügt, erweist das Studium des Buches mit aller Evidenz. Das Aufgebot an einschlägiger Literatur und deren kritische Bewältigung ist imponierend. Die Berücksichtigung des juristischen Aspekts wäre indes bei einem anderen Verfasser nicht selbstverständlich gewesen. Dem Autor der *Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik* (1972) war es jedoch möglich, seine Beweisführungen und seine Terminologie auch juristisch abzusichern. Wer negative Kritik an ihm üben will, wird das berücksichtigen müssen.

Das Buch gliedert sich in vier Kapitel: I. *Einführung*, II. *Zur Phänomenologie des Fortschritts*, III. *Der soziomusikalische Wandel als „Fortschritt“*, IV. *Beschluß*. Bemerkenswert ist dabei, daß die Überschriften der beiden größeren Binnenkapitel wesentlich zum Verständnis der Methode beitragen. Denn Piersig geht stets phänomenologisch und nicht historisch vor; zum anderen sind die Anführungszeichen ein Indiz für die von ihm vorgenommene Relativierung des Begriffs Fortschritt. So nimmt der diesem Terminus übergeordnete Begriff soziomusikalischer Wandel eine Schlüsselposition in

der gesamten Untersuchung ein: zunächst nur sporadisch auftretend, dann aber in immer dichter Folge (vgl. die Seitenzahlen im Sachwörterverzeichnis, S. 218), bis am Schluß gleichsam des Rätsels Lösung erscheint: Der Begriff soziomusikalischer Wandel sei eingesetzt worden, weil der musikalische Fortschritt das nicht auszudrücken imstande ist, was er ausdrücken sollte. Der neue Terminus sei u. a. musikwissenschaftlich stichhaltig, frei von ideologischer Belastung, wertungsfrei und unterliege, da soziologisch determiniert, nicht der Verwechslung mit dem Begriff „Entwicklung“ schlechthin (S. 204f.). Um die bewundernswerte geistige Leistung zumindest unter dem terminologischen Aspekt bis zu der an diesem Punkt gezogenen Konsequenz nachvollziehen zu können, dürfte es sich empfehlen, die Lektüre bei der Definition zu beginnen und dann sorgfältig zu unterscheiden, wenn im Laufe der Untersuchung von Fortschritt, „Fortschritt“, Fortschritten, Fortschreiten, (fort-)Schritt, Entwicklung, Innovation, Revolution und dem neuen Terminus die Rede ist. Das gleiche gilt für Rückschritt, Reaktion und Reagieren (z. B. S. 121, 147, 162 [Anm. 392], 188), wobei man den Begriff Restauration, zumal in Verbindung mit Strawinsky, aber auch mit dem Wagner-Antipoden Brahms, weitgehend vermißt.

Der Verfasser betont zwar mehrfach, es komme weniger darauf an festzustellen, was früher über den musikalischen Fortschritt ausgesagt worden ist, als darauf, wie er sich wirkungsgeschichtlich aus heutiger Sicht darstellt (S. 27, 44, 120). Das besagt aber nicht, daß der Gegensatz von Eigenanspruch auf Fortschritt wie bei Wagner, Schönberg und der Avantgarde auf der einen und dem Verzicht auf den Anspruch auf der anderen Seite aus der Untersuchung nicht klar hervorgehe. Im Gegenteil: manch einer wird erstaunt sein, wenn Piersig in Abweichung von der „herrschenden Meinung“ dem Impressionismus und dem Folklorismus (III, 1), vertreten durch Debussy, Ravel, Strawinsky, Bartók und Prokofjew, sowie der Musikalischen Jugendbewegung (III, 3) durchaus Fortschrittsqualitäten zu-

erkennt, die beiden, gleichsam abseits der Linie Wagner-Schönberg stehenden Komplexe aber primär unter den Begriff soziomusikalischer Wandel subsumiert. Das geschieht dort u. a. unter den Stichworten „*homo natura*“, *élan vital*, Erweiterung des Tonraumes, Folklore; hier auf sechs soziomusikalischen Feldern: u. a. Singbewegung, Musikpädagogik, Kirchenmusikalische Erneuerung (S. 169f.).

Im Anschluß an die Behandlung der *Geistesgeschichtlichen Voraussetzungen* (II, 1), bei der sich der Verfasser von der marxistisch-leninistischen Fortschrittsideologie distanziert, wird unter dem Thema *Fortschritt als Mythos: Richard Wagner* aus überraschend neuer Sicht dargelegt, daß die Utopie im Sinne des zugleich auf Mythos und Zukunft gerichteten romantischen Fernwillens – „*dort, wo du nicht bist . . .*“ – als Schlüsselbegriff für den durch Wagner bewirkten Fortschritt anzusehen sei (S. 52ff.). Im Utopisten sieht Piersig aber alles andere als einen Träumer, sondern einen Mann der Tat und des Planens (S. 56ff.), so wie Wagner stets den nächsten Schritt zur Voraussetzung des übernächsten machte und damit den Fortschritt vor der Jahrhundertwende in sich Gestalt werden ließ (S. 68).

Allein die Überschrift *Der denunzierte Sachverhalt: Theodor W. Adorno* (II, 3) wird bei manchem heftigen Widerspruch erregen. Doch Piersig rechtfertigt die kritische Auseinandersetzung mit Adorno unter diesem Signum, weil er „*ein bestimmtes musikologisches Fortschrittsmoment repräsentiert*“ (S. 69), das rund 30 Jahre lang die „herrschende Meinung“ geprägt habe: mit mehr Polemik und mehr „*Schwebesprache*“ (S. 80f.) als mit wissenschaftlich stichhaltiger Argumentation; mit dem Anspruch auf alleinige Gültigkeit des durch die Avantgarde repräsentierten Fortschrittsbegriffs im Sinne des an ständige Innovation gebundenen, unbegrenzten Fortschreitens: „*Antiautoritäre Thematik mit autoritärem Geltungsanspruch*“ (S. 77). Piersig hat als erster den Mut zu einer umfassenden Auseinandersetzung aufgebracht, der sich Adorno leider nicht mehr hat stellen können. Sie wäre ihm sicherlich nicht leicht gefallen; denn die

Zitate aus seinen Schriften (S. 85–89) sprechen ebenso für sich selbst wie gegen ihren Autor. Piersig konnte Intoleranz kaum mit Toleranz beantworten. Hier gilt der juristische Satz von der „Verhältnismäßigkeit der Mittel“; daher kann der Gegenwurf der Polemik den Verfasser nur sehr bedingt treffen.

Unter dem Thema *Der Zerfall der funktionellen Harmonik* (III, 2) kommt Piersig zu dem Ergebnis, es sei „vom Wert des musikalischen Kunstwerks aus betrachtet, absurd, die funktionelle Harmonik zum Gradmesser des Fortschritts zu machen“. Dies gelte ebenso für ihre Entstehung – dazu ein längerer, mit der Zeit um 1600 beginnender Exkurs – wie für ihren Zerfall, der keineswegs „zur notwendigen Voraussetzung für die Entdeckung neuer Wege“ geworden sei, da ein „Überständiges“ sich nicht „von selbst erledigt“ habe (S. 145). Demgegenüber wird in dem Abschnitt *Der Konstruktivismus: Schönberg und die Folgeerscheinungen* (III, 4) zwar anerkannt, daß der Komponist mit Konsequenz den Weg von der freien Atonalität zur Zwölf-Ton-Komposition eingeschlagen habe, womit „das Fortschrittmoment besonders deutlich“ erkennbar sei (S. 178); dann aber wird die Frage gestellt, ob der Fortschrittsbegriff in Anwendung auf den „Intellektuellen Konstruktivismus“ Schönbergs, der das „Hörproblem“ (S. 184ff.) akut werden lasse, noch aufrecht erhalten werden könne (S. 182).

Hervorgehoben zu werden verdient auch der Passus: „Was mit Wagner begann, kulminiert in Schönberg. Arnold Schönberg bedeutet u. a. den Sieg einer musikalischen Partei und daher einen musikalischen Fortschritt i. S. einer neuen Epoche“ (S. 174), weil er zweierlei in sich schließt: das Korrelat zum Thema des Buches und den Aspekt, daß mit der Revolution von 1848 sowie mit Wagner „musikpolitisches Denken . . . typisch“ wird (S. 174) und den Fortschrittsbegriff mit dem Antagonismus von pro und contra zu belasten beginnt. „Sieg einer musikalischen Partei“ bedeutet aber nach Piersig die Schaffung einer Machtposition, die sich über Serialismus und Postserialismus zuneh-

mend gefestigt hat, so daß die Avantgarde den Anspruch erheben kann, „der einzig legitimierte Träger des Fortschritts“ zu sein (S. 189). Die letzte Konsequenz unter dem Aspekt *Schönberg und die Folgeerscheinungen* sieht der Verfasser in dem Verlust des Humanum bei Cage und Stockhausen (S. 194f.).

Der *Beschluß* (IV) enthält neben der endgültigen Definition des Begriffs sozio-musikalischer Wandel eine etwas befremdlich wirkende Zusammenstellung von 180 Komponistennamen aus dem behandelten Zeitraum (S. 198f.): befremdlich u. a., weil die sub specie des Fortschritts zur Diskussion gestellten Komponisten besser in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahre anstatt in buntem Durcheinander angeordnet worden wären. Im übrigen sind die aus der Untersuchung gezogenen, sehr zum Nachdenken anregenden Folgerungen vornehmlich ethischer Natur. Drei Voraussetzungen müssen nach Piersig erfüllt sein, wenn Musik eine ethische Mission erfüllen soll: Sie muß 1. fähig sein, Trost zu geben; sie darf sich 2. nicht der Rezeption entziehen, weil sonst 3. umfassende Kommunikation nicht möglich ist (S. 206f.). Hier bezieht der Verfasser einen Standpunkt, der von seinem hohen Verantwortungsbewußtsein zeugt, von manch einem aber als unzeitgemäß empfunden werden mag. Dann wäre auch das am Schluß stehende Zitat aus Erasmus' *Rede von Gott* unzeitgemäß: „Er selbst ist der Anfang, er ist der Fortschritt, er ist die Vollendung“.

(September 1978)

Kurt Gudewill

MAURY YESTON: *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press (1976). 155 S.

Yestons Theorie basiert auf der Lehre Heinrich Schenkers. Schenkers Theorie ist der Ausdruck eines sehr persönlichen, angestregten Einhörens in die tiefgründigen Spannungszüge der musikalischen Meisterwerke. Musik in ihrem Sinne zu hören und zu verstehen, setzt ein hohes, vielleicht ein

Höchstmaß an Konzentration und Hingabe voraus. Es scheint, als wachse die Bedeutung dieser Theorie mit dem Eifer und der Kompromißlosigkeit, mit der sie angewandt und vertreten wird. Was wunders, daß ihre Vertreter zum Eifern neigen und skeptische Köpfe damit ihre Not haben?

Auch Yeston ist gewiß ein reiner und enthusiastischer Schenkerianer. Er zitiert und kommentiert sein Vorbild ausführlich. Und mit dem, was vor Schenker über den musikalischen Rhythmus gedacht worden ist, hält er sich nicht lange auf. Es wird im Rahmen einer historischen Einleitung abgetan. Nur eine Bemerkung von Heinichen über den „*style brisé*“ wird ernst genommen, weil darin vermeintlich Schenkers Schichtentheorie vorgebildet sei. Und dennoch scheint es, als wolle Yeston Schenkers Lehre so um- und weiterbilden, daß ein weniger verkrampfter Umgang damit möglich wird. Er entwickelt Schenkers theoretische Konfession zu einem „*konzeptualen Modell*“, das die rhythmische Faktur der Musik von Palestrina bis Webern, wenn nicht aller Musik fassen möchte. Yeston zielt, wie das letzte Kapitel des Buches über *Problems in Construction of a General Theory of Rhythm* zeigt, auf eine allgemeine Theorie des Rhythmus.

Das Buch besteht im wesentlichen aus vier Kapiteln. Das erste beschreibt, wie „*uninterpreted rhythm structures*“, abstrakt vom Takt gedachte rhythmische Ereignisse, ermittelt werden können. Das zweite führt in Schenkers Schichtentheorie ein; es erklärt mit ihrer Hilfe einförmige, metrische Progressionen und erörtert den Zusammenhang zwischen der melodischen Zeichnung und der Schichtung eines musikalischen Gedankens. Das dritte gilt der Interaktion der rhythmischen Schichten. Yeston unterscheidet dabei kon- und dissonante Rhythmen; konsonante entstehen dort, wo die rhythmische Verfassung verschiedener Schichten identisch ist, wo in verschiedenen Dimensionen die gleichen Verhältnisse angetroffen werden, dissonante dementsprechend dort, wo diese differieren. Das vierte Kapitel verallgemeinert und ergänzt die vorausgehenden.

Yestons Unternehmen wirft einige Probleme auf, zwei davon seien herausgegriffen. Es stellt sich etwa die Frage, ob Schenkers Theorie in der angedeuteten Weise ohne Substanzverlust verändert werden kann. Wer sich Schenkers Theorie nicht blindlings verschreiben will oder kann, wer sie bei Licht besieht – und dazu lädt Yestons Versuch ein –, der steht vor der Schwierigkeit, daß der musikalische Rhythmus aus der Interaktion der Schichten nicht zwingend abgeleitet werden kann. Yeston tut nichts, was sie beseitigen würde. So stehen seine Ergänzungen, so einfallsreich sie konstruiert sein mögen, auf einem brüchigen Fundament. Und sie erweisen am Ende nicht mehr als die Fähigkeit der exponierten Kategorien, systemgerecht auch mit vermeintlich oder tatsächlich verwickelten Rhythmen fertig zu werden. Manche Analyse verliert sich in willkürlichen und sinnwidrigen Spielereien; etwa dort, wo zwei rhythmische Formationen der *Kleinen Nachtmusik* von Mozart miteinander identifiziert werden, obwohl, mit Riemann zu sprechen, ihr Motiv- und Ausdruckscharakter, der sich mit ihrem Verhältnis zum Takt entscheidet, ganz verschieden ist. Auch die beiden 5/4-Gruppen, die Yeston in einem Gedanken des Klavierquartetts in g-moll von Mozart aufweist, sind systemgezeugt und ohne musikalische Bedeutung. Vorsätzlich und vorsichtshalber setzt Yeston seine Theorie von der menschlichen Perzeption ab. Aber was soll eine Rhythmik, die musikalisch belanglose Einheiten zueinander in Beziehung setzt? Was hätte Schenker wohl dazu gesagt?

Die andere Frage betrifft die Methode. Yeston zielt auf eine allgemeine Rhythmik. Kann sich, wer dieses Thema angeht, allein auf Schenker verlassen? Yestons durch Schenker bestimmte Definition des Rhythmus ist so eng, daß ihr vieles entgehen muß. Yeston glaubt wie Schenker, der Rhythmus ließe sich von der Materie, in der er sich versinnlicht, nicht scheiden; er beruhe auf der Wiederholung gleicher Tonfiguren. Aber kann Rhythmus nicht sehr viel mehr und anderes sein als dies? Kurz: ich spreche für eine größere Offenheit gegenüber der

älteren Rhythmik. Vielleicht ließe sich dann auch der Charakter der Schenkerschen Rhythmik, ihre Leistung und ihre Grenze, besser bestimmen. Die ältere Rhythmik, noch die Riemanns hat grundsätzlich nur das Verhältnis aufeinander folgender Ereignisse bestimmt. Erst Schenker hat auch den Rhythmus prinzipiell mehrschichtig gedacht und damit ein Problem aufgeworfen, das zu verfolgen sich wohl lohnen dürfte.

(Februar 1980) Wilhelm Seidel

*ERNST-JÜRGEN DREYER: Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1976. 275 S.*

Musikwissenschaftliche Arbeiten können entweder in gesichertem methodischem Rahmen Resultate wissenschaftlicher Forschung vorlegen, oder sie können Aufgaben und Fragestellungen der Forschung selbst zum Problem machen. Arbeiten der zweiten Art können nicht entbehrt werden, wenn die Forschung nicht in Routine und Leerlauf ausarten soll. Sie sind dann besonders wertvoll, wenn sie den neuen Denkansatz nicht nur als Prinzip vorlegen, sondern ihn zugleich an geeigneten Stoffen auf seine Fruchtbarkeit hin erproben.

Ernst-Jürgen Dreyer beginnt damit, einige von Musikwissenschaftlern gegebene Antworten auf die Frage nach dem Ursprung der Tonsysteme mit Goethes Tonlehre – die bisher von der Musikwissenschaft kaum beachtet worden ist – zu konfrontieren. Annahmen, die z. B. die Pentatonik auf die „Übereinstimmung einfachster Frequenzen“ zurückführen, aber auch Theorien, die auf die Nachahmung von Naturgeräuschen wie „dem Rauschen des Meeres, dem Brausen und Pfeifen des Sturmes, dem rhythmischen Klopfen des Regens“ etc. hinauslaufen (S. 9), kritisiert er als Versuche, die Musik von außen her in den Menschen hineinzubringen. Dem Menschen muß, so meint er,

Musik, in welcher Form auch immer, bereits innewohnen, sonst bliebe „das mögliche Kraftfeld des von außen ihn Antönenden von gleicher Irrelevanz wie das des Magneten gegenüber einem Stück Aluminium“ (S. 11).

Soll nun aus Goethes Tonlehre eine neue, fruchtbare Denkeinstellung zur Frage des Entstehens von Musik gewonnen werden, so muß jeder Satz dieses kleinen, fragmentarischen Schriftchens wohl erwogen werden. Wenn also Goethe sagt: „Der Gesang ist völlig produktiv an sich“, so ist damit „das Wagnis eines nicht aufzulösenden Widerspruchs eingegangen“ (S. 23). Weder gibt es „Vorformen der Musik“, die noch nicht Gesang sind, noch „Vorformen des Gesanges“ wie z. B. Sprechen, Rufen, Schreien, die noch nicht Musik sind (S. 24). Der „Aufsprung der Quelle“ (S. 25) sollte nach Dreyers Meinung nicht eskamotiert, der Ursprung der Musik als Gesang nicht in hypothetischen Zwischenstadien unauffindbar versteckt werden.

Aus Goethes Tonlehre nimmt Dreyer die Idee eines „donum naturae“, von ihm auch als melisches Samenkorn bezeichnet, das sich nach dem Gesetz des „geforderten Tones“ wachstümlich entfaltet. Dieser geforderte Ton – von Goethe in Analogie zur geforderten Farbe der Farbenlehre angenommen – ist nun zunächst Quinte oder Quarte (S. 37). Aus ihm kann, wie aus einer Knospe, das donum naturae neu hervorbrechen (S. 39). Vermöge des Sich-wieder-Findens in der Oktave aber führt diese Vervielfältigung auch zur Vermehrung der Stufen und Schritte innerhalb der Oktave. Andererseits wirkt schon in der Keimgestalt das Gesetz von „Arsis und Thesis, Aufschlag und Niederschlag“, schwer und leicht. Die Arsis, der leichte Ton neigt zum Ausfallen (S. 66), er kann übersprungen werden, und diese Regel der Gestaltbildung wirkt einer bloß mechanischen Vermehrung der Tonstufen entgegen.

Von diesem Ansatz her versucht Dreyer, eine Fülle von in der Erfahrung gegebenen Tonsystemen zu ordnen, und zwar auf eine Weise, die sich weder als Induktion begreifen läßt noch auf den Nenner einer bloßen Deduktion gebracht werden kann. Der

„produktive Gesang“, in dem sich die Erscheinungen nicht nur überliefern, sondern aus dem sie sich „gebären“ (S. 118), ist der ideale Grund und zugleich das Ziel des „gleichsam induktiven Weges, welcher der Deduktion vorausgehen muß“ (ebda.). Dreyer findet drei verschiedene musikalische Sprachfamilien, die sich an je ein Keimgebilde oder donum naturae knüpfen lassen: die morgenländische, deren Keim, *f-e-d*, schon den Halbtonschritt enthält, die abendländische, die sich an die bekannte dreitönige Leierformel *d-c-a* des Kinderliedes schließt, und die von der Dreiklangsfanfane *c-a-f* ausgehende des pazifischen Kreises. Ein „ableitender Teil“ entwickelt aus diesen drei „Genen“ eine große Zahl von teils historischen, teils von der Musikethnologie in jüngster Zeit aufgezeichneten Melodien bzw. deren Tonssystemen. Die Fülle des hier Dargestellten kann wegen der gebotenen Kürze auch nicht annähernd wiedergegeben werden. Bemerkenswert ist die Darstellung der Pyknoi, also Häufungen von Tonstufen wie im Enharmonion der Griechen (S. 77 ff., S. 102), die sich besonders im ersten Kreis finden. Im pazifischen Kreis kommt es in der „*Slendro-Nuance*“ (S. 173) zum gegenteiligen Verhältnis, zum Zusammenfließen von Mikroabständen zu einer einzigen Tonhöhe bei Instrumenten mit fester Tonhöhe. Solche Gebilde treten allerdings nach der Meinung des Autors nicht zwangsläufig auf, die Möglichkeit dazu ist nicht an einen bestimmten Kreis gebunden (S. 198 ff.).

Ein „Vergleichender Teil“ hält die drei Sprachfamilien gegeneinander. Ihr allmähliches Wachsen, die „*Spiraltendenz*“ wie Dreyer sagt, läßt sich auf ein tertium comparationis, den Quintenzirkel, zurückführen. Dieser steckt nämlich potentiell schon im melischen Keim als „geforderter“ Ton, als geforderte Quinte oder Quarte, in die sich das melische Gen „befreit“ (S. 212). Auf den Quintenzirkel führt ein letzter Abschnitt (S. 213) auch die „*reduktiven Gestalten*“ zurück, also Gebilde von vier, drei, zwei Tönen, wie sie in Bordun und Haltetönen und sogar im Baß der Kadenz I–IV–V–I auftreten.

Der Verfasser legt nicht nur, das sei abschließend nochmals hervorgehoben, mit der Annahme eines „donum naturae“, eines melodischen Gens einen neuen Ansatz vor, sondern er führt diesen Ansatz auch in weitem Umfang durch. Der Rezensent meint, daß der Quintenzirkel als Modus der Vervielfältigung des Gens nicht überall überzeugt. Darüber sollte man aber den Ansatz eines genetischen Denkens, das zwar da und dort schon in gewissem Umfang aufgetreten ist (z. B. W. Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln o.J.), aber noch nie mit solchem Nachdruck vorgetragen wurde, nicht übersehen.

Damit soll andererseits nicht gesagt werden, daß die Möglichkeiten genetisch-morphologischer Arbeiten auf dem Gebiet der Musik mit Dreyers Buch ausgeschöpft sind. Goethe meint in den *Maximen und Reflexionen*, daß „viele“ Phänomene „zusammen überschaut, methodisch geordnet“ schon „für Theorie“ gelten können. Dieser Ansatz einer Morphologie, der auch hinter Dreyers Arbeit steckt, läßt sich sicher noch auf viele Probleme anwenden, etwa auf die Ornamentik in Klauseln der Ars nova oder auf die Modulationsordnung im Sonatenhauptsatz der Klassik. Nicht nur die Musikethnologie, auch die Geschichte bietet unerschöpflichen Stoff für morphologische Studien aller Art. Hier wären die Arbeiten Heinrich Schenkers zu erwähnen, der sich in seinem Hauptwerk, *Der freie Satz*, Wien 1935, ausdrücklich auf Goethe beruft. In der Nachfolge Heinrich Schenkers sind Arbeiten erschienen, die die dur-moll-tonale Musik genetisch-morphologisch betrachten.

Dreyer will keine fertige Morphologie der Musik vorlegen, er will diese Disziplin erst begründen. Es wäre zu wünschen, daß er Nachfolger findet. Die Musikwissenschaft könnte dadurch an gegenständlicher Fülle nur gewinnen.

(Februar 1978)

Friedrich Neumann

HERMANN PFROGNER: *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik. München-Wien: Verlag Langen Müller 1976. II, 680 S.*

Einen interessanten Beitrag zur Klärung des inneren Verhältnisses von Mensch und Tonsystem – mehr philosophisch oder psychologisch als musikwissenschaftlich – bietet die vorliegende Arbeit Pfrogners: in gekonnten Formulierungen werden vom Standpunkt dessen, was als Lebenskräfte im Menschen wirksam ist, die musikalischen Intervalle erörtert. Heilpädagogische und musiktherapeutische Aspekte – „das ergiebigste Feld jeglicher künftigen Musikbetätigung“ – stehen im Vordergrund, wobei Jacques Handschin und Rudolf Steiner die Gewährsleute sind. Aber es wird eine Tendenz aufgezeigt, die nicht durchgehend mit Zustimmung rechnen kann. Sätze wie „... Im vorgeburtlichen Sein weilte einst auch der Mensch im Reich der Geister und Götter. Ihr Anblick weckte in ihm die Neigung zum Ethischen, ...“ stehen neben im naturwissenschaftlichen Sinne exakten Beschreibungen etwa der Wirkweise elektrischer Geräte zur Erzeugung von Tönen; aus Mythen und Philosophie abgeleitete Deutungen und Spekulationen neben wissenschaftlich prägnanten Erörterungen.

Die durch Ausschöpfen von mythologischen Quellen und tonsymbolischen Darstellungen der an der Wiege der Tonsysteme stehenden Hochkulturen Indien, China und Griechenland (mit Arabien als wahren Erben) gewonnenen Einsichten versuchen zunächst Fragen zu beantworten, die durch „von außen an die Tongegebenheiten herangetragene Betrachtungen ungelöst bleiben würden“. Dann wird betont, nicht die Natur, der Mensch habe den musikalischen Ton geschaffen, gemeint ist jedoch nicht der Mensch allgemein, sondern lediglich der Angehörige einer Hochkultur, denn vor der Musik als Tonkunst gab es nur eine magisch ausgeübte Klangkunst. Dieser Mensch also, absolutes Zentrum jeder musikalischen Erörterung, strebe durch ein Ausschöpfen der Kapazität seiner instrumentalen Innerlichkeit zu einer Totalität aller überhaupt menschenmöglichen Verwirklichungswei-

sen. Ferner ließe sich der musikalische Ton in Tonkern, Klanghülle und Schallhülle aufgliedern, womit Pfrogner zunächst dasjenige meint, was den Bestand im inneren Hören ohne Klangkomponente ausmacht, dann, was zu seinem Übertritt in die äußere Erfahrungswelt gehört und schließlich alle akustisch meßbaren Daten. Diese Differenzierung führt zur vielleicht wichtigsten Erkenntnis des Buches, zum ‚Eigentone‘ als der Essenz der Individualität und zur Herausstellung der im Menschen disponierten Tonordnung. Der Weg führe von der Diatonik über die Chromatik zur Enharmonik, denn die zwölfgeprägte „Klangleichheit“ der Tastenstimmung dürfe als ein Sinnbild der „physischen Klaviatur“ des Menschen gelten.

Die Musik des Dur-Moll-Systems sei deshalb so beliebt, weil der Mensch erkannt habe, sie wäre nach seinem Bilde geformt. Die ‚Moderne‘ trachte nach einer neuen Richtung, indem sie sich bemühe, alles Subjektiv-Seelische durch das Seelische an sich zu ersetzen. Schönberg, Kandinsky, Freud, C. G. Jung und Rudolf Steiner seien Geistesbrüder. Psychologische Analysen von Schönbergs *Harmonielehre* und *Totentanz der Prinzipien* im Sinne Steiners (Theosophie) ergäben den besten Aufschluß, denn Schönberg selber habe nur die irreführende Parole ausgegeben, man möge seine Musik „wie jede andere“ anhören. Mit der Ersetzung des Siebenprinzips durch das Zwölfprinzip sei seine Zwölftonmusik aber weder dem Inhalt noch ihrem Tonmaterial und dessen kompositionstechnischer Verwertung nach Musik wie jede andere und darin bestünde letztlich Schönbergs großer Irrtum.

Mit Weberns und Bartóks Tod sieht Pfrogner das Ende der bisherigen Musikentwicklung gekommen, denn von nun an löse emanzipierte Klangkunst als ein „umwerfend Anderes“ die jahrtausendealte Tonkunst ab. Die „seriellen Allüren“ der Folgezeit seien bald durch eine mit elektronischen Mitteln oder dem oft raffiniert verfremdeten herkömmlichen Instrumentarium erreichte Klangvielfalt aus dem gesamten Hörbereich ersetzt worden. Trotz aller symptomatischen

Formen des Indeterminismus sei das Material der Gegenwart ein klangliches Artikulationsgeschehen und es ließe sich eine stупende Expansion des Geräuschinstrumentariums mit deutlichem Trend zum Konsonantismus konstatieren. Leider müsse man feststellen, was Schönberg zu inaugurierten getrachtet habe, sei zu einer technifizierten Korruption abgeglitten. Die Intention, Musik vom Objektiv-Seelischen befruchten zu lassen, hätte einer Bewußtseinsweiterung z. B. durch Drogen (Kagels *Tremens*) weichen müssen. Man könne es zwar nicht genau wissen, aber es sei unwahrscheinlich, daß die Klangkunst nun für immer einen Sieg über die Tonkunst errungen habe: noch funktioniere die im Menschen verbindlich disponierte innere Hörorientierung. Was jedoch einstmals unbewußt geschah, müsse jetzt aufs bewußteste aus eigenen Seelenkräften und -tiefen ausgehoben werden. Es sei stets zu fragen, inwiefern die Kunst dem Leben diene denn nicht ‚l'art pour l'art‘, sondern ‚l'art pour l'homme‘ sei die Parole der Stunde. Der musikalischen Zukunft sei es vorbehalten, sich intensiver vom ‚Objektiv-Lebendigen im Menschen‘ anregen zu lassen. Mit einer Anregung Bartóks z. B. der melodisch variablen Differenzierung der diatonischen Grundordnung vermittelt Rückbindung an weitere Primzahlgesetzhelken, könne es durchaus weiter gehen.

Um den Grundlagen der Musik auf die Spur zu kommen – Musik hier als die Kunst des Ichs verstanden, die ins Unbewußte eingetaucht ist und in den Bereich des Seelischen hinaufschlägt, letztlich aber den im Sphärenharmonischen heimischen Gesetzlichkeiten gehorcht und das im Seelischen Erlebte umprägt in die jenen Gesetzlichkeiten gemäßen Töne und Intervalle –, wird anhand des Menschenbildes von Steiner erörtert, wo das Musikalische seinen Lebenssitz habe. Die analytische Psychologie hätte gezeigt, wieviel den alten Überlieferungen vom Bau der Welt und des Menschen abgewonnen werden könne. So liefere die ‚musica humana‘ den Hinweis, die Körpermusik sei in den inneren Lebensvorgängen gegeben, was als Bestätigung der These, die musikalische Tonordnung sei im Men-

schen disponiert, verstanden werden mag. Mit einer großen Zahl von Beispielen wird dann, in Entsprechung zu den ‚inneren Bewegungen‘ Steiners, das Intervallische der Musik – vornehmlich der Quint-Quartgeneration pythagoreischer Prägung, aber mit der ‚lebendigen Breite der Tonwerte und Intervalle‘ –, in diesem Sinne zu verdeutlichen gesucht.

Um den wissenschaftlichen Charakter zu betonen, müßte das an sich ansprechend gestaltete Buch – dem Rezensenten sind nur ganz wenige Druckfehler aufgefallen –, neben dem ausführlichen Literaturverzeichnis aber unbedingt noch ein Schlagwortverzeichnis bekommen.

(September 1976) Werner W. Reiners

*KARL BAYER: Das musikalische Anagramm. Elemente der Musik. Lübeck: Im Selbstverlag des Autors 1976. 193 S.*

Erwartungsvoll in die Hand genommen – enttäuscht beiseite gelegt: so ist es mir ergangen, weil die Erwartung, neuen Aspekten auf musikwissenschaftlichem Gebiet zu begegnen, sich gegen die Enttäuschung über die nicht befriedigende Aufbereitung und Darbietung des Stoffes nicht behaupten konnte. Das ist bedauerlich, denn der Autor hat viel Material zusammengetragen, das als Nährboden für neue Ideen etwas hergeben könnte.

Schon zu Beginn, wo ein Kreis, der offenbar eine zwölfteilige Oktave darstellen soll, mit nicht erläuterten Buchstaben abgebildet ist und vom Terzbereich ‚L - D‘ gesprochen wird, fängt das Raten an. Gleich danach folgt eine völlig ungenügende Literaturangabe (‚in MGG schreibt Robinson‘), und diese unwissenschaftliche Zitierweise zieht sich durch das ganze Buch hin, z. B. ‚gemäß MGG‘ (S. 27), oder aus Ernst Bindels *Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten* wird kurzerhand mit dem Hinweis ‚im Kapitel 19‘ zitiert, als ob das Buch nicht aus drei Teilen bestünde, von der fehlenden Seitenangabe ganz abgesehen (überdies zitiert mit einem völlig sinnentstellenden Feh-

ler: „geteilten“ statt „temperierten Tritoni“!) (S. 111). Daß bei Zitaten nicht vermerkt ist, wo sie gekürzt sind, ist verwunderlich (z. B. S. 36/37).

In dem Kepler-Kapitel muß gerätselt werden, was in den Harmonie-Tabellen Seite 77 von Kepler, was von Bayer stammt. Es hätte vermerkt werden müssen, daß 0,892 zwar dem pythagoreischen Ganzton mit ca. 198 Cents nahekommt, aber nicht mit ihm identisch ist und daß auch die große Sekunde mit 0,9079 (0,980 ist wohl ein Druckfehler?) eben nicht exakt 0,9 erreicht. Im übrigen hätten die Beziehungen der beiden Tafeln erläutert werden sollen, da sie nicht unmittelbar einsichtig sind, und es fehlt auch ein Hinweis auf die weitere Entwicklung des astronomischen Wissens, etwa auf die abweichenden Ergebnisse von Francis Warrein, über die Rudolf Haase in Heft 5 der *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung*, Wien 1973, S. 46 ff. berichtet.

Doch zu Anagramm, dem „*Inhalt und Zweck dieses Buches*“ (S. 96). Ich zitiere: „*Mittel zur metaphysisch-musikalischen Tätigkeit*“ (S. 97); „*ist eine Auswahl aus den zwölf ‚Stammtönen‘ der Oktave*“ (S. 97, dazu rätselhafte Graphiken); „*Die graphischen Bilder von Tonfolgen*“ (S. 30); „*Wie bei den Tönen als ‚Anagramme‘ das gleichseitige Dreieck, Quadrat, und das gleichseitige Sechseck uns dissonant erklingen und hier erst in der Schwebung eines Halbtones die Konsonanz ertönt, so suchten die griechischen Baumeister . . . die starre . . . Rechtwinkeligkeit . . . zu meiden*“ (S. 32)! Kurzum: das „Durchforschen“ dieses Buches ist nicht jedermanns Sache . . .

(November 1976) Erich F. W. Altwein

**HANSGEORG MÜHE:** *Musikanalyse. Methode, Übung, Anwendung.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 240 S.

Eine gründliche Einführung für Anfänger. Vom ersten Hören, gezielten Hinhören und Zusammentragen historischer Fakten an wird der Leser Schritt für Schritt von

einem kenntnisreichen Praktiker angeleitet und mit jeweils erforderlichem Rüstzeug versehen. (Im Rhythmuskapitel Hinweis auf typische historische Modelle, im Wort-Ton-Kapitel Behandlung aller Versrhythmen usw.) Gestaltungsmöglichkeiten in Harmonik, Melodik und Rhythmik werden kapitelweise je für sich untersucht, was ihre ausführliche Behandlung ermöglicht, es indessen dem Leser überläßt, sich in Fällen gleichgewichtigen Zusammenwirkens zurechtzufinden. Anerkennenswerte Gründlichkeit im Detail (so wird bei Harmonik z. B. auch harmonische Dichte und Tonartcharakter behandelt und hingewiesen auf zeitbedingt unterschiedlich vorzunehmende Bewertung von Dissonanzgraden) wird erkauf mit dem Verzicht auf beispielhaftes Zusammentragen aller Teilbefunde in Modellanalysen. Ja wie sollen diese überhaupt aussehen? Problematisch scheint mir nämlich der in allen Kapiteln wirksame Drang nach grafischem Abbild. Jedes Kapitel hat sein Zeichensystem. Wird in „*Kommt ein Vogel . . .*“ der Zweitakter „*setzt sich nieder . . .*“ als Kreis, die unverkennbare Variante im abschließenden „*von der Liebsten . . .*“ aber als Dreieck dargestellt (Schlußgruppen sind immer Dreieck!), so entlarven sich Kreis, Dreieck usw. usw. doch als entbehrlich, ja als einsichtshemmend.

(Januar 1980) Diether de la Motte

**HEINZ BREMER:** *Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570 bis 1700).* Köln: Arno Volk-Verlag 1976. X, 252 S. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 110.*)

**KLAUS FINKEL:** *Pädagogik und Musikunterricht im Schulwesen des ehemaligen Herzogtums Pfalz-Zweibrücken nach der Reformation. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800. Band II. Tutzing: Hans Schneider 1976. 235 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Historische Forschungen auf dem Gebiet der Musikpädagogik waren in den sechziger und beginnenden siebziger Jahren nicht

eben gefragt, glaubte man doch auf geschichtliche Erkenntnisse umso leichter verzichten zu können, als Vergangenheit übermächtig das pädagogische Geschehen beherrschte und dringend notwendige Reformen behinderte. Inzwischen ist der pädagogische Fortschrittsglaube, der Geschichte lediglich noch als Negation verstand, brüchig geworden; kritisches Überdenken und Rückbesinnung greifen Platz. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit erhält wieder Gewicht, zugleich auch einen neuen Stellenwert.

Ihren Niederschlag findet diese Entwicklung bereits in einigen Publikationen. So befaßte sich Heinz Bremer mit der Geschichte der Schulmusik am Niederrhein in der Zeit von 1570 bis 1700. Dabei knüpfte er methodisch an die Habilitationsschrift seines Lehrers Karl Wolfgang Niemöller an; d. h. das Thema wird unter der Prämisse angegangen, daß der schulische Musikbetrieb damals unauflösbar verflochten war *„mit dem dichten Netz wechselseitiger und stetiger Veränderung unterworfenen Beziehungen zwischen Schule, Kirche und Gesellschaft sowie deren Verhältnissen und Potentialen, ihren Erwartungen und geistigen sowie organisatorisch-strukturellen Prozessen“* (S. IX). Dieses differenzierte Beziehungssystem offen zu legen, stellte sich der Verfasser zur Aufgabe. Als Quellen dienten ihm hauptsächlich lokalgeschichtliche Veröffentlichungen, in geringerem Maße auch Archivalien.

Wie die Untersuchung zeigt, hatten territoriale Zersplitterung und konfessionelle Spaltung zwar qualitativ graduelle Auswirkungen auf den Stand der Schulmusik; das Niveau des Musikunterrichts und der Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen war indessen, zieht man die schulmusikalischen Verhältnisse in anderen, besonders den mitteldeutschen Landesteilen Deutschlands zum Vergleich heran, im ganzen gesehen eher bescheiden. Meist bildeten einstimmige Gesänge den einzigen Unterrichtsgegenstand. Nur an wenigen Schulen stand die Figuralmusik auf dem Lehrplan. Im 17. Jahrhundert fand zwar vokale und instrumentale Figuralmusik Eingang in den

Gymnasien, doch wurde dafür in der Regel keine Unterrichtszeit zur Verfügung gestellt. In Übereinstimmung mit der allgemeinen pädagogischen Entwicklung im deutschen Raum setzte sich auch am Niederrhein die vom Späthumanismus ausgehende Tendenz durch, die musikalische Bildung zugunsten sprachlich-rationaler Bildung zurückzudrängen oder gar aufzuheben.

Wesentliche Einblicke vermittelt die vorliegende Arbeit in die soziale und berufliche Lage des Schulmusikers jener Zeit. Dazu noch eine kurze Anmerkung: Der Ausdruck *„die missas singen“* (S. 159), bezogen auf einen Lehrer, verweist weniger auf eine musikalische denn liturgische Tätigkeit; folglich handelt es sich bei dem hierzu verpflichteten Lehrer um einen katholischen Priester.

Zu fragen ist, ob die Studie nicht an Konturen gewonnen hätte, wenn mehr handschriftliches Archivmaterial herangezogen worden wäre.

In einem territorial engeren, zeitlich jedoch weiter gesteckten Rahmen bewegt sich die Untersuchung von Klaus Finkel. Sie geht außerdem nicht nur primär von handschriftlich überlieferten Quellen aus, sondern berücksichtigt auch stärker den gesamtpädagogischen und schulpolitischen Hintergrund.

Ausführlich beschreibt der Autor von den Anfängen das gelehrte Pfalz-Zweibrückener Schulsystem (dem in vielen Punkten württembergische und sächsische Schulen, besonders aber das Straßburger protestantische Unterrichtswesen Vorbild waren), um sodann Stellung und Bedeutung des Unterrichtsfachs Musik an den gelehrten Schulen des Herzogtums Pfalz-Zweibrücken zu umreißen. Dabei lassen sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts fortwirkende Grundzüge erkennen wie der Primat der Musiktheorie im Musikunterricht, die Aufteilung des musiktheoretischen Lehrstoffs auf die Partikularschulen und die Landesschule, praktischer Musikunterricht innerhalb des Lehrplans, daneben aber häufiges Musizieren außerhalb des Unterrichts. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts gewann das Instrumentalspiel an der Landesschule zunehmend an

Gewicht; gleichzeitig jedoch wurde Musik als Schulfach immer mehr aus dem Lehrplan verdrängt, während hingegen an den Partikularschulen die Zahl der Musikunterrichtsstunden im 18. Jahrhundert merkwürdigerweise noch zunahm.

Grundsätzlich erhielt jeder Schüler eine musiktheoretische Grundausbildung, zu deren Vermittlung Lehrbücher verwendet wurden. Eingehend behandelt der Verfasser in seiner Studie Lehrziele, Lehrstoff, Lehrbücher und Lehrmethoden.

Bei all diesem positiven Gesamteindruck darf freilich nicht übersehen werden – und Klaus Finkel macht dies auch oft genug deutlich –, daß, von Ausnahmesituationen abgesehen, letztlich doch nur die Landesschule lange Zeit jenes blühende Musikleben aufzuweisen hatte, wie es in manchen musikpädagogischen Arbeiten verallgemeinernd als Norm dargestellt wird.

Ermüdend wirken in der Darstellung die Wiederholungen. Um dem Leser das Verständnis der Quellentexte zu erleichtern, wäre es zweckmäßig gewesen, Kürzungen aufzulösen (so hat man z. B. „*außlaßg*“ (S. 147) als „*außlaß(un)g*“, „*haltg*“ (S. 147) als „*halt(un)g*“ oder „*friedl*“ (S. 153) als „*friedl(ich)*“ zu lesen).

(April 1978)

Manfred Schuler

*KARL HÖRMANN: Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 228 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. I.)*

Karl Hörmann hat eine Studie vorgelegt, die insofern überrascht, als der Titel kaum vermuten läßt, daß sie an die auf den Beobachtungen des königlichen Zollinspektors Josef Rutz über die Rumpfmuskulatur beruhende Tradition der Mitbewegung anknüpft, durch die einst den literatur- und musikwissenschaftlichen Seminaren von Sievers und Becking ein merkwürdiger Charakter verliehen wurde. Auch Hörmann geht es um den körperlichen Mitvollzug, um

hüpfende Beinaktivitäten zu Staccatovierteln. Musikalische Eigenschaften und Merkmale der Bewegungsdarstellung werden aufgelistet. Was komisch wirkt – so der tanzende Student zu Mozarts Klarinettenquintett auf einem Bein verbleibend mit ausgestreckten Extremitäten – muß nicht unbedingt des Sinnes entbehren. Problematisch aber an Hörmanns Untersuchung ist der Zusammenhang, den er zwischen körperlichem Mitvollzug und Erlebnisintensivierung sowie aufmerksamem Musikhören konstruiert, die beide ihrerseits entscheidende motivationale Faktoren darstellen. Daß dieser Zusammenhang zwischen physischen Aktivitäten und Motivation wirklich existiert, bleibt auf Grund einer unzulänglichen Versuchsplanung, nämlich dem Mangel an Kontrollgruppen, eine Behauptung. Es liegt eine wortreiche Studie vor, die auf große Kenntnisse des Autors hinweist, ohne ihrem Gegenstand gerecht zu werden.

(April 1979)

Helga de la Motte-Haber

*RUDOLF KLINKHAMMER / REINHOLD WEYER: Musiklehrerausbildung in der Bundesrepublik Deutschland im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1977. 128 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. II.)*

Für die Herausgeber Walter Gieseler und Helmuth Hopf war es sicher ein besonders glücklicher Umstand, als 2. Band der neu erschienenen Reihe *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft* die bedeutsame und zugleich der Themenstellung genügende Schrift von Klinkhammer und Weyer gewinnen zu können. Denn diese Untersuchung zur Situation der Musiklehrerausbildung eröffnet in der Tat Perspektiven, insonderheit zu einem Zeitpunkt, da allerorten Studienordnungen neu erstellt werden oder erstellt werden müssen. Untersucht und im Hinblick auf Ziele und Inhalte der Ausbildung ausgewertet haben Klinkhammer und Weyer 93 % aller geltenden

Studienpläne, also fast die gesamte Population. In den Zielformulierungen ließen sich nicht nur große Unterschiede hinsichtlich einer mehr gesellschaftswissenschaftlichen Ausbildung oder fachlicher Qualifikationen nachweisen, vielmehr auch horrende Differenzen zwischen den Plänen der Musikhochschulen und denen der sog. wissenschaftlichen Hochschulen (Pädagogische Hochschule, Gesamthochschule, Universität). Bei jenen fehlen in der Regel grundsätzliche Überlegungen zur Konzeption des Faches, was nicht unbedingt auf eine größere Selbstverständlichkeit der Ausbildung für die Sekundarstufe II oder das Lehramt an Gymnasien hinweist. Vielleicht handelt es sich um ein Noch-Nicht-Registrieren von Problemen und eine stärkere Verpflichtung auf das Bisherige. Das belegen unerwartete Unterschiede bei der Gewichtung von Studieninhalten. Daß die Musikpraxis an Musikhochschulen eine größere Bedeutung hat als an den sog. wissenschaftlichen Hochschulen ist ein Ergebnis, das eine bedauerliche Vermutung bestätigt; überraschend aber ist, daß Musikhochschulen auch Innovationen, die vor allem im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft liegen, zurückhaltender gegenüber stehen und – höchst merkwürdig – das Volksliedspiel stärker konservieren.

Klinkhammer und Weyer fordern eine gleichqualifizierende Ausbildung, in die sie die Utopie von 80 Semesterwochenstunden für Musiklehrer aller Schulformen und Schulstufen einflechten. Ihren Vorstellungen entspricht ein stärkeres Übergewicht von Musikpraxis und -theorie (einschließlich Musikwissenschaft) gegenüber der mit 20 Semesterwochenstunden angesetzten Musikdidaktik. Ein vernünftiger Vorschlag, dem bei zukünftigen Planungen Rechnung getragen werden sollte. Zu danken ist den Autoren eine arbeitsaufwendige Untersuchung, die helfen könnte, vom „Ist“ zum „Soll“ fortzuschreiten.

(April 1979) Helga de la Motte-Haber

*CHRISTIAN KADEN: Hirtensignale – Musikalische Syntax und kommunikative Praxis. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 264 S., zahlr. Notenbeisp., Übersichtstaf., Bibliographie (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 9.)*

Ohne Zweifel ist es ein besonderes Verdienst der musikethnologischen Forschung in der DDR, das wohl nicht neue Thema der Beziehungen zwischen Arbeit und musikalischen Äußerungen betont aufgegriffen und in eingehenden, manchmal bis zu letzten Konsequenzen ausgeführten Untersuchungen vertieft zu haben. Diese Interessenausrichtung kommt natürlich nicht von ungefähr – sie fußt vielmehr auf dem einmaligen Stellenwert, den der Marxismus dem Phänomen „Arbeit“ für die historische Entwicklung schlechthin zuweist und der vielleicht am typischsten in einer Aussage von Friedrich Engels zum Ausdruck gelangt, dernach die Arbeit in so großem Maße eine Grundbedingung des menschlichen Lebens ist, „... daß wir in gewissem Sinne sagen müssen: Sie hat den Menschen selbst geschaffen...“

Das hier vorzustellende Buch von Christian Kaden bietet ein hervorragendes Beispiel des erwähnten Bereichs musikethnologischer Forschungen. Die vielschichtigen und bis ins äußerste Detail gehenden konkreten Beobachtungen des Verfassers erscheinen innerhalb eines auffassungsmäßigen Konzepts korreliert und sowohl überschaulich-klar als auch auf das gesetzte Ziel hin ausgerichtet mitgeteilt. Es ist überhaupt ein Vorzug dieser Untersuchung, daß nicht die konkreten Tatsachen an sich allein im Mittelpunkt der Ausführungen stehen, sondern vielmehr ihre kritischen Wertungen das Bild bei weitem nicht immer offensichtlicher Zusammenhänge entwerfen. Über die Zielsetzung äußerte sich der Verfasser so: „Ziel der Arbeit ist es, gesellschaftliche Faktoren aufzuspüren, die die Spezifik der musikalischen Syntax bedingen, d. h., es soll, über die Beschreibung musikalischer Phänomene hinausgehend, die Erklärung ihrer Struktur angestrebt werden...“; und: „... In vorliegender Arbeit wird also versucht, von der

*allgemeinen Untersuchung der Wirksamkeit musikalischer Strukturen in der sozialhistorischen Praxis zur detaillierten Analyse der musikalischen Syntax unter dem Aspekt sozialkommunikativer Funktionalität vorzustoßen . . .“ (S. 7 bzw. S. 8).*

Nach einem einleitenden Kapitel, das Aussagen über die Zielsetzung der Arbeit nebst einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Quellenlage enthält, werden im zweiten Kapitel allgemeine Fragen der Hutungswirtschaft dargestellt. Den eigentlichen Kern der Arbeit aber bilden die darauffolgenden Kapitel: 3. Der Funktionsmechanismus musikalischer Kommunikation in der Hutungswirtschaft, und 4. und 5.: Die syntaktische Struktur instrumental-musikalischer (Kapitel 5: vokal-musikalischer) Hirtensignale. Kommunikationstheoretische Begriffe werden zu Beginn des ausgedehnten 3. Kapitels klargestellt, in dem sodann zwei verschiedene Kommunikationsmodelle eingehend untersucht werden, deren Differenzierung schon im 2. Kapitel begründet wurde: 1. Signalgebung in der Hutungspraxis des Gemeindegirten und 2. Signalgebung in der Hutungspraxis von Hirten, die im Dienste bäuerlicher Einzelbetriebe stehen. Die dabei hervorgehobenen „Kommunikationsketten“ [= „eine aus zwei Kommunikationspartnern (ohne perzeptive Zwischenschaltung eines weiteren Bewußtseinsträgers) bestehende sozialfunktionale Einheit“; S. 17] sind im ersten Falle: zwischen a. Hirt und Tierbesitzer, b. Hirt und Herde (daran angeschlossen eine Wertung der kommunikativen Funktionen des Herdengeläutes), c. Hirt und Hund, d. Hirt und anderer Hirt, e. Hirt und Dorfbewohner und f. Hirt und Dorfexterner; im zweiten Falle aber desgleichen zwischen: a. Hirt und Tierbesitzer, b. Hirt und Herde (anschließend „Herdengeläute“; vgl. diesbezüglich den gleichen Punkt innerhalb des ersten Kommunikationsmodells!), c. Hirt und Hund, d. Hirt und anderer Hirt, e. Hirt und Dorfbewohner. Die aus der Aufzählung herauszulesende Überschneidung findet aber nur in einem sehr begrenzten Maße statt – die getrennte Darstellung ist m. E. positiv zu bewerten, da dadurch von der Funktion her

bedingte Unterschiede herausgestellt erscheinen, die ansonsten gewiß verwischt worden wären.

Auf dem bis hierher Erarbeiteten aufbauend, geht der Verfasser auf die syntaktische Struktur der Hirtensignale ein – es ist der Abschnitt eigentlicher, musikstruktureller Analysen, einerseits der instrumental ausgeführten und andererseits der vokalen Hirtensignale. Dabei werden u. a. bisher nur auf intuitiver Basis gemachte Aussagen über bestimmte Charakteristika der Hirtenfolklore als Tatsachen bewiesen – s. z. B. die Behauptung über die in der Hirtenmusik nicht vorherrschende Quadratur. Die wohl ausgesprochene psychologische Bedingtheit einer den meisten Hirtensignalen zu Grunde liegenden Struktur, die ihren Niederschlag in konkreten, voneinander zu unterscheidenden musikalischen Gebilden findet (A. Initialformeln: Der Expedient erweckt die Aufmerksamkeit des Perzipienten für die zu machende Mitteilung; B. Medianformeln: Die eigentliche Mitteilung; C. Finalformeln: Abschluß der Mitteilung), hätte m. E. größere Aufmerksamkeit in den Ausführungen erfordert. Damit verbunden darf auch auf diesbezügliche Übereinstimmungen mit anderen Gattungen (z. B. Rufe der Straßenhändler) verwiesen werden; ein von dieser Basis aus angestellter Vergleich hätte ohne Frage interessante Ergebnisse gezeitigt. Desgleichen hätte sich der Rezensent auch ein Eingehen auf Parallelererscheinungen bei Hirtensignalen anderer Landschaften und Völker gewünscht, wobei Bezüge aufgedeckt hätten werden können, die nicht nur im Allgemeinen, sondern selbst im Musikalisch-Konkreten vorhanden sind. Aber nicht nur im musikanalytischen Kapitel, sondern auch im vorausgestellten wäre eine Erweiterung des Blickfeldes zu begrüßen gewesen, wenn auch – und dies muß hier entschuldigend gesagt werden – ein solches Unterfangen die an sich schon nicht einfache Problematik weiter kompliziert hätte; so denke ich etwa an Erscheinungen, wie sie für osteuropäische Hirtenkulturen gut dokumentiert sind, wie z. B. an die „Kommunikationskette“ zwischen Hirt und der von ihm angenommenen und als feindlich gewerteten

Welt der magischen Kräfte. Allerdings muß dem Verfasser zugute gehalten werden, daß seine Abgrenzung gewollt war und einerseits der Vereinfachung halber, andererseits aber zum Zwecke der konkreten Bestandsaufnahme durch Feldforschung erfolgte. Denn Christian Kaden stützt seine Aussagen vorrangig auf die Ergebnisse persönlicher Terrainforschungen im Thüringer Wald und im Harz; völlig beiseitegelassen wurden Formen der Hirtenmusik in den Alpen, doch „die ungünstige Quellenlage machte es erforderlich, neben den Zeugnissen für Signalisierpraktiken in Landschaften der DDR auch historische Belege aus Landschaften, die in der BRD liegen, heranzuziehen . . . In einigen Fällen wurden zum ergänzenden Vergleich historische Quellen aus Landschaften auf dem Gebiete der VR Polen, der ČSSR und der Sowjetunion benutzt . . .“ (S. 10).

Nach einem Kapitel über die prämusikalischen Signale, faßt der Verfasser seine Schlußfolgerungen zusammen, die er mit Hinweisen auf noch zu lösende Aufgaben aus Bereichen, die in der Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten, verbindet. Tafeln, Musiktranskriptionen von Hirtensignalen und eine bibliographische Übersicht runden diese empfehlenswerte Arbeit ab.

(April 1979) Gottfried Habenicht

*THEODORE BAKER: On the Music of the North American Indians. Translated by Ann BUCKLEY. Buren: Frits Knuf 1976. 151 S. (Source Materials and Studies in Ethnomusicology. Band IX.)*

Band IX der von Frank Harrison herausgegebenen *Source Materials and Studies in Ethnomusicology* legt in anastatischem Nachdruck und vorzüglicher englischer Übersetzung von Ann Buckley die Leipziger Dissertation *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* von Theodor Baker vor, die 1882 bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Es handelt sich bei dieser Studie um die erste ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musikkultur der Indianer, genau genommen der dem Stamm der

Irokesen zugehörigen Seneca, die im westlichen New York wohnten. Die Arbeit ist nicht nur dem Indianer-Spezialisten bekannt, sondern auch von hoher Bedeutung für die Wissenschaftsgeschichte; es lassen sich darin die Denkkategorien und Fragestellungen der frühen Ethnomusikologie beobachten. Da Bakers Publikation, die bisher nie neu aufgelegt wurde, auch im deutschsprachigen Raum schwer zugänglich ist, bedeutet der vorliegende Band nicht nur dem amerikanischen Kulturanthropologen eine Bereicherung.

(März 1979)

Hans Oesch

*GESINE HAASE: Studien zur Musik im Santa Cruz-Archipel. Ein monographischer Beitrag zur Musik Ozeaniens. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1977. 301 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 6.)*

Keine Frage, daß diese Studien zur Musik Ozeaniens von Gesine Haase, veröffentlicht in den von Kurt Reinhard herausgegebenen *Beiträgen zur Ethnomusikologie*, unser Wissen zu mehrern vermag, zumal es bisher noch keine Einzeldarstellung der Musik in diesem ostmelanesischen Raume gab! Leider begrenzt sich der Wert dieser sorgfältig bewältigten Arbeit aber durch mehrere Umstände. Die 121 Tonbandaufnahmen von Gerd Koch, gewonnen anläßlich einer Expedition der Jahre 1966/67 und archiviert in der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde, Berlin, stammen alle – und somit auch die von Haase analysierten 93 Stücke – von den westlichen und östlichen Riff-Inseln sowie der Hauptinsel Ndende (Santa Cruz); was hier vorliegt, kann keineswegs für den ganzen Archipel verbindlich sein. Leider sind zudem sämtliche Klangdokumente nicht im aktuellen situativen Kontext, sondern im Hause Kochs entstanden. Überdies ist das Klangmaterial, von dem man nicht weiß, ob es wenigstens alle musikalischen Gattungen dieses begrenzten geographischen Raumes erfaßt, nicht über jeden Tadel erhaben;

unregelmäßiger Bandlauf begrenzte die Bearbeitungsmöglichkeiten einiger Lieder. Schließlich mußte Haase ohne eigene Feldarbeit sich auf die von der Expedition mitgebrachten Kommentare stützen, so daß zum Beispiel musiksoziologische Fragen nicht erschöpfend beantwortet werden konnten. So heißt es in der Zusammenfassung (S. 186) wohl zurecht: „*Auch die musikwissenschaftlichen Ergebnisse der Arbeit sind nicht als endgültig anzusehen*“. Als Basis für weitere Forschung ist die Arbeit indes von nicht zu bestreitender Bedeutung.

Obgleich die Umsetzung der Schallaufnahmen ins Notenbild (S. 251–301) mit „*konservativen Mitteln*“ (S. 13) vorgenommen werden mußte, gewinnt der Leser, zusammen mit den Transkriptionskommentaren (S. 192–248), eine konkrete Vorstellung von Motivik, Phrasenbau und Strophenstruktur dieser Tanzgesänge, Arbeitslieder (sind es nicht eher unterhaltende Lieder zur Arbeit?), Haifang-Lieder, Reise-Lieder oder Initiations-Gesänge. Man kann sich fragen, warum die Expeditionsprotokolle – und folglich auch Haase – in zwei Fällen von „*magischen Gesängen*“ sprechen (S. 59–64, Lied Nr. 36 und 37). Heißt das, die andern Dokumente würden der magischen Qualität entbehren? Mit den Haase zur Verfügung stehenden Mitteln lassen sich diese und viele andere Fragen nicht klären. Was als sicher zu gelten hat, ist die Tatsache, daß die Vielzahl unterschiedlicher Merkmale dieser Aufnahmen eine homogene Entwicklung ausschließt und – wie der Schreibende meint – auf unterschiedliche Akkulturationsprozesse hinweist. „*Damit stehen die Ergebnisse der musikalischen Analysen im Gegensatz zu dem bei Gerd Koch für den materiellen Bereich und bei William Davenport für den ethno-soziologischen Bereich erarbeiteten, relativ einheitlichen Kulturbild*“ (S. 182). Die achttaktige Periodisierung der Formabschnitte gewisser Tanzlieder – der wichtigsten Gattung der westlichen Riffinseln – darf einstweilen gewiß nicht als „*eine eigenständige Entwicklung*“ (S. 182) dieser Region ausgegeben werden, auch wenn sich in dem von Christensen erarbeiteten Material von den

Ellice-Inseln und auch in den andern Santa Cruz-Regionen Ähnliches nicht zeigt; genauere Untersuchungen würden mit größter Wahrscheinlichkeit die Richtigkeit der Vermutung Haases bestätigen, daß sich „*in diesem Stilprinzip europäischer Einfluß niedergeschlagen hat*“.

(März 1979)

Hans Oesch

DAVID MUNROW: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press 1976. 97 S.

Der tragisch ums Leben gekommene Autor dieses entzückenden Buchs spielte virtuos etwa ein Dutzend historischer Instrumente, leitete ein Ensemble, das Musik des Mittelalters und der Renaissance ausführte, und veranstaltete damit Konzerte. Ihm geschah das gleiche, was der Unterzeichnete bei seinen Museumskonzerten ehemals öfters erlebte: Die Besucher baten ihn, etwas über die Instrumente zu erzählen, die nie aufhören diejenigen, die sich nicht tagtäglich damit befassen, zu bestechen. Dieses Buch ist ein Kompendium seiner Ausführungen.

Das Werk ist eine Goldgrube an Information nicht nur über die Instrumente selbst, sondern auch über die Zusammenstellung der Ensembles, über die dafür geschriebene Musik, über ihre Stellung – historisch und sozial – im Leben der Zeit, und noch vieles mehr. Der Text liest sich wie ein Roman, und das nicht nur durch die eingestreuten Anekdoten. Es versteht sich, daß ein solches Werk keine vollständige Abhandlung des Themas sein kann. Trotzdem glaube ich, daß es nicht nur interessierte Laien fesseln kann, sondern auch als Basis instrumentenkundlichen Unterrichts auf akademischem Niveau recht nützlich sein könnte. Dabei ist, um es mal auf Deutsch zu sagen, das Layout angenehm up-to-date.

Besonders zu begrüßen ist die Tatsache, daß Mittelalter und Renaissance scharf voneinander getrennt werden. Offensichtlich hat der Autor auch bei seinen Konzerten diese Trennung gemacht und den Mischmasch von mittelalterlichen, Renaissance-

und Barock-Instrumenten (und zwar für praktisch jede „alte“ Musik) zu vermeiden versucht, der noch zu oft dargeboten wird, nicht am allerwenigsten hier zu Lande. Ab und zu wird jedem, der sich dauernd mit der Materie beschäftigt, freudige Zustimmung entlockt, so beim Lesen zweier Bemerkungen auf S. 5. Die erste: Die Weiterentwicklung eines Musikinstruments ist meistens die Folge einer Geschmacksänderung vielmehr als einer inhärenten Schwäche. So ist auf modernen Orchesterinstrumenten das Spiel technisch wesentlich leichter und sicherer als auf den alten, dafür haben sie viel des ursprünglichen Charakters eingebüßt. Die technische Beherrschung von Instrumenten früherer Jahrhunderte war zweifellos schwierig, und die Spieler konnten in mancher Hinsicht mehr als die heutigen. Also weder „Das alte Gelump klang halt so schlecht“, noch „Wir haben's so herrlich weit gebracht“. Die zweite Bemerkung: fast das ganze mittelalterliche Instrumentarium lebt in der Volksmusik weiter. Schon mit mährischen Fideln, mediterranen Schalmeien, galizischen Dudelsäcken, vielerorts noch gespielten Kernspaltflöten und Querpfeifen, Volksdrehleiern, walisischen Telyns, Volkshackbrettern, Tiroler Xylophonen und manchen noch beim Volk gebräuchlichen Idiophonen ohne feste Tonhöhe kann man die mittelalterliche Musik zu neuem Leben erwecken.

Ab und an, wenn ein Sachverhalt mehrere Möglichkeiten zuläßt, ist die Formulierung genau richtig: die andere Möglichkeit wird offengelassen. Bei der „Guiterne“ ist der Autor m. E. der von ihm gebrachten Theorie etwas zu sicher, bei der „Citole“ wird die Unsicherheit aber hervorgehoben. Interessant ist die Theorie, daß die „*guitara morisca*“ bei Juan Ruiz eine Langhalslaute mit Drahtsaiten sein könnte (alles S. 26). Interessant auch die Theorie, nach der die Harfenzister von Wendelin Tieffenbrucker in der Wiener Sammlung Alter Musikinstrumente ein Exemplar des von Playford beschriebenen „*Poliphant*“ sein könnte (S. 83).

Gibt es denn gar nichts zu beanstanden? Gewiß, Detailbemerkungen allerdings.

Einige Beispiele: mit Bezug auf Sackpfeifen wird bemerkt, daß „*overblowing is only possible on pipes with conical chanters*“ (S. 10), während in Böhmen, Mähren und Polen die zylindrischen Melodiepfeifen durch stärkeren Druck auf den Sack tatsächlich überblasen werden. Wenn Praetorius den Klang des Gemshorns als „*lieblich*“ bezeichnet, meint er damit nicht „*lovely*“ (S. 14), sondern „*sweet*“ oder „*charming*“. Es ist nicht folgerichtig, auf Seite 24 darauf hinzuweisen, daß die Wirbelstellung bei den einzelnen Zupfinstrumenten im Mittelalter nicht standardisiert war, und dann auf Seite 25 als typische Eigenschaften der mittelalterlichen Laute den „*bentback peg box with lateral pegs*“ zu erwähnen. „*Scheitholt*“ bezeichnet nie eine Trommel mit Schnarrsaite (S. 33). Der von Georg Vol erfundene Regaltyp ist nicht das Bibelregal (S. 61; vgl. Menger, *Das Regal*, S. 15–16 und S. 96–97). Auch könnte man wünschen, daß vor allem von Renaissance-Instrumenten weniger Kopien, dafür mehr Originale abgebildet worden wären.

Solche kleinen Beckmessereien schmälern aber keineswegs den Wert dieses fesselnden, inhaltsreichen und im allgemeinen von hervorragender Sachkenntnis zeugenden Werks, das in der Bibliothek keines Interessierten fehlen darf.

(Juli 1976) John Henry van der Meer

JUAN G. ROEDERER: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. Berlin–Heidelberg–New York: Springer-Verlag 1977. 218 S.

O. SZENDE: *Intervallic Hearing. Its Nature and Pedagogy*. Budapest: Akademiai Kiado 1977. 178 S.

MICHAEL DICKREITER: *Der Klang der Musikinstrumente*. München: TR-Verlagsunion 1977. 104 S.

Musikwissenschaft und Musikpädagogik beziehen in zunehmendem Maße auch die Akustik in ihre Überlegungen mit ein. Sowohl die physikalische Beschreibung klanglicher Vorgänge als auch die Reaktionsweise

des Gehörs werden dazu herangezogen, Fragen der Harmonielehre, der Instrumentation und der Intervallgrößen zu behandeln und für den Studierenden auf intellektuell begreifbarer Basis zu erklären. So kann es nicht verwundern, daß auch die einführende Literatur auf diesem Gebiet in letzter Zeit erheblich an Umfang und Auswahl zugenommen hat. Drei Bände gilt es neu anzuzeigen, die sich mit einem mehr oder weniger breiten Teilgebiet aus dem Bereich der musikalischen Akustik befassen.

Das Buch von Roederer zeigt schon in seiner Gliederung den Charakter eines Vorlesungsmanuskripts, das sich an eine möglichst breit gestreute Leserschaft unterschiedlicher Vorbildung wendet. Es bringt in pädagogisch sinnvoller Weise eine Zusammenstellung des derzeitigen Wissens über die Funktionsweise und den Klang der Musikinstrumente sowie die Verarbeitung des Gehörten im Gehirn. Entsprechend dem persönlichen Interesse des Autors liegt dabei der Schwerpunkt auf dem letztgenannten Themenkreis, was um so mehr zu begrüßen ist, als die Literatur auf diesem Gebiete bisher überwiegend aus weit verstreuten Einzelaufsätzen besteht. Roederer selbst sieht sein Buch, dessen deutscher Ausgabe zwei englische Fassungen vorausgegangen sind, deshalb *„nicht als Duplikat, sondern als Synthese bereits vorhandener Literatur“*.

Im einleitenden Kapitel befaßt sich der Autor mit den Zusammenhängen zwischen Musik, Physik und Psychophysik, wobei über die üblichen analysierenden Betrachtungen der klanglichen Vorgänge hinaus auch die in die Ästhetik reichende Frage „Was ist Musik“ vor dem Hintergrund neuronaler Informationsverarbeitung angeschnitten wird. Das zweite Kapitel behandelt Schallschwingungen, reine Töne und die Wahrnehmung der Tonhöhe. Darauf folgen im dritten Kapitel Fragen der akustischen Energie und Lautstärke sowie im vierten Kapitel die Auswirkung komplexer Töne auf die Wahrnehmung der Klangfarbe, wobei nun auch die Entstehung dieser Klänge aufgrund der Schwingungsvorgänge bei den einzelnen Musikinstrumenten angeschnitten wird. Das letzte Kapitel befaßt

sich konsequenterweise mit der Überlagerung mehrerer komplexer Klänge und führt damit zu den Überlegungen von Konsonanz und Dissonanz, von zeitlichen Strukturen und schließlich auch zu einer Betrachtung über die unterschiedlichen Aufgaben und Funktionsweisen (analytisch und phänomenologisch) der beiden Gehirnhälften.

Demgegenüber ist das Buch von Szende als Monographie anzusprechen, die sich auf ein ganz schmales Gebiet konzentriert, dieses aber mit äußerster Ausführlichkeit und Akribie behandelt. Die Grundtendenz der Arbeit liegt darin, möglichst genauen Aufschluß über die Gehörsreaktionen bei Frequenzunterschieden zu erhalten, um daraus Hinweise für ein gezieltes Hörtraining im Rahmen der musikalischen Ausbildung abzuleiten. So beginnt das Buch mit den Grundlagen des musikalischen Hörens und geht dabei – stets mit umfangreichen Literaturangaben – sowohl auf die unterschiedlichen Arten beziehungsweise Grade des absoluten Gehörs ein, wie auch auf die verschiedenen musikalischen Skalen, Fragen der Notation und des Intervallhörens. Letzteres wird dann allerdings in den folgenden Kapiteln auf das genaueste analysiert, wobei die exakte Beschreibung der psychoakustischen Versuche dem vorgebildeten Leser auch die Möglichkeit gibt, einerseits die Vertrauenswürdigkeit der Resultate zu überprüfen und andererseits selbst die Experimente nachzuvollziehen.

Bemerkenswerte Unterschiede findet der Autor hinsichtlich der Intervallempfindung bzw. -beurteilung bei Personen, die unterschiedliche Instrumente spielen. Spieler von Streichinstrumenten unterscheiden sich relativ stark von Holz- und Blechbläsern, aber auch von Pianisten. Die geringsten Unterschiede findet man zwischen den Holzbläsern und den Pianisten, was damit zusammenhängen dürfte, daß im ersten Fall die Tonhöhenbeeinflussung durch den Spieler ziemlich gering, im zweiten Fall überhaupt nicht vorhanden ist. Auch die Dauer der musikalischen Ausbildung hat einen deutlichen Einfluß: Mit zunehmender Studierendauer wird die Intervallvorstellung immer präziser, wobei es durchaus vorkommen

kann, daß diese Vorstellung von der Norm des reinen Intervalles abweicht. Es sei ausdrücklich hervorgehoben, daß alle Resultate durch sehr umfangreiches Material abgesichert und nicht durch Zufälligkeiten bei einzelnen Testpersonen beeinflußt sind, so daß dieser Arbeit grundlegende Bedeutung zukommt.

Von ganz anderer Art ist demgegenüber das Buch von Dickreiter: Es vermittelt einen Überblick über einen bestimmten Fragenkomplex, ohne zu sehr ins Detail oder auch zu sehr in die Tiefe zu gehen. Die leichte Verständlichkeit der dargebotenen Materie auch für unvorgebildete Leser ist hier offensichtlich das wichtigste Anliegen des Autors. Diese Aufgabe gelingt ihm durch seinen klaren Text mit zahlreichen Abbildungen und ein anschließendes Fragenkompendium, das den Leser zur Selbstüberprüfung des Wissensstandes bzw. des Grades des Verstehens zwingt. Literatur ist dabei nicht im Sinne von Quellenangaben, sondern als Hinweis für weiterführende Lektüre angefügt.

Die einzelnen Abschnitte befassen sich mit den grundlegenden Eigenarten von Schwingungsvorgängen und ihrer Wirkung auf das Gehör – letzteres tritt hier allerdings gegenüber dem Buch von Roederer stark zurück – und gehen dann auf die Eigenarten einzelner Musikinstrumente ein. Dabei sind auch die Richtungsabhängigkeit der Schallabstrahlung und der Einfluß des Raumes einbezogen. Hinweise über Tonsysteme und Notation runden die Darstellung ab. Auch dieses Buch ist nicht als „Duplikat“ anzusehen, sondern wird seinen berechtigten Platz als „Einführung“ zwischen der Reihe der sehr viel umfangreicheren Fachbücher ähnlicher Thematik erfolgreich einnehmen.

(Juni 1979)

Jürgen Meyer

**WENDELIN MÜLLER-BLATTAU:**  
*Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1975. 246 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Es gibt kaum eine musikgeschichtliche Gesamtdarstellung, in der nicht Rang und Gewicht der venezianischen Musik im 16. Jahrhundert hervorgehoben würde. Umso eigenartiger mutet es an, daß die seit dem epochemachenden und immer noch grundlegenden Werk Carl von Winterfelds (1834) erschienenen Arbeiten zur venezianischen Musik, vorab zur Musik der beiden Gabrieli, mehr als dünn gesät sind. Dies hängt gewiß mit den nicht geringen Schwierigkeiten zusammen, die sich der Vergegenwärtigung insbesondere der mehrchörigen und viestimmigen Musik entgegenstellen, nicht zuletzt aber auch mit der noch heute nicht ganz überwundenen Tendenz der Musikgeschichtsschreibung, die Musikgeschichte als einen kontinuierlichen Entwicklungsgang zu konstruieren. Auf dem Weg von der geistlichen und weltlichen Vokalpolyphonie zu Monodie und Concerto, mithin zur „neuen“ Musik des angehenden 17. Jahrhunderts, erschien die venezianische Musik trotz ihrer zukunftsweisenden Züge wie eine Abzweigung ins Abseits. Denn sie hielt fest am kunstvoll-polyphonen Satz. Aber die neuen Aufgaben, die dem Klang und dem Rhythmus in dieser Musik zufielen, veränderten den Kontrapunkt von Grund auf. Der Verfasser sucht in seiner überaus gründlichen Arbeit, die ihre Herkunft von Ernst Apfels Studien zum musikalischen Satz nicht verleugnet, beiden Aspekten gerecht zu werden. Seine nicht allzu umfangreiche Abhandlung, die nichtsdestoweniger den Charakter eines Kompendiums Gabrielischer Satztechnik hat, setzt sich zum Ziel, die neuen Klangtechniken im Rahmen einer Art von Kontrapunktlehre der sprachgebundenen Musik Giovanni Gabrielis zu behandeln. Dem Leser wird strenge Disziplin auferlegt. Denn um den zumeist sehr detaillierten Ausführungen folgen zu können, ist er gezwungen, zugleich zu lesen und Analysen am Notenbeispiel nachzuvollziehen. (Es wäre für Arbeiten solcher Art dringend zu wünschen, die Notenbeispiele in den Text einzurücken.) Es geht dem Verfasser fast ausschließlich um die Untersuchung des Verhältnisses von Kontrapunkt zur Klangtechnik. Man könnte seine Methode nicht

besser kennzeichnen als es der Autor selbst tut (S. 10): „*Alle Motetten wurden gleichsam in ihre Bestandteile zerlegt und die so gewonnenen Elemente dann nach gemeinsamen Merkmalen neu geordnet.*“ Die Gefahr dieses Verfahrens, die in dieser Studie nicht immer vermieden ist, besteht darin, daß der Zusammenhang und die Wechselwirkung der Phänomene außer Betracht bleiben. In neun Kapiteln behandelt der Verfasser die Tonarten (I), Terz-Sext-Klänge (II), Quart-Sext-Klänge (III), den Querstand (IV), den Rhythmus bzw. Prinzipien der Rhythmik (V), die Kadenzbildung (VI), die Imitationstechnik (VII), weitere Elemente des Tonsatzes (VIII) und schließlich in einem letzten Kapitel (IX) die Fälle, bei denen derselbe Text von Gabrieli mehrfach vertont wurde. Die Arbeit ist eine Bestandsaufnahme und diesen Anspruch vermag sie auch zu erfüllen. Es gelingt dem Verfasser in der Tat, eine Reihe von fundamentalen Abweichungen von der traditionellen Kontrapunktlehre festzustellen (z. T. im Anschluß an schon bestehende Arbeiten), Klangtechniken nachzuweisen und zu beschreiben, durch welche der Kontrapunkt „überformt“ wird. Nicht immer überzeugen die Erklärungen: z. B. die Mutmaßung, die gelegentlich auftretende Unstimmigkeit durch das Ineinanderklingen von großer und kleiner Terz bei Chorwechsel sei darauf zurückzuführen, daß der Schreiber nur die einzelnen Abschnitte der Komposition aus der „Cartella“ vor sich gehabt habe. Wir wissen freilich nichts über den Kompositions- und Notationsvorgang der vielstimmigen und mehrchörigen venezianischen Musik. Aber es spricht alles dagegen, daß man sich in Venedig noch mit dem antiquierten Verfahren der „Cartella“ abgab, das sich als durchaus ungeeignet für die Aufzeichnung großangelegter Kompositionen erweisen mußte. Es ist in diesem Fall doch eher an durchgehende Partiturnotierung zu denken. Mit der Behandlung der Rhythmik in der venezianischen Musik hätte sich vermutlich der zentrale Aspekt auch für den musikalischen Satz gewinnen lassen. (Strawinsky sprach einmal treffend von der „*rhythmischen Polyphonie*“ der Venezianer.) Mehr registrierend bietet der Verfasser

aufschlußreiche Bemerkungen über das Verhältnis des Rhythmus zur Sprachvertonung, über rhythmische Möglichkeiten des Wechsels innerhalb derselben Mensur, weist auf das rhythmische Eigenleben der einzelnen Stimmen hin und berührt auch die Beziehung zwischen Tonsatz und rhythmischem Verlauf.

Zu den wichtigsten Abschnitten der Abhandlung gehören die Erörterungen über Kadenzbildung. Der Verfasser bietet gewiß mehr als bloß eine Beschreibung der in der Musik Gabrielis üblichen Kadenzierungsformen. Klar werden insbesondere die Abweichungen von der klassischen Vokalpolyphonie (Palestrina) hervorgehoben, die Tendenz zur „instrumentalen“ Formelhaftigkeit konstatiert. Die veränderte Funktion der Kadenz im Satzganzen findet dabei m. E. zu wenig Berücksichtigung. Es ist namentlich kaum daran zu zweifeln, daß die Kadenzbildung vor allem in der Mehrchörigkeit im Dienst einer weiträumig tektonischen Gliederung steht und ihr dadurch eine Aufgabe zufällt, die sich im kontrapunktisch-polyphonen Satz nicht stellt und die auch in der späteren Kompositionslehre (z. B. Christoph Bernhard, den der Verfasser meistens heranzieht) nicht einmal in Andeutung erwähnt wird. Das Concerto der Monteverdi- und Schütz-Zeit wäre ohne den besagten Funktionswandel des Kadenzierungsvorgangs nicht denkbar gewesen (vgl. dazu auch die Arbeit von H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes*, Tutzing 1974, insbesondere S. 60 ff.).

In einem eigenen, ausführlichen Abschnitt (VII) werden die verschiedenen Formen der Imitationstechnik soweit ich sehe vollständig dokumentiert. Die Hauptergebnisse dieses Kapitels: die Einbeziehung der Imitationstechnik in die klangliche Satzgestaltung („*klangliche Sequenz*“), der Nachweis des „*Außenstimmensatzes*“ auch in der sprachgebundenen Musik u. a. Unter dem Titel *Weitere Elemente des Tonsatzes* geht es um spezielle Probleme der Satztechnik. Von entscheidender Bedeutung für die vielstimmig-mehrchörige Komposition ist der auf Gerüststimmen beruhende Satzbau, als dessen wichtigste Erscheinungsform der „*Au-*

ßenstimmensatz“ zu gelten hat. Hier finden sich außerdem Erörterungen über die Konsequenzen, die durch die Einführung von eigenständig instrumentalen Stimmen und von Verdopplungsstimmen entstehen. Daß Aufführungs- und Besetzungsgepflogenheiten in der Mehrhörigkeit satztechnisch relevant werden, ist tatsächlich ein Vorgang von weittragender Bedeutung, der einmal auf breiterer Basis für die Musik des späten 16. und angehenden 17. Jahrhunderts (Anfänge des Generalbasses!) untersucht werden sollte. Im Spätwerk G. Gabrielis sieht der Verfasser das „Concerto-Prinzip“ im statu nascendi bzw. auf der Stufe des Experiments. Ob diese Beschreibung der Sachlage gerecht wird, mag offen bleiben. Ich würde eher dazu neigen, in den späten instrumental-vokalen Motetten, die man mit Recht „Concerti“ nennen kann, eine eigenständige Form des Concerto zu erblicken. In dem abschließenden Teil der Arbeit (S. 114ff.) werden Kompositionen behandelt, die von G. Gabrieli mehrfach und zwar zu verschiedenen Zeiten vertont wurden. Daß sich, wie der Verfasser feststellt, die Forschung dieser Stücke bisher nicht angenommen hat, ist sicherlich „erstaunlich“. Die Vermutung, es seien wesentliche Aufschlüsse über Kompositionstechnik und Sprachvertonung aus solcher Vergleichung zu gewinnen, wird durch die folgenden Untersuchungen bestätigt. Der Verfasser geht bei der Betrachtung des sechsstimmigen und des achtstimmigen doppelhörigen *Cantate Domino* von der rhythmischen Sprachvertonung aus. Interessant genug sind die Gemeinsamkeiten, die hervorgehoben werden. Vielleicht zu wenig berücksichtigt erscheinen die beträchtlichen Unterschiede in der Satzanlage. In den späten Kompositionen konstatiert der Verfasser ein neues Verhältnis zwischen „klanglichem und linearem Geschehen“, eine Art von Polyphonisierung der klanglich konzipierten Komposition. Ob man allerdings Gabrielis Musik als „Station“ auf dem Wege von Palestrina zu Bach, wo die „völlige Verschmelzung“ erreicht sei, deuten kann, scheint mir zweifelhaft zu sein. Solchen mehr oder minder pauschalen Aussagen stehen indessen Detailergebnisse ge-

genüber, die sich sehen lassen können, z. B. der Nachweis, daß die beiden achtstimmigen Motetten *O Jesu mi dulcissime*, die man bisher für voneinander unabhängige Kompositionen gehalten hat, zusammenhängen, d. h. die spätere Komposition eine Bearbeitung der früheren ist, ferner die Herstellung der verderbten Zweitfassung der Motette *Sancta et immaculata virginitas*. Man bedauert, daß der Verfasser darauf verzichtete, seiner Studie eine Edition dieser durch sinnreiche und, soweit sich dies ohne Partitur beurteilen läßt, überzeugende Konjekturen gewonnenen Komposition beizugeben.

Der Autor versagt sich mit Bedacht jeden Seitenblick auf die venezianische Tradition und auf das musikalische Umfeld nicht nur Venedigs. Man kann dies als Schwäche aber auch als Vorzug ansehen: als Schwäche deshalb, weil sich dadurch eine gewisse Einförmigkeit in der Darstellung einstellt, man gelegentlich Perspektiven und Konturen vermißt, als Vorzug deshalb, weil ein solides Fundament gelegt ist. Jedenfalls steht außer Zweifel, daß nunmehr eine un-gemein gründliche Arbeit zur Satztechnik G. Gabrielis vorliegt, die die Forschung ein gutes, ja ein entscheidendes Stück weitergebracht hat. (Im Literatur-Verzeichnis ist ein Name zu berichtigen: statt „Marius“ muß es „Max“ Schneider heißen.)

(Februar 1980)

Stefan Kunze

*MARTIN STAEHELIN: Die Messen Heinrich Isaacs. 3 Bände. Bern–Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1977. LXXX und 100 S., 135 S., 218 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 28. I–III.)*

Heinrich Isaac steht mit etwa 50 namentlich bekannten und 36 in den Quellen überlieferten Vertonungen des Ordinarium Missae, denen noch weitere 13 Credo-Sätze zuzurechnen sind, quantitativ an der Spitze aller zeitgenössischen Messenkomponisten. Die Tatsache, daß diese Werke reich an individueller Erfindung sind und einen wesentlichen, wenn nicht sogar den wesentlich-

sten Teil des Gesamtschaffens repräsentieren, rechtfertigt auch den ungewöhnlichen Umfang der dreibändigen Messen-Monographie Martin Staehelins mit insgesamt 591 Seiten. Dieses Buch ist, um es vorwegzunehmen, mit großer Sorgfalt, profunder Sachkenntnis und Liebe zum Detail geschrieben, leider jedoch mit einem kleinen, schon im Vorwort angedeuteten „Schönheitsfehler“ behaftet, nämlich dem der nicht immer vollkommen geglückten Verbindung zweier Teile, den Quellenstudien und der Werkanalyse, zu einem organischen Ganzen, deshalb nicht frei von Wiederholungen, diese allerdings oft unter neuen Aspekten. Die Verschmelzung glückte deshalb nicht ganz, weil die ersten beiden Bände die Baseler Dissertation von 1967, der dritte die Zürcher Habilitationsschrift von 1971 bilden; ihre jeweilige ursprüngliche Eigenart sollte jedoch gewahrt bleiben. Die Literatur wurde bis 1973 ergänzt, erscheinen konnte das Buch jedoch erst Ende 1977. Demnach liegen rund 14 Jahre zwischen den ersten Anfängen der Arbeit und ihrer Veröffentlichung.

Die Quellenstudien von Band I zeichnen sich durch eine bei Staehelin schon von anderen Arbeiten dieser Art gewohnte Akribie aus. Das Quellenverzeichnis nennt 137 Handschriften und Drucke; ausgewertet wurden ferner literarische Hinweise auf Messen sowie der Heidelberger Kapellkatalog. Zu ergänzen wäre die viermal in der Landesbibliothek Dresden verzeichnete Kurzmesse: Mus. 1/E/24 (Nr. 10); Mus. Gl 5 (Nr. 24); Mus. Gri 53 (Nr. 7); Mus. Gri 59 (Nr. 32). Anhand von Wolfgang Steudes umfangreichem Katalog der Dresdner Sammelhandschriften (1974) sollten diese Bestände noch einmal „durchforstet“ werden. Vermutlich wird sich hierbei der Anteil der deutschen Überlieferung noch etwas vergrößern. Einer Kurzbiographie Isaacs mit nur gesicherten Fakten schließt sich ein Katalog der Messenkompositionen an. Hier wäre eine Numerierung aller echten Werke, die zumal häufig unter gleichem Titel aufscheinen, zwecks leichterer Verständigung für später von Nutzen gewesen. In der „*Übersicht über die Quellenlage*“ reflektiert der

Verfasser einleuchtend über die verschiedenen Schichten der Überlieferung. Für den deutschen Bereich, wenn er auch weitgehend peripher ist, dürften neuerdings ebenfalls Wolfgang Steudes *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert* (Leipzig 1978) weitere und umfassendere Anhaltspunkte liefern. Im Anhang ist ein Incipitverzeichnis aller Messensätze Isaacs beigelegt.

Band II dient als dokumentarische Ergänzung zu Band I. Er bringt dankenswerterweise den diplomatisch getreuen Abdruck aller Isaac betreffenden archivalischen Eintragungen und Dokumente nebst kritischer Kommentierung, eine gute Basis für alle weiterführenden Forschungen, ferner Zeugnisse der Literatur über Isaac zwischen 1489 und 1613, die seine Bedeutung exemplarisch widerspiegeln. Das letzte Kapitel enthält jene Abbildungen, die Isaac mutmaßlich darstellen. Alle diesbezüglichen früheren Argumente wurden hier noch einmal kritisch gesichtet und diskutiert.

In Band III lotet der Verfasser umsichtig und detailliert die Kompositions- und Satztechnik der Messen Isaacs nach verschiedenen Richtungen hin aus. Besonders erfolgreich sind die Untersuchungen zur Cantus-firmus-Bearbeitung und Verwendung von Fremdvorlagen; auch die Kapitel über die recht zahlreich vertretenen Choralmissen und die bei ihnen übliche Alternatim-Praxis bringen neue Erkenntnisse, ohne daß sie hier aus Raumgründen einzeln hervorgehoben werden könnten. Der für Isaac fundamentalen Imitationstechnik, dem Contrapunctus fractus, Einzelproblemen wie Mensur, Tempo, Klauseln, Stimmfolge u. a., also überwiegend melodisch-harmonischen Phänomenen, widmet Staehelin breiten Raum, während die Rhythmik fast gänzlich aus seinen Analysen ausgeklammert bleibt. Diese seit Jahrzehnten in der Forschung allgemein zu beobachtende Abstinenz versteht man im Grunde nicht, kann doch gerade dieses Element im Zusammenwirken mit den anderen die Originalität vieler Kompositionen auch um 1500 wesentlich mitbestimmen. Hier müßten neue Untersuchungen ansetzen und Versäumtes nachholen.

Der von Staehelin abschließend gebotene Versuch einer chronologischen Ordnung unter Berücksichtigung verschiedener Kriterien, ein bekanntlich meist recht heikles Unterfangen, bildet ein solides Gerüst von Annäherungsdaten, mit denen sich auch weiterarbeiten läßt.

Ohne Zweifel liefert Staehelins umfangreiche und gediegene Studie einen wertvollen, in vielen Punkten Neuland beschreitenden Beitrag zur Erforschung der Musik um 1500. Sie verdient allseitige Anerkennung. Der Unterzeichnete möchte deshalb mit drei abschließenden kritischen Bemerkungen nicht Wasser in den Wein schütten, sondern lediglich auf einige Problemstellen hinweisen.

1. Man empfindet es als Widerspruch, wenn Staehelin in Band I, S. 55, und Band III, S. 3, bedauert, daß für die Zeit um 1500 die musikalische Quellen- und Textkritik analog zur klassischen Methode weder entwickelt noch anerkannt sei, trotz der Versuche des Unterzeichneten in seiner Stoltzer-Ausgabe im *Erbe deutscher Musik*, Band 66 (1969), Walther Dehnhards in seiner Dissertation (1971) und später Martin Justs in seiner Habilitationsschrift (1975), andererseits sich aber selbst eben dieser Methode in Band III bedient, wenn auch seinen Stemmata eine nachprüfbare Recensio und Examinatio fehlen. „Fertig“ ist freilich eine solche Methode nie: wir können nur alle gemeinsam an ihrer Vervollkommnung arbeiten. Daß hier in Band III noch einmal Probleme der Filiation aufgeworfen werden, die eigentlich in Band I gehören, mag die schon angedeutete lange Entstehungszeit der Arbeit und ihre getrennten Teile entschuldigen, dient aber nicht unbedingt der nahtlosen Verbindung der einzelnen Kapitel.

2. Der Nachweis von der Verwendung rhetorischer Figuren im Schaffen um 1500 ist heutzutage in der Forschung zwar noch keine *conditio sine qua non*, doch erscheint mir Staehelins Zurückhaltung (Band III, S. 175f.) übertrieben vorsichtig. Einige Ausdrucksfiguren, vor allem die Climax (im Sinne von Nucius), in Verbindung mit einfachen theologischen Zahlen an besonders

herausgehobenen Stellen, dienen in zahlreichen Werken Stoltzers, vereinzelt auch bei Finck, der Textinterpretation. Der Unterzeichnete hofft, in seinem Aufsatz *Deutsche Musik in Böhmen und Ungarn um 1525. Zur Gestaltung und zum Symbolgehalt der deutschen Psalmmotetten Thomas Stoltzers*, in: *Die musikalischen Wechselbeziehungen Schlesien-Österreich* (Dülmen 1977), darauf unspökativ aufmerksam gemacht zu haben.

3. Die Schlußbemerkung, daß erst durch die Vermittlung Isaacs Deutschland im Schaffen Senfls wirklich eigenständig geworden ist und nunmehr an der großen Musik Europas teilhatte, reizt zum Widerspruch. Bedeutet denn die vollkommene Rezeption des franco-flämischen Stils Eigenständigkeit? Eher ist doch das Gegenteil der Fall! Der Schreiber dieser Zeilen sieht in Fincks fünfstimmiger *Missa super Ave praeclara*, seiner Motette *O Domine Jesu Christe* oder in Stoltzers Psalmmotetten in deutscher Sprache lange vor Senfl einen so hohen Grad von künstlerischer Selbständigkeit und Originalität, daß seiner Meinung nach bereits um 1510 Deutschland als Musiknation im europäischen Konzert als absolut eigenständig anzusehen ist. (Januar 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

WERNER JAKSCH: *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1977. 135, 82 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)*

Als Beitrag zu einer noch fehlenden Geschichte des mehrstimmigen Requiems bleibt vorliegende Studie auf die exemplarische Darstellung eines repräsentativen Werks dieser Gattung aus dem süddeutsch-österreichischen Barock beschränkt. Bibers Salzburger Komposition wird in den gesamten Exequialkomplex eingeordnet, und ihre Funktionsverbundenheit in textliturgischen und gesellschaftlichen Bezügen nachgewiesen. Jaksch verdeutlicht zugleich die Verflechtung von geistlichen und weltlichen

Ansprüchen, die an die musikalische Gestaltung gestellt worden sind. Funeralprotokolle lassen den höfisch-repräsentativen Rahmen der Komposition erkennen, wenngleich der unmittelbare Anlaß ihrer Entstehung unbekannt bleibt. Zur Erklärung des Zusammenhangs zwischen Textaussage einerseits und musikalischer Faktur andererseits dienen Begriffe der musikalischen Rhetorik. Bedenkt man, daß in J. B. Sambers *Continuatio ad Manuductionem organicam* (Salzburg 1707) auch Figurenbegriffe von Christoph Bernhard vorkommen, kann gegen ein solches Verfahren kaum Einwand erhoben werden. In Ermangelung einer Salzburger *Kondukt-Ordnung* hätte auf die Grazer *Hofkondukt-Ordnung* (1. Mai 1613; abgedruckt bei Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, Mainz 1967, S. 280f.) hingewiesen werden können. Die erst 1977 erschienene Habilitationsschrift von Friedrich W. Riedel, der auch das Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil hinsichtlich des *Requiem*s berührt, konnte der Verfasser nicht mehr berücksichtigen.

Als wertvoller Anhang erweist sich der Katalog edierter und unedierter *Requiem*-Vertonungen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sowie eine Partitur-Wiedergabe des vollständigen Werks von H. I. F. Biber.

(Mai 1979)

Hellmut Federhofer

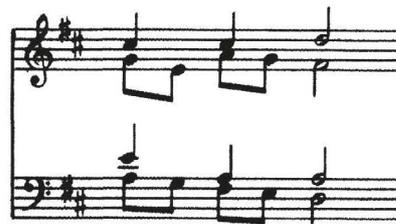
*AUGUSTA RUBIN: J. S. Bach – The modern Composer. Boston: Crescendo Publishing Company 1976. 358 S.*

Unter irreführendem Titel bietet Augusta Rubin eine mit außerordentlichem Fleiß durchgeführte Untersuchung der Bachschen Choralsätze an. 358 Seiten im Großformat! 28 Seiten sind einleitend der Geschichte des Choralatzes gewidmet, leider nur abschließende 20 Seiten der Untersuchung ganzer Choralätze. Die gewaltige Mitte von 300 Seiten ist Details der Akkordbehandlung vorbehalten. Jeder Klang von der ersten bis

zur siebten Stufe hat sein Kapitel, untergliedert in die Unterkapitel Grundstellung, Sextakkord, Quartsextakkord, Septakkord der Grundstellung usw. Geboten wird jeweils eine Fülle von Choralatzauschnitten, die den betreffenden Sachverhalt enthalten, mit kommentierendem Text. In derselben Weise werden die verschiedenen Arten akkordfremder Töne im Bachsatz kapitelweise abgehandelt sowie einige Techniken der Choralzeilen-Modulation. (Chromatische, diatonische, sequenzierende Modulation; Tonalitätswechsel nach Fermate usw.)

Sympathisch, daß des öfteren widersprechende aber gleichermaßen mögliche Interpretationen zur Diskussion gestellt werden. Auch ein kurzes Kapitel, das verschiedene Harmonisierungen derselben Melodie vergleicht, gehört zu den Pluspunkten des Buches, das als Nachschlagewerk von Nutzen sein kann. Dennoch ist das Buch leider, gelesen unter dem Thema „Harmonielehre in den USA“, eine abenteuerliche Lektüre. Jedermann hierzulande hätte anders gegliedert: Hauptfunktionen in Dur – dieselben in Moll – 2., 3. und 6. Stufe (die Parallelen also) in Dur – 3., 6. und 7. Stufe in Moll. Wie kann man ohne Dur-Moll-Differenzierung ein Kapitel „der“ dritten Stufe widmen. Was hat die Dp zu tun mit der tP?! Aus der Fülle weiterer Merkwürdigkeiten greife ich heraus:

Eine sich auf die Töne von melodisch Moll beschränkende Stelle wird als „interessante Mischung von Dur und Moll“, ja als „sophisticated“ bezeichnet zur Verwirrung des Lesers, der sich fragt: Wie hätte man's denn sonst harmonisieren sollen? (S. 60) Ein Dominantsept-Halbtakt mit Baßdurchgängen (voraus gingen ebenfalls halbtaktige Funktionswechsel) wird musikfern interpretiert als  $V^7 VII\frac{6}{4} III V\frac{3}{4}$  (S.61):



Drei fallende Sekundschrötte im Baß und die eine Viertelnote später einsetzende steigende Melodie im Sopran werden überinterpretiert als „Kanon in der Umkehrung“ (S. 105). Bei merkwürdigen Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Baß darf man nicht die Erklärung verschweigen, die sich aus dem 16 Fuß des mit dem Choralbaß gehenden Kontrabasses ergibt: So bleibt die Choralbaßstimme ja doch tiefste Stimme (S. 295; 307)! Singt bei einem von C nach G modulierenden Viertakter der Tenor eine steigende Skala von *f* bis *e'* – an ein *e* des Basses anschließend – sollte man doch um Gottes Willen nicht aus Baßton und Tenorlinie einen „Phrygian Mode“ herausdestillieren (S. 333). Daß der m. E. unumgängliche Terminus Zwischendominanten fehlt, stiftet Verwirrung. In der folgenden bachtypischen Stelle interpretiert die Verfasserin den Gang vom 4. zum 5. Klang als Modulation zu einer neuen Tonika, die dann aber doch nicht Tonika ist (S. 295): t dP<sub>3</sub> tP (D<sub>3</sub>) s<sup>5765</sup> D<sub>3</sub><sup>7</sup>. Was lernt der Studierende, wenn ihm derart das Normale als das Ungewöhnliche serviert wird?

Das Vorwort weist darauf hin, daß in größeren Kompositionen „expanded“ gesehen werden kann, was hier im Choralsatz en miniature begegnet. Das Buch hätte, um diesem Anspruch, allgemein in die Sprache Bachs einzuföhren, gerecht zu werden, den Blick auf Bachs Stil in choralfreien Werken nicht vergessen dürfen. Wird im Choralsatz die Seltenheit dissonanter Vorhalte hervorgehoben, sollte man darauf hinweisen, daß dieselben im übrigen ein für Bach entscheidendes Ausdrucksmittel sind (S. 236). Daß man Dissonanz auf Dissonanz folgend doch öfter im Bachchoral finden könne, als es das Diktat des theoretischen Kontrapunkts erlaubt, wird hervorgehoben. In Bachs Werken gibt es aber ganze Abschnitte ohne Konsonanz, was der Leser nicht erfährt, so daß ihm eben doch nicht die Sprache Bachs im Ganzen vor Augen kommt, sondern nur ein begrenzter Bereich. Und in ihm fehlt Entscheidendes. Wie kann man bei der Aufzählung dessen, was bei der Analyse ganzer Choralsätze zu berücksichtigen ist, den Text vergessen (S. 329)! Beim erstaunli-

chen Choralsatz „Warum betrübst du dich, mein Herz“ hätte die Verfasserin doch darauf kommen müssen.

So kommt trotz immensen Fleißes nicht mehr heraus als ein Lexikon von Bach eingesetzter Akkorde, wobei man noch ein Stufendenken in Kauf nehmen muß von einer Enge, die man seit dem rühmlichen Buch von Louis-Thuille überwunden glaubte: Wenn S<sub>3</sub> wirklich Mollseptakkord in erster Umkehrung ist, gibt es für die Klassik, die die Grundform der Subdominante kaum noch kennt, nur noch „Dur–Moll–Dur–Dur“ als Durkadenz. Ob man so dem Sinn des Komponierens näher kommt?  
(April 1978) Diether de la Motte

MANFRED HERMANN SCHMID:  
*Mozart und die Salzburger Tradition. Tutzing: Schneider 1976. 306 S. und 68 S. Notenteil (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 24.)*

Die süddeutsche instrumental begleitete Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, deren erstaunlicher Produktionsumfang nicht zuletzt durch die verschiedenen Katalogisierungsbemühungen der letzten Jahre mehr und mehr offenbar wird, ist – was ihre Erforschung betrifft – noch weitgehend eine terra incognita. Es existieren zwar mehrere Arbeiten über einzelne Komponisten und manche Detailuntersuchungen, doch wie sehr noch die Voraussetzungen zu einer Gesamtüberschau etwa zu Fragen der formalen Gestaltung oder zu Stilzugehörigkeiten fehlen, wird beispielsweise aus dem 1976 erschienenen Band 2 der *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* deutlich.

Das fürstbischöfliche Salzburg spielte in seiner Ausstrahlung für die Kirchenmusik in weiten Teilen Altbayerns und Österreichs eine ganz wesentliche Rolle. Ein bedeutsamer Ansatzpunkt zur wissenschaftlichen Erschließung des Kernkomplexes ist Schmid's Münchener Dissertation von 1976. Die Arbeit stellt sich weniger als ein geschlossenes Ganzes dar, sie ist eher ein Werkstattbericht, eine mehr oder weniger lockere Folge

von Einzeluntersuchungen zur Salzburger Tradition etwa zwischen 1760 und 1780. Um den Amtsantritt des neuen Erzbischofs Hieronymus Colloredo 1772 zeichnet sich im Salzburger Musikleben eine stilistische Wende ab. Die Vertreter der älteren Generation, Eberlin und Adlgasser, sind mit ihrem Schaffen zwar noch lebendig, doch Michael Haydn und W. A. Mozart treten von jetzt an als Kirchenkomponisten in den Vordergrund. Diesen Angelpunkt benützt Schmid als Ansatz für seine Untersuchungen zur Differenzierung zwischen dem von nun an wesentlich durch Michael Haydn bestimmten Salzburger Kirchenstil (inwiefern er Schule gemacht hat, ist bisher nur wenig erforscht) und der im Grunde aus den lokalen Gegebenheiten nicht ableitbaren Kirchenmusik W. A. Mozarts. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse stützen sich auf gegenübergestellte Analysen gleicher Textversionen oder vergleichbarer Setzweisen. Auch die Form und die Gestaltung der Vokalfugen erfahren eine ausführliche Darlegung.

Mozart hat, veranlaßt durch den Vater, vor allem den vierstimmigen Satz Eberlins studiert (vgl. das Studienheft mit Sparten Leopold Mozarts), sich aber in seinen frühen Werken dann doch an das Vorbild des Vaters selbst gehalten. Michael Haydns *Te Deum* von 1760 wurde das Vorbild für Mozarts Vertonung KV 141, doch ein Vergleich ergibt deutlich die grundverschiedene Einstellung beider in der Textbehandlung: Haydn lehnt sich an den Aufbau des Textes an, bei Mozart aber muß sich der Text der Komposition fügen. Durch Analysen einiger charakteristischer Beispiele ergeben sich auch zur Bühnenmusik wie auch zur Instrumentalmusik Gesichtspunkte zum Verständnis der Besonderheiten des Haydn'schen Stils im Vergleich zu Mozart. Dank des separaten Beibandes mit teils ausführlich zitierten, teils vollständig wiedergegebenen Werken von Eberlin, Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn sind die Analysen und die daraus gefolgerten Argumentationen gut mitzuverfolgen.

Manche Detailergebnisse bereichern die Mozartforschung zusätzlich, so etwa die

Diskussion der Echtheitsfrage des Offertoriums *Sub tuum praesidium* KV 198 (das in der sechsten Auflage des Köchelverzeichnisses von 1964 als unecht bezeichnet ist) oder die Ausführungen über die Salzburger Aufführungs- und Musizierpraxis in der Mozartzeit, u. a. über die durch Gegebenheiten des Doms bedingte Verwendung von Posaunen. Manches ist nur kurz angesprochen, so z. B. das Problem der geistlichen Parodie, die neuerdings auch aufgrund der Erfassung bayerischer Klostermusikarchive in ungeahntem Umfang erkennbar geworden ist. Hier bietet sich Gelegenheit zu weiteren Untersuchungen.

Schmid's Arbeit kann als einer der anregendsten und durch seine Ergebnisse begrüßenswertesten Beiträge zu Mozarts Musikstil aus den letzten Jahren bezeichnet werden. Einige Irrtümer im Detail, die für das Ganze nicht ins Gewicht fallen, sind bereits von anderer Seite angemerkt worden. Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß die besprochene Alt-Arie *Praecelsum* mit Soloposaune aus Michael Haydn's Sakramentslitanei von 1764 in einer sicherlich vom Komponisten stammenden Umarbeitung als *Ave Regina* für Baßstimme, Solobratsche und Orchester seit 1972 bei Eulenburg im Druck vorliegt – ein weiterer Beleg für Schmid's Feststellung über die Ersetzbarkeit der Posaune als Soloinstrument.

(März 1979)

Robert Münster

*CHRISTIAN MÖLLERS: Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1977. 168 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XVII.)*

Christian Möllers' Dissertation, deren Gegenstand und Tendenz auch in wenigstens zwei, den jeweiligen Umständen angepaßten Teilabdrucken (NZ 1974, Bericht vom Schönberg-Kongreß Wien 1974) nachgelesen werden können, besteht aus zwei Teilen. Der erste, „Theoretischer Teil“ genannt, behandelt in systematischem Ansatz,

aber auch mit Rückgriff auf ältere Musik zentrale Aspekte der Reihentechnik; im zweiten, dem „Analytischen Teil“, wird das Verhältnis zwischen Schönbergs Verwendung der Zwölftontechnik und der konkreten musikalischen Gestalt vor allem an Abschnitten des III. Streichquartetts op. 30 untersucht.

Gegenstand der Arbeit ist also weder die Musik selbst in ihren zusammenhängenden Momenten – deshalb führt der Untertitel etwas in die Irre – noch stellt sie einen Aspekt der Schönbergschen Musik in der Entwicklung seines Komponierens dar – die Arbeit beschränkt sich auf die Analyse vor allem einer Komposition. Dabei scheint diese Komposition für eine Untersuchung, die wesentlich die Zwölftontechnik betrifft, noch nicht einmal besonders gut gewählt. Das III. Streichquartett weist zum einen von der Regel der vollausgebildeten Schönbergschen Zwölftontechnik abweichende Eigentümlichkeiten auf (wie die drei „Nachsätze“ der Reihe), zum anderen fehlen seiner Reihe typische Merkmale (wie die „combinatoriality“). Auch wenn nicht behauptet werden soll, daß sich Schönbergs Zwölftontechnik nach op. 30 noch prinzipiell geändert hätte, so wären doch etwa *Moses und Aron* oder das IV. Streichquartett op. 37 sicher angemessenere Beispiele gewesen.

Der Arbeit geht es um Musiktheorie. Sie legt den Finger auf die Diskrepanz zwischen theoretischen Behauptungen über die Zwölftontechnik und ihrer Realisierung im Tonsatz, in der musikalischen Gestalt bei Schönberg, und sie kommt zu dem Ergebnis, daß Schönbergs Kompositionen ohne Verwendung der Reihentechnik – salopp ausgedrückt – wenn nicht besser, so doch zumindest nicht schlechter ausgefallen wären; in jedem Fall trüge die Reihentechnik in keiner Weise zum Sinngehalt der Kompositionen bei. Möllers konstatiert bei Schönberg die „Differenz seines kompositorischen Denkens vom dodekaphonen Prinzip“.

Spätestens hier hätte einem Musikhistoriker – der Möllers freilich nicht ist – die Alarmglocke schrillen müssen. Bevor eine Schizophrenie im kompositorischen Denken

von Schönberg diagnostiziert wird, müßte doch erst einmal geklärt werden, ob der Begriff von Dodekaphonie, den man an Schönbergs Musik anlegt, zutreffend ist. Möllers spricht von orthodoxer Zwölftontheorie, von dem Gesetz der Zwölftontheorie, von Reihengesetz. Er projiziert damit ein allenfalls post festum formuliertes „Gesetz“ auf die Musik von Schönberg, der sich selbst bekanntlich nur sehr lückenhaft über seine Kompositionstechnik geäußert hat. Drei Autoren sind es hauptsächlich, die hinsichtlich der Zwölftontheorie herangezogen werden; dabei wird völlig außer acht gelassen, daß deren Ausgangspunkte sowohl gänzlich verschieden als auch unmittelbar der historischen Situation der Nachkriegszeit verpflichtet waren, daß also zumindest hätte bedacht werden müssen, ob sie als Grundlage einer systematischen Erörterung dienen können: bei Adorno die philosophisch-soziologisch geprägte musikpolitische Absicht, bei Rufer der Wille des getreuen Schülers zur Erklärung und Rechtfertigung, bei Eimert eine schon von Webern beeinflusste, präserielle kompositorische Tendenz.

Die Schwäche der Arbeit ist die Schwäche der Zwölftontheorie, die bloß als Negativbild widergespiegelt wird. Was der Verfasser vor allem anderen von ihr übernimmt, ist eine Rigidität, die auf Stimmigkeit ohne Ausnahme pocht; sie kennt nur ein „entweder–oder“, kein „sowohl–als auch“, was bei der Vieldeutigkeit nicht allein der Musik, sondern auch der Theorie vielleicht der sinnvollere Weg wäre. Das zeigt sich besonders deutlich im Kapitel über die Oktavversetzbarkeit der Töne, aber auch bei den Kommentaren zu zitierter Literatur: Für Rufers Satz „*Schönberg vermeidet in seiner Musik jede Oktavversetzung eines Tones*“ beginnt der Kommentar auftrumpfend: „Für tonale Werke ist das ohnehin falsch.“ Auch in der das Buch abschließenden „Reihentechnischen Analyse“, die jedenfalls der Teil des Buches mit den wenigsten Fehlern ist [gelegentliche falsche Angaben sind wohl nur Druckfehler: S. 146 T. 107–108 lies AU (*fis*); S. 148 T. 191–192 lies CO(*as*); S. 151 lies 332 statt 333; S. 160

T. 138 lies BO(c)], zeigt sich diese Haltung, wenn bei Widerschlagsfiguren oder Zweiktremoli, die nun zweifelsohne als aufgelöste Zweiklänge zu verstehen sind, eine von der Reihe abweichende Einsatzfolge der Töne als Unregelmäßigkeit angeführt wird. Hier spricht nicht einer, der beobachten, erkennen und interpretieren will, sondern der Gegner, der – wohl aus Reflexion über eigene Komponieren – Stellung nimmt und Verdikte äußert.

Damit sollen jedoch keineswegs alle Fragen, die Möllers stellt, alle Widersprüche, die er aufdeckt, alle Ungereimtheiten, die er nennt, als unrichtig abgetan werden. Dennoch scheint dem Rezensenten die Lösung der Probleme auf der Ebene, auf der die Arbeit verharret, nicht möglich zu sein. Einzubeziehen wären vorab Überlegungen zu der Frage, ob tatsächlich die Tonhöhe die primäre Dimension von Musik sei – eine Überzeugung, die Möllers anscheinend unbefragt von Tradition und Zwölftontheorie übernimmt; ob nicht vielmehr der Rhythmus, die Bewegung der Musik in der Zeit die primäre Dimension sei, und damit jede intervallische Modellbildung nur dann im konkreten musikalischen Text deutlich hervortreten kann, wenn ihr die rhythmische Konfiguration nicht entgegensteht. Aber auch unterhalb der nach außen gekehrten Oberfläche der Musik sind Beziehungen selbst dann real und nicht bloß „abstrakt“, wenn man sie nicht unmittelbar wahrnimmt; die „subkutane Schicht“ (Adorno) ist – auch wenn Möllers ihr mißtraut – keine Fiktion. (Dezember 1979) Christian Martin Schmidt

W. A. MOZART: *Sinfonie in C KV 551* („Jupiter-Sinfonie“). *Faksimile der autographen Partitur* hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter [1978] (Lizenzausgabe des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig). [102] und 27 S. (= Beiheft) (*Documenta Musicologica*. 2. Reihe. VIII.)

W. A. MOZART: *Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen*, Text von Emanuel Schikaneder. KV 620. *Faksimile der autographen Partitur* hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979 (Lizenzausgabe des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig). [452] und 31 S. (= Beiheft) (*Documenta Musicologica*. 2. Reihe. VII.)

„Die vorliegende Faksimile-Ausgabe . . . dokumentiert den ersten Schritt wissenschaftlicher Erschließung, die mit der Rückgabe der verlagerten Kostbarkeiten eingeleitet wurde . . .“, schreibt Karl-Heinz Köhler im Beitext, allen Rezensenten zuvorkommend, die das auch gerne sagen würden; in der Tat ist es ein erkennbar ernstes Vorhaben der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (DDR), einer fast schon resignierten Forschung verloren geglaubtes Material ohne Zögern zugänglich zu machen.

Während das Vorlegen der *Jupiter-Sinfonie* der Forschung nur eine erhöhte Bequemlichkeit bringt, da ein früheres Faksimile (Wien 1923) nicht überall verfügbar ist, bedeutet die Edition des Autographs der *Zauberflöte* einen großen Gewinn. Qualitativ übertrifft das Faksimile mit seinen verschiedenen Farbtönen, die den bekannten, zweifachen Arbeitsvorgang Mozarts gut erkennbar machen, die Aufnahmen des Wiener Photogrammarchivs, auf die sich die *Neue Mozart-Ausgabe* stützen konnte (vgl. auch Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte“*, in: *MJb* 1967, S. 127–149 und 1968/70, S. 99–110 – ein Literaturhinweis, den man bei Köhler vermißt).

Für die *Zauberflöte* hat Köhler dankenswerterweise ein Inhaltsverzeichnis mitgegeben, das den Benutzer durch ein unnötig von der Wissenschaft geschaffenes Labyrinth der Numerierungen leitet. Im übrigen teilt der Herausgeber in separaten Beiheften Wissenswertes zur Entstehungsgeschichte der beiden Werke wie zur Überlieferungsgeschichte der Autographie mit, wobei im letzten Fall seine Formulierungen etwas subjektive Akzente setzen. Hinweise zu Besonderheiten der Komposition sollten eher ganz fehlen als irreführend sein: die Devise des Sinfonie-Finales ist keine „Ganztonfol-

ge“ (Köhler, S. 10); gemeint ist wohl eine Ganznotenfolge.

Für die besondere Ausstattung (Schuber, Ganzleinen, Goldprägung auf Farbgrund) haben die Verlage leider keinen idealen Buchbinder gefunden. Beim dreisprachigen Beiheft hätte trotz des Blicks auf ein breiteres Publikum die Übersetzung auf wissenschaftliche Gründlichkeit nicht verzichten müssen: Die englische Fassung (George Baurley) ist gegenüber der zuverlässigen französischen (Geneviève Geffray) ziemlich ungenau und manchmal entstellend (vgl. die Beschreibung von Mozarts Korrekturen S. 10, 17 und 24). Der Teil, auf den es ankommt, die Reproduktion der Handschrift, ist jedoch von tadelloser Qualität. (November 1979)

Manfred Hermann Schmid

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ANNA AMLIE ABERT: Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979. V, 103 S. (Erträge der Forschung. Band 107.)

WILLEM ADRIAANSZ: Introduction to Shamisen Kumiuta. Buren: Frits Knuf 1978. 127 S. (Source Materials and Studies in Ethnomusicology. X.)

ALEŠ ANDRYSZAK: Die Schule der Konzertgitarre. München: Hueber-Holzmann Verlag (1979). 208 S.

HANOCH AVENARY: The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant between 1500 and 1900. Documentation and Musical Analysis. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 87 S. (Documentation & Studies. 2.)

HANOCH AVENARY: Encounters of East and West in Music. Selected Writings. Tel Aviv: Faculty of Visual and Performing Arts. Department of Musicology 1979. 207 S.

LUDWIG van BEETHOVEN: Keßlersches Skizzenbuch. I: Übertragung von Sieghard BRANDENBURG. II: Faksimile mit einem Nachwort und einem Register von Sieghard BRANDENBURG. Bonn: Beethovenhaus 1978 bzw. 1976. 204, X S. und Faksimile. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Erste Reihe. Band 5.)

Ludwig van Beethoven. Mit einem Essay von Kurt DIEMANN und 48 Farbtafeln von Erich LESSING. Freiburg–Basel–Wien: Herder (1979). 116, (IV) S.

Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky–Halm. Hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. München: G. Henle Verlag (1978). IX, 452 S.

GUSTAV BERETHS: Musikchronik der Stadt Trier (1800–1850). Teil I: Das Konzert- und Vereinswesen. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1978). 262 S. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 17.)

HECTOR BERLIOZ: Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. Teil I und II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). 535 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 54 und 55.)

EDUARD BIRNBAUM: Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes (1542–1628). English Edition, revised & augmented by Judith COHEN. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 52 S. (Documentation & Studies. 1.)

RUDOLF BOCKHOLDT: Berlioz-Studien. Tutzing: Hans Schneider (1979). IX, 225 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 29.)

JOHANNES BRAHMS: Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel für Klavier Opus 24. Hrsg. von Carl SEEMANN. Musikwissenschaftliche Revision von Kurt STEPHENSON. Frankfurt – New York – London: Henry Litolff's Verlag / C. F. Peters (1978). 23 S.