

BESPRECHUNGEN

Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1975. 536 S.

Wenn ein in der Musikwissenschaft, in der Publizistik (Rundfunk und Fernsehen) sowie im Bibliothekswesen derart engagierter und ausgewiesener Jubilar wie Franz Grasberger, seit 1970 Direktor der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek in Wien, geehrt wird, dann kann man einen stattlichen, international beschickten Sammelband erwarten. Ein solcher ist mit hohem Informationsgehalt für etliche Forschungsbereiche – vorzüglich ausgestattet und redigiert – überreicht worden. Das Buch enthält neben Grußadressen (Gottfried von Einem, Robert Schollum, F. Strauss), Berichten und Verzeichnissen von Beständen aus etlichen an Schätzen reichen Bibliotheken auch einige Abhandlungen sowie ein Verzeichnis der Schriften des Geehrten von A. Ziffer. Ermittlungen von Dokumenten zur Musikgeschichte Österreichs bilden den Hauptinhalt der Festschrift. Otto E. Albrecht bietet einen Überblick über die Fundorte von *Autographs of Viennese Composers in the U.S.A.*, Günter Brosche verzeichnet *Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I.*, die fast ausnahmslos der ÖNB in Wien gehören; Hans Jancik katalogisiert die ebenfalls dort lagernden *Hugo Wolf-Autographen*, Leopold Nowak die *Kompositionen und Skizzen von Hans Rott*, einem Schüler Bruckners. Ivan Kecskeméti liefert eine Zusammenstellung der *Dittersdorf-Handschriften in der Széchényi NB, Budapest*, H. C. Robbins Landon interpretiert eine neue Quelle zu Haydns Oper *La fedeltà premiata*. A. Hyatt King (London), Clemens von Gleich (Den Haag), Robert Münster (München), Alfons Ott (†) (München), Milan Poštolka (Prag) und Karl-Heinz Köhler (Berlin) berichten über die Musikabteilungen oder Teilbestände in ihren Bibliotheken und Antony van Hoboken über die Entstehung seiner Sammlung musikalischer

Erst- und Frühdrucke, die inzwischen – dank der Initiative des Jubilars – in das Eigentum der ÖNB Wien überführt werden konnte. Das Verzeichnis der in Prag lagernden Musikerbriefe von Milan Poštolka dürfte besondere Beachtung finden, denn viel bislang Unerschlossenes kann von hier aus noch zugänglich gemacht werden, was der Anhang ausgewählter Briefe aus der Feder von Felix Mendelssohn Bartholdy, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Richard Wagner, Antonín Dvořák, Gustav Mahler und Richard Strauss ahnen läßt. Rudolf Elvers zeichnet *Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy* die „*verschlungenen Pfade*“ nach, die selbst ein von einem Autor wohlgeordneter Nachlaß nehmen konnte. H. Horcicka erläutert aus der Sicht des österreichischen Bundesdenkmalamtes juristische und praktische Probleme des „*Musikalischen Denkmalschutzes*“. François Lesure versucht eine erste Übersicht über die *Editeurs de Musique dans les Provinces Françaises* zu vermitteln, die bislang gemessen an den Pariser Druckern zu wenig beachtet wurden. Eine „Bibliotheksreise“ 1841 bis 1846 von S. W. Dehn nach Wien beschreibt Friedrich Wilhelm Riedel, während Othmar Wessely rekonstruierend die *Indici der Firma Franzini in Rom* minutiös zusammenstellt. Joseph Schmidt-Görg legt exemplarisch dar, wie hilfreich die „*Wasserzeichen für die Datierung von Beethoven-Briefen*“ sein können und F. G. Zeileis teilt faksimiliert eine Fuge aus Schuberts Studienzeit erstmals mit. Erich Schenk (†) erweitert einen früher bereits publizierten Aufsatz über *Die emphatische None* zwecks Bestimmung des spezifischen Gehalts dieses Intervalls um weitere Belege aus dem 18. Jahrhundert. Alexander Weinmann bemängelt, daß bislang die Großen der Musikgeschichte allzu einseitig im Mittelpunkt des musikologischen Interesses gestanden hätten, daß die „*Österreichischen Kleinmeister*“ daneben nicht die gebührende Beachtung finden würden. Der Autor intendiert eine auf breitester Basis angelegte Mu-

siktopographie, wobei freilich die herkömmliche Trennung von sogenannter Volksmusik und der davon abgesetzten Kunstmusik als unvereinbar verschiedenartiger Forschungsgebiete aufgegeben werden möge, sollte der Plan vollends verwirklicht werden. Das vom Adressaten dieser Festschrift begründete Institut für österreichische Musikdokumentation bietet für das Konzept gewiß bereits auszubauende Möglichkeiten.

Überschauend kann man feststellen, daß diese Festschrift erfreulicherweise zu denen zählt, deren Inhalt gänzlich auf die Leistungen und die Person des zu Ehrenden bezogen ist; sie bietet viele gewichtige neue Dokumente zur Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte und befördert bemerkenswerte Aspekte der Buchkunde sowie im Speziellen der Geschichte des Notendrucks. (Dezember 1975) Walter Salmen

Musikerhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher. Festschrift zu Paul Sachers siebzigstem Geburtstag. In Verbindung mit Ernst LICHTENHAHN und Tilman SEEBASS hrsg. von F. HOFFMANN-LA ROCHE & Co. AG, Basel. Basel: Editiones »Roche« 1976. 45 S. Text, 32 S. Katalog, 68 Farbseiten, Halbpergament in Schuber. (Auslieferung Haus der Bücher AG., Basel.)

Im Zeitalter der Festschriftenflut müssen derartige Jubiläumspublikationen, wollen sie eine wirkliche Ehrung darstellen, auf Einmaligkeit und Originalität hin konzipiert werden. Daß dies nur (im Gegensatz zur landläufigen Anhäufung beliebiger Miszellen) durch Konzentration auf eine bestimmte Thematik, durch das Ausrichten an spezifischen Interessen des Jubilars, durch selektierendes Heranziehen von Autoren, die z. B. dem zu Ehrenden besonders verbunden sind, oder durch ähnlich überlegte Herausgeber-tätigkeit möglich ist, scheint – wie Beispiele belegen – ziemlich sicher.

Es erfreut zu sehen, wie die Festschrift für Paul Sacher zum 70. Geburtstag einen solchen Vorzug auf das Schönste repräsentiert. Zudem: ein wahrhaft opulenter Prachtband, großformatig, in Halbpergament mit rotem Deckel gebunden wie ein Teil der Autographensammlung Sacher selbst. Nur (und das mag dem Rezensenten, der glücklich ist, diesen Band zu besitzen, gestattet sein zu bemerken) ist leider und natürlicher-

weise auch der Preis angemessen stolz – kaum ein Institut wird das Buch anschaffen können. (Vielleicht aber findet sich auch hier noch ein Mäzen?)

Paul Sachers jahrzehntelange Tätigkeit als erfolgreicher Dirigent und Organisator und sein damit in seltener Weise verbundenes Wirken als Mäzen für Komponisten ist der glücklich gewählte Bezugspunkt der Festschrift. Denn den Grundstock der bedeutenden Musikautographensammlung des Jubilars bilden Manuskripte von Werken, die er für seine Konzerte mit dem Basler Kammerorchester seit der Mitte der zwanziger Jahre in Auftrag gab. Sachers „aktive Beziehung zu den Komponisten“ will der Text der Festschrift darstellen, „Substanz und Umfang der Sammlung“ der Katalog deutlich machen, die Schönheit und den Aspektereichtum der Autographe der Abbildungsteil veranschaulichen. Ohne Zweifel ist das gelungen. Ernst Lichtenhahn gibt – unter Heranziehung des Sacherschen Briefwechsels – eine flüssig geschriebene und gut gewichtete *Chronik der Kompositionsaufträge*, aus der besonders auch das Zusammenwirken von Komponist und Auftraggeber deutlich wird; anhand des Briefwechsels trägt Lichtenhahn ferner lesenswerte Aspekte zum Problem des Auftragswesens aus der Sicht der Komponisten zusammen. Tilman Seebass stellte mit Akribie den Katalog zusammen. Beim Durchblättern dieses Kataloges fällt sofort auf, daß drei der wichtigsten Kompositionen, die Sacher in Auftrag gab und zur Uraufführung brachte (die *Musik für Saiteninstrumente*, die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, das *Divertimento* von Bartók) fehlen: von Bartók enthält die Sammlung erstaunlicherweise kein Manuskript. Andererseits wird deutlich, daß Sacher dort arrondierte, wo Lücken in der gewünschten Repräsentation der von ihm aufgeführten Komponisten empfunden wurden: Strawinskys *Sacre-Partitur* zum Beispiel ist ein Glanzstück der Sammlung, die letzte Fassung von Boulez' *Le Soleil des Eaux* gehört ebenso dazu wie das vollständige Skizzenmaterial der *Tenebrae* von Klaus Huber. Charakteristisch für die Auftragstätigkeit Sachers ist, daß er neben seiner durchaus und verständlicherweise von Vorlieben bestimmten Förderung einiger Heroen der neuen Musik (kein Varèse; die Wiener Schule z. B. fehlt, nur in der Kolle-

tion ist Berg mit drei Nummern vertreten) besonders die Schweizer Komponisten berücksichtigte. Solche Verschränkung eines auf einige große Namen gerichteten Mäzenatentums mit einem zugleich an den persönlichen Umkreis gebundenen erscheint dem Rezensenten als besonders bemerkenswert: sie spiegelt das persönliche Engagement des Auftraggebers. Will man einige Namen herausgreifen, so die Schweizer Conrad Beck (mit 75 Nummern der umfangreichste Autographenbestand), Willy Burkhard, Frank Martin und Arthur Honegger (von ihm ist das Particell der *Symphonie liturgique* vorhanden), den Franzosen Jacques Ibert, die Italiener Alfredo Casella und Goffredo Petrassi, die Engländer Benjamin Britten und Michael Tippett, den Österreicher Joseph Matthias Hauer, den Austro-Amerikaner Ernst Krenek (mit 2 Werken), die Deutschen Wolfgang Fortner (u. a. *The Creation* und *Triplum*), Hans Werner Henze (mit vier Kompositionen) und Richard Strauss (Partitur der von Sacher angeregten *Metamorphosen*), den Tschechen Bohuslav Martinů (mit einer sehr großen Zahl von Manuskripten), schließlich den Schweden Bo Nilsson (neben Boulez einer der wenigen Vertreter der ‚Darmstädter‘ Generation). Im Zentrum des Archivs aber steht eindeutig Strawinsky: nicht nur die *Sacre*-Partitur, sondern weitere Autographe von *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonies*, *Konzert für Klavier und Bläser*, *Apollon Musagète* (mit vollständigem Skizzenmaterial), *Violinkonzert*, *Concerto in D für Streichorchester*, *A Sermon a Narrative and a Prayer* (die beiden letzteren wiederum mit Skizzen) belegen diesen Schwerpunkt. Zu hoffen ist, daß all dies Material für die Forschung, wenn es nötig ist, zugänglich sein wird.

Der reichhaltige und sorgfältig auf Repräsentanz hin ausgewählte Abbildungsteil lädt ein zu mancherlei Vergnügen. Da kann man seiner Freude an kalligraphischen Kabinetttstückchen nachgehen (bei Boulez zum Beispiel in außergewöhnlicher und fast beängstigender Vollendung der mehrfarbigen, akribischen Detaildurchbildung und Blattstrukturierung, aber auch bei Honegger und Nilsson); da kann man den Versuch wagen, akribischen Detaildurchbildung und tionsart Beziehungen zu suchen (deutlich etwa bei Hauers altväterlich-einfachen Notenzeichen); da kann man kleine Abwei-

chungen von den Endfassungen der Kompositionen studieren (so bei Bergs *Schilflied* nach Lenau, der Nr. 2 aus den *Sieben frühen Liedern* – der Hinweis auf Letztere fehlt im Katalog); da kann man (z. B. bei Henze und Strawinsky) Skizzierungsarten nachvollziehen oder (wie aus Klaus Hubers farbigen Aquarellskizzen) Konzeptionsformen von Musik, Denkvorstellungen eines Komponisten begreifen lernen.

Vor zwei Jahrtausenden pries ein Dichter jenen Gönner und Förderer, der dem Mäzenatentum seither beispielhaft den Namen gab, mit bewegten Worten als seinen Schutz und Hort – Ernst Lichtenhahn zitiert Henzes nüchtern-saloppe Interviewantwort von 1967 auf die Frage, ob er Kompositionsaufträge noch für sinnvoll halte: „*Sehr sinnvoll, denn davon lebe ich*“: Kontinuität des Künstlerdaseins? Wichtig aber scheint zu sein, daß gerade auch „*in der Fremde der Gegenwart*“ (Klaus Huber, nach Lichtenhahn S. 42) der Auftraggeber mit Namen zu nennen ist, ein teilnehmender Zeitgenosse. Paul Sachers Mäzenatentum war und ist, so zeigt es die Festschrift, stets ein persönliches. (September 1976) Reinhold Brinkmann

THRASYBULOS G. GEORGIADES:
Kleine Schriften. Tutzing: Hans Schneider 1977. 246 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 26.)

Theodor Göllner beklagte in seinem Nachruf auf Thrasybulos Georgiades, daß dessen Ideen in der Musikwissenschaft, außer in den Zirkeln der Eingeweihten, der unmittelbaren oder indirekten Schüler, kaum angemessen rezipiert worden seien. Und der Vorwurf erscheint nicht unberechtigt angesichts einiger Diskussionen bei der Münchener Jahrestagung 1977, in denen die durch Georgiades geprägte Terminologie von der einen Seite als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt und von der anderen nicht einmal als die Sondersprache erkannt wurde, die sie ist, so daß manche Formulierungen, und gerade die zentralen, seltsam ungreifbar und befremdlich wirkten. Die Terminologie der Münchener Schule ist insofern vertrackt, als sie sich nicht unmittelbar als Terminologie zu erkennen gibt, sondern sich als Umgangssprache maskiert. Oder genauer: Was Georgiades unter „*Komposition*“ und „*Inter-*

pretation“, „Satz“ und „musikalischer Struktur“ versteht, ist zwar eine Auslegung dessen, was die Wörter im Alltag des Redens über Musik bedeuten, eine Auslegung aber, die sich von der gewöhnlichen Auffassung (deren Tiefe durch sie erschlossen werden soll) manchmal so weit entfernt wie etwa Heideggers Begriff der Wahrheit von der schlichten *adaequatio rei atque intellectus*.

„Man könnte daher auch sagen: Das *tertium comparationis* zwischen Musik und schriftlicher Musikdarstellung ist die musikalische Struktur selbst. Ja, musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der schriftlichen Darstellung offenbar“ (80). Als *tertium comparationis* ist die „musikalische Struktur“ mit der „Bedeutung“ von Sprache als dem *tertium comparationis* von geschriebener und gesprochener Sprache vergleichbar: Sie ist ein „Sinnzusammenhang“, den der musikalische Text ebenso meint wie dessen Erklingen, ohne daß sie jedoch eine „Bedeutung“ im strikten Sinne wäre, die so, wie die Sprache auf Außersprachliches zielt, auf Außermusikalisches verweisen würde. Damit aber, daß musikalischer Sinn in der Musik selbst eingeschlossen bleibt, hängt es nach Georgiades zusammen, daß geschriebene Musik nicht ebenso Musik ist, wie geschriebene Sprache gleichberechtigte Sprache ist. Anders ausgedrückt: Die musikalische Schrift gleicht einer sprachlichen, die nicht für sich, sondern einzig durch den Wortlaut hindurch „Sinn“ zu repräsentieren vermag (einer sprachlichen Schrift also, die es nach Georgiades nicht gibt, weil geschriebene Sprache – jedenfalls als „denotative“ Sprache – immer unmittelbar, ohne Umweg über den Wortlaut, auf die Bedeutung zielt).

„Struktur“, „Satz“ oder „Komposition“, die den „Sinn“ von Musik in sich begreifen, sind nicht als Text „gegeben“, sondern durch den Text lediglich „aufgegeben“: Sie realisieren sich erst im „Erklingen“, im „Hinstellen von Klang“, wie Georgiades mit Vorliebe sagt. Doch ist andererseits der „Sinn“ von Musik weder in den einzelnen klanglichen Verwirklichungen noch in deren Summe restlos gegenwärtig. Er schwebt vielmehr als „Nomos“, als bleibendes „Gesetz“ über den vergänglichen Realisierungen (ohne die er andererseits nicht bestehen kann). Und damit nicht das gerade Erklingende mit der „Sache selbst“ verwechselt wird, bedarf es der musikalischen Schrift, die das Bewußt-

sein von „Komposition“, „Satz“ oder „Struktur“ als dem *tertium comparationis* von Text und Erklingendem aufrecht erhält. „Die hörbare Hervorbringung des Nomos bedeutete eine Einschränkung seines Sinngehalts. Aber zugleich war der Nomos auf das Erklingen angewiesen. Ohne dieses blieb er ein Phantom“ (S. 112 f.).

Die Herausgabe der *Kleinen Schriften* von Georgiades, ein Geschenk zum 70. Geburtstag des Gelehrten, ist um so nützlicher, als die zwanzig Aufsätze, die der Band umfaßt, zum Teil an entlegener Stelle publiziert worden waren. Daß Georgiades 1950 eine Rezension von Adornos *Philosophie der neuen Musik* geschrieben hat, war wohl nur wenigen bekannt.

(November 1977)

Carl Dahlhaus

Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966, hrsg. von Carl DAHLHAUS, Reiner KLUGE, Ernst H. MEYER, Walter WIORA. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 571 S.

Die Fülle an bedeutsamen Vorträgen, die beim letzten gemeinsam mit den Musikwissenschaftlern der DDR von der Gesellschaft für Musikforschung veranstalteten Kongress in Leipzig gehalten wurden, kann hier nur mehr angedeutet, kaum zutreffend umrissen werden. Die zeitliche Distanz zum Erscheinungstermin dieses Berichtes ermöglicht es, neben der Herausstellung der Gesamtanlage und besonders gewichtiger Beiträge in dieser Sammelpublikation einige Reflexionen über den bereits Geschichte gewordenen Standpunkt vorzutragen, der sich in diesem Druck widerspiegelt. Der Leipziger Kongress zeigte in Organisation und Anlage eine Übergangssituation, die angemessen als Mischtechnik zu umschreiben ist. Neben den vielen freien Referaten, wie sie in den älteren Kongressen üblich waren, und zweier großer repräsentativer öffentlicher Vorlesungen, nämlich von Walter Gerstenberg über *Goethes Dichtung und die Musik* und von Walther Siegmund-Schultze über *Probleme des historischen Musikverständnisses*, sind drei aktuelle Themen in Symposien behandelt worden: 1. *Fortschritt und Avantgardismus*, 2. *Zum Begriff der Tonalität*, 3. *Zum Begriff der*

Klassik. Im freien Referatenteil sind die einzelnen Vorträge nach historischen Gesichtspunkten geordnet worden, so daß sich ein Überblick über die abendländische Musik vom Mittelalter bis in unsere Tage ergibt. Es folgen dann Untersuchungen mit arbeits-technischem und analytischem Charakter, schließlich solche zur Systematischen Musikwissenschaft und zur Musikethnologie. Damit ist das Gesamtspektrum der heutigen Musikwissenschaft in diesem umfangreichen Kongressbericht wiederzufinden.

Die damals stark empfundene Austragung politisch-ideologischer Ansätze ist jetzt fast nur noch in dem 1. Symposium über *Fortschritt und Avantgardismus* zu spüren, in dem die ‚östlichen‘ und ‚westlichen‘ Positionen aufeinander gestoßen sind. Bei der Vielzahl der Beiträge macht die Zusammenfassung der Diskussion in diesem Symposium lediglich einen kleinen Teil aus, während die anderen Beiträge meist die verbleibenden und verbliebenen musikwissenschaftlichen Gemeinsamkeiten und gleichen Grundanliegen dokumentieren. Inzwischen hat sich in der Beurteilung der Avantgarde in den volksdemokratischen, aber auch in den westlichen Ländern manches verändert, so daß diese Gegensätze jetzt anders ausfallen dürften.

Auch unter den freien Referaten sowie in den großen Vorträgen der Symposien sind grundlegende Betrachtungen vorhanden, welche die damalige Situation erfaßten, sie durchleuchteten oder Anregungen für weitere Arbeiten gaben, welche also ein Stück Wissenschafts- oder sogar Musikgeschichte repräsentieren. An erster Stelle ist hier Ludwig Finschers Beitrag zur Erhellung des Begriffs der musikalischen Klassik zu nennen, den er besonders von der Wortgeschichte her interpretierte. Spätere Untersuchungen (z. B. von Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt von Fischer im Wiener Beethoven-Symposium 1970) haben sich kritisch damit auseinandergesetzt. Ebenso steht etwa die Forderung von Walter Clemens nach „*wissenschaftlicher Grundlegung der Musikerziehung*“ am Anfang vielfältiger Bemühungen, die im Verlaufe der letzten zwölf Jahre entwickelt wurden. Als weiteres Beispiel sei Hansjürgen Schäfers grundsätzliches Referat angeführt: Schäfer bietet mit seinen tief-schürfenden Beobachtungen über Charakter und Typ im zeitgenössischen Musiktheater

und der Operninterpretation (vornehmlich der DDR) eine umfassende Bestandsaufnahme, die damals zutraf, sich inzwischen aber in einigen Punkten verlagert hat.

Weiter sind hier eine Menge Untersuchungen vorgelegt worden, in denen neue Forschungsergebnisse oder neue Zusammenfassungen für Detailfragen geboten werden, an denen der Interessent von Spezialfragen keineswegs vorüber gehen kann. Es ist nicht möglich, aus dem Reichtum dieses Kongressberichts die einzelnen Beiträge dieser Art oder exemplarische Beispiele dafür zu nennen. – Der Gerechtigkeit willen darf allerdings der Hinweis nicht fehlen, daß unter den 75 Referaten (ohne die Diskussionsbeiträge der Symposiumsteilnehmer) ganz vereinzelt auch einfache Berichterstattungen zu finden sind. Insgesamt jedoch beeindruckt die vielgestaltige Fülle und Bedeutung dieses Leipziger Kongressberichts. Zugleich läßt dieser Sammelband heute den – vielleicht utopischen – Wunsch entstehen, daß bei den kaum vorhandenen Begegnungsmöglichkeiten von musikwissenschaftlichen Fachkollegen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland einmal die Chance wahrgenommen werden könnte, zusammen mit dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, der Gesellschaft für Musikforschung, der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft und der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft einen gemeinschaftlich ausgerichteten und durchgeführten Kongreß zu veranstalten. Könnte und sollte vielleicht eines Tages ein deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dachverband nützlich und möglich sein?

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 1 (1974). Hrsg. von Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX und Peter PETERSEN. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 278 S.

Ob es dringlich war, ein neues musikwissenschaftliches Jahrbuch zu begründen, mag angesichts der Schwierigkeit, für Zeitschriften Beiträge von wissenschaftlichem Rang aufzustöbern, zweifelhaft erscheinen. Unzweifelhaft aber ist, daß das *Hamburger*

Jahrbuch für Musikwissenschaft, vom Verlag großzügig ausgestattet, sich mit seinem ersten Band als durchaus geglückte Publikation präsentiert. Und die Absicht, sich nicht „einer bestimmten musikwissenschaftlichen Disziplin oder gar einer bestimmten Richtung“ zu verschreiben, ist in einem Maße erfüllt, daß man geradezu von Buntscheckigkeit sprechen kann (was in einer Disziplin, die sich der Aufteilung in voneinander isolierte Departements einstweilen noch widersetzt, kein Mangel ist).

Heinrich Husmann untersucht die paläo-byzantinische Notation der 1233/34 entstandenen Handschrift syr. 261 des Sinai-Klosters. Eine Facsimile-Edition des Manuskripts soll in der Reihe *Syriaca* der „Göttinger Orientforschungen“ erscheinen. – Andreas Holschneider (*Zur Aufführungspraxis der Marien-Vesper von Monteverdi*) unterstützt die These Leo Schrades, daß Monteverdis *Marien-Vesper* ein Zyklus und keine bloße Sammlung sei, durch einleuchtende Argumente. Schrades Vermutung, die Concerti seien Ersatzstücke für Antiphonen, läßt sich tonal begründen: Da die Psalmen die Dur-Moll-Tonalität ausprägen, wäre es unstimmig gewesen, ihnen gregorianische Antiphonen in den Kirchentönen anzufragen. Andererseits erweitert Holschneider Wolfgang Ostoffs Annahme, das zweite Magnificat sei eine Alternative zum ersten, zu der Hypothese, daß die ganze Vesper entweder in reicher instrumentaler Ausstattung (wie Magnificat I) oder bloß vokal mit Generalbaß (wie Magnificat II) aufgeführt werden könne. – Hans Joachim Marx (*Ein Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom*) analysiert Händels Kantate *Ero e Leandro*. Er zeigt einerseits, daß es sich um ein Werk für eine der Akademien des Kardinals Ottoboni handelt (der als Händel-Mäzen durch neuere Forschungen fast zur Bedeutungslosigkeit reduziert worden war), und andererseits, daß die *Ero*-Kantate zu den Vorlagen gehört, aus denen Händel die Oper *Agrippina* zusammenstückte. – Helmut Wirth kommentiert kenntnisreich Haydns Symphonie „mit dem Paukenwirbel“. – Constantin Floros (*Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg*) versucht in einer vielschichtigen Abhandlung nachzuweisen, daß die Tagore-Gedichte, die Alexander Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* zugrundeliegen, das „esoterische Programm“

zu Alban Bergs *Lyrischer Suite* darstellen. Die These steht oder fällt mit der Behauptung, daß sich außer dem offenen Zemlinsky-Zitat im Adagio appassionato einige latente Zitate in drei weiteren Sätzen entdecken lassen; und einem Leser, den die Motiv-Vergleiche nicht überzeugen, muß der lange Argumentationsgang, so fesselnd er an sich ist, als vergebliche Mühe erscheinen. – Peter Petersen untersucht die „begrenzte Aleatorik der Form“, die individuell geprägte Zwölftontechnik und die rhythmische Organisation durch Zahlensysteme in Witold Lutosławskis *Präludien und Fuge* (1972).

Wolfgang Dömling, niemals um eine interessante Fragestellung verlegen, demonstriert mit drastischen Worten, daß die „Idee einer selbständigen ‚Geschichte des musikalischen Hörens‘ ein Phantom“ sei. Man gerät, solange das Fundament einer historischen Psychologie oder Verhaltensforschung fehlt, in den vitiösen Zirkel, daß man aus der Kompositionstechnik einer Epoche eine Rezeptionsweise erschließt, die dann umgekehrt die Kompositionstechnik begründen soll. – Ingmar Bengtsson (*Empirische Rhythmusforschung in Uppsala*) untersucht mit apparativer Hilfe „systematische Variationen“ rhythmisch-metrischer Modelle („systematisch“ im Unterschied zu „zufälligen“, aber auch zu „agogischen“ Variationen). Was oft auseinanderklafft: exakte Messung und musikalische Triftigkeit, ist bei Bengtsson eng miteinander verbunden. – Hans-Peter Reinecke plädiert für eine „kommunikativ orientierte Musikpsychologie“, die weniger von einem tönenden „Objekt“ ausgeht, dem der Hörer gegenübersteht, als von „Formen der Interaktion“, in denen Individuen oder Gruppen miteinander und mit musikalischen Phänomenen umgehen. – Horst Peter Hesse übt, gestützt auf Experimente, Kritik am „Ohmschen Gesetz der Akustik“. „Die Sinuswelle“ sei zwar „eine hinreichende, nicht aber die notwendige Bedingung für die Tonhöhenempfindung“. – Artur Simon schließlich schildert *Islamische und afrikanische Elemente in der Musik des Nordsudan am Beispiel des Dikr*. Der „Dikr“ ist eine Art Gottesdienst des Sufismus, und die Beschreibung Simons umfaßt im Sinne einer anthropologisch orientierten Musikethnologie außer musikalischen auch liturgische, religions- und gesellschaftsgeschichtliche Momente. (November 1977) Carl Dahlhaus

Jahrbuch für Volksliedforschung. 21. Jahrgang/1976. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976. 254 S., Notenbsp.

Das 21. Jahrbuch ist überwiegend mit Liedmonographien gefüllt, die aus dem Spätmittelalter heraus die Quellenbasis für die Geschichte des Volksliedes z. T. beträchtlich erweitern helfen. Aus studentischem Milieu entstammt das hier minutiös beschriebene lateinisch-deutsche Lied *Rusticus amabilem obsecrabit virginem* (R. Caspari und E. Kleinschmidt) und das *Lied von der Fischerin* (D. Schmidtke); das sehr populär gewesene *Lindenschmidtlied* (W. Zink) sowie das vom *Alten Zimmermann* (Renate Brockpähler) können nun ebenfalls anhand neuerer Belege in ihrem geschichtlichen Wandel deutlicher erfahren werden. Ein Gesellschaftslied des 15. Jahrhunderts aus einer Fritzlarer Handschrift (L. Denecke und H. Braun) wird hier erstmals abgedruckt. Zmaga Kumer bringt Belege dafür, daß auch in Slowenien seit dem 16. Jahrhundert Flugblattlieder hergestellt und verbreitet worden sind, wengleich für das Auftreten von Bänkelsängern sich bislang keine Dokumente haben finden lassen. Helga Thiel und Walter Deutsch, die in jüngster Vergangenheit mit Erfolg Feldforschung in lokaler Begrenztheit betrieben haben, legen ihre Sammelergebnisse aus dem niederösterreichischen Markort Hohenruppersdorf vor. Nachdem es etwa aus Scheibbs, dem Lungau u. a. O. ähnliche Erhebungen gibt, werden demnächst Vergleiche der Repertorien das für die Nachkriegszeit in Österreich besondere der Wandlungen im Bereiche volksmusikalischer Traditionen herauszustellen haben. Ebenfalls einen Baustein für soziographische Aspekte liefert D. Kayser in einem Beitrag *Schlager und Schulausbildung* anhand von Umfragen in Südbaden. H. Rölleke klärt ein bei Mörrike vorkommendes Volksliedzitat auf, J. Dittmar streift kurz das Problem der „poetischen Textkohärenz der deutschen Volksballade“. Mithin halten sich historische und gegenwartskundliche Fragestellungen in erfreulicher Abgewogenheit die Waage.

(November 1977)

Walter Salmen

Avantgarde und Volkstümlichkeit. Fünf Versuche. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 69 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 15.)

Die vom 4. bis zum 9. April 1974 in Darmstadt durchgeführte 28. Arbeitstagung des „Instituts für neue Musik und Musikerziehung“ hat sich – nachdem bereits vorher Themen wie *Musik und Kritik* und *Musik und Politik* im Mittelpunkt standen, dem polaren Begriffspaar *Avantgarde und Volkstümlichkeit* verschrieben. In acht teils allgemein theoretischen, teils am Werk eines Komponisten exemplifizierenden Referaten und jeweils nachfolgenden Diskussionen bemühte man sich, kontroverse Standpunkte zu verdeutlichen; an eine vorschnelle Harmonisierung war nicht gedacht. Der jetzt vorliegende Sammelband enthält von den in Darmstadt gehaltenen Referaten lediglich drei und ist durch zwei einen ähnlichen Themenbereich bearbeitende, aber nicht im Zusammenhang mit der Tagung entstandene Arbeiten erweitert. Warum die Referate, die Hansjörg Pauli, Peter Rummenheller (über Luigi Nono), Reinhold Brinkmann (über Karlheinz Stockhausen), Konrad Boehmer und Janos Maróthy (über Probleme des sozialistischen Realismus) hielten, in dieser Publikation fehlen, teilt der Herausgeber Rudolf Stephan nicht mit, und es wäre müßig, über die Gründe zu spekulieren. Daß dadurch aber eine Publikation, die sich doch als Dokumentation einer Veranstaltung versteht, an Wert einbüßt und in die Nähe der Beliebigkeit gerät, dürfte ebenso klar sein.

Carl Dahlhaus, dem während der Tagung die Rolle des „diabolus in musica“ zufiel, hebt in bekannter logischer Stringenz auf die polaren Inhalte der beiden Begriffe „Avantgarde“ und „Volkstümlichkeit“ ab und versagt sich faule Kompromisse, weist aber am Schluß in einem untersuchenswerten Gedankengang auf den Versuch, „die Musik der Revolution und die Revolution der Musik konvergieren statt auseinanderklaffen zu lassen“ (S. 16) im sozialistischen Rußland der zwanziger Jahre hin. Károly Csipák faßt in seinen Darlegungen *Zur Entwicklung des Begriffs der Volkstümlichkeit bei Eisler* Gedanken aus seiner inzwischen erschienenen Dissertation zusammen. Seine nicht auf der Tagung vorgetragenen Über-

legungen, die sich an Eislers Schriften und ihrem Wechsel in Akzentuierung und Wertung orientieren, gewinnen an Schärfe und Überzeugungskraft gerade dort, wo er die Grundwidersprüche des Eisler'schen Denkens darlegt: ein Schwanken zwischen dem Postulat des Verstehens großer Musikwerke und dem Eintreten für eine neue Volkstümlichkeit – jeweils durchaus an der konkreten historischen Situation des Berlin der späten zwanziger Jahre, des Exils oder der Tätigkeit in der DDR orientiert – mit bisweilen etwas hilflosen Ausflüchten zum schlichten Pragmatismus. Gleichwohl wird aus Csipáks Darstellung deutlich, daß Eisler – gerade wegen seiner Skrupel gegenüber einer vorschnellen Abkehr von der Tradition, die für ihn jene des Schönbergsschülers war – für den hier behandelten Problembereich Nachdenkenswertes geschrieben hat. Wolfgang Burde knüpft an das Tagungsthema *Überlegungen zum neueren Schaffen von Hans Werner Henze* und sieht in dem Auseinandertreten von theoretischem Anspruch und kompositorischer Wirklichkeit die Hauptproblematik der neueren, sich sozialistisch nennenden Kompositionen. Er mißt dabei Henzes seit 1968 entstandene Werke am Anspruch des Eisler'schen Satzes einer ‚kritischen Musik‘, die sich nicht in assoziativer, bildhafter Verdoppelung des jeweiligen Textes erschöpfen dürfe. Für Henzes *Versuch über Schweine*, an dem er seine Überlegungen exemplifiziert, stellt Burde jedoch eine im Vergleich zum vorherigen Komponieren unveränderte Auffassung fest. Gerade im Zusammenhang mit dem Burde'schen Untersuchungsansatz hätte man gern die Referate zu Nono und Stockhausen gelesen. Rudolf Stephan geht in seinen Überlegungen *Zu Hindemiths Entwicklungsgang* ein Stück in die Historie, beleuchtet an einschlägigen Beispielen und zeitgenössischen Zitaten die Wirkung des jungen Hindemith, geht aber meiner Meinung nach fehl, wenn er in der Verwendung von tanz- und unterhaltungsmusikalischen Typen im Bereich der Konzert- und Kammermusik lediglich den Versuch sieht, „sich nützlich zu machen.“ (S. 53). Das „*l'épater le bourgeois*“, das gerade in der Verklammerung von hohen und niederen Formen bestand, dürfte daneben ebenso mitspielen, zumal der Rahmen, in dem Hindemith seine Kompositionen aufführte – Quartettabende, Musikfeste, Opernaufführungen – in seiner

institutionalisierten Hermetik dafür geradezu sich anbot. *Gedanken über die Entstehung und Kanonisierung der volkstümlichen Musik* kündigt Hellmut Kühn in seinem ebenfalls nicht in Darmstadt vorgetragenen Beitrag an, und er versucht dies anhand von Beispielen aus den Opern *Freischütz*, *Siegfried*, *Erwartung* und *Hänsel und Gretel*; doch viel mehr als einige – im Zusammenhang mit einer Rundfunkreihe – entstandene Vorüberlegungen finden sich nicht; eine logische Strukturierung, schließlich eine Verbindung von Vorhaben, ausgewählten Beispielen und daraus folgenden Schlüssen vermisste ich völlig; über den Zettelkastenzustand ist dieser Beitrag meiner Meinung nach nicht weit hinausgediehen. Was sich auf diesen 69 Seiten bietet, bleibt somit zwiespältig: es erfüllt weder den Anspruch, ein Tagungsbericht zu sein, noch vermag es – über einzelne, auch andernorts schon publizierte Überlegungen hinaus – viel Originäres oder Neues zu bieten.

(Februar 1977)

Wulf Konold

1876–1976. 100 Jahre Musikverlag Doblinger. Wien-München: Ludwig Doblinger 1976. 216 S.

Jubiläumsschriften der Musikverlage spiegeln nicht nur die Arbeit der einzelnen Firmen, sondern ein gutes Stück Musikgeschichte. Auch das vorliegende repräsentative Buch gibt Einblick in eine außerordentlich vielfältige Verlagsarbeit, die sowohl der alten Musik wie dem neuen Schaffen gewidmet ist. Neben den obligatorischen Geleitworten stellt Herbert Vogg als Verfasser die Entwicklung des Unternehmens von Bernhard Herzmansky sen. über den Junior bis zu Christian Wolff, der den Verlag heute leitet, dar. Die einzelnen Aufgabenbereiche des Verlages werden ebenso skizziert wie die verantwortlichen Persönlichkeiten. Von den Darlegungen über die verschiedenen Sparten des Verlagshauses interessieren die Musikforschung in erster Linie die Abschnitte über die Editionsreihe zur alten Musik und über die Musikbücher, denen der Verlag sein besonderes Augenmerk gewidmet hat. Stark zu fesseln vermögen die bemerkenswerten Bildbeigaben, die das Gedruckte nicht nur erläutern, sondern überwiegend dokumentarisch belegen. Diese Abbildungen verleihen der

Jubiläumsschrift den Wert einer beachtenswerten Quellenpublikation zur Geschichte des Verlagswesens.
(Dezember 1976) Richard Schaal

Rapport om status og perspektiv innom musikkvitskap i Noreg i 1973, utarbeidd av Rådet for humanistisk forskning og NAVF's utredningsinstitutt. Oslo: 1975. 83 S. (The Norwegian Research Council for Science and the Humanities.)

Die Studie ist Teil eines vom NAVF initiierten Vorhabens, um Rolle und Bedeutung der Geisteswissenschaften an norwegischen Universitäten mit der Hilfe einer gezielten Fragebogen-Aktion zu erfassen. Lediglich 5% der für Forschung und Lehre zur Verfügung stehenden Mittel gehen an geisteswissenschaftliche Disziplinen, obwohl es, gemessen an der Effektivität ihrer Leistungen, rund 30% sein müßten. Innerhalb der Geisteswissenschaften stellt die Musikwissenschaft den kleinsten Fachbereich dar. Im Mittelpunkt steht die Historische Musikwissenschaft mit dem Schwergewicht auf Fragen zur nationalen Musik. Ergänzt wird dieser Schwerpunkt durch mehrere Forschungsvorhaben zur norwegischen Volksmusik und Instrumentenkunde. Ein weiteres Projekt gilt der Stilanalyse unter Einbeziehung der EDV.

Die vom Research Council im Hinblick auf die Gesamtsituation der Geisteswissenschaften in Norwegen gezogenen Schlußfolgerungen (in einem zusätzlichen Communiqué in Englisch) treffen in gewissem Grad auch für die Fachrichtung Musikwissenschaft zu: 1) Der Forschung solle gegenüber der Lehre wieder mehr Freiraum gewährt werden, 2) eine engere Zusammenarbeit mit Vertretern der Sozialwissenschaften sei wünschenswert und 3) der Fragenkomplex „Geisteswissenschaften und Massenmedien“ solle in den Kanon der Forschungsvorhaben aufgenommen werden. Daraus spricht ein Trend zu interdisziplinärer Zusammenarbeit, der der Musikwissenschaft, auch ohne Aufgabe der historischen Position, durchaus zugute kommen kann.

(November 1976) Helmut Rösing

Musik og Forskning 1 / 1975. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. København: Akademisk Forlag 1975. 146 S.

Mit Band 1 von *Musik und Forschung* wird eindrucksvoll bewiesen, daß sich die dänische Musikwissenschaft auf bemerkenswertem Niveau befindet. In neun Artikeln werden Themen zur Musikgeschichte, zu volkstümlicher Musik und zum Jazz abgehandelt, die weites Interesse beanspruchen dürfen. Der Anlage nach ist dieses Publikationsorgan, das jährlich einmal erscheinen soll, weniger Zeitschrift als vielmehr eine Sammlung wichtiger Vorträge und Abhandlungen. Es vermittelt einen guten Einblick in den jeweiligen Stand der musikwissenschaftlichen Aktivitäten in Dänemark und trägt dazu bei, grundlegende Forschungsergebnisse auch über die Ländergrenzen hinaus bekannt zu machen. Für den internationalen Charakter spricht die Tatsache, daß die meisten der Beiträge in englisch abgefaßt sind oder sonst zumindest eine ausführliche englische Zusammenfassung haben. Legitimerweise ist dänisch dort Hauptsprache, wo es um einheimische Musik und um einheimische Komponisten geht: in den Aufsätzen über den dänischen *Polks-danse*, über die Ouvertüren von J. P. E. Hartmann, über Musik im Programm des dänischen Rundfunks und über das Jahresfest 1974 an der Universität Kopenhagen. Alle weiteren Beiträge sind englisch abgefaßt: über J. C. Bachs Sinfonien für Doppelorchester, über „naiven Strukturalismus“ bei H. Schenker, über G. Bendas Instrumentalmusik, über Fragen der kollektiven Improvisation und über jugoslawische Volksmusik. Es bleibt zu wünschen, daß die zukünftigen Bände der Reihe das Niveau von Band 1 halten können.
(Mai 1977) Helmut Rösing

Code Internationale de la Catalogage de la Musique. Vol. IV: Rules for Cataloging Music Manuscripts. Compiled by Marie Louise GÖLLNER. Französisch Yvette FEDOROFF, deutsch Horst LEUCHTMANN. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters (1975). 56 S.

Die Katalogisierung von Musikhandschriften stellt den Bibliothekar vor Aufgaben, die mit der Katalogisierung von Musikdrucken

nur teilweise übereinstimmen. Jede Handschrift ist ein Einzelstück, dessen Inhalte gerade darum sehr viel genauer erfaßt werden müssen als bei Drucken: hier reichen – anders als bei Manuskripten – Plattennummer, Erscheinungsjahr, Orts- und Verlagsangabe meist zur Identifizierung aus. Die vorliegende Veröffentlichung bedeutet aus diesem Grund eine notwendige Ergänzung zu den 1971 als Band III herausgegebenen *Rules for Full Cataloging*.

Die Richtlinien zur Handschriften-Katalogisierung wurden von der Katalogisierungskommission der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken durchdiskutiert und von Marie Louise Göllner in ihre endgültige Form gebracht. Der Gedankenaustausch erfahrener Fachkräfte unter Vorsitz von Kurt Dorf Müller hat zu Ergebnissen geführt, die von einer einzigen Person wohl kaum zustandegebracht worden wären. Auf 26 Seiten werden (dreisprachig in synoptischer Anordnung) alle erforderlichen Angaben zur Musikhandschrift in bemerkenswerter Sachlichkeit aufgeführt, auf weiteren elf Seiten durch Beispiele erläutert und schließlich in einem Sachregister zusammengefaßt. Alternativvorschläge lassen hinlänglichen Freiraum, um etwaigen speziellen Erfordernissen bei der Katalogisierung gerecht zu werden. Die Schematisierung wurde eben nicht bis zur leeren Perfektion getrieben, sondern nur soweit wie sinnvoll, um dem Bibliothekar die Bearbeitung des Materials zu erleichtern und dem Benutzer des Kataloges ein Maximum an Information auf der Karteikarte zu sichern.

Wahrscheinlich hat der Gedanke an die Raumbegrenzung auf der Karteikarte zu dem problematischen Hinweis geführt, daß „unwichtige Teile“ von „sehr langen“ Originaltiteln ausgelassen werden können (wer wollte entscheiden, was wirklich unwichtig ist?), ferner zu dem Reglement, daß Notincipits bei „*Werken mit fester Opuszahl*“ fehlen können, auch wenn weder Werkverzeichnis noch Gesamtausgabe vorliegen (anscheinend feste Opuszahlen erweisen sich häufig erst im Nachhinein als nicht gesichert), und zu der Feststellung, daß die einzelnen Werke einer Sammelhandschrift unter bestimmten Voraussetzungen nur mit einem Nebeneintrag bedacht zu werden brauchen. Zwar aufwendiger, aber eindeutiger wäre die für Konvolute vorgeschlagene

ne Regelung, nach der jedes einzelne Werk einen Haupteintrag erhält.

Die Veröffentlichung bietet also durchaus Diskussionspunkte. Gerade darin aber liegt ihre Stärke. Es werden Regeln angeboten, von denen man hoffen darf, daß sie möglichst bald zur internationalen Gepflogenheit avancieren. Zugleich aber wird ein legitimer Kompromiß geschlossen zwischen Idealanforderungen der Wissenschaft und dem, was man gerechterweise von einem Musikbibliothekar erwarten darf: seine Aufgabe besteht schließlich primär darin, die in der Bibliothek verwahrten Materialien einem interessierten Publikum zugänglich zu machen, nicht aber darin, wissenschaftliche Forschungsarbeit zu leisten.

(Juni 1976)

Helmut Rösing

GUY A. MARCO: Information on music. A handbook of reference sources in European languages. Vol. 1.: Basic and universal sources. Littleton, Colorado: Libraries unlimited 1975. 16, 164 S.

Bibliographie Musik: In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur Musik und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur Musik der Deutschen Demokratischen Republik. Mit einem Anhang DDR-Neuerscheinungen von Musikalien. Berichtsjahr 1975. Zusammengestellt von Cornelia von ARDENNE, Ute HÄRTWIG und Maria SCHOLZE. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1977. 25, 297 S.

Zwei Bibliographien liegen dem Rezensenten zur Besprechung vor, die beide zeigen, welche Aktivitäten auf dem Feld der Musikbibliographie möglich sind und auch wahrgenommen werden. Da sie auf Grund ihrer Zielsetzung nicht vergleichbar sind, sollen sie im folgenden nacheinander besprochen werden.

Ein Jahr nach der 3. Auflage des Handbuchs von Duckles (1974) erschien der erste der auf sechs Bände geplanten Bibliographie, die, für Musikwissenschaftler wie auch für den Musikbibliothekar als umfangreiches Handwerkzeug gedacht, sowohl erste Informationen geben als auch Wege zur Beantwortung spezieller Fragen aufzeigen soll. Das ehrgeizige Projekt – bzw. dessen 1. Band – ist, das muß vorab gesagt werden, mit sehr viel Arbeit und Mühe verbunden

und stellt den „compiler“ der Bibliographie vor nicht einfach zu lösende Probleme. Außerdem muß bedacht werden, daß der Begriff „*reference sources*“ umfassender zu verstehen ist, als unser Terminus ‚Bibliographie‘ (das erklärt z. B. die Aufnahme von Titeln zur Musikgeschichte bei „*principal histories*“, S. 25 ff.). In der Berichtszeit ist keine rückwärtige Begrenzung der aufzunehmenden Titel vorgesehen, einzelne hätten aber auf den neuesten Stand gebracht (Riemann, Nr. 63, 1. Ergänzungsband; Rössner, Nr. 224, Ergänzungsband und Register; Schaal, Nr. 348, Teil 2, 1961 ff.) und angezeigt werden können. Die ausgewählten Titel sind überwiegend in den Sprachen Englisch, Deutsch und Französisch; ihre Verzeichnung ist ausführlich und vollständig auf der Grundlage der Titelaufnahmen der Library of Congress. Für alle finden sich z. T. recht kritische Annotationen. Bei den zahlreichen Titeln allgemeinen Charakters (z. B. Nr. 262, 268, 300, 331) würde man sich eine ausführlichere Wertung der speziell für die Musikforschung interessanten Aspekte vorstellen können. Jedem Abschnitt ist eine kurze Einleitung zur Einführung in das vorgelegte Material vorangestellt. Ein Register für Namen (Autoren, Herausgeber, Rezensenten), Sachbegriffe und Titel erschließt die umfangreiche Bibliographie. Es versteht sich fast von selbst, daß für jede Musikbibliothek das Werk eine wesentliche Hilfe bedeuten wird; ebenso kann der Forscher bei Beginn einer Forschungsarbeit an Hand der zahlreichen Titel ohne Irrwege eine bibliographische Grundlage seines Projekts erstellen. Der Nutzen der Bibliographie von Guy Marco wird wohl erst voll zum Tragen kommen, wenn die anderen geplanten Bände (II: *Sources for individual countries and regions*; III: *Sources for specific topics*; IV-V: *Sources for individual musicians*; VI: *Guide to musical editions*) vorliegen.

Als Bibliothek mit „Sammelschwerpunkt“ Musik hat die Sächsische Landesbibliothek eine weitere periodische Zusammenstellung in ihr Publikationsprogramm aufgenommen. Erfasster Berichtszeitraum ist das Jahr 1975, dessen – von der Zielsetzung zu verzeichnendes Titelmateriale – „*die in der DDR erscheinende Literatur zur Musik und die im Ausland erscheinende Literatur über die Musikkultur der DDR*“ – hier zum ersten Mal vorgelegt wird. Während die DDR-Ver-

öffentlichungen erstaunlich vollständig erfaßt wurden, betont der Herausgeber die lückenhafte Verzeichnung der ausländischen Publikationen, wobei er aber gleichzeitig der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die Verbreitung der Bibliographie auch hier zu besseren Ergebnissen führen möchte.

Die Bearbeiter haben 2600 Titel zusammengetragen (aus Zeitschriften, Zeitungen, Sammelwerken und Einzelmonographien) und diese in einer relativ feingliederten Systematik aufgeschlüsselt. Erschlossen wird das umfangreiche Material (bei monographischen Titeln auch Rezensionen!) durch ein Namen- und ein Sachregister. Im Anhang eine ausgewählte Auflistung von Neuerscheinungen des Musikalienhandels, die von der Sächsischen Landesbibliothek erworben wurden (mit Signaturen) und in dieser Form die 1974 eingestellten *Neuerwerbungsverzeichnisse* der Musikabteilung weiterführt. – Die Verzeichnung ist so vollständig wie irgend möglich und läßt bei der ersten Durchsicht keine Wünsche offen.

Eine Anmerkung zur Ausstattung der Bibliographie: Die Papierqualität ist, ebenso wie die buchbinderische Verarbeitung, mangelhaft. Da geplant ist, die jährlich erscheinende Bibliographie durch ein Fünfjahresregister zu erweitern (Vorwort S. VIII), wäre besseres Papier wünschenswert. Nicht zuletzt sieht es wie eine Mißachtung der bibliothekarischen Arbeit aus, wenn eine mit so viel Mühe zusammengestellte Publikation so wenig repräsentativ herausgegeben wird. Eine Bemerkung sei gestattet hinsichtlich des Begriffs „*marxistisch-leninistische Musikwissenschaft*“ (S. VII). Das Phänomen einer solchen Musikwissenschaft kann der Rezensent nicht sachgerecht beurteilen. Da die Titel zum einen bibliothekarisch einwandfrei erfaßt wurden, zum anderen für sich selbst sprechen, muß man sich fragen, warum ein solch gänzlich überflüssiger Hinweis aufgenommen wurde. Der bibliothekarischen Arbeit hat er – Gott sei Dank – keinen Abbruch getan, sieht man von einzelnen Eigenheiten in der Systematik ab, die aber nicht ins Gewicht fallen.

(Februar 1978)

Jörg Martin

BERNHARD BRÜCHLE: *Horn-Bibliographie. Band 1: Hauptband. 2. Auflage. 304 S. Band 2: Ergänzungsband zu Band 1. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1970 und 1975. 246 S.*

BERNHARD BRÜCHLE – KURT JANETZKY: *Kulturgeschichte des Horns. Ein Bildsachbuch. Mit englischer Textfassung von Cecilia BAUMANN. Tutzing: Hans Schneider 1976. 304 S., 257 Abb. im Text, 16 Farbtaf.*

Mit den beiden vorliegenden Veröffentlichungen haben sich die Autoren um ein Instrument verdient gemacht, das seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts bis in die Neuzeit stetig an Bedeutung gewonnen hat. Vom einfachen Parforcehorn mit der Beschränkung auf die Naturtonskala über die Technik des Inventionshorns (Erreichen der Zwischentöne durch Stopfen) bis zur Erfindung der Ventile, die die Chromatisierung durch alle drei Oktaven ermöglichte, hat das Waldhorn eine Entwicklung gefunden, die in dieser Breite und Nutzung von keinem anderen Blechblasinstrument nachgewiesen werden kann. Ein Blick in die beiden Bände der Horn-Bibliographie beweist diese Feststellung überzeugend. Die fast 7000 Titel, die nach Besetzungsgruppen vom „Horn allein“ bis zu „Zehn und mehr Hörner“ geordnet sind, zeigen die Vielseitigkeit der Verwendung dieses Instruments, das sich durch den großen Umfang, durch die Anpassung an die anderen Klanggruppen des Orchesters, durch seine technische Wendigkeit und durch die dynamischen Vorzüge seines Klangvolumens auszeichnet. Man denke an die Wirkung des reinen Hornquartetts, dessen malerische Färbung in unzähligen Werken der Romantik für Wald-, Jagd- und Märchenszenen auftritt, oder an die Aufgabe des Horns in den Bläserquintetten (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott), die mit 750 Werken die größte Gruppe in der Bibliographie stellt. Der Bibliograph hat sich nicht nur darauf beschränkt, Originalwerke zu verzeichnen, er führt auch Bearbeitungen auf, wie Bach's *Air* aus der *D-dur* Suite, Schumann's *Fröhlichen Landmann* oder Brahms' *Wiegenlied* für Horn und Klavier oder die *Träumerei* mit Begleitung eines Streichquartetts. Das mag nicht immer so überzeugend sein wie Strauss/Hasenöhr's *Till Eulenspiegel einmal anders* für Violine, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabaß. Der für sein Instru-

ment literatursuchende Waldhornist findet in den beiden Bänden nahezu alles, was von M. A. Cesti bis Y. Xenakis in Bearbeitung oder Original für Einzahl oder Mehrzahl mit Hörnern geschrieben wurde. Es ist eine aufschluß- und lehrreiche, bisweilen sogar vernünftige Lektüre. Jedem Besetzungsabschnitt folgt eine Abbildung oder Vignette, bei der der Herausgeber selbst ein auf Stühlen abgestelltes „Hornquartett“ beigesteuert hat, dessen Bläser pausieren. Ein Bilderanhang mit 21 Abbildungen zeigt Horn Typen und Bläser von der Antike bis zu den heutigen Alexander-Hörnern als F/B-Doppelhorn und B-Horn. Wer sich selbst bibliographisch betätigt hat, weiß, welcher unermüdlicher Fleiß, welcher ausgesprochener Ordnungssinn und welche Ausdauer notwendig sind, um diese Titelmassen übersichtlich durch Sonderregister für Komponisten, Autoren und Verleger vorzulegen. Brüchle hat da eine Arbeit geleistet, die hoher Anerkennung würdig ist.

Im Verein mit ihm hat Kurt Janetzky die *Kulturgeschichte des Horns* in Bildern herausgebracht, die, weit darüber hinaus ein „Bildsachbuch“ zu sein, in selten umfassender Weise Texte, Notenbeispiele, Epen-Auszüge, Briefe, Zeitungsnotizen etc. zusammenstellt, die einen eindrucksvollen Überblick über vorgeschichtliche Horn Typen bis zur neuesten Ausführung von Waldhörnern vorstellt. Darstellung und Auswahl sind weniger von trockener Gelehrsamkeit als von Begeisterung des praktischen Bläusers bestimmt, der sein Instrument an hervorragender Stelle im Beruf vorgeführt hat. Eine Jahrzehnte währende Sammlertätigkeit in Bibliotheken, Archiven, Museen und geschichtlich bedeutsamen Kunststätten hat eine Fülle zusammengebracht, aus der er Bekanntes und Seltenes zu dieser Veröffentlichung ausgewählt hat. Nicht allein das Instrument selbst, seine Komponisten und Bläser, Autographe, Auszüge aus Schulen fesseln, das Landhaus von Hosterwitz, wo Weber am *Freischütz* arbeitete, das Innere des Burgtheaters als Aufführungsstätte der Hornsonate von Beethoven, die Thomaskirche zu Leipzig und das Köthener Schloß als Wirkungsstätten Bachs finden ebenso Aufnahme. Weitgefaßt ist auch der Abdruck der Verse 3190–3235 aus dem *Tristan* des Gottfried von Straßburg, dessen Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen ins Englische

durch Cecilia Baumann, gleichfalls praktische Hornbläserin, die besondere Qualifikation der Übersetzerin für alle Texte verrät. Mit bemerkenswertem Spürsinn haben die Verfasser – die Anteile des einzelnen an Text und Bildmaterial ist leider nicht aufgeschlüsselt – eine große Zahl seltener, bisher unveröffentlichter Zeugnisse aufgefunden, die zur Erforschung des Horns und seiner Literatur Wesentliches beitragen, wie z. B. das *Concerto a 4* für Jagd- und Post-Horn des Johann Beer (1655–1700) oder die *Serenata di Moritzburg* (1719) von J. D. Heinen. Goethes Notizblatt mit einer Aufzeichnung der „*Naturtöne des Waldhorns*“ für seine Farbenlehre ist ein seltenes Fundstück, das aufgespürt werden will. Weiter gibt es Wiedergaben von Keramiken, Bildern und Zeichnungen von mittelalterlichen Miniaturen bis zu Barlach, die weniger einer getreuen Wiedergabe der Horninstrumente als der Ausdeutung einer Stimmung dienen. Der Wert dieser Bildbeigaben wird durch die ansehnliche Ausstattung des Buches mit farbigen Illustrationen erhöht, wie überhaupt die ganze Veröffentlichung durch den weitläufigen Druck auf Glanzpapier eine Ausführung darstellt, die dem starken Engagement der Autoren für das Waldhorn voll gerecht wird.

(April 1977)

Georg Karstädt

Opern auf Schallplatten – 1900–1962. Ein historischer Katalog vollständiger oder nahezu vollständiger Aufnahmen als Beitrag zur Geschichte der Aufführungspraxis. Redaktion Irmgard BONTINCK-KÜFFEL. Mitarbeiter Kurt BLAUKOPF und Manfred WAGNER. Wien: Universal Edition und Karlsruhe: G. Braun (1974). XV, 184 S.

Die Diskographie als neuer Spezialzweig der Musikwissenschaft, die bisher ein mühsames, unbeachtetes Leben außerhalb des offiziellen Wissenschaftsbetriebs, auch außerhalb der Instituts- und Universitätsbibliotheken fristete, beginnt nun, aus ihrem Schattendasein herauszutreten: sicheres Anzeichen dafür ist es, daß ein so auf die musikalische Praxis ausgerichteter Verlag wie die Wiener Universal Edition sich entschließt, eine Diskographie herauszubringen. Obwohl *Opern auf Schallplatten* eine der ersten deutschsprachigen diskographischen Veröf-

fentlichungen überhaupt ist, wurde mit sichtlicher Kenntnis eine Lücke geschlossen: Lewis Foreman verzeichnet in seiner 1974 erschienenen Bibliographie der Diskographien (*Discographies*, Triad Press Bibliographical Series. Nr. 1, London) unter 388 Titeln keine andere Spezialdiskographie der Operngesamtaufnahmen. Inzwischen ist man allerdings auch in England, wo bisher die meisten Diskographien erschienen sind, auf diese Lücke aufmerksam geworden, und es ist von den Vorbereitungen zu einer ähnlichen, aber umfangreicheren Diskographie zu hören. Der vorliegende Katalog geht, wie im Vorwort dargelegt wird, auf ein Projekt zurück aus der Zeit, als Kurt Blaukopf, jetzt Leiter des Instituts für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, die österreichische Schallplattenzeitschrift *phono* leitete.

Am Konzept hatte der damalige Leiter der österreichischen Phonotheek, Carl Nemeth, jetzt Intendant der Vereinigten Bühnen in Graz, Anteil. Diese Vorarbeiten ermöglichten es Manfred Wagner, bis 1973 Mitarbeiter des Instituts für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (jetzt Professor an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien), den ersten Entwurf zu erstellen. Die Gesamtedaktion, und sicherlich heißt das in diesem Fall: die Hauptarbeitsleistung beim Zusammenstellen und Überprüfen der Einzelangaben, lag bei Frau Irmgard Bontinck. Daß ihr auch in der Titelei der erste Platz eingeräumt wurde und die Professoren Blaukopf und Wagner sich schlicht als Mitarbeiter darunter nennen, ist als ein positiver Ausnahmefall auf einem Gebiet hervorzuheben, auf dem sich gewöhnlich „repräsentative“ Namen nach oben drängen oder gar die Redaktionsarbeit verschwiegen wird. – Vorbildlich sind die sonst in Diskographien nicht selbstverständlichen Angaben zu den Werken: neben dem Originaltitel werden englischer und deutscher Titel, Gattungsbezeichnung (es sind auch Zarzuelas, Operetten, szenische Oratorien wie *Oedipus rex* von Strawinsky oder *Trionfi* von Orff aufgenommen), Librettoautor und Uraufführungsdatum sowie -ort angegeben. Aus zahlreichen Zusatzangaben geht hervor, daß offenbar bei vielen der verzeichneten Platten die Hülle, die sorgfältigen Besprechungen der

englischen Schallplattenzeitschrift *Gramophone* (diese werden jeweils mit Heft und Jahrgang angeführt) oder auch die Noten verglichen worden sind. Doch ist es nur zu wahrscheinlich, daß die Mitarbeiter von ca. 930 Opernaufnahmen nur einen Teil auf solche Details hin kritisch abgehört haben können.

Zwar sind sich Diskographie und Bibliographie darin ähnlich, daß sie das Erscheinen von vervielfältigten Produkten nachweisen. Der Unterschied besteht darin, daß Bücher über Bibliotheken auffindbar und erhältlich sind, die in einer Diskographie verzeichneten Platten jedoch nicht oder nur schwer nachgewiesen werden können, ferner, daß Schallplatten- und andere Tonaufnahmen aus verschiedenen Gründen den Interessenten auch für wissenschaftliche Arbeiten in der Regel nicht zur Verfügung stehen, besonders dann nicht, wenn sie nur im Archiv einer öffentlichen Institution vorhanden sind. Bibliotheken, die Schallplatten ausleihen, sind selten; es handelt sich meist um Stadtbibliotheken mit volksbildnerischen Aufgaben und einem auf diesen Zweck ausgerichteten Katalog. Die in wissenschaftlichen Bibliotheken oder in Schallarchiven vorhandenen Platten können meist nur an Ort und Stelle abgehört werden. Dieser Zustand ist erreicht worden durch den Fortschritt der Technik: durch die leichten und auch dem Amateur zugänglichen fast perfekten Möglichkeiten der Tonbandkopie.

Daß eine Diskographie Interesse für etwas weckt, das einer praktischen Benutzung oft nur schwer oder gar nicht zugänglich wird, ist kein Argument gegen die Notwendigkeit von Diskographien, sondern spricht nur dafür, daß schnellstens Mittel und Wege gefunden werden müssen, historische Schallaufnahmen für wissenschaftliche Forschungen leichter verfügbar zu machen, und sei es sogar durch Gründung eines Interessenverbandes oder einer Fachgruppe.

Die Diskographie *Opern auf Schallplatten 1900–1962* ist von solchen Problemen zwar nur teilweise berührt, denn ihr Schwerpunkt liegt ohnehin auf dem nach 1950 erschienenen und heute daher noch relativ verbreiteten Repertoire der Plattenindustrie, in das durch Wiederveröffentlichungen auch die meisten bedeutenderen älteren Operngesangsaufnahmen eingeschlossen worden sind.

Denn die große Zeit der Gesamtaufnahmen von Opern auf Schallplatten kam erst mit der Langspielplatte. Schon durch das nach jeweils vier Minuten notwendig werdende Hantieren mit dem zerbrechlichen Gegenstand wurde im Schellackplatten-Zeitalter die Aufmerksamkeit weit mehr als heute auf die Einzelnummer gelenkt. Nicht nur war die ausdrucksvoll gestaltete Arie bereits seit Beginn der Operngeschichte wesentlicher Kristallisationspunkt für den dramatischen Aufbau des Librettos, für den Gehalt des gesamten Werkes und für das Publikumsinteresse gewesen, sondern ebenso sehr ist die Schallplatte als Medium der Opern groß geworden durch dieses legitime Interesse an der Einzelnummer. Erst als durch übergroße Verbreitung bestimmter Einzelnummern deren Stellvertretungsfunktion verloren ging, zeigte sich der diesem Konzept innewohnende Widerspruch, die Operngesamtaufnahme gewann ihrerseits eine neue Funktion. Gleichzeitig aber verlor die herausgegriffene Einzelnummer aus einer Oper das ihr gemäße technische Medium: die Aneinanderreihung von Arien auf Langspielplatten erscheint unangemessen und wird in der Regel nur für Wiederveröffentlichungen älterer Aufnahmen angewendet. Entsprechend diesen Veränderungen, die, wie erwähnt, nicht nur von der Technik her erklärt werden können, stellt sich das Zahlenverhältnis der verzeichneten Gesamtaufnahmen aus der Zeit vor 1950 (134) zur Zahl der auf Langspielplatten erschienenen dar (740 zuzüglich 23 vor 1950 auf Tonband aufgenommene Opern, die erst nach 1950 auf LP veröffentlicht sind). Die gekürzte Opernaufnahme verliert nach 1950 an Boden (22 zu 12), aber von diesem Artikel mit hohem Markt- und zweifelhaftem Kunstwert nennt die Diskographie glücklicherweise nur die künstlerisch relevanten Aufnahmen.

Vollständigkeit ist bei Diskographien praktisch nicht erreichbar, dazu ist das Quellenmaterial zu weit verstreut; jede diskographische Handbibliothek ist anders sortiert. Rezensent bemerkt, daß für *Opern auf Schallplatten* die 1964 erstmals erschienene, aber vor dem Reprint 1971 schwer zugängliche Diskographie von V. Girard und Harold M. Barnes: *Vertical-cut Cylinders and Discs* (British Museum of Recorded Sound) nicht verwendet wurde. Dadurch erhöht sich die Zahl der Operngesamtaufnahmen vor

1914 von vier auf neun: bei Pathé erschienen 1912 *Carmen*, *Faust* und Gounods *Roméo et Juliette* (je 27 Platten), *La Favorita* (20 Platten) und *Rigoletto* (15 Platten), dazu kommt die 1923 erschienene *Manon* (24 Platten). Auszüge aus *Der Ring des Nibelungen*, dirigiert von Franz von Hoesslin mit den besten Bayreuther Sängern der Zeit veröffentlichte Pathé 1929 auf 20 Platten. In der von Sir John Hall herausgegebenen Zeitschrift *Antique Records* hat Alan Sanders im November 1973 in einer mustergültigen diskographischen Studie nachgewiesen, daß die 1907 bei Gramophone hergestellte Aufnahme von *I Pagliacci* nicht, wie noch R. Bauer aufgrund vielleicht absichtlich mißverständlicher Angaben in Fred Gaisbergs Erinnerungen annehmen mußte, vom Komponisten dirigiert ist: der Dirigent war Carlo Sabajno, Leoncavallo war nur bei den Aufnahmen anwesend. Zu den alten Aufnahmen nachzutragen wäre noch die um 1908 bei Odeon produzierte *Cavalleria rusticana* (Hempel, Naval, Rose) und die Bemerkung, daß die *Carmen* von 1908 bei Discophilia auf LP neu erschienen ist, allerdings in falscher Tonhöhe. Der dritte Akt *Lohengrin* wurde ebenfalls um 1908 bei Odeon produziert (Rud. Berger, Emmy Destinn). Im Columbia-Katalog von 1949 entdeckte ich eine vollständige Aufnahme der früher beliebten Oper *Marin* von Arrieta y Corraera (Lazaro, Capsir, Mardones); der Spezialkatalog *The Music America loves Best*, ein Auszug aus dem Victor-Katalog, verzeichnet in seiner Ausgabe von 1943 unter dem Stichwort „Opera“ Aufnahmen von *Barbiere di Siviglia* (Dirigent Bomboschek) und *Beggar's Opera* von Pepusch.

Franz Werner Halft stellte in *Fono Forum* 6/1975 das Fehlen einiger Opernaufnahmen fest, die teilweise diskographisch schwer auffindbar sein mögen: Bellinis *Norma* auf Cetra (erwähnt in *Kutsch-Riemens* unter Francesco Merli), Donizettis *Don Pasquale* auf Columbia (ebendort unter Mercedes Capsir), Rossinis *Barbiere* und Verdis *Rigoletto* 1920 bei der von Fernando DeLucia geleiteten Plattenfirma Phonotype in Neapel (*Kutsch-Riemens* unter DeLucia), Auszüge aus einer *Meistersinger*-Aufführung unter Leo Blech 1928 in der Linden-Oper auf Electrola (in WERM verzeichnet neben dem älteren *Meistersinger*-Querschnitt in englischer Sprache von

1923). Die restlichen von Halft genannten Aufnahmen (*Pagliacci* von 1910 auf Odeon, *Cloches de Corneville* von Planquette auf HMV und *Aida* auf MMS) konnte ich in den mir vorliegenden Katalogen und Diskographien nicht finden.

Über das Stichwort „Operatic Groups“ in den verschiedenen Ausgaben der *Artist Listing* des *Schwann Long Playing Record Catalog* lassen sich so viele weitere Aufnahmen nachweisen, daß es bedauerlich erscheint, daß der Schwann offenbar garnicht benutzt worden ist; 1953: Foss, *Jumping Frog of Calaveras*, German, *Merry England*, Pergolesi, *Maestro di musica*, Nedbal, *Polenblut*, Strauß, *1001 Nacht*, Purcell, *Fairy Queen*, Mascagni, *Cavalleria rusticana* auf Cetra vollständig (3 Platten), Sandonai, *Francesca da Rimini*; 1958: Weill, *Der Jägsager* (Protschka, Bert, Vohla; Leitung: Kohler) usw. Szymanowskis *Krol Roger* bei der polnischen Gesellschaft Muza erschien vielleicht erst nach 1962.

Daß die Urania-Platten mit *Tristan und Isolde* von Konwitschny (nicht von Paul Schmitz) dirigiert sind und daß Weills *Dreigroschenoper* von Herbert Grenzebach schon 1929 für Ultraphon aufgenommen, aber offenbar erst 1932 nach seinem Übertritt zu Telefunken veröffentlicht worden ist, waren die einzigen Fehler, die mir auffielen. Ohnehin sollen die hier gegebenen Hinweise nur verdeutlichen, welche Schwierigkeiten die Diskographie enthält. Kriterium für die Qualität einer Diskographie ist nicht, was der spezialisierte Kenner darin vermißt, sondern was der informationshungrige Benutzer darin findet. Daß Arthur Seymour Sullivan mit 26 Gesamtaufnahmen den Komponistenrekord vor 1950 hält (Verdi: 15), ist vielleicht für Nicht-Briten weniger informativ, als daß es nur eine Aufnahme überhaupt von Saint-Saëns' *Samson et Dalilah* gibt (seither erschien allerdings eine Neuaufnahme). Interessant mag auch eine Aufführung der *Incognita* von Wellesz sein, geleitet von Jack A. Westrup (wie überhaupt der Name dieser Oper leider symptomatisch für Wellesz' Schaffen steht). In der Operndiskographie erscheint manche Aufnahme, die am Rande der Legalität veröffentlicht worden ist, wobei in einigen Fällen die Pseudonyme der Mitwirkenden aufgelöst werden konnten. Register enthält der Band nicht – bei der Vielzahl der Künstler-

namen wäre das eine Jahresarbeit – aber ein Index der vom Komponisten selbst geleiteten Aufnahmen wäre schön gewesen (1940 dirigierte Mascagni seine *Cavalleria rusticana* und sprach anlässlich des 50jährigen Jubiläums einführende Worte). Im Vorwort des Bandes schreibt Kurt Blaukopf: „*Als Beitrag zur Geschichte der Aufführungspraxis und als Instrument zum Studium dieser Geschichte ist der vorliegende Katalog gedacht. Der Versuch, die Regeln und Gewohnheiten zu untersuchen, nach denen in einem bestimmten Zeitabschnitt die in den Partituren enthaltenen Anweisungen realisiert werden, steht durch die phonographische Aufzeichnung auf neuer, festerer Grundlage . . . Die akustischen Aufzeichnungen haben bereits ihre Geschichte. Diese der Lehre von der Aufführungspraxis nutzbar zu machen, . . . ist Aufgabe dieses historischen Katalogs.*“

Ein weiter Weg, der nun von der Diskographie über die Wissenschaft von der Aufführungspraxis bis zum praktischen Gewinn für die Musikpädagogik führen wird!

(Mai 1975)

Helmut Haack

PETER GÜLKE: *Mönche–Bürger–Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters.* Leipzig: Koehler & Amelang (1975). 284 S., 60 Abb. auf Tafeln.

Auf die bislang so peinsame Frage von Studenten und Musikliebhabern, was sie zur Einführung in mittelalterliche Musik denn lesen sollten, gibt es jetzt eine glatte Antwort: Peter Gülkes Buch verbindet Allgemeinverständlichkeit mit wissenschaftlichem Anspruch auf ideale Weise (was in deutscher Fachliteratur bekanntlich ein Rarissimum ist), und so kommen Liebhaber, Lernende und Fachleute gleichermaßen auf ihre Kosten. Zudem ist das Buch hervorragend ausgestattet und hergestellt, und billig überdies.

Gülke führt in sieben Kapiteln vom *Einstimmigen Gesang der Kirche* bis zur *Musik im Trecento*; die Kapitel können, da sie sich zwanglos nach der Eigenständigkeit der geschichtlichen Regelkreise richten, auch durchaus einzeln studiert werden. Statt fade „Stilistik“ zu liefern, beschreibt Gülke einzelne Stücke, zeigt an ihnen das Generelle wie das Besondere (und umgeht, vor allem bei einstimmiger Musik, sehr reflektiert die Gefahr, dabei in die unangemessene Katego-

rie des „Kunstwerks“ zu verfallen). Bewundern muß man immer wieder, wie bei Gülke Allgemeinverständlichkeit niemals auf Kosten der historischen Korrektheit und des Differenzierungsvermögens geht, wie der Autor sich einem *sacrificium intellectus* zu entziehen weiß. Übertragungen etwa werden, wenn sie hypothetisch sind, eben auch so bezeichnet; und Gülke schreibt auch nicht von Sechsstiel oder Durdreiklang, aber erklärt sehr präzise die zeitgenössischen Termini und ihren kompositorischen Sinn. Falsche Aktualisierung, die – wie man heute allmählich weiß – dem Verständnis mittelalterlicher Musik eher schadet als nützt, vermeidet Gülke durchweg.

Im übrigen erfährt man auch eine Menge über Kultur- und Sozialgeschichte, über Philosophie und Theologie, über den mittelalterlichen Kunstbegriff und über die Musiktheorie (der ein eigenes Kapitel gewidmet ist). Immer jedoch steht die Musik im Mittelpunkt; und Geschichte bleibt das, was sie ist, nämlich ein kompliziertes Geflecht von Ereignis- und Sinnzusammenhängen, und wird nicht zur nackten Linie einer angeblichen Entwicklung verkümmert. Gülkes Darstellung ist souverän, darüber hinaus von hoher sprachlicher Qualität.

(Januar 1977)

Wolfgang Dömling

Palaeographie der Musik. I. Band: Die einstimmige Musik des Mittelalters. Faszikel 4: EWALD JAMMERS: Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1975. 146 S., 23 S. Abb.

Im Rahmen der nach Plänen Leo Schrades von Wulf Arlt herausgegebenen dreibändigen Palaeographie der Musik, die in einzelnen Faszikeln erscheint, befaßt sich Ewald Jammers mit der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters, die in Neumen, Choral- und Mensuralnotation aufgezeichnet ist. Für Neumen, modale und mensurale Aufzeichnungsweisen sind spezielle Bände innerhalb des Gesamtwerkes vorgesehen, so daß sich Jammers auf ein Anliegen konzentrieren kann, das er mit guten Gründen als eine elementare Frage der Übertragung bezeichnet: die Rhythmik. Er ist sich dabei bewußt, daß diese von der Notation allein nur

selten zu lösende Problematik rhythmischer Übertragung einstimmiger Musik im Grunde unlösbar bleibt und gibt im allgemeinen Anregungen statt Regeln, Vorschläge statt Vorschriften. Diese offene Art, Beispiele als Möglichkeiten darzubieten und am Ende von Kapiteln immer wieder Einschränkungen und Kompromissen Raum zu geben, sollte der Veröffentlichung nicht als Schwäche ausgelegt werden. Sie spiegelt die Forschungslage und ist ein ehrliches Eingeständnis des Abstandes, der uns speziell von der außerliturgischen Musik des Mittelalters trennt, ungeachtet der vielen Versuche, sie wieder zum Klingen zu bringen.

Wenn man der Versordnung die Priorität in den Kriterien für die Übertragung zuerkennt, dann ergibt sich auch eine von dieser Kategorie bestimmte Gliederung des Stoffes. Jammers beginnt nach einer nützlichen Quellenübersicht mit der Übertragung metrischer Verse und behandelt in weiteren Kapiteln den silbenzählenden Vers und den Begriff des Modus, daran anschließend den akzentuierenden deutschen Vers. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse unternimmt er dann einen neuen Ansatz, den lateinischen und italienischen Vers zu übertragen. Mit Plika und Unisonus werden Einzelzeichen mit rhythmischer Bedeutung angesprochen, die modale und mensurale Notation wird gestreift, ein abschließendes Kapitel gilt der Buchstaben-Notation und der Aufzeichnung von Instrumentalmusik im Gefüge von Liedern und als selbständige Tänze. Ein respektables Literaturverzeichnis zeigt die vielfältigen Bemühungen, die bis 1973 zu diesem Thema unternommen worden sind.

Wenn man sich dem Problem der rhythmischen Übertragung stellen will, dann findet man in dieser Schrift eine Fülle guter und weniger guter Beispiele, wobei die Lösungen, die Jammers von sich aus anbietet, sicher zu den akzeptabelsten gehören. Als ein gewisser Nachteil erweist es sich, daß die 23 Tafeln mit Faksimiles nicht unmittelbar neben den Übertragungen stehen; der Benutzer sollte in jedem Fall die Mühe des Blätterns nicht scheuen und das Bild, das die Quelle bietet, sorgfältig nach der Interpretation befragen, die in die Übertragung eingegangen ist. Schließlich sollte man bei der Beurteilung des Bandes nicht vergessen, daß es sich um einen besonders schwierigen Teilabschnitt aus einer größeren Veröffentli-

chung handelt; andere Faszikel dieser Palaeographie, die bestimmte und begrenzte Notationsformen behandeln, werden besonders für jene Leser, die noch einen ersten Einstieg in dieses Gebiet suchen, als Voraussetzung und Ergänzung unerlässlich sein. (November 1976) Karlheinz Schlager

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1974. 234 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XIII.)

Es ist bezeichnend für die Prägnanz der vorliegenden Arbeit, daß bereits der Untertitel die Disposition des Ganzen in knapper Form vorstellt. Terminologische Fragen zum contrapunctus stehen also am Anfang (Kapitel I und II), und zwar im Anschluß an Grundgedanken, die von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht für die terminologische Forschung expliziert worden sind. Ein solches Vorgehen erweist sich gerade beim contrapunctus als besonders fruchtbar, da dies Wort nicht zu dem älteren Bestand von Fachwörtern griechischer Provenienz zählt, sondern vielmehr für besondere Sachverhalte der Mehrstimmigkeit neu geprägt wurde und sich von ca. 1330 an in der Fachsprache durchsetzt. Die eingehende Erforschung der Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus – zunächst der Simplizia punctus und contra, dann des Kompositums – ergibt die Abgrenzung sowohl gegen den älteren Begriff discantus wie auch gegen dessen jüngere Bedeutung. Aus der schon in der Frühzeit üblichen Erläuterung, contrapunctus stehe etwa für punctus contra punctum (ponere), könnte man versucht sein zu schließen, der musikalische Satz Note gegen Note allein mache den contrapunctus aus. Die terminologischen Untersuchungen resultieren dagegen in der These, daß zugleich ein Regelsystem beachtet wurde, welches auf dem Rangunterschied zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen beruht. Der Begriff meint also mehr als mit dem Wort unmittelbar ausgesprochen ist. Der terminologische Teil schließt mit der *Skizze einer Interpretation des Terminus und seiner Geschichte bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert* (II, 6). Die zeitliche Begrenzung der

Skizze, wie der gesamten Arbeit, rechtfertigt sich aus dem Beginn einer andersartigen, der gedruckten Überlieferung.

Was *contrapunctus* der Sache nach ist, seine Systematik und seinen Entwicklungsprozeß, stellt der Autor in den Kapiteln *Kernlehre . . . für den zweistimmigen Satz* (III) und *Zusätzliche Vorschriften . . .* (IV) dar. Bei der Kernlehre werden, den Traktaten folgend, zuerst Auswahl und Rangordnung der Konsonanzen in einzelnen Stadien erläutert: das Ausscheiden der Quarte, das Avancieren der großen und kleinen Sexte. Es folgen die Regeln für die Verknüpfung von Konsonanzen; sie betreffen den Wechsel von perfekten und imperfekten Zusammenklängen, die Fragen des Halbtonanschlusses und der Gegenbewegung. Modellcharakter, bei Schlüssen etwa, gewinnen die Verbindungen: kleine Terz – Einklang, große Terz – Quinte und große Sext – Oktave. Die *Zusätzlichen Vorschriften* befassen sich zum einen mit der Erweiterung des Regelsystems auf den drei- und vierstimmigen Satz, z. B. mit der Rechtfertigung der Quarte als sekundärem Intervall, zum andern mit dem *contrapunctus diminutus*, wodurch die Anwendung der Dissonanzen und Fragen der Mensur in die Lehre einbezogen werden. Die umfassenden Regeln des *Tinctoris* und ihre Interpretation bilden den historisch gegebenen Abschluß der Erörterungen (IV, 2).

Mit dem letzten Kapitel kehrt der Autor quasi zu den ersten Schritten seines Vorgehens zurück, Traktate aufzuspüren, zu sammeln sowie ihre Quellen und Texte kritisch zu vergleichen. Nun allerdings ist er gerüstet mit Detailkenntnissen über Sujets, Thesen und Formulierungen für die spezielle Aufgabe, die Zuverlässigkeit einander widerstreitender Zuweisungen zu prüfen und Grade der Abhängigkeit oder Verwandtschaft zu eruieren. Johannes de Muris und Philippe de Vitry treten dabei mehr oder weniger als Begründer oder Förderer der Lehre vom *contrapunctus* hervor. Einblick in die umfangreichen Vorarbeiten zu den Terminologie- und Sachstudien gewährt die Liste der ca. neunzig Handschriften und ihrer einschlägigen Texte. Das Verzeichnis der etwa zweihundert Incipits mit Angaben über Quellen, Editionen, Texttypen und -verwandtschaften erschließt die Abhandlung von den Traktaten her. Ein Namen- und Sachregister endlich bietet weitere Möglich-

keiten, Detailfragen nachzugehen.

Einen Gegenstand unter verschiedenen Aspekten zu behandeln, führt notgedrungen dazu, daß man manche bereits diskutierten Fakten nochmals aufgreifen muß. Der Autor hat dieses Problem gelöst, indem er mit gelegentlichen Querverweisen selbst auf solche Wiederanknüpfungen aufmerksam macht oder auf eingehendere Betrachtungen vertritt. Mit Interesse folgt der Leser den genauen Ausführungen, den wohl disponierten Gedankengängen, Thesen und Folgerungen. Die Publikation hat gegenüber ihrer Fassung von 1966 (vgl. *Mf* 21 [1968], S. 499 f.), der Freiburger Dissertation, einige Veränderungen erfahren: weitere Quellen, Neuerscheinungen und neue Erkenntnisse wurden berücksichtigt, auf andere Partien, zumal inzwischen andernorts Ediertes, hat der Autor verzichtet. Wenn er selbst die Ergebnisse seiner gehaltvollen Studie als Anfänge bezeichnet, so wird man ergänzen müssen, daß dies ein wohlfundierter und entscheidender Anfang ist, der für weitere Forschungen auf diesem Gebiet Maßstäbe setzt.

(April 1977)

Martin Just

MARTIN JUST: Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1975. 2 Bände. 347 und 215 S., 31 Abb. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 1.)

Arbeiten über Renaissancemusik haben sich in der Vergangenheit auf die Werke einzelner Komponisten, auf besondere Gattungen oder auf technische Probleme konzentriert. Solche Forschungen haben, so unerläßlich sie auch sein mögen, bedauerlicherweise dazu geführt, daß hinsichtlich der Beschaffenheit der Repertoires und der Qualität der in ihrer Zeit aufgeführten Musik falsche Vorstellungen entstanden sind. Einen genaueren Maßstab für das musikalische Leben jener Zeit bietet die Betrachtung einzelner Quellen in ihrer Gesamtheit, nicht die (unter welchem Gesichtspunkt auch immer erfolgende) Auswahl einzelner Kompositionen aus diesen Quellen. Arbeiten wie Helen Hewitts Studie über das *Odhecaton* oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, Edward

Lowinskys Veröffentlichung des *Medici-Codex* haben viel dazu beigetragen, die einseitigen Ergebnisse der auf einzelne Komponisten oder Gattungen ausgerichteten Arbeiten zu korrigieren. Der viel zu kleinen Gruppe von Arbeiten, die diese weitere Perspektive eröffnen, kann jetzt Martin Justs Arbeit über den Berliner Kodex hinzugefügt werden, die unsere Kenntnis des musikalischen Lebens in Deutschland am Ende des 15. Jahrhunderts bedeutend erweitert.

Justs Untersuchung wurde 1971 als Habilitationsschrift für die Universität Würzburg abgeschlossen und für den vorliegenden Druck „in Einzelheiten gekürzt“ (I, 9). Die Beschäftigung des Verfassers mit der Berliner Quelle über einen Zeitraum von vielen Jahren im Zusammenhang mit seiner Dissertation *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten* (1960) und seiner in Vorbereitung befindlichen Ausgabe des Manuskripts in *Das Erbe deutscher Musik* (Bände 76–78) waren eine hervorragende Voraussetzung für seine Arbeit. So ist es keine Überraschung, daß Justs Studie sich als ein breit angelegtes und scharfsinniges Werk darstellt.

Die Handschrift wird von zwei Seiten angegangen: erstens werden ihre Charakteristika beschrieben und das Repertoire identifiziert und systematisch geordnet, zweitens wird die Musik selbst nach stilistischen Merkmalen untersucht. Gelegentlich werden beide Wege miteinander verknüpft und mit zusätzlichen Indizien verbunden, um einzelne Werke chronologisch und geographisch genauer zu bestimmen. Ein wesentlicher Teil der gesamten Arbeit ist der Beschreibung des Kodex und seines Repertoires gewidmet. Durch die Bestimmung von 18 Schreibern, 22 Wasserzeichen und ihrer Einordnung in 25 Lagen konnte Just die Entstehung der Quelle in sehr überzeugender Weise rekonstruieren. In ausführlichen Indices des Manuskripts, der Schreiber und des Papiers, die alle in Band II erscheinen, findet der Leser die Angaben, auf denen Justs Schlüsse basieren. Auch die Grundsätze der Repertoirebildung sowie Fragen zur Beziehung des Kodex zu Quellen, in denen Konkordanzen erscheinen, und zur Identität der in ihm vertretenen Komponisten werden in Teil I abgehandelt.

Im zweiten Teil der Arbeit wird nicht der Versuch gemacht, das Repertoire in seiner Gesamtheit zu analysieren; vielmehr wählt der Autor zur Untersuchung jene

Werkgruppen aus, die ihm am charakteristischsten für die Quelle erscheinen und die ihn seinem vorrangigen Ziel näherbringen, nämlich der Untersuchung der „*grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis zwischen niederländischer und deutscher Musik jener Zeit*“ und der Frage, „*in welcher Weise musikalische Vorstellungen der westlichen Welt die deutschen Musiker angeregt haben*“ (I, 131). So wird nur etwa ein Drittel der Stücke genauer untersucht und einige Gattungen sind fast gänzlich von der Untersuchung ausgenommen (Magnificat, Lieder, Cantiones, Cantica). Mehr als die Hälfte des analytischen Teils ist den Kompositionen gewidmet, die auf einem Cantus prius factus basieren, und zwar geordnet nach folgenden Rubriken: „*Der Cantus prius factus als Cantus planus*“, „*Der Cantus prius factus zwischen Cantus planus und freier Andeutung*“ und „*Der Cantus prius factus als Cantus firmus*“. Nach einem einzelnen Kapitel über „*Motetten textgeprägter Struktur*“ werden die anonymen Messenzyklen und -sätze untersucht.

Innerhalb der selbstgesetzten Grenzen der Studie hat Just eine außergewöhnlich genaue Beschreibung des Manuskripts und seines Inhalts gegeben. Besonders zu begrüßen sind die neuen Erkenntnisse, die er über einige wenig bekannte Komponisten zusammentragen konnte. Seine Schlüsse in bezug auf die Entstehung des Kodex und seine Analysen der Musik sind im allgemeinen sehr überzeugend; nur gelegentlich kann man ihm nicht zustimmen. Druckfehler sind glücklicherweise nur selten; ein besonders auffälliger erscheint jedoch Bd. I, Seite 117, wo die Musikbeispiele vertauscht sind.

Etwas zweifelhaft ist Justs Erklärung zur Entstehung von Lage XIX. Der Quaternio soll vor der Eintragung von Nr. 109 hinzugefügt worden sein; wahrscheinlicher ist jedoch, daß das Stück bereits in dem Binio kopiert wurde, was erklären würde, warum die herausfaltbare Seite zu folio 223 anstatt zu folio 222 hinzugefügt wurde. Wenn Nr. 109 nicht erst nach Hinzufügen der Nrn. 105-107 aufgeschrieben worden wäre, hätte Schreiber X die Nr. 109 wahrscheinlich auf folio 221^v begonnen, wodurch auch das Hinzufügen der herausfaltbaren Seite überflüssig geworden wäre. Auch wird man im Zweifel gelassen über den Wohnsitz von Schreiber X. Wenn, wie Just glaubt, der

Kodex in Leipzig gebunden und – zum größten Teil – kopiert worden ist, wie erklärt sich dann, daß die Handschrift von X sowohl im Leipziger Teil als auch in den Nürnberger Kompositionen auftaucht, die am Ende des ursprünglichen Konvoluts erscheinen und die sicherlich in Nürnberg kopiert wurden? Man hätte darauf hinweisen sollen, daß die Arbeit eines anderen Schreibers (J) auch aus den beiden verwandten deutschen Quellen Leipzig 1494 und München 3154 bekannt ist, da eine solche Information zusätzliche Einsichten in die Entstehung des Manuskripts und seine Beziehung zu diesen beiden Quellen bietet.

Justs Versuch, stilistische Merkmale deutscher Kompositionen aufzuzeigen, ist im allgemeinen recht erfolgreich und bildet einen der wertvollsten Aspekte seiner Arbeit. Manchmal scheint er aber doch in seinen Verallgemeinerungen zu weit zu gehen. Trifft es z. B. wirklich zu, daß der Rhythmus von Adam von Fuldas *Te laudamus* vornehmlich auf Gruppierungen von Zweier- und Dreiertakten, einem als typisch deutsch angesehenen Grundzug, beruht? Bei Erörterungen gerade dieses Merkmals erscheinen seine Analysen oft erzwungen und willkürlich und sind auch in anderer Hinsicht nicht immer genau.

Die Verbindung einer Hymne mit einer zweiten liturgischen Melodie, die als Besonderheit der drei mitteldeutschen Quellen Berlin 40021, Leipzig 1494 und Breslau 2016 dargestellt wird, ist in Wirklichkeit ein weiter verbreitetes Phänomen. In Nr. 85a aus München 3154 wird ein Abschnitt der Antiphon *Haec est dies* („*Hodie Deus homo factus*“) mit der Hymne *Gaude visceribus mater* kombiniert. Dieselbe Quelle überliefert ein Fragment der Nr. 36 aus Leipzig 1494, ein Satz, der von Just ausgewählt wurde als Beispiel für „eine vergleichbare Intensivierung des Ausdrucks“ (I, 155). Das gleiche Stück erscheint auch in einer anderen deutschen Quelle (Breslau 428), dort mit einem anderen Text.

Justs Überlegung zu der wechselnden Bedeutung von C und Ç als Mensuralzeichen ist ein nützlicher Beitrag, der über die bisherigen Erörterungen dieses dornigen Problems hinaus geht. Angemerkt sei hierzu, daß Beispiele bekannt sind, bei denen eine Komposition unter beiden Zeichen und mit Diminution der Werte in C überliefert ist (vgl.

München 3154, f. 2^v mit Trient 89, ff. 196^v bis 197^r).

Justs Annahme, daß der Berliner Kodex die älteste bekannte Kopie von bestimmten Kompositionen überliefert, wird aufgrund der jüngsten Wasserzeichenuntersuchungen von München 3154 (Th. Noblitt, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, in: *Die Musikforschung* 27 [1974], S. 36-56) revidiert werden müssen (z. B. Josquins *Ave Maria . . . virgo serena* [in Berlin mit dem Text *Verbum incarnatum*], dessen Münchner Kopie mindestens zwölf Jahre älter ist). Der Versuch, Obrecht als mutmaßlichen Komponisten der anonymen *Missa N'aray-je jamais* nachzuweisen, läßt Just, bei Annahme eines relativ späten Datums für das Münchner Manuskript, eine Chronologie für Obrechts bekannte Messen mit „segmentiertem“ Cantus firmus konstruieren, die durch die Quellen nicht gestützt wird. Die Münchner Kopie der *Missa Je ne demande*, ein Werk, das von Just als Beispiel für eine bereits fortgeschrittene Entwicklung angesehen wird, ist älter als alle in Betracht gezogenen Messen, soweit die Daten bekannt sind. Justs Chronologie wird jedoch durch diese Tatsache nicht widerlegt – und hierin liegt der Trugschluß seines Versuchs – denn, auch wenn wir die Daten aller bekannten Kopien dieser Werke mit absoluter Sicherheit bestimmen könnten, wären wir noch nicht in der Lage, aufgrund von solch zufälliger Überlieferung die Reihenfolge zu bestimmen, in der sie komponiert wurden. Die Übersicht der Obrecht-Messen (I, 304 f.) und die folgenden auf ihr basierenden Anmerkungen sind aber auch in anderer Hinsicht fehlerhaft. Die *Missa Rose playsante* hat in Modena 2 ein *Agnus III*, in dem der gesamte Cantus firmus im Tenor liegt. Außerdem muß das *Agnus II* der *Missa Je ne demande* aus der Übersicht gestrichen werden. Wie der Rezensent in einer demnächst erscheinenden Studie versuchen wird nachzuweisen, stellt nicht das von Petrucci gedruckte *Agnus II* Obrechts ursprüngliche Absicht dar, sondern eher das in München 3154 überlieferte (eigentlich dreistimmige), so daß der vollständige Cantus prius factus in seiner ursprünglichen Form bis zum *Agnus III* aufgespart wird. So erscheint in allen Obrecht-Messen mit „segmentiertem“ Cantus firmus, fundiert auf einem polyphonen Modell, ein übereinstimmendes Mu-

ster, mit dreistimmigem *Agnus II* und dem Wiederausammenfügen der ganzen entlehnten Melodie in der Hauptstimme, die den Cantus firmus trägt, im *Agnus III*, und eben gegen diese Übereinstimmung muß der Aufbau der *Missa N'aray-je jamais* gesehen werden. Weitere Zweifel an Obrechts Urheberschaft tauchen auf, wenn man unter anderem die Dissonanzbehandlung, die ungewöhnliche Struktur der Takte 85-91 des *Sanctus* und vor allem die Anzahl und das Hervorstechen von parallelen Quinten und Oktaven betrachtet.

Ein größerer Teil von Band II ist der Mitteilung grundlegender Informationen bibliographischer und sonstiger Art für jede Komposition aus Berlin 40021 gewidmet; eingeschlossen sind Verzeichnisse von Konkordanz und neuen Ausgaben, Stemmata ausgewählter Kompositionen, Nachweise von präexistentem verwendetem Material und Abdruck solcher Texte, die nicht anderweitig leicht greifbar sind. Da der größte Teil dieser Informationen das vorausnimmt, was im Kritischen Bericht der bevorstehenden Ausgabe enthalten sein muß, erscheint ihre Einbeziehung an dieser Stelle, wiewohl begrüßenswert, doch nicht ganz gerechtfertigt. Die Information selbst ist leider nicht immer so genau oder so vollständig, wie man es erwarten könnte. So müssen z. B. bei *Regali quem decet* (recte: *Regali quam decet*) die Folionummern 49^v-51 lauten und Königgrätz S, S. 198-201. Weiterhin lautet die Eintragung in RISM 1538⁹ „*Caecorum*“. Entgegen Justs Aussage erscheint die Textmarke in München 3154 in liturgischen Quellen (z. B. Ant. Rom. 577¹⁴). Neben anderen Ausgaben dieses Stückes (CMM 22, V und DTÖ 37) sind noch zwei weitere Konkordanz bekannt. Sie erscheinen nachstehend in der ergänzenden Konkordanzliste: Agricola, *A la mignonne*: London, British Library, Ms. Royal 20 A XVI, ff. 3^v-5^r; Turin 27, ff. 6^v-7^r. Compère, *Ave Maria*: Bloomington, Lilly Library, Latin Am. Mss., Guatemala, Nr. 8, ff. 24^v-25^r (I^a pars). Josquin, *Ave Maria . . . virgo serena* [= *Verbum incarnatum*]: Barcelona 5, ff. 56^v-57^r; Barcelona 454, ff. 124^v-126^r (die zwei letzteren Mss. beide angeführt in Justs Originalquellenverzeichnis); London, Royal College of Music, Ms. 1070, S. 62 bis 65; Mailand, Fabbrica del Duomo, Codex 2266, ff. 118^v-120^r. Anon., *Benedicta sem-*

per Sancta: Bologna 18, ff. 38^v-39^r; Leipzig 49, ff. 33^v/42^r/41^v-42^r/45^v. Agricola/Isaac, *Regali quam decet*: RISM 1536¹² und 1536¹³, Nr. 22 bzw. 27. *Missa Auleni*: Barcelona 454, ff. 74^r-82^r. Obrecht, *Missa Malheur me bat*, Berlin, SB, Ms. 40634 (verschollen), Nr. 18; Leipzig, UB, Ms. Thom. 51, ff. 6^r-12^v/6^r-13^v. Gaspar, *Missa O Venus banth* und Isaac, *Missa Quant j'ay au coeur*: Uppsala, UB, Vokalmusik i Handskrift 76e, Nr. 7 bzw. 3. Weitere Probleme ergeben sich bei den lateinischen Texten, die Just wiedergibt. So muß z. B. der *Regina caeli*-Tropus „ . . . *praestaque* . . . “ und nicht „ . . . *praesta quem* . . . “ lauten. Es überrascht, daß die Verwirrung, die jahrelang bei der Erwähnung der Annaberger Chorbücher bestand, nun auch in Justs Arbeit herumspukt (I: 80, 98, 301; II: 73, 85, 86). Dies entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da gerade Just als erster in einer Veröffentlichung auf die Widersprüche bei der Zitierung dieser Quellen hingewiesen hat.

Die Mängel dieser Studie sind zum größten Teil nur von geringer Bedeutung und dürfen nicht die Tatsache verdecken, daß Just eine bemerkenswerte und bedeutende Arbeit geleistet hat. Spezialisten werden besonders dankbar sein für den Reichtum der Detail-Informationen und für die umfassenden Register. Die Bedeutung der Arbeit beruht jedoch letztlich auf den Erkenntnissen über das Musikleben und die Kompositionstechniken im Deutschland des 15. Jahrhunderts, wie sie sich in dem interessanten, von Just so kompetent interpretierten Repertoire widerspiegeln.

(März 1976)

Thomas Noblitt
(Deutsch von Sabine Thiele)

HEINRICH HÜSCHEN: *Die Motette*. Köln: Arno Volk (1974). 139 S. (*Das Musikwerk*. Nr. 47.)

Das Musikwerk. Übersichten und Register. Köln: Arno Volk-Verlag (1975). 36 S.

Der das Musikwerk endgültig abschließende vorliegende Band ist einem der umfangreichsten Kapitel der musikalischen Gattungsgeschichte gewidmet und beansprucht daher besonderes Interesse. Der Begriff Motette hat wie kein zweiter einen ständigen Bedeutungswandel durchgemacht, ist in den verschiedenen Entwicklungsphasen auf sehr

verschiedene Art verstanden worden. Eine diese Unterschiedlichkeiten aufzeigende und die historischen Zusammenhänge erhellende Darstellung und Dokumentation in einem einzigen Band (der wesentlich kürzeren Operngeschichte wurden insgesamt vier Bände gewidmet!) stellt von vornherein ein schier unlösbares Unterfangen dar. Sie muß daher selbstverständlich an der Oberfläche des Begriffes bleiben und die zahlreichen Unterformen vernachlässigen.

Hüschen stellt dem Notenteil (S. 25 bis 128), der 44 chronologisch geordnete Beispiele umfaßt, einen kurzen Abriß der Motettengeschichte (S. 7–24) voran. Deren Gliederung (12.–14. Jahrhundert, 15.–16. Jahrhundert, 17.–18. Jahrhundert, 19.–20. Jahrhundert) entspricht der traditionellen musikgeschichtlichen Epocheneinteilung, immerhin ermöglicht sie dem Nichtfachmann einen guten Einstieg in die Materie. Da die historische Darstellung noch durch die Forschungsgeschichte, Begriffsbestimmung, Quellenprobleme und Notation erweitert sowie mit den Namen und Lebensdaten der wichtigsten Komponisten versehen ist, kann dieser Teil als für die erste genauere Information geeignet bezeichnet werden. Ergänzt wird diese Einleitung durch ein ausführliches Quellenverzeichnis (S. 129 bis 130) und eine brauchbare Bibliographie (S. 130–139).

Wesentlich kritikanfälliger zeigt sich der Notenteil. Wenn man den Anspruch zugrundelegt, daß diese Ausgabe sowohl dem Praktiker als auch dem Wissenschaftler dienen soll, wird eben dieses Ziel nur annähernd erreicht. Schon die Auswahl läßt den Eindruck einer gewissen Konzeptlosigkeit aufkommen. Einige Beispiele: In der Einleitung wird zwar die Herkunft der Motette aus dem St. Martial- und Notre-Dame-Bereich erwähnt; dafür findet sich jedoch im Notenteil kein Beleg, selbst der Hinweis auf den Anschluß an Husmanns *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (Musikwerk, Heft 9) fehlt. Die gesamte Frühgeschichte wird mit einem Beispiel aus dem eher peripheren Codex Huelgas abgetan. Als erster namentlich bekannter Motettenkomponist wird hier Philippe de Vitry vorgestellt. Damit ist auch bereits die ungleiche Gewichtung der einzelnen genannten Epochen angedeutet, die sich am deutlichsten in der Überzahl der sog. Niederländer (19 von 44!), aber auch im

Fehlen des Caecilianismus zeigt, während das Beispiel Liszt wiederum einen gewissen Hang zum Peripheren erkennen läßt.

Weitere Einwände betreffen die Vielgestaltigkeit der Editionspraktiken: Wechsel zwischen alten und neuen Schlüsseln, Mensur und Taktstrichen, in der Kennzeichnung der Ligaturen, uneinheitliche oder überhaupt fehlende Incipits (z. B. Nr. 1–4, 9–12); anfechtbare Stimmbezeichnungen (z. B. „*Bariton*“ bei Ockeghem, S. 38). All dies ist darauf zurückzuführen, daß der gesamte Notenteil kritiklos, ohne hinreichende Vereinheitlichung (von Retuschen in der Textunterlegung abgesehen) und ohne Revisionsberichte von bereits verfügbaren Ausgaben übernommen wurde. Vom Wunsch nach Hinweisen zur Aufführungspraxis ganz zu schweigen.

Der Band zerfällt also in zwei in ihrer Qualität unterschiedliche Teile, über deren Brauchbarkeit Praktiker und Wissenschaftler jeweils anders urteilen werden.

*

Der leichteren Benützbarkeit der Gesamtreihe, die nun in 47 Heften oder in 20 Leinenbänden erhältlich ist, soll das vom Herausgeber selbst vorgelegte Registerheft dienen. Von den fünf Teilen (Das Musikwerk in der Aufteilung der Bände [S. 4], das Musikwerk in seiner inhaltlichen Gliederung [S. 5], das Musikwerk in der Zusammenfassung in Leinenbänden [S. 6], Alphabetisches Register [S. 8], Bilder und Faksimilia [S. 34]) kommt natürlich dem alphabetischen Register besonderes Interesse zu. Allerdings weist es schwerwiegende Mängel auf: Zunächst stören einige falsche Titel und Komponistennamen (z. B. aus *Dieus! je ni puis* Heft 47,4 wird „*Dieu je ne puis*“, aus de Roes Madrigal *Beato me direi* Heft 41,2 wird „*Beato me fieri*“; H. L. Haßler wird plötzlich Hassler geschrieben, Roman Hoffstetter verliert das zweite f, Johann Adam Birckenstock muß ohne das c auskommen, N. Jommelli auf das zweite m verzichten; dafür taucht neben Georg Philipp Telemann ein G. F. Telemann auf, dem eine Fantasia angedichtet wird, für die ursprünglich Heft 42,17 noch Georg Philipp als Autor zeichnete). Inkonsequent ist die Setzung des + bei unvollständigen Stücken (z. B. fehlt es beim 1. Satz J. Weigls Concertino oder A. Stefanis Kammerduett *Placidissime catene*).

Überhaupt scheint möglichst rasche Auffindbarkeit nicht intendiert zu sein, sonst wäre oft die konsequente Setzung von Opus-Zahlen oder Nummern gängiger Werkverzeichnisse notwendig gewesen (z. B. J. S. Bach, „Sonate e-moll“?). So kommt es, daß bei Komponisten, die mit sehr vielen Werken vertreten sind (wie etwa Mozart oder Haydn) überhaupt kein Ordnungsprinzip erkennbar ist. Falsche Seitenzahlen irritieren ebenso (z. B. Beethovens 3. Klavierkonzert beginnt in Heft 25 S. 12, Händels Arien der *Teofane* reichen in Heft 41 bis S. 132). Geradezu dilettantische Züge offenbaren sich, wenn aus Schuberts *Fantasia* D 993 im Register eine *Fantasia*[in] D wird oder aus Mozarts *Fantasia*-Fragment KV 383c (in *Asdur*) eine *Fantasia* C, KV 383.

Bei den anderen Übersichten darf z. B. die Einreihung der Bände *Hebräische Musik* und *Die Musik der byzantinischen Kirche* unter „Epochen der abendländischen Musik“ nicht unwidersprochen bleiben. Die Reihenfolge der unter „Musikalische Gattungen“ angeführten Bände ist offensichtlich völlig willkürlich gewählt, usw.

Diese Oberflächlichkeit ist mit dem üblichen Maß an Tipp- und Druckfehlern nicht mehr zu erklären, entspricht aber leider weitgehend dem Gesamteindruck der Reihe, der durch die mehrfachen Umplanungen während des Erscheinens seit 1951 uneinheitlich und letztlich unbefriedigend geworden ist (letztes Beispiel der Doppelabdruck von Caccinis Erzählung der *Botin* aus der *Euridice* in Heft 5 und 38).

(Juni 1976) Musikhistorisches Seminar
Graz (Rudolf Flotzinger)

WALTHER LIPPHARDT (Hrsg.): *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter. Teil I, 1975: XIV, 215 S. (Reihe Drama V. 1). Teil II, 1976: XVI, S. 217-702 (Reihe Drama V. 2). Teil III, 1976: X, S. 703-1090. (Reihe Drama V. 3). Teil IV, 1976: XII, S. 1091 bis 1452. (Reihe Drama V. 4). Teil V, 1976: VIII, S. 1453-1721. (Reihe Drama V. 5). (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, unter Mitwirkung von Käthe KAHLENBERG, hrsg. von Hans-Gert ROLOFF, Bde. 61-65. Reihe Drama. V.)

In fünf Bänden auf weit mehr als 1700

Seiten legt Walther Lipphardt eine Quellensammlung von insgesamt 832 lateinischen Osterfeiern und Osterspielen vor, die man wohl als die genaueste und umfassendste Dokumentation, die dieser Forschungsbe- reich jemals erfahren hat, wird bezeichnen können (sofern dies jemand sagen darf, der nicht Lipphardts Überblick besitzt). Diese Bestandsaufnahme der Quellen war dringend erforderlich geworden, denn K. Youngs 1933 erschienene (jedoch meist auf Studien vor 1914 zurückgehende) Sammlung bringt inzwischen nur noch etwa die Hälfte der Quellen (überdies wurde sie liturgischen und auch philologischen Forderungen nicht immer gerecht), daneben stimmen heute manche Angaben Youngs nicht mehr (Standortwechsel, Neudatierung und -lokalisierung der Quellen u. ä.).

„Das gesamte Quellenmaterial übersichtlich so zu ordnen, daß jegliche Art von Forschung es ohne Schwierigkeiten auffinden, verwenden und zitieren kann, es vollständig zu erfassen, ohne daß der größere Teil in kommentierende Anmerkungen verwiesen wird . . ., das war das Ziel, das sich der Herausgeber der neuen Publikation stellen mußte“ (Bd. 1, S. V). Lipphardts Ergebnis systematischen Sammelns und Sichtens ist in der Tat imponierend. Nur der, der längere Zeit intensiv Quellen- und Archivstudien betrieben hat, wird seine Leistung voll ermessen können.

Die Dokumentation ist nicht nur literatur- und theatergeschichtlich bedeutsam, sondern auch kirchengeschichtlich, liturgiewissenschaftlich, hymnologisch und nicht zuletzt musikwissenschaftlich interessant. Ihre Vollständigkeit, die philologisch exakte Wiedergabe und genauen Angaben (Ort, Bibliothek, Signatur, Bandbezeichnung, Datierung, Blattkennzeichnung) der Quellen werden die genannten Fachdisziplinen zu schätzen wissen. Die von Lipphardt bevorzugte Ordnung der Quellen nach geographisch-historischen Prinzipien erleichtert für sie das Arbeiten. (Die Ordnung weicht von der früherer Sammlungen vorteilhaft ab.)

Die inhaltliche Spannweite, die der Titel „Osterfeiern und Osterspiele“ aufweist, ist von dem allseits bekannten Lipphardtschen Standpunkt bestimmt. Dialogisierte Szenen (Engel und Frauen am Grabe, Emmausjünger etc.) sind für Lipphardt unbedingt Spiele, daneben bezieht er zu Recht beson-

dere liturgische Feiern (Prozessionen, Depositio und Elevatio Crucis), die zwar nicht unbedingt dramatisch sind, aber mit der Visitatio Sepulchri im Zusammenhang zu sehen sind, in die Dokumentation mit ein. Lipphardts Standpunkt bringt zwar eine enorme Ausweitung des Materials an sich, doch geschieht durch das Fixieren aller Varianten und teilweise auch Randgebiete eine wesentlich bessere Fundierung des Kernmaterials. Der Fachwissenschaftler nimmt dies dankbar an, der nur punktuell hier Arbeitende dagegen verliert durch die klare Kennzeichnung der Quellen kaum Zeit. Der für die „Ausgaben Deutscher Literatur“ etwas irreführende Begriff „lateinisch“ kennzeichnet die vorliegende Sammlung als eine der Edierung „deutscher“ Osterspiele vorausgehende Dokumentation.

Der erste Teilband enthält Osterdialoge am Grabe als Tropus zum Introitus, aufgliedert in Quellen aus Italien (Nr. 1–39), Südfrankreich und Katalonien (Nr. 40–74), Deutschland und der Schweiz (Nr. 75–85), sowie in Quellen der ersten Stufe der Visitatio Sepulchri des nordfranzösischen Typus (Nr. 86–173). Im zweiten Teilband finden sich Quellen der ersten Visitatio Sepulchri-Stufe des lothringischen Typus mit Texten aus dem östlichen Frankreich, Belgien, den Niederlanden und dem Rhein-Mosel-Gebiet (Nr. 174–379), sowie Misch- und Sonderformen aus Böhmen, der Normandie, England, Italien, Polen, Portugal, Schweden, Spanien und Ungarn (Nr. 380–484). Der dritte und vierte Teilband geben Quellen der zweiten Visitatio Sepulchri-Stufe hauptsächlich aus Süd- und Ostdeutschland, sowie Osteuropa wieder (Nr. 485–769). Der fünfte Teilband enthält regional gestreute Quellen der dritten Stufe der Visitatio Sepulchri, sowie Spiele mit Varianten und Berührungspunkten (Nr. 770–832). Alle Texte sind nach der alphabetischen Ordnung der Herkunftsiglen aufgeführt. (Teilband 6, der der Datenverarbeitung dienen und Teilband 7, der einen umfassenden Kommentar bringen wird, liegen noch nicht vor.)

Ein wenig betrübt jedoch wird der Hymnologe und Musikwissenschaftler feststellen, daß es aus Kostengründen nicht möglich war, die Dokumentation dieser durchweg ja gesungenen Texte durch einen Abdruck der erhaltenen Noten, sei es im Faksimile oder in Übertragung, optimal zu gestalten. Zwar

versucht Lipphardt dieses Manko durch diverse, genau erläuterte Kennzeichnungen in den Textbänden, sowie durch Informationen und Tabellen im (noch nicht ausgelieferten) Kommentarband aufzufangen, doch liegt im verbalen Bereich nicht a priori die Gefahr subjektiver Äußerung? (Genau dies vermeidet die Textdokumentation nämlich vortrefflich.) Sicherlich wäre auch Walther Lipphardt eine weniger aufwendige Edierung, die zum gleichen Preis einen Notenabdruck ermöglicht hätte, lieber gewesen, doch war er wahrscheinlich genötigt, die Formalia von Verlag und Reihe in Kauf zu nehmen.

Summa summarum ist diese Dokumentation der lateinischen Osterfeiern und Osterspiele ein Quellenwerk, das sicherlich in Fachkreisen schon bald nicht mehr mit seinem Titel, sondern vielleicht nur noch als „Der Lipphardt“ wird bezeichnet werden. Walther Lipphardt hat sich mit ihm zu seinem 70. Geburtstag am 14. Oktober 1976 selbst ein schönes Geschenk bereitet.

(September 1976)

Klaus Finkel

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. Bologna: Forni (1975). (Biblioteca Musica Bononiensis. Sezione III N. 48. Anastatischer Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1937.)

Diese Veröffentlichung hätte ein Treffer werden können, wäre sie nicht als anastatischer Nachdruck erschienen, sondern als gründlich überarbeitete, vielleicht in den Notenbeispielen verschönerte und vor allem korrigierte Neuausgabe. Nun hat dem Autor wohl die Zeit, dem Herausgeber die Einsicht und dem Verleger das Geld dazu gefehlt (wirklich?). Dem wohlverdienten Ansehen des 40 Jahre alten Buches, das sich unmöglich zum Standardwerk aufplustern läßt, wird nicht unbedingt genützt. Für zwei Generationen der Musikforschung in Deutschland war es eine anregende, teilweise charmante Einführung in Charakter und Formen des venezianischen Musiktheaters, deren Oberflächlichkeiten und Irrtümer umso eher hingenommen werden konnten, als die Quellen zunächst schwer erreichbar waren

und Vergleichbares in deutscher Sprache fehlte – vielleicht heute noch fehlt. Begrüßenswert war auch die Verwertung schwer zugänglicher, aber relevanter Literatur. Die Nonchalance von Wolffs eher künstlerischer als wissenschaftlicher Grundhaltung, die freilich manchmal auf die Behandlung der deutschen Syntax durchschlägt, verdient nach wie vor Sympathie.

Aber auch Bücher altern eben. Ein anastatischer Nachdruck gibt dem graphisch Ausdruck. Doch suggeriert er gleichzeitig, daß etwas nach wie vor Gültiges vorliege. Dem Mißverständnis, das venezianische Musiktheater des 17. Jahrhunderts gliedere sich in „heroische“, „heroisch-komische“ und „komische Oper“ sollte man nicht noch künstlich Dauer verschaffen.

Wolff schickt dem Reprint ein neues Vorwort mit einer Literaturliste voraus, in dem man US-Dissertationen ganz und Periodica fast ganz vermißt. Acht der zwanzig Titel sind vom Autor selbst. „Da die erste Ausgabe des Buches seit langer Zeit vergriffen ist und keine wesentlich neuen Forschungen erschienen, wurde dieser anastatische Nachdruck veranstaltet, der auf die Anregung von Professor Giuseppe Vecchi (Bologna) zurückgeht. Hinweise auf die neuere Literatur sowie einige kleine Bemerkungen und Druckfehler werden hier weiterhin ergänzt und berichtigt.“ Es stimmt nicht – wenn dies der Sinn des zweiten Satzes sein soll –, daß irgendwelche Hinweise oder Korrekturen eingearbeitet seien. Die Liste „Druckfehler und Ergänzungen“ ist schon allein für die Druckfehler viel zu kurz. Daß „keine wesentlich neuen Forschungen“ erschienen seien, mag für den Autor zutreffen. (Februar 1977) Reinhard Strohm

INGE LAMMEL: *Das Arbeiterlied*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 21975 (1970). 276 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 84.)

Mit diesem Band hat Inge Lammel, Leiterin der Abteilung Arbeiterlied bei der Sektion Musik der Deutschen Akademie der Künste in Berlin (DDR), ein Ergebnis ihrer Tätigkeit vorgelegt, das auf breite Verwendbarkeit zielt. Einer theoretisch-historischen Einleitung folgt ein Notenteil mit 61 sorgfältig kommentierten Liedern. Die für den

praktischen Gebrauch eingerichteten Harmonisierungen lassen allerdings bei Liedern, die in komponiertem Klaviersatz vorliegen, manche Differenzierungen verschwinden. In der Einleitung zur zweiten, gegenüber der ersten geringfügig veränderten Auflage kann die Verfasserin schon auf eine Intensivierung der Forschung im internationalen Maßstab, aber auch in der DDR selbst hinweisen; besonders in der Bundesrepublik ist das theoretischer Reflex einer verstärkten Aneignung und Aktualisierung dieses „Erbes“. Mit wenigen Ausnahmen sind nur deutsche und einige russische oder sowjetische Arbeiterlieder wiedergegeben. Man vermißt vor allem Beispiele aus der reichen US-amerikanischen Tradition, die durchaus dem hier exponierten Begriff von Arbeiterlied entsprechen. Der Titel *Arbeiterlied in Deutschland* wäre daher angemessener. Tatsächlich wird auch historisch nur die „Geschichte des deutschen Arbeiterliedes“ (S. 32ff.) behandelt. Dabei wird der Zusammenhang von ökonomisch-politischen und ideologisch-ästhetischen, textlichen und musikalischen Prozessen bei aller Kürze plausibel; die Periodisierung ist von der der Arbeiterbewegung abgeleitet.

In den Ausführungen über „Wesen und gesellschaftliche Funktion des Arbeiterliedes“ (S. 18f.) hebt die Verfasserin die zentrale, übergreifende politische Bestimmtheit hervor – „Arbeiterlied“ sei „keine Genrebezeichnung“. In weltanschaulicher Orientierung (konfessionell, reformistisch, revolutionär) und institutioneller Zuordnung (Parteien, Gewerkschaften) durchaus verschieden, erscheint es „in vielfältigen Formen und Genres“, die jeweils „unterschiedlichen Funktionen im Leben der Arbeiter dienen“. Haupttypen sind Marschlied, Hymne, episch-balladeskes, lyrisches, politisch-satirisches (Spottlied) und aktuell-politisches Lied (S. 18f.). Musikalisch sind die Lieder mehrheitlich Parodien; besonders oft wird die *Marseillaise* verwendet. Bei den Originalkompositionen treten, wie schon bei der Wahl der parodierten Melodien, intonatorische Einflüsse des neueren deutschen Volksliedes hervor; in den 20er Jahren allerdings wurde der Einfluß der russischen Folklore, national modelliert, bestimmend (S. 26; 31). Ein charakteristisches Merkmal ist das ausgeprägte Anfangsmotiv, ein Signalmotiv mit Quartaufschlag und Dreiklangsbre-

chung. Insgesamt aber prävaliert die politische Zweckbestimmung gegenüber stilistischer Einheitlichkeit (S. 26). – Nüchterne Diktion, Informationsgehalt und methodische Durchführung (zumaß die Verzahnung von theoretischer Ausführung und musikalischem Beleg) machen den knappen Band zu einer Einführung, die nicht nur formal „populärwissenschaftlich“ ist, sondern zugleich für Musikwissenschaftler, die sich für dieses Teilgebiet populärer Musik wissenschaftlich interessieren, geeignet ist.

(Mai 1976)

Hanns-Werner Heister

WILHELM SEIDEL: *Über Rhythmustheorien der Neuzeit. Bern und München: Francke 1975. 284 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Die Entwicklung der Rhythmustheorien im 18. und 19. Jahrhundert, von Mattheson und Sulzer bis zu Hauptmann und Riemann, ist nicht als „normale“ Wissenschaftsgeschichte darstellbar. Wer sie zu schildern versucht, macht rasch die Erfahrung, daß von einer erzählbaren, in sich zusammenhängenden – oder mindestens über längere Strecken kontinuierlichen, wenn auch manchmal durch „Paradigmenwechsel“ unterbrochenen – Geschichte schwerlich die Rede sein kann. Wilhelm Seidel, der seine Heidelberger Habilitationsschrift durch zurückhaltende Formulierung des Titels als Kommentar zu ausgewählten Rhythmustheorien kennzeichnet (so daß man ihm die Vernachlässigung R. Westphals nicht zum Vorwurf machen kann), geht denn auch nicht von der Vorstellung eines Geschichtsverlaufs aus, der sich nachzeichnen läßt, sondern von der Rekonstruktion einer einheitlichen Problemstellung, die bei den einzelnen Theoretikern unterschiedliche Lösungen herausforderte, aber als Frage – jenseits der divergierenden Antworten – während des klassisch-romantischen Zeitalters immer gleich geblieben ist. Was man suchte, war eine Vermittlung zwischen „Maß“ und „Bewegung“, zwischen dem „numerale“ und dem „fluktualen“ Moment des musikalischen Rhythmus. Mit anderen Worten: Die Entwicklung der Rhythmustheorien erschließt sich erst, wenn man Historie in systematischer Absicht betreibt (S. 7).

Von älteren Auffassungen hebt Seidel

den modernen, im 18. Jahrhundert entwickelten Rhythmusbegriff durch die Unterscheidung zwischen dem Prinzip der „*Division*“ und dem der „*Progression*“ ab (S. 15). Rhythmustheorien gehen entweder von einer übergeordneten Einheit aus, die man teilt (Perfectio, Tactus), oder von einer Zählzeit, deren Progreß sich prinzipiell ins Unendliche erstreckt, um erst sekundär rhythmischen, syntaktischen und formalen Maßen unterworfen zu werden, die Begrenzung und Überschaubarkeit bewirken. Seidel erkennt, daß das Divisionsprinzip mit dem zyklischen Zeitbegriff – mit der Auffassung der Zeit als bestimmte, begrenzte Zeit, als Maß einer Bewegung – zusammenhing (S. 16); und es liegt nahe, bei dem Progressionsprinzip an den Zeitbegriff Isaac Newtons, an die Vorstellung einer leeren, homogenen, ins Unendliche fortgehenden Zeit zu denken.

Seidels Mattheson-Interpretation kreist um das vertrackte Verhältnis zwischen dem „*Klangfuß*“ – dem musikalischen Versfuß – und dem Takt. Einerseits sind Matthesons „*Klangfüße*“ – im Unterschied zu den Metren der Poetik – „*temporal variabel*“ (S. 47): Der Dactylus kann als ♩ ♩ ♩, aber auch als ♩ ♩ ♩ erscheinen. Andererseits sollen sich die „*Klangfüße*“ in das Gleichmaß einer Taktart einfügen (S. 48). Seidel zieht die Konsequenz (S. 47, S. 50), es sei die Differenz zwischen schweren und leichten Zeiten, von der es abhängt, ob der Rhythmus ♩ ♩ ♩ ein Dactylus oder ein Amphimacer (lang–kurz–lang) sei. Der Schluß ist jedoch nicht zwingend. Einfügung in das Gleichmaß eines Taktes ist nicht dasselbe wie Abhängigkeit von der Akzentordnung; und daß die „*Klangfüße*“ „*temporal variabel*“ sind, besagt lediglich, daß sie sich in bestimmten Grenzen modifizieren lassen, aber nicht, daß neben oder gar statt der Zeitordnung die Akzentordnung das determinierende Prinzip darstelle: Der Rhythmus ♩ ♩ ♩ mit der Akzentfolge betont–unbetont–unbetont ist für Mattheson kein Dactylus.

Sulzers Rhythmus-Artikel in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ist von Seidel „entdeckt“, d. h. in seiner historischen Bedeutung erkannt worden. Nach Sulzer wird die Materie der Musik, der an sich ungemessene, a-metrische Ton, einer rhythmischen Form unterworfen: der Form einer gleichmäßigen, durch das menschliche Bedürfnis nach Periodik in betonte und unbe-

tonte Zeiten gegliederten Schlagfolge. Musik ist einerseits „*Empfindungslaut*“, andererseits „*Rhythmus*“. Und in Sulzers Beschreibung einer gegliederten Schlagfolge erkennt Seidel das Prinzip der „*Progression*“, das für den modernen Rhythmus fundamentale Prinzip. (Bei der Auslegung des Prinzips könnte man mit Nutzen auf Hegels Ästhetik zurückgreifen.) Im „*Empfindungslaut*“ äußert sich, um mit Schiller zu sprechen, ein „*Stofftrieb*“, in der Schlagfolge und in der Akzentordnung ein „*Formtrieb*“. Und das ethische Moment, das im Begriff der rhythmischen Form eingeschlossen ist, wurde – als Gegeninstanz zur „*affizierenden Macht*“ der Musik – besonders von M. Hauptmann hervorgekehrt. E. Wagner dagegen empfand den regelmäßigen Takt als Zwang und Fessel (S. 11 f., S. 37).

Ist ein „*fluktuales*“ Moment einerseits in der an sich „*a-metrischen*“ Natur des als „*Empfindungslaut*“ wahrgenommenen musikalischen Tons enthalten, so dringt es andererseits in der „*Bewegung*“ des Taktes – der Gegeninstanz zu dessen „*messendem, numeralem*“ Wesen – nach außen. Seidel macht deutlich, daß der Begriff der Taktart, wie er im 18. Jahrhundert verstanden wurde, sich nicht in dem erschöpfte, was ein Taktzeichen ausdrückte, sondern sowohl vom Tempo als auch von der Gewichtigkeit des Vortrags abhing. Er neigt allerdings dazu, „*Bewegung*“ und „*Gewicht*“ zu trennen (S. 118), statt Tempo und Gewichtigkeit im Begriff der „*Bewegung*“ zusammenzufassen.

Seidels Hauptmann-Interpretation unterscheidet sich von früheren dadurch, daß sie die philosophischen Voraussetzungen, von denen Hauptmann getragen wurde, weniger bei Hegel – und erst recht nicht, wie P. Rummenheller, bei Kant –, sondern eher bei Goethe sucht (S. 137 ff.). Analoges ließe sich übrigens bei A. B. Marx zeigen. Außerdem glückt Seidel die Entdeckung, daß der abstrakten und rigorosen Hauptmannschen Metrik eine im offiziellen Hauptwerk (*Die Natur der Harmonik und Metrik*) kaum angedeutete, aber aus Briefen rekonstruierbare Vorstellung vom Rhythmus als einem Element des Regellosen, Offenen und fließend Bewegten zugrundelag und daß Hauptmanns System die ethisch motivierte Theorie eines Klassizismus ist, der dem überströmenden „*Pathos*“, das er fürchtete, eine begrenzende Ordnung entgensetzte, an der

er Rückhalt suchte (S. 149 ff.).

Riemanns Rhythmustheorie – Momigny und Lussy werden unter die „*Vorläufer*“ eingereiht – wird vom Grundbegriff des Motivs her entwickelt, an dem Seidel das dynamische Moment hervorhebt (S. 158 ff.). Mit Recht wird betont, daß einerseits die Thesen E. Kurths, scheinbar ein Gegenzug zu Riemanns System, eine Radikalisierung von Teilmomenten der Riemannschen Theorie darstellen (S. 226) und daß andererseits Wiehmayers Auseinandersetzung mit Riemann insofern zum schiefen Dialog geriet, als Riemann und Wiehmayr nicht abweichende Meinungen über dieselbe Sache verfochten, sondern über verschiedene Phänomene redeten (S. 217 ff.). Der von Seidel beobachtete Konstruktionsmangel, daß in Kurths antithetischer Typologie der rhythmischen Grundhaltungen der eine Typus als defizienter Modus des anderen erscheint (S. 225), ist übrigens ein Gebrechen fast aller Typologien, die zu Anfang unseres Jahrhunderts als wissenschaftliche Moden erfolgreich waren.

Über Seidels Interpretationen müßte man eigentlich ausführlicher sprechen, als es die Regeln des Rezensionswesens erlauben. Jedenfalls verdient das Buch, das sich durch Kenntnisreichtum und weiten Überblick ebenso auszeichnet wie durch gedankliche Selbständigkeit und sprachliche Souveränität, gründliche Lektüre und weiterführendes Nachdenken.

(Dezember 1976)

Carl Dahlhaus

PETER COHEN: Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. XVI, 261 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

In kaum einem anderen Abschnitt der Musikgeschichte haben sich Musiker so breit und so intensiv mit den geistigen Grundlagen ihres Schaffens auseinandergesetzt wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Dem pädagogischen Impetus der Zeit gemäß schlägt sich diese Auseinandersetzung überwiegend in praxisbezogenen Lehrwerken nieder. Es ist also ein schon lange überfälliges Erfordernis, aus diesen Schriften die jeweilige konkrete Position des Autors in der

Entwicklung der zeitgenössischen Ästhetik zu extrapolieren. Ziel der vorliegenden Arbeit ist bei C. Ph. E. Bach die „*Herauslösung einer theoretischen Ästhetik*“ (S. 6) – wohl eher einer ästhetischen Theorie – aus seiner Klavierschule und ihre Darstellung als „*ganzes zusammenhängendes System*“ (S. 5), das einmal als „*formelle Ästhetik*“ (S. 15) – was immer das sei – charakterisiert wird, von dem jedoch auch der Verfasser einräumen muß, daß „*das an den Tag gebrachte System . . . nicht vollständig ist*“ (S. 6). Ja sogar: „*In C. P. E. Bachs praxisbezogener Ästhetik wird die Schönheit als abstrakter Begriff kaum erwähnt*“ (S. 83). Ähnlich geht es mit der Darstellung der Affekte bei C. Ph. E. Bach: auch da soll angeblich durch Extrapolation ein „*unfassendes* (sic) *Ausdruckssystem zum Vorschein*“ (S. 6) kommen, doch schon wenig später wird durchaus zutreffend festgestellt, daß er die „*Affekte nur beiläufig erwähnt*“ (S. 7).

Unter diesem selbst auferlegten Zwang, als System darstellen zu wollen, was nun einmal so offensichtlich keines ist, steht die gesamte Arbeit, weil nicht gesehen (oder vielleicht, weil verdrängt) wird, daß es zwei sehr verschiedene Aussagen sind, ob der Autor eines musikdidaktischen Lehrwerks darin sehr klar umrissene ästhetische Vorstellungen verfolgt, oder ob von ihm behauptet wird, sein Buch impliziere ein „*ganzes zusammenhängendes System*“ der Ästhetik. Vollends für methodologisch problematisch halte ich die Versuche, was sich aus der Klavierschule als ästhetische Vorstellungen Bachs extrapolieren läßt, als ästhetische Grundlage seines eigenen kompositorischen Werks zu interpretieren (S. 17), zumal der Verfasser nicht unterscheidet zwischen den Äußerungen des 1. Teils, die sich vorwiegend auf auskomponierte Sätze beziehen und solchen aus dem 2. Teil, der das begleitende Generalbaßspiel behandelt.

Im Prinzip ist gegen das methodische Vorgehen der Arbeit, in der Unterweisung in der „*wahren Art das Clavier zu spielen*“ die ästhetisch relevanten Begriffe aus ihrem Kontext zu lösen und auf ihren ästhetischen Aussagewert zu befragen, nichts einzuwenden, vorausgesetzt es gelingt, das vom Kontext Abgelöste seinem Sinn (und nicht der Vorstellung eines nicht existenten Systems) gemäß historisch einzuordnen. Daran aber

muß man Zweifel bekommen, wenn der Verfasser C. Ph. E. Bachs *Versuch* absetzt gegen „*ältere deutsche Musiktheoretiker wie Heinichen, Mattheson, Marpurg oder Scheibe*“ (S. 11). Hier wird die Bach-Generation (Mattheson *1681, Heinichen *1683) in historisch unhaltbarer Weise mit derjenigen der Bach-Söhne vermengt, abgesehen davon, daß Marpurg sogar noch jünger als C. Ph. E. Bach war und mit allen einschlägigen Schriften später liegt als dessen *Versuch*. Vor allem verstellt man sich jedoch mit einem derartigen Geschichtsbild den Blick dafür, daß ein Schlüsselbegriff wie etwa „*Empfindung*“ bei C. Ph. E. Bach durchaus ambivalent gebraucht wird: sowohl als „*Sinnesindruck*“ im Rahmen von Matthesons sensualistischem Ansatz, daneben aber auch im Sinne der anbrechenden Gefühlkultur, wie sie im gleichen Jahre und im gleichen Berliner Kreis für die Musik bereits von Krause repräsentiert wird.

Auffällig ist die Unsicherheit in der historischen Einordnung der Affektenlehre: wenn sie wirklich „*für die Aufklärung charakteristisch*“ (S. 11) gewesen wäre, müßte man Zarlino und Kircher zu den Aufklärern rechnen. Ebenso unsinnig ist es, vom „*Verbot der Affekte*“ bei Gottsched zu reden; dazu hätte es genügt, die Passagen anzusehen, die Mizler für den Bereich der Musik abgedruckt hat. Weder kann man sagen, „*diejenigen Affekte, die die Aufklärung* (sich) *darzustellen bemühte, waren sog. Realaffekte*“ (S. 15), noch „*man hat sich in der letzten Phase der Aufklärung nicht entscheiden können* (!), *ob die Musik Realaffekte darstellte*“ (S. 16). Was der Verfasser überhaupt unter „*Realaffekt*“ versteht, bleibt unklar: „*C. P. E. Bach verwendete allerlei Figuren und Verzierungen, um die Realaffekte auszudrücken*“ (S. 51); als solche genannt werden dann „*Schönheit, das Schmeichelnde und Lebhaftigkeit*“.

Etwas konsterniert steht man Sätzen gegenüber: „*Wer die Frage* (nach dem Realaffekt) *im Sinne der Unbestimmtheit beantwortete, entschied sich für die Romantik. Trotz der Bestimmtheit seiner Realaffekte hat auch C. P. E. Bach den für die Romantik so charakteristischen Begriff der Unendlichkeit durchblicken lassen*“ (S. 16). Und begründet wird diese totale Vermengung der Kategorien mit dem Bach-Zitat: „*Was eröffnet sich alsdenn für ein unzuübersehendes*

Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit“, denn „die Folgen seiner Ansichten über die Harmonie mußten dann auch die geschlossene Welt der Realaffekte sprengen und den Übergang zum Ausdruck der Unbestimmtheit in der Musik herbeiführen“ (S. 16). Wem jetzt noch immer die Stellung des Affektbegriffs in Bachs „ästhetischem System“ nicht klar ist, dem ist nur noch zu helfen mit der Erkenntnis: „C. P. E. Bachs Affekte stellen entweder einen emotionalen Zustand . . . oder höchstens einen abstrahierten, malerischen Zustand . . . dar, wobei das gemalte Objekt fehlt“ (S. 15).

Zwar ist ein physiologisch richtiger Fingersatz „natürlich“, aber das ist deswegen noch keine ästhetische Kategorie, geschweige denn unterschiebt Bach deswegen der Natur „anthropomorphe Absichten“ (S. 23). Ebenso „natürlich“ ist für Bach, daß in bestimmten Fällen „kein ander Accompagnement . . . möglich ist als das“ *Tasto solo*, aber auch das hat mit dem Naturbegriff der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nichts zu tun. – In welcher Weise hier Textexegese betrieben wird, sei demonstriert an Bachs Halbsatz: „die Frantzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, . . .“. Zunächst wird das Subjekt ausgelassen und der Autor selbst substituiert; der erklärende Genitiv fällt, dann braucht man nur noch das Adverb zum Prädikatsnomen zu machen, um feststellen zu können: „ . . . gründet C. P. E. Bach seine Kunst «auf die Natur». Diese Natur kann man «gut wissen» . . . C. P. E. Bach schreibt der Natur in dieser Hinsicht anthropomorphe Züge zu.“ (S. 20) Im folgenden ist dann von der „gütigen“ Natur die Rede. Das alles geschieht offenbar einzig zu dem Zweck, ein „System“ der Ästhetik hinter der Klavierschule Bachs „nachzuweisen“.

Der „galante“ Stil ist nicht identisch mit dem sog. „vermischten Geschmack“ (S. 6, 61), „Stil“ und „Geschmack“ sind auch im 18. Jahrhundert keineswegs Synonyme gewesen (S. 55); daß die mehrfache Folge $\overset{7}{4} \overset{3}{3}$ im kontrapunktischen Satz in der Regel nicht vorkommt, besagt noch nicht, daß sie „hauptsächlich zum galanten Stil gehöre“ (S. 69), und aus der Forderung nach ständigem Wechsel des Affekts kann man doch wohl nicht folgern: „Die Kompositions-Gattung, die C. P. E. Bachs Schreibweise am besten zur Entfaltung kommen ließ, war das

Rezitativ“ (S. 109). Als ebenso versimpelnd darf die Erkenntnis gelten: „Die Fermate war bei C. P. E. Bach eine beliebte Stelle, einen Vorschlag anzubringen“ (S. 70).

Unverständlich bleibt, warum bei unzureichender Sprachkompetenz des Verfassers die Arbeit vor dem Druck nicht noch einmal sprachlich überarbeitet worden ist: der Genitiv kann im Schriftdeutschen nun einmal nicht durch „von“ mit dem Dativ ersetzt werden; gelegentlich werden Dativ und Akkusativ verwechselt. Komparative werden im Deutschen nicht durch Komma abgetrennt, dagegen fehlt das Komma stets vor adversativen Konjunktionen usw. „Haus“- und „Kammer-Musik“ (S. 99) sind nicht dasselbe, ebenso wenig „rational“ und „rationell“ (S. 46), „unterliegend“ und „zugrundeliegend“, „unbeachtet“ und „ungeachtet“ (S. 98) usw. Verfehlte Konstruktionen wie „das Pianoforte kam in Umlauf“ (S. 99), das „dreieckige Verhältnis zwischen Musik, Seele und Vernunft“ (S. 14) oder „die einmalige Fähigkeit des Clavichords zu beben“ (S. 106) hätten ebenso vor der Publikation beseitigt werden müssen wie die bis zu sechs orthographischen und Zeichensetzungfehler auf einzelnen Seiten, die sich insgesamt auf dreistellige Zahlen summieren.

Unerträglich aber sind musikhistorische Erkenntnisse wie diese: „Bach, obwohl ein Hauptvertreter der Aufklärung, war kein Atheist. Das ergibt sich aus einer flüchtigen Betrachtung seines Lebens und seines Werkes“ (S. 22). Auf C. Ph. E. Bach „folgt dagegen direkt der veräußerlichte, von den Affekten gelöste Klang Beethovens“, der interpretiert wird als „gelungene Synthese zwischen dem förmlich Schönen von J. Chr. Bach und Mozart“ (S. 17). „Zwar behielt der galante Stil die Vielfalt der Affekte, die schon während des Barock in einem Stück Ausdruck finden sollte. Jedoch wurde der überlieferte Begriff der Deutlichkeit in der Musik mit neuer Intensität angewandt. Die grundlegende Folge dieses Bemühens war die Formulierung der Ästhetik von einer frühen Form der klassisch-romantischen Homophonie“ (S. 64).

Dagegen hätte man sich gewünscht, der Verfasser hätte stärker seine eigene Einsicht beherzigt: „Wir werden ermahnt, Stichwörter wie „Aufklärung“, „Barock“, „Romanantik“ u.s.w. mit der größten Vorsicht anzuwenden, da sie die Gefahr mit sich bringen,

etwas Starres in unserem Denken zu erzeugen" (S. 22). – Das Thema der Stellung C. Ph. E. Bachs in den musikästhetischen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts steht nach wie vor zur Bearbeitung an.
(März 1976) Siegfried Kross

VLADIMIR KARBUSICKY: Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik – Gesellschaft“. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 490 S.

Daß der Autor unter diesem Titel „*nicht etwa ein Lehrbuch*“ bietet, sondern eine Folge von gedanklich miteinander verflochtenen Einzelstudien, erklärt sich nicht nur aus der Entstehungsgeschichte der zwischen 1965 und 1973 verfaßten Teile des Buches, sondern entspricht auch seiner Überzeugung, daß empirisch angelegte Musiksoziologie – anders als systematische oder spekulative Darstellungen – kein geschlossenes „Lehrbuch“ hervorbringen könne.

Die erste Studie (*Begriff und Ästhetik der „leichten“ und der „ernsten“ Musik*) gelangt über den Nachweis der Konvergenz der historisch-vergleichenden und der soziologisch-typologischen Methode zur Empfehlung, das von Heinrich Bessler eingeführte Begriffspaar „*Umgangsmusik – Darbietungsmusik*“ zu akzeptieren und zugleich zu präzisieren.

Die zweite Studie (*Die sozialen Faktoren der ästhetischen Apperzeption*) enthält wichtige methodische Überlegungen zur Abgrenzung des anthropologisch konstanten vom sozialbedingten Moment der Apperzeption: so z. B. über die Notwendigkeit sozialer Anamnese als Voraussetzung empirischer Rezeptionsforschung; über den Einfluß der „*Meßapparatur*“ auf die im Experiment beobachtete Apperzeption oder über die soziale Determiniertheit der Zeitauffassung – ein Problem, das im Lichte jüngster Publikationen (z. B. *Cultures and Time*, UNESCO Press, Paris 1976) gewiß die geforderte Aufmerksamkeit verdient.

Das Verhältnis von Soziologie und Anthropologie des Musikhörens bildet auch den Gegenstand der dritten Studie, die als Vortrag mit eingebundenem Text konzipiert ist. Die vierte Studie behandelt die soziologische Problematik des musikalischen

Erziehungsprozesses. Leider wird hier gegen den amerikanischen Kunstsoziologen J. H. Mueller offenbar nur in Kenntnis einer unzulänglichen deutschen Kompilation aus dessen Schriften (*Fragen des musikalischen Geschmacks*, Köln und Opladen 1963) polemisiert, ohne daß den inhaltlich reicherem und nuancierteren Darlegungen der englischen Originaltexte Rechnung getragen ist, doch stellt das Kapitel im übrigen einen fruchtbaren Beitrag zum Thema dar.

Mit einer Arbeit von J. Ujfalussy und D. Zoltai (*Ästhetisch-philosophische Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts*) setzt sich die fünfte Studie auseinander. Ihr Kern ist die Analyse des Vokabulars, Sprachstils und „dramatischen“ Aufbaus des Aufsatzes der beiden ungarischen Autoren. In dem mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden Text wird der „*Sprachduktus des Glaubensbekenntnisses*“ (S. 166) nachgewiesen, der Wortfetischismus aus dem Verfall empirischen Denkens abgeleitet. Diese Studie, der in Osteuropa wohl politische Bedeutung zukäme, wird im Westen eher als Analyse eines ideologie-geschichtlichen Kuriosums Interesse finden. Ähnliches gilt für den ungemein reich dokumentierten Überblick über das Schicksal des Begriffes des „sozialistischen Realismus“ in der Musik, der im sechsten Kapitel gegeben wird.

Als Kritik einer marxistischen oder sich bloß als marxistisch verstehenden Auffassung ist die siebente Studie zu verstehen, die den Einfluß des vermeintlich „*gesellschaftlich Gesetzmäßigen*“ auf das Musikschaffen durch einen ingenieus konstruierten Vergleich zwischen Beethoven und Smetana zu überprüfen sucht. Das letzte Kapitel (*Der mythologische „Archetyp“ in der Dramaturgie der zyklischen Sonatenform*) überschneidet sich thematisch mit einem Kapitel aus Karbusickys Buch *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie* (Köln 1973).

Diese knappe Charakteristik des Inhalts wird dem Gedankenreichtum des Buches nicht gerecht. Es wäre jedoch verfehlt, die Ideen des Autors zu jener Systematik zu verknappen, der der Autor selbst widerstrebt. Die Fall-Studie ist ihm – mit Recht, wie wir glauben – wichtiger als die im Westen nicht ganz so stark wie im Osten verbreiteten deklarativen, ideologiebefrachteten Enunziationen. Das Ziel des Autors ist, wenn wir ihn richtig verstanden haben, die

Erlösung der Musiksoziologie aus dem Bann der Spekulation und ihre Erhebung zum Rang einer empirischen Wissenschaft. Dazu und zum Verständnis „musikideologischer“ Tendenzen in Osteuropa trägt die Schrift sehr wesentlich bei.

(Oktober 1976)

Kurt Blaukopf

WERNER BRAUN: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 12.)

Literatur über Musikkritik ist selten und noch dazu meist unergiebig, weil die Autoren in der Regel die langwierigen Vorarbeiten eines jahrelangen Herumsuchens in dickleibigen und schwer lesbaren Zeitungs- und Zeitschriftenjahrgängen scheuen. Die vorliegende Arbeit über Musikkritik beruht nach Angaben des Verfassers auf einer Vorlesung an der Saarbrücker Universität. Daraus erklären sich die auf Vorlesungszeitstundenumfang zugeschnittenen Kapitellängen, vor allem aber die stoffliche Gedrängtheit, indem möglichst viele Fragen auf knappstem Raum einer Vorlesungsreihe methodisch straff abzuhandeln waren. Was das Buch auf diese Weise formal gewinnt, verliert es in der Sache. Es gibt kaum eine musikkritisch bedeutsame Frage, die bei Braun nicht angeklungen wäre, es gibt aber auch nicht ein einziges in der Sache bis zu Ende gedachtes Problem. Berücksichtigt man die zahllosen musikkritischen Grundsatzartikel des 19. Jahrhunderts und weiß, daß jedes Jahrzehnt die Frage nach dem Sinn und der Aufgabe der Musikkritik neu gestellt und beantwortet hat, dann ist ein Zweiseitenabschnitt „Definition“ zu wenig. Probleme wie Grundformen der Musikkritik, Anonymität, Stil u. a. lassen sich für eine ernsthafte Auseinandersetzung nicht auf ein bis zwei Seiten abhandeln, wenn dazu noch manches Zufällige an Gewußtem oder nicht Gewußtem tritt. In einem Kapitelchen wie *Verfasserangabe* wird über ein journalistisches Zentralproblem des 19. Jahrhunderts, das seine Wurzeln im gesellschaftlichen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts hatte, von da in die Strafverfolgungspraxis übergang und sich schließlich unter Berufung auf die politischen Korrespondenzen und unter Berücksichtigung

der unangenehmen postalischen Vertriebsbestimmungen sowie dem Preßstrafensystem im 19. Jahrhundert lösen mußte, fast im Stil einer Farce hinweggehuscht, noch dazu mit ungesicherten Fakten. So handelt es sich bei Ernst Woldemar wohl kaum „bekanntlich“ um Gottfried Weber, sondern weit eher um den vor allem in der sächsischen belletristischen Literatur hervorgetretenen Berliner Literaten Herrmann, dessen Pseudonym jedenfalls, auf Musikkritik bezogen, nicht nur in der *Caecilia* auftauchte (so beispielsweise Woldemars Aufsatz über Musikkritik in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1826, S. 273 ff.), womit die auf Fleury zurückgehende Weber-Hypothese, keineswegs als abgetan hingestellt werden, sondern nur davor gewarnt werden soll, es sich so leicht zu machen wie hier Braun. Und der „gewisse Herr Du Mont Schauberg“ ist niemand anders als der Besitzer der *Kölnischen Zeitung* gewesen.

Das hier Gesagte ist nicht Mäkelei, sondern die schlichte Überlegung, daß das, was Studierenden der Musikwissenschaft, also Anfängern, in Form von Denkanstößen gut tut, nicht unbedingt auch dem fortgeschrittenen Fachmann Vergnügen bereitet, der ja gleichfalls Belehrung zu erhalten wünscht. Es ist vielmehr der Anspruch, der dies zu bemerken zwingt. Eine Einführung für Studenten in die Problematik der Musikkritik ist eines – eine historisch kritische Standortbestimmung des Phänomens Musikkritik ein anderes. Ginge es nur um die Einführung, so würde man die Studenten der Saarbrücker Universität beglückwünschen, bei einem Professor studieren zu dürfen, der fähig ist, seinen Hörern eine so sauber durchorganisierte Originalvorlesung mit einer Überfülle von Anregungen und gedankenträchtigen Hinweisen aufzubauen, und der, wie jede Seite verrät, viel mehr weiß als er schreibt. Für eine Standortbestimmung, noch dazu eine kritische und auch noch historische, ist das durchgeprüfte Material allerdings nicht ausreichend, der Stil zu rhetorisch und – vermutlich vorlesungsbedingt – auf Wirkung bedacht, die Schlußfolgerungen zu sehr vom Selbstverständnis unserer Tage geprägt. Die Koketterie mit der Berufung auf die Autorität anderer und deren sofortiger Infragestellung ist zwar modisch, aber unergiebig, und bei einem Raum von nur 150 Kleinseiten im Taschenbuchformat unökonomisch dazu,

ebensowenig wie die journalistisch gut gemachten Ausflüge des Verfassers in seine Jugenderinnerungen weiterbringen, wenn er aus ihnen den Phänotypus des Musikkritikers zu ergründen sucht und zu wissen glaubt, „wie ein Kritiker aussieht und wie er sich benimmt“ (S. 20).

Das Buch hat dort seine Stärken, wo Braun unabhängig von historischen Pflichtübungen und übernommener Literatur auf die kritischen Vokabularien grübelt, wo er ausfindig macht, daß unabhängig vom kritischen System und der philosophischen Methode das sprachliche Handwerkszeug des Kritikers aus bleibenden Formen mit wechselnden Inhalten und aus wechselnden Formen mit bleibenden Inhalten zusammengesetzt und damit keineswegs so reichhaltig ist, wie allgemein angenommen wird. Die Beispiele, die Braun anführt, ließen sich reichlich vermehren. Die weitere Erörterung musikkritischer Grundlagen dürfte sich in der Tat auf diesem Felde einer ergiebigen Ausbeute erfreuen.

(Februar 1978)

Helmut Kirchmeyer

Kulturteilgestaltung europäischer Tageszeitungen. Hrg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition 1975. 116 S. (Studien zur Wertungsforschung. Heft 5.)

Die Projekte des Grazer Instituts für Wertungsforschung gehören zweifellos zu den anregendsten und interessantesten, die zur Zeit auf der musikästhetischen Szene zu verzeichnen sind. Im vorliegenden Band präsentieren Otto Kolleritsch und seine Mitarbeiter zum ersten Mal auch Ergebnisse einer empirischen Untersuchung.

Zur Frage stand die Gestaltung und quantitative Strukturierung des Kulturteils acht „seriöser“ europäischer Tageszeitungen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Welt, Neue Zürcher Zeitung, Die Presse, The Times, Le monde, Il corriere della sera*). Untersucht wurde der Anteil der Berichterstattung über Literatur, Musik, Bildende Kunst sowie über Film, Theater und Fernsehen in diesen Zeitungen. Anhand der Indikatoren Kunstgattung, Schreibtypus (Bericht, Kritik, Information, Feuilleton), regionale Herkunft (lokal, Inland, Ausland) und Plazierungsverteilung (räumliche Gestaltung der Kulturseiten)

wurde eine beachtenswerte Menge an Daten erhoben, die nach statistisch perfekter Analyse Auskunft über die Zusammenhänge zwischen diesen Indikatoren geben, genauer gesagt darüber, welche Kunstgattungen und Schreibtypen jeweils in den Zeitungen bevorzugt oder vernachlässigt werden. Je hundert Nummern jeder dieser acht Zeitungen wurden nach der Maßgröße „Zeilenhäufigkeit“ ausgewertet. Aus der Fülle der Informationen, die dieser Untersuchung zu entnehmen sind, lassen sich etwa folgende Aussagen ableiten: Von den deutschsprachigen Zeitungen ist die Musik quantitativ am stärksten in der Wiener Zeitung *Die Presse* mit durchschnittlich 266,5 Zeilen vertreten; dann folgt die *FAZ* mit 244,4 Zeilen und die letzte Stelle nimmt überraschenderweise die *Süddeutsche Zeitung* ein (mit nur 183,5 Zeilen). Das gute Abschneiden der *Presse* wird relativiert, wenn man über den Indikator „regionale Herkunft“ erfährt, daß sie sich zu 66% mit ausschließlich lokalen Ereignissen befaßt (bei nur 26% ausländischer Berichterstattung), während die *FAZ* nur 18% den lokalen Ereignissen widmet und dagegen 42% des Umfangs der Musikberichterstattung den Veranstaltungen im Ausland vorbehält. Zu erfahren ist z. B. auch, daß in der *FAZ* bei dem Schreibtypus „Kritik“ keine statistisch signifikanten Unterschiede zwischen dem Anteil der Musik, Literatur und Bildenden Kunst bestehen, während etwa in der *Süddeutschen Zeitung* ein bedeutender Unterschied zwischen dem Umfang der Musik und Literatur bei dem Schreibtypus „Feuilleton“ gefunden wurde.

Empirische Untersuchungen, die in den Geisteswissenschaften außerhalb der Psychologie und Soziologie durchgeführt werden, kranken oft an ziemlich naiver statistischer Denkart und zu simpler Handhabung quantitativer Verfahren. Die Grazer Untersuchung erfüllt die höchsten professionellen Ansprüche auf Planung und Auswertung einer empirischen Untersuchung, auch wenn es z. B. unverständlich ist, warum ein explizit mehrfaktorielles Design über deskriptive und univariate interferenzstatistische Verfahren (Häufigkeitsauszählung, univariater t-Test und Rangkorrelationen) ausgewertet wurde, wenn sich hierfür multivariate Techniken geradezu anbieten und für die inhaltliche Interpretation fruchtbar gewesen wären. Die Autoren haben versprochen.

dieses Projekt fortzusetzen, und jeder, der sich für angewandte Forschung interessiert, darf auf weitere Ergebnisse gespannt sein.

Dieser Band ist durch vier weitere Beiträge ergänzt. Rudolf Haller (*Das Problem der Objektivität ästhetischer Wertungen*) philosophiert über das unsterbliche Problem der „Objektivität“ und „Subjektivität“ des Werturteils und versucht dessen Objektivität zu belegen. Der Bielefelder Sprachwissenschaftler Siegfried J. Schmidt (*Beiträge zu einer kommunikationsorientierten Ästhetiktheorie*) plädiert erneut für seine, inzwischen andernorts bekannte These über die entscheidende Rolle der Rezeption bei „kunstbezogener Kommunikation“. Adolf Hohenester (*Untersuchungen über die Zeichenstruktur bei frühen ornamentalen Kunstproduktionen*) demonstriert eine auf A. Moles zurückgehende „Strukturtheorie der ästhetischen Wahrnehmung“, macht jedoch nicht klar, wodurch sich eigentlich die „Organisationsprinzipien der Superzeichenbildung“ von den Theoremen der Gestaltpsychologie unterscheiden. Der brillante Essay von O. Kolleritsch (*Die quantitative Kunstanalyse in der Musik*) versucht zwischen der Position eines naiven Wissenschaftsoptimismus und einer Skepsis gegenüber exakten Wissenschaften dialektisch zu vermitteln.

(April 1977)

Peter Faltin

GERHARD ALBERSHEIM: *Zur Psychologie der Toneigenschaften unter Berücksichtigung der ‚Zweikomponenten-Theorie‘ und der Vokalsystematik, 2. verbesserte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. 378 u. 10 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 26.)*

GERHARD ALBERSHEIM: *Zur Musikpsychologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1974. 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 33.)*

Der phänomenologische Ansatz im Bereich der Musikpsychologie ist mit dem verstärkten Aufkommen der experimentellen und differentiellen Psychologie zunehmend verdrängt worden. Um so mehr spricht es für die Konsequenz von Gerhard Albersheim, sein einmal entwickeltes Konzept phänomenologischer Betrachtungsweise, geleitet von dem „intuitiven Wissen des

Musikers über seine Kunst“ (Toneigenschaften, Vorwort 2. Auflage) nicht zu verleugnen (was ein leichtes gewesen wäre), sondern ganz im Gegenteil weiter auszubauen.

In der Neuauflage seiner Dissertation aus dem Jahr 1939 hat er nur wenige Änderungen bzw. Korrekturen vorgenommen. Lediglich die Unterscheidung in Ton- und in Klangeigenschaften möchte er nicht mehr aufrechterhalten wissen. Das schlägt sich vor allem in dem gegenüber der 1. Auflage entsprechend verkürzten Titel des Buches nieder, dessen 3. Teil dennoch aber nach wie vor den „Klangeigenschaften“ gewidmet ist.

Mit besonderem Nachdruck hält Albersheim an seiner Kritik gegenüber der Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe fest, die er als „Rückfall in eine atomistische Betrachtungsweise von Ganzheiten“ (*Toneigenschaften*, S. 189) charakterisiert. Es wäre wohl verfehlt, im Rahmen dieser Rezension auf das Für und Wider von Argumenten einzugehen, die außerhalb der phänomenologischen Argumentationsebene kaum überzeugend wirken können. Doch soviel dürfte feststehen: Daß „Gestaltcharaktere von Tonhöhen-Verhältnissen“ (wie sie Albersheim in den Vordergrund seiner Betrachtung stellt) beim Oktavphänomen ähnlich wie bei anderen Intervallen eine Rolle spielen, läßt sich nicht von der Hand weisen. Daß andererseits aber die Sonderstellung der Oktave auch von physikalisch-akustischen wie von physiologischen Gegebenheiten abhängt, ebenfalls nicht. Es ist schade, daß sich Albersheim dieser anderen Ebene einer Beweisführung verschließt, sie nach wie vor als „irrelevant für die Phänomenologie, Psychologie, Theorie und Ästhetik der Musik“ (*Zur Musikpsychologie*, S. 146) abtut, wo sich doch die Chance geboten hätte, endlich einmal phänomenologisch-geisteswissenschaftlich und experimentell-naturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung als zwei einander ergänzende Aspekte im Bereich der Musikpsychologie zusammenzuführen.

Wie schon gesagt, ist die neue Veröffentlichung *Zur Musikpsychologie* voll und ganz als Fortsetzung und Ergänzung zur Dissertation anzusehen: in dem ersten Abschnitt („Der Tonraum“) eine geschickt raffende Zusammenfassung, dann eine weitergreifende, nachhaltig vertiefende Betrachtung über „Die Strukturierung der Tonhöhendimension“ und „Die Tonstufe als Grundform

musikalischen Hörens“. In der Tat werden ja, sehr zum Kummer der um exakte Transkriptionen bemühten Musikethnologen, die Tonhöhen nicht direkt als Tonhöhe wahrgenommen sondern durch das „*Raster eines Tonsystems*“ (S. 171) erfaßt. Anders gesagt: Die Tonstufenbeziehungen als Ausdruck von „*Auffassungskonventionen*“ (S. 168) sind für das musikalische Hören wichtiger als die objektiv meßbaren Intervalle. Musikhören und -verstehen wird somit am Beispiel der Tonstufen als ein von kulturellen Normen abhängiger Prozeß dargestellt. Weniger die tatsächlich erklingenden Tonhöhen als vielmehr die Interpretation (oder auch: das Zurechthören) der Tonhöhen im Sinne eines einmal geltenden Tonsystems ist maßgeblich.

Albersheim bezieht damit vornehmlich Stellung gegenüber älteren Veröffentlichungen aus dem Umkreis der Vergleichenden Musikwissenschaft, in denen teilweise die Bedeutung der an Musikinstrumenten ermittelten und in Cents mitgeteilten Tonskalen überschätzt worden ist. Problematisch werden seine Ausführungen jedoch, wenn er 1) die Hauptentwicklungsstadien des musikalischen Bewußtseins als lineare Progression von Systemen mit wenigen Stufen bis hin zur Heptatonik kennzeichnet und Regressionen (zu Systemen mit weniger Stufen) ausschließt, 2) das Verfahren der Komposition mit zwölf Tönen als Mißverständnis bezeichnet, weil es auf der chromatischen Tonleiter basiert, die kein Tonsystem im Sinne einer Anordnung von Nachbarstufen sei, sondern vielmehr als Ausdruck der „*Positionsvariabilität von Tonstufen*“ (S. 226/7) innerhalb der heptatonischen Skala verstanden werden müsse, 3) wenn er das musikalische Denken in Stufensystemen derart in den Vordergrund stellt, daß die Bedeutung von Stufenabweichungen als emotionale Qualität (z. B. Vibrato oder expressive Tonhöhenabweichung) ebenso wie die von Mikrointervallen (z. B. im arabischen Kulturraum) oder Tonumspielungen (z. B. in Korea und Japan) nur bedingt berücksichtigt werden kann und 4) die abendländische Musik des 20. Jahrhunderts als Ausdruck einer „*schicksalträchtigen allgemeinen Krise*“ (S. 20) begreift und zeitgenössische Musik, unter dem Gesichtspunkt der Tonskalenprogression (vgl. Punkt 1), als sinnlos empfindet.

Akzeptiert man einmal die Prämisse von

Albersheim, Tonstufenbeziehungen innerhalb von festen Tonsystemen seien die Grundlage aller Musik (und allen Musikhörens), dann sind seine Ausführungen an Folgerichtigkeit kaum mehr zu überbieten. Sein Buch, eine einzige große „Beweisführung“, dürfte mit zu dem Grundlegendsten gehören, was in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Musikpsychologie veröffentlicht worden ist.

(November 1976)

Helmut Rösing

THOMAS MICHAEL SCHMIDT: Musik und Kosmos als Schöpfungswunder. Frankfurt a. M.: Verlag Thomas Schmidt 1974. 301 S.

Dieses Buch – quasi ein teleologischer Gottesbeweis mit Hilfe eines umfangreichen mathematischen Instrumentariums – ist sehr ernst gemeint und ernst zu nehmen. Aber neben der Anerkennung für die Findigkeit und den Arbeitsaufwand des Autors muß die Kritik, Komplement des Kompliments, ihren Platz beanspruchen. Aus der Erörterung im Rahmen der *Musikforschung* scheiden die Kapitel über „*Das Planetensystem*“, „*Der Mensch als Mikrokosmos*“ und „*Wissenschaft und Religion*“ aus. Die Besprechung gilt also nur dem knapp 1/5 des ganzen Werkes einnehmenden Abschnitt über „*Die Musik*“. Er bringt, modernisiert, die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen kosmischen und musikalischen Harmonien, also die Verhältnisse der Planetenumlaufzeiten – nicht wie Kepler die ihrer Aphel- und Perihelwinkelgeschwindigkeiten – im Vergleich mit den konsonanten Intervallen in der Musik. Aber Schmidt operiert in ungewöhnlicher Weise mit diesen Intervallen, indem er Schwingungsverhältnisse addiert und subtrahiert. Da ist der homo ludens am Werk, ohne daß ihn der erhobene Zeigefinger des Akustikers gestört hätte. So kommt es zu Ergebnissen, die gewiß unvermutet und interessant sind, aber für das Hören und Verstehen von Musik keinerlei Relevanz besitzen können. Das mögen etliche Beispiele deutlich machen: Zerlegt man eine Oktave in die beiden Tetrachorde *c-f* und *g-c'*, addiert die Schwingungsverhältnisse von *c* und *f* bzw. *g* und *c'* und subtrahiert diejenigen von *d* und *e* bzw. *a* und *h*, so stellt sich eine Gleichung $-1/24 = -1/24$ ein,

„eine vollkommen symmetrische Form“ – aber das Wesen beider Quartan, ihre „*Relatio qualitativa*“, wie Kepler die Harmonie definiert, wird dadurch nicht enthüllt. Immerhin handelt es sich hier wenigstens um zwei gleich große Quartan (S. 137). Dann aber (S. 140) wird nach der gleichen Methode eine Gleichung $+c-e-f+a = +e-g-a+c$ mit den Werten $2/24 = 2/24$ vorgeführt ohne Rücksicht auf die unterschiedlichen Schwingungsverhältnisse $c-a = 5/3$ und $e-c' = 8/5$!

Die in einer Tonleiter enthaltenen fünf Quartanintervalle bilden nach der Additionsmethode Summen im Verhältnis 8 : 9 : 10 : 11 : 12, was nach einer löblichen Ordnung aussieht – jedoch sich nur ergibt, weil die übermäßige Quarte $f-h$ stillschweigend einbezogen wurde (S. 151/152). Einwände sind auch gegen die Betrachtung des *Des*-dur-Septimakkords *Des-F-As-H* (enharmonisch *Ces*), nämlich den Vergleich der „*Intervallsummen*“ der Dreiklänge auf *Des*, *F*, *As* und *H*, (S. 154/155) zu erheben: warum soll „*strenggenommen*“ das Schwingungsverhältnis von *des* $27/25$ (des^{+2}) sein? Es ist vielmehr $16/15$ und so auch ganz richtig in die Addition eingegangen. Warum erscheint der Dreiklang auf *H* mit anderen, überdies wieder nur teilweise richtigen, Schwingungsverhältnissen als auf S. 150? Antwort: weil nur so eine Summenreihe 4 : 5 : 6 : 7 entstehen kann. Die Ungenauigkeit ($7 \frac{18}{576}$ statt 7) ist wohl „*äußerst klein*“, das jedoch rechtfertigt bei einem Vorhaben, das insgesamt eine Vielfalt von Harmonie, Symmetrie, kurzum von idealer Ordnung aufdecken will, keine willkürlichen Eingriffe in exaktes Rechnen, und der Hinweis auf – gleichwertige – Intonationstrübungen beim Musizieren liegt neben der Sache. Störend ist übrigens auch die undifferenzierte Anmerkung, die vier Dreiklänge folgten aufeinander im Abstand „*einer*“ Terz, denn es handelt sich um so verschiedene Gebilde wie $5/4$, $6/5$ und $75/64$.

Überraschend sind die vom Autor aufgezeigten Beziehungen der mancherlei Summen und Differenzen von Schwingungsverhältnissen zu den Zahlen 7 und 12, so in den Gleichungen $(c'-c) - (a-e) = (h-d) - (g-f) = 7 : 12$, doch auch hier werden die Intervalle $5/4$, $6/5$ und $32/27$ kurzerhand als Terzen bezeichnet (S. 158). Unscharf ist der Begriff einer „*kleinen Septime*“ für das Intervall $125/72$ (S. 161), und die Summenformel für

die chromatische Skala verwendet anders als S. 154 des^{+2} , offensichtlich wäre das auf den Faktor 111 abzielende Ergebnis mit des^{+1} und ges^{+1} gefährdet, S. 166.

Seite 149 sieht sich der Autor irregeleitet durch die Überlegung, bei dem Dreiklang $c-e-g$ bilde der mittlere Ton e den „*Mittelwert aus der Summe der beiden äußeren Töne*“ [$5/4 = (4/4 + 6/4) : 2$] : ein „*geradezu klassisch zu nennender Aufbau*“! Daß es sich um zwei verschiedene Terzen handelt, also um die Abstände $4/5$ und $5/6$, bleibt unbeachtet. Schließlich wird (S. 150) für die Dreiklänge die generalisierte These aufgestellt, daß der mittlere Ton „*auch hinsichtlich der Tonhöhe, und in bezug auf die ausgedehnte Saite auch räumlich, in der Mitte zwischen beiden Außentönen liegt*“. Arithmetik und Akustik werden solchermaßen vermengt: das arithmetische Mittel geht nur einher mit gleichen Hertz-Differenzen, die Schwingungsverhältnisse jedoch und die Saitenlängenunterschiede und -verhältnisse sind ungleich. Der Dreiklang 4 : 5 : 6 verlangt die Saitenlängenverhältnisse 15 : 12 : 10, also die Längenunterschiede $3/15$ und $2/15$. In diesem Kontext stören Ungereimtheiten: das d im *D*-dur-Dreiklang müsse „*strenggenommen*“ den Wert $9/8$ statt $10/9$ haben, a aber wird stillschweigend mit $5/3$ eingesetzt; das h im *H*-dur-Dreiklang müsse den Wert $1080/576$ ($= 15/8$) statt $1100/576$ ($= 275/144$) haben – richtige Proportion also $1080 : 1350 : 1620/576$ –, angegeben sind $1100 : 1350 : 1600$, während die Fortsetzung bezogen auf 1100 hätte $1375 : 1650$ lauten müssen!

Das Studium des Buches rief dem Rezensenten ins Gedächtnis, was Paul Hindemith in liebenswürdiger Distanzierung an Hans Kayser schrieb: „*Ich finde, Sie haben sich in Ihrem Eigenbauhäuslein etwas eingemauert und laufen nun ein wenig im Kreise herum*“. – Ein Register und ein Literaturverzeichnis fehlen. Ein paar Fehler wären vermeidbar gewesen: Immer wieder ist die Rede von sieben Ganztönen, von der achtstufigen Ganztonleiter; die Ganztöne entsprechen nicht den weißen Tasten; f und g stehen nicht genau in der Mitte der Tonleiter (S. 153), auch nicht die Quarte (S. 230). Die Abweichungen der beiden Sexten vom Goldenen Schnitt (ca. 1,618) liegen beträchtlich über der Wahrnehmungsschwelle für Tonhöhenunterschiede – man sollte die Harmonie lie-

ber nicht als von dieser Proportion „mitbestimmt“ bezeichnen (S. 232).
(März 1975) Erich F. W. Altwein

HABIB HASSAN TOUMA: *Die Musik der Araber. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 190 S., 38 Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 37.)*

In der verdienstvollen Reihe der *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* setzt der vorliegende Band 37 die mit Band 8 (*Musik Asiens*) oder 36 (*Einführung in die indische Musik*) begonnenen Bemühungen um die außereuropäische Musik fort. Der Autor, selbst Araber, und mit mehreren Publikationen zur arabischen Musik hervorgetreten (vgl. S. 180), behandelt sowohl die traditionelle als auch die religiöse Musik des arabischen Kulturkreises. Dabei ist der maßgebende Gesichtspunkt, dem Leser eine Einführung in die Problematik dieser für uns so fremden Musikkultur zu geben und gleichzeitig die Einführung so verständlich wie möglich zu halten, ohne etwa arabische Sprachkenntnisse vorauszusetzen.

Die einzelnen Abschnitte des Buches: Zunächst eine Darstellung des historischen Verlaufs, der sich von der Zeit vor 632 bis ins 20. Jahrhundert erstreckt. Im Anschluß daran wird versucht, dem Leser die Theorie des arabischen Tonsystems, die Probleme von Maqám und Rhythmus sowie die Gattungen der weltlichen Musik klarzumachen. Je ein umfangreiches Kapitel ist den Musikinstrumenten, dem Musiker und seinem Beruf (als Komponist und als Interpret) sowie der religiösen Musik (Koranlesung, Ruf vom Minarett, Darstellung der Geburtsgeschichte des Propheten, Lobpreisung des Propheten) gewidmet. – Neben dem ausgewählten Literaturverzeichnis (übrigens ist die Umschrift von „Abdulhamíd Alwadschi richtiger mit „Alūǧī“ oder wie in der Vorlage Alouchi anzugeben; die Angaben sind z. T. unvollständig bei den einzelnen Titeln) gibt es ein besonderes Kapitel, das über neuere Publikationen berichtet. Hier ist unbedingt der Aufsatz von E. Neubauer (*Neuere Bücher zur arabischen Musik*, Islam 48, 1971, S. 1-27) auf S. 160 aufzunehmen, da er Titel nennt, die bei Touma unberücksichtigt blieben. Das Buch kann als Einführung in die arabische Musik empfohlen werden.
(Januar 1976) Jörg Martin

HANS EPPSTEIN: *Heinrich Schütz. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1975. 187 S., 11 Abb., 87 Notenbeisp.*

Auf den ersten Blick könnte die Tatsache, daß es sich bei vorliegendem Werk um die Übersetzung eines in schwedisch geschriebenen Buches handelt, das als Einführung für ein skandinavisches Publikum gedacht war, Skepsis über seine Brauchbarkeit für einen deutschen Leserkreis hervorrufen. Diese Skepsis erweist sich jedoch schon nach der Lektüre der ersten Seiten als unbegründet. Die etwas erweiterte und umgearbeitete deutsche Fassung von Eppsteins Schützbuch (zur Kritik der schwedischen Ausgabe von 1972 vergleiche man *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 500-501) bietet in konzentrierter Form einen guten Überblick über Schütz' Leben, Wirken und Schaffen.

Die Gliederung in drei Teile, nämlich Biographie, Persönlichkeit und Stil und Werke kann als sehr gelungen bezeichnet werden: der Leser wird in den beiden ersten Teilen allmählich auf die Werkanalysen im dritten Teil vorbereitet. Bestechend ist auch der klare, flüssige Stil, der auf gelehrtes Beiwerk verzichtet und für jeden gebildeten Laien unmittelbar verständlich ist, ohne daß darunter die wissenschaftliche Genauigkeit leiden würde. Durch das Einflechten gezielter Zitate aus den Primärquellen erhält der Leser mitunter einen direkten Einblick in die Gedankenwelt Schütz' und seiner Zeit. Die Hinweise auf die weiterführende Spezialliteratur sind bewußt knapp gehalten (was die Lesbarkeit sehr erhöht).

Der Verfasser arbeitet im zweiten Teil gut die Stilkonstanten des Gesamtwerkes von Schütz heraus. Zwar betont er mit Recht, daß Schütz primär vom Wort inspiriert wurde, doch hebt er daneben hervor, daß sich auch bei Schütz Momente des um 1600 allmählich einsetzenden autonomen musikalischen Denkens bemerkbar machen.

Eppstein gliedert im dritten Teil die Werke in wenige Hauptgruppen nach stilistischen Gesichtspunkten, beschreibt die wesentlichen Merkmale und veranschaulicht diese an 87 ausgesuchten Beispielen. Nicht zuletzt hier zeigt sich seine souveräne Beherrschung des Themas: nur wer sich wirklich in einen Gegenstand vertieft hat, kann sich so klar und einfach dazu äußern. Der einzige Punkt, an dem man etwas mehr Differenzierung wünschen würde, ist die Cha-

rakterisierung des Verhältnisses von Schütz zur italienischen Musik, speziell zur Musik der „seconda prattica“. Dies liegt aber weniger an dem Verfasser als an dem weitgehenden Fehlen von Neuausgaben und einschlägigen Abhandlungen über die geistliche Musik in Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn man einmal von Monteverdi absieht, dessen Einfluß auf Schütz wohl nicht zuletzt wegen dieser Lücke etwas überschätzt wird.

(April 1976)

Martin Seelkopf

JOSEPH HEINZ EIBL: W. A. Mozart, Chronik eines Lebens. Kassel: Bärenreiter und München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977. 151 S.

Im Gefolge der Quelleneditionen der Neuen Mozart-Ausgabe (der Dokumente 1961, der Briefe 1962/63) sind auch tabellarische Führer durch den Quellenbestand erschienen, der erste 1962 innerhalb des *Mozart-Handbuches* von Schneider und Algotzky, ein weiterer 1965, zusammengestellt von Joseph Eibl. Diese zweite „Chronik“ wurde nun unter Verzicht auf die Abbildungen und die bibliophile Aufmachung der ursprünglichen Ausgabe als Taschenbuch einem breiteren Leserkreis zugänglich gemacht. Der Text von 1965 blieb nahezu unverändert erhalten (das Notenbuch von 1762, inzwischen als Fälschung erkannt, ist noch geführt). Die posthume, Legenden-bildende Überlieferung hat Eibl gänzlich ausgeschieden – auch dann, wenn sich wie beim Rochlitz-Bericht über Mozarts Aufenthalt in Leipzig Bestätigungen finden ließen. Eibls stichwortartige Zusammenfassung von Dokumenten bietet einen ausgezeichneten Überblick über alles Belegbare. Deshalb ist das Büchlein zum raschen Nachschlagen vorzüglich geeignet. Die tabellarische Darstellung verzerrt allerdings beim Lesen. Aber Eibls Chronik berichtet von den Dokumenten der Mozart-Biographie und erst in zweiter Linie von der Biographie selbst. Deshalb konnte Eibl auch auf eine systematische Auswertung der Notenhandschriften als Quelle der Biographie verzichten. Die entsprechende Übersicht über das Werk gibt das Köchel-Verzeichnis in seiner originalen oder „kleinen“ Ausgabe. Die Schwierigkeit des Ineinanderpassens beider Teile bleibt so jedoch

verborgen. Eibl, der in einer Zusammenfassung des absolut Gesicherten Worte wie „wohl“ oder „vermutlich“ vermeiden will, identifiziert in Dokumenten erwähnte Werke in strittigen Fällen zu eindeutig (Waisenhaus-Messe, Canabich-Sonate). Die Probleme, die eine Stichwort-Chronik mit sich bringt, können aber nicht verhindern, daß eine solche Arbeit willkommen und nützlich ist, zumal wenn ein so glänzender Kenner der Mozart-Biographie wie Eibl sich ihr unterzogen hat.

(Oktober 1977) Manfred Hermann Schmid

J[EAN]-MICHEL NECTOUX: Fauré. Paris: Editions du Seuil 1972. 189 S. (Sol-fèges. 33.)

Weder der 50. Todestag am 4. November 1974, noch die modischen Nostalgiker haben in Deutschland den seit jeher hier unbekanntem Gabriel Fauré ins Gespräch, schon gar nicht ins wissenschaftliche Gespräch gebracht (die einzige deutschsprachige Dissertation wurde 1947 bei E. Kurth geschrieben!). So steht denn auch eine eigentliche Fauré-Forschung erst am Anfang. Zusammen mit Françoise Gervais (*Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy* [1954], Paris 1971) sind vor allem J.-M. Nectoux, neben dem vorliegenden, für einen breiten Leserkreis gedachten Bändchen, die nötigen Vorarbeiten wie die Veröffentlichung des gewichtigen Briefwechsels Fauré/Saint-Saëns (*Revue de musicologie* 1972/73), die Klärung der Instrumentationsfragen (*Schweizerische Musikzeitung* 115, 1975, S. 243–249) zu danken, die der deutschsprachige Leser durch Theo Hirsbrunners Aufsätze ergänzen wird (*Melos/NZ* 1, 1975, S. 365–372 und *Schweizerische Musikzeitung* 115, 1975, S. 66–71): Hier zeigen sich wesentliche Ansätze, die über das von einer älteren Generation (allen voran von VI. Jankelevitch) dargelegte hinausführen.

Im vorliegenden Bändchen revidiert Nectoux in erster Linie die Biographie und zahlreiche Werkdaten aufgrund neuer oder erstmals gründlich ausgewerteter Dokumente. Er zeichnet ein vielfältiges Porträt des Komponisten, das in seiner Nuanciertheit dem dargestellten Musiker durchaus entspricht. Die Umfangsbeschränkung der Reihe bringt

es dabei mit sich, daß die Werkcharakterisierungen sehr allgemein bleiben müssen, daß eigentliche Analyse nur in Ansätzen skizziert werden kann. Nun ist es aber für das Fauré-Verständnis – gerade im Ausland – heute ebenso wesentlich, die Kontexte, insbesondere der Klavierwerke und Lieder, so differenziert (und durch eine geschmackvolle Illustration wirkungsvoll unterstützt) darzustellen, wie es hier geschieht. Das deutsche Cliché vom „Salon“ hat mit der historischen Wirklichkeit nicht viel gemeinsam.

Fauré, der stille „Komponist ohne siegreiche Schlüsse“ (so A. und U. Wernli 1974) stand zwischen den Zeiten: Kein Akademiker wie sein Freund Saint-Saëns, dem er für seine äußere Laufbahn doch so viel zu danken hatte, überlebte er den ihm in vielem fernstehenden Debussy um sechs Jahre. Sein Schaffen, in welchem – durchaus untypisch – die großen Formen von Orchester- und szenischen Werken die Ausnahme bilden, das gerade Kammermusik und die „Mélodies“ als intime Gattungen ins Zentrum rückt und doch die „thematische Arbeit“ in deutschem Verstand meidet, dann aber wieder von Schumann nicht unwesentlich geprägt ist, dieses Schaffen ist für ein wirkliches Verständnis des „fin de siècle“ hochbedeutend. Daß es aber, etwa im Verlaine-Zyklus *La bonne chanson* op. 61 (1892/94), in dem symbolistischen *La chanson d'Ève* op. 95 (1906/10), den beiden Klavierquartetten, dem späten Streichquartett und dem frühen *Requiem* op. 48 (1877; 1892/94), dessen karge ursprüngliche Fassung noch nicht veröffentlicht ist, weit mehr darstellt als ein bloßes Dokument spätbürgerlicher französischer Musikkultur, legt Nectoux eindringlich dar.

(November 1977)

Jürg Stenzl

JIŘÍ VYSLOUŽIL: Alois Hába. Život a dílo [Leben und Werk]. Praha: Panton 1974. 472 S.

Vysloužil's tschechisch verfaßte Monographie bietet eine beinahe fünfzigseitige deutsche Zusammenfassung, daneben zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen sowie verschiedene Dokumentationen und Abbildungen, die es geboten scheinen lassen, den Band einem Publikum vorzustellen, das – wie auch der Rezensent – der tschechischen

Sprache nicht mächtig ist. Aus sachlichen Gründen erfordert der Band ebenfalls Aufmerksamkeit. Vysloužil konnte sich auf Material stützen, das anderen nicht leicht zugänglich ist; er konnte außerdem auf eine langjährige Beschäftigung mit Hába zurückgreifen, die sich seit 1963 in etwa 20 Titeln einschlägiger Aufsätze niedergeschlagen hat (Bibliographie, S. 397 f.) und die er in dem jetzt vorgelegten Band gleichsam zusammenfaßt (vgl. S. 449). Am schwersten wiegt jedoch die freundschaftliche Verbundenheit des Verfassers mit Alois Hába, die von 1961 bis zum Tode des Komponisten währte. Sie verleiht der Darstellung nicht nur Engagement und Unmittelbarkeit, sondern sie hat auch dazu geführt, daß ein besonderer Grad von Authentizität erreicht worden ist, insofern Hába, wie Vysloužil (S. 447 f.) belegt, drei Viertel der Arbeit gelesen, durch Hinweise unterstützt und quasi autorisiert hat. Die Fertigstellung des Manuskripts fiel in die Zeit des Ablebens von Hába (1973).

Vysloužil unternimmt es, den Lebensweg und die kompositorischen Stadien Hábas facettiert zu verfolgen. In jedem der in vier Teile zusammengefaßten 18 Kapitel beleuchtet er einen neuen Aspekt von Hábas Persönlichkeit – vom Milieu seiner walachischen Herkunft über seine Ausbildungsstationen (nach autodidaktischen Anfängen war Hába Schüler zuerst von V. Novák in Prag, dann von Schreker in Wien), über sein pädagogisches und nicht zuletzt sein staatsbürgerliches Wirken bis hin zu seiner weltanschaulichen Position und zu seinen Gedanken über eine musikalische Poetik. Dabei kommt es Vysloužil immer wieder darauf an, das stark berücksichtigte Ambiente des Schaffens und Wirkens von Hába an dessen Werk zurückzubinden und dieses mit kompositionsanalytischen Anstrengungen zu durchdringen. Die unverkrampfte, mehr an der Entfaltung von Hábas musikalischen Aktivitäten als an der Verfolgung der durch sie aufgeworfenen musiktheoretischen Probleme orientierte Darstellung zielt vor allen Dingen darauf ab, die Rolle Hábas im internationalen Vergleich der neuen kompositorischen Bestrebungen zwischen 1920 und dem II. Weltkrieg hervorzuheben und dennoch die regionale Gebundenheit Hábas nicht aus dem Blick zu verlieren.

Lange Zeit bevor sich die gegenwärtige Hinwendung der avancierten Musik zur

Folklore deutlich zeigte, stand Hába vor der Frage, wie er das in Viertel- und Sechsteltöne aufgespaltene Tonsystem mit der „modalen Diatonik“ jener folkloristischen Musik, deren Umkreis er entstammte (und die den meisten osteuropäischen Komponisten auch avancierter Musik ihren eigenartigen Schimmer verleiht), in Übereinstimmung bringen könne. In Fragen, die das volksmusikalische Idiom Hábas betreffen, erweist sich Vysloužil aufgrund der westeuropäischen Musikbetrachtung kaum verfügbaren Erfahrung und Vertrautheit in besonderem Maße kompetent. So kann er die Argumente gegen Hábas sich nach dem II. Weltkrieg erneut dem Volkslied annähernde Musik ohne Mühe als Fehleinschätzungen entkräften (S. 442 ff.). Das negative Darmstädter Echo auf diese Kompositionen Hábas im Sinne mangelnder Originalität und kompositorischer Regression – paradoxerweise kurz nach der Zeit erhoben, in der Hába wegen kompositorischer Progression in seinem eigenen Land öffentlich zurückgestellt und erst nach 1953 allmählich rehabilitiert wurde – ist freilich aus heutiger Sicht Geschichte geworden. Ein Volksliedanklang provoziert nicht mehr sofort den Vorwurf epigonalen Komponierens; Hába und sein Biograph können sich erneut und gut gerüstet Darmstadt und Donaueschingen empfehlen.

(Mai 1977)

Albrecht Riethmüller

Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig). Hrsg. von Rudolf GERBER. Teil I. Kassel und Basel: Bärenreiter 1956. X, 130 S., 2 Abb.; Teil II. Ebda. 1960. 154 S., 5 Abb.; Teil III aus dem Nachlaß Rudolf Gerbers hrsg. von Ludwig FINSCHER und Wolfgang DÖMLING. Ebda. 1975. VII, 141 S., 2 Abb. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 32–34.)

Mit der vorliegenden Edition ist eine wichtige deutsche Quelle zur Musik um 1500 erschlossen. Nach dem handschriftlichen Vermerk auf dem Deckelrückblatt hatte im Jahre 1504 der Leipziger Magister Nikolaus Apel – späterer Rektor und Vizekanzler der Universität – die 22 Lagen verschiedener Größe, Stärke und Papiersorte zum Binden gegeben, welche das heutige Chorbuch von 260 Folien bilden. Es enthält

174 drei- bis fünfstimmige Sätze (Ausnahmen: Nr. 167, sechsstimmig; Nr. 49–53, einstimmig), in der Mehrzahl geistliche Werke, wie die über fünfzig Hymnen, eine Reihe weiterer Propriums- und Offiziumskompositionen, sieben Messen und drei Magnificat. Die Identifizierung vieler Sätze wird erschwert, weil sie ohne Text oder Überschrift erscheinen; so sind denn rund zwanzig Nummern bis jetzt nicht bestimmt. Rund ein Viertel der Kompositionen lassen sich Autoren zuschreiben, am meisten Adam von Fulda (10), Heinrich Finck (9) und Heinrich Isaac (8). Die Eigenständigkeit der Quelle ergibt sich aus den mehr als hundert Unica; überdies enthalten von den Konkordanzhandschriften nur deren zwei mehr als zehn gemeinsame Sätze, und beide sind Chorbücher in zeitlicher und örtlicher Nachbarschaft zur Leipziger Handschrift.

Wie die Erscheinungsjahre der drei Bände erkennen lassen, zog sich die Edition über beinahe zwei Jahrzehnte hin und konnte von Gerber selbst nicht fertiggestellt werden. Gerne hätte man erfahren, wie weit sich die Herausgeber des dritten Teils auf Gerbers Material stützen konnten und wo sie zu eigenen Resultaten gelangt sind. Dies betrifft insbesondere die äußerst genaue Beschreibung der Quelle im kritischen Bericht (Teil III, S. 395ff.), in der sich Widersprüche zum Vorwort (Teil I, S. Vff.) finden. Als neue Ergebnisse gekennzeichnet sind die weiter nicht ausgeführten paläographischen Befunde, vor allem die Zurückweisung von Gerbers Annahme, Apel habe einige Texteintragungen eigenhändig vorgenommen. Unklar dagegen bleibt, woher die verschiedenen Ansichten betreffend den Aufbau der Handschrift stammen. So spricht Gerber im Teil I von einer deutlich feststellbaren „Sonderexistenz und verschiedenen Herkunft der Faszikel, bevor Apel sie 1504 zu einem Gesamtband vereinigte“ (S. VII), wogegen in Teil III zu lesen ist: „... so darf man . . . den Schluß ziehen, daß nur wenige Lagen . . . oder auch Einzelbogen . . . bereits vor dem Zusammenstellen der ganzen Handschrift eine selbständige Einheit gebildet haben; der überwiegende Teil der Handschrift ist offenbar ad hoc geschrieben worden.“ (S. 395).

Die Ausgabe vermag in fast allen wichtigen Punkten zu überzeugen. Im Vorwort zu Teil I finden sich Daten zur Quelle, der Ge-

schichte ihrer Erforschung und der Eigenart ihres Inhalts zusammengestellt, nebst einer kurzen Lebensbeschreibung Nikolaus Apels. Im graphisch wohl aus Platzgründen recht unübersichtlich angelegten kritischen Bericht am Ende von Teil III erweisen sich als besonders nützlich die Nachweise der cantus firmi und Angaben über die in der Handschrift oft unkonventionelle Anordnung der Stimmen. Auch leuchtet ein, daß nicht sämtliche Varianten der Konkordanzhandschriften mitgeteilt werden, sondern nur diejenigen, die zur Eigenart der Hauptquelle in einer besonderen Beziehung stehen. Wenig sinnvoll erscheint dagegen, daß zusätzliche Strophen in der Handschrift hier abgedruckt sind, und nicht am Ende der betreffenden Komposition. Neben den Registern und den Korrekturen zu den Teilen I und II ist vor allem das Gesamtinventar der Handschrift hervorzuheben, das mit der Abbildung der Wasserzeichen den dritten Band beschließt.

Der Notentext – in jedem Band ein anderer Druck – enthält keine nennenswerten Unkorrektheiten in Tonhöhe und -werten; mehr Fehler treten in den Teilen I und II bei Überschriften, Strophenangaben und vor allem bei der Reproduktion der originalen Stimmanfänge auf; sie fallen jedoch nicht wesentlich ins Gewicht. Bei den vielen textlos überlieferten Stücken ist die Ergänzung des Textes nach anderen Quellen sehr zu begrüßen; dasselbe gilt von der sparsamen Ergänzung von Vorzeichen, welche in den wenigen Vorzeichen in der Quelle ihre Entsprechung findet. Über den Schlußlongen sind inkonsequent manchmal Fermaten gesetzt; ebenso ist unerfindlich, weshalb Vorzeichen, die durch den Herausgeber zu Beginn der Systeme ergänzt sind, bald in eckigen Klammern stehen, bald nicht.

Ein schwacher Punkt der Edition liegt in der Wiedergabe von Mensuren und Mensurwechseln; allerdings ist nur ein Teil der Stücke davon betroffen, da die meisten durchgehend im tempus imperfectum diminutum notiert sind. Die Behandlung der proportio dupla C2 ist nicht einheitlich: in den Nrn. 116 und 140 übertragen als C mit Reduktion 2:1, in Nr. 83 (*Agnus*) dagegen als C mit Reduktion 4:1. Auch die Übertragung des modus imperfectus cum tempore perfecto C3 als 3/4-Takt anstelle eines 6/4-Taktes ist ungenau (Nr. 151 und 152, je *Osan-*

na). Dasselbe gilt für Nr. 166, secunda pars, auch wenn das Zeichen $\text{C}3$ hier eigenartigerweise für prolatio maior steht; die Gruppierung von zwei mal drei Minimem wird durch die häufigen Gruppen von drei geschwärtzten Semibreven nahegelegt. Falsch ist die Übertragung des kurzen Satzes „*Amen tertium*“ (Nr. 120) im imperfekten Modus und perfekten Tempus (3/2-Takt mit Reduktion 1:2), denn das Zeichen O2 meint perfekten Modus und imperfektes Tempus (3/2-Takt mit Reduktion 1:4), was auch musikalisch zu einem besseren Resultat führt.

Am schwersten wiegt die uneinheitliche Übertragungsweise bei Mensurwechseln, so daß über die Tempobeziehungen in der Ausgabe keine Klarheit herrscht. Der color temporis in C (Reduktion 1:2) wird einmal richtig wiedergegeben mit Triolen (drei anstelle von zwei Halben, s. Nr. 145, T. 19 und 72/3 Alt), einige Seiten später jedoch mit Taktwechsel zu 3/4-Takt und Reduktion 1:4 (Nr. 147, T. 13/4 Diskant), ein drittes Mal als Taktwechsel zu 3/2-Takt (Reduktion 1:2; Nr. 97, secunda pars, T. 77–83). Die Verwirrung wird dadurch vergrößert, daß bei Taktwechsel in allen Stimmen das Verhältnis der Takte nicht angegeben ist (Nr. 94, T. 49) und auch die Kolorierung im kritischen Bericht einmal verzeichnet ist (Nrn. 119 und 147), dann wieder nicht (Nrn. 76 und 145). Dasselbe gilt bei Mensurwechseln mittels Zahlen und Mensurzeichen (Nr. 90, T. 13: Wechsel von C zu 3 ohne Angabe der Taktverhältnisse und der neuen Reduktion 1:4), oder bei Agumentation (Nr. 74, *Sicut erat*, T. 22: Bassus 3 , Reduktion 1:1, übrige Stimmen 3 , Reduktion 1:2, Übertragung 3/2- statt 6/2-Takt). Diese Mängel dürften vor allem die praktische Verwendung der Ausgabe erschweren und zu Mißverständnissen bei der Interpretation führen; ihretwegen das Verdikt über die Ausgabe als Ganzes zu sprechen wäre jedoch in keiner Weise gerechtfertigt.

Die abschließenden Korrekturen und Ergänzungen sind nicht vollständig; die Darstellungsweise folgt Teil III, S. 416ff. (k.B. = kritischer Bericht): Teil I. Nr. 4 und 5: Vorsatz, 3. System und Nr. 7: Vorsatz, alle Systeme: Setze Schlüssel vor Mensurzeichen. Nr. 7, k.B.: T. 41,1 J J . B. Nr. 8: T. 41 lies J statt J *Te* und streiche Konjekturen im k.B. Nr. 12, k.B.: T. 22 e B . Nr. 13, k.B.: T. 59, 1 s. c.B, lies *B* und *Te*. Nr. 19:

T. 1 lies C in allen Stimmen. Nr. 20, k.B.: T. 1 e' korr. aus d' A. Nr. 22, k.B.: T. 14d pkt. B. Nr. 40: Vorsatz, 3. System streiche Mensurzeichen. Nr. 69: Vorsatz 1. System ergänze b unter der 1. Zeile. Nr. 76, k.B.: T. 5–8, 11/2, 15/6, 20/1, 23–26 geschw. Te. Nr. 77: Vorsatz, 1. System ersetze Vorzeichen b durch b' . Nr. 79, k.B.: T. 41,1  A. Nr. 83: T. 75 setze Ligaturklammer $e-c$ B. – Teil II. Nr. 94: T. 57 D, A, B und T. 58 Te setze C über alle Systeme. Nr. 98: ergänze Überschrift „*Iam insignis oritur laetitia*“. Nr. 99: T. 54 lies g' statt a' Te. Nr. 107: Vorsatz punktiere 1. Note statt 2. Nr. 137: Vorsatz, 3. System geschwärzt. Nr. 145, k.B.: T. 18 und 72/3 geschw. A. Nr. 147, k.B.: Te schwarz notiert. – Teil III. Nr. 160, secunda pars: Vorsatz lies 4 statt C , ebenso T. 213 (216) über den Systemen. Nr. 166: Vorsatz, 2. System streiche Diminutionsstrich; k.B.: statt „*fälschlich Mensurzeichen . . .*“ lies „*Mensurzeichen korr. C aus C*“. – S. 416, zu Nr. 40: streiche Korrektur der Vorzeichen. S. 417, zu Nr. 100: Vorsatz, 1. System Vorzeichen auf 4. Linie (nicht 5.); zu Nr. 110: Vorsatz, 2. System lies „*statt f'*“ nicht „*statt a'*“.

(Oktober 1976)

Andreas Wernli

Specimen de transcription automatique.
HANS GERLE: *Tabulatur auff die Laudten, Nuremberg, 1533.* Ivry: Equipe E.R.A.T. T.O. (1974). IX, 25 S. (Centre National de la Recherche Scientifique.)

HANS GERLE: *Tablature pour les luths, Nuremberg, Formschneider, 1533. I: Préludes. II: Pièces allemandes. Transcription automatique par le Groupe E.R.A.T.T.O. du C.N.R.S. Etudes musicologiques par Hélène CHARNASSÉ et Raymond MEYLAN. Réalisation informatique par Henri DUCASSE.* Paris: Heugel et Cie 1975. XXII, 49 und XVI, 85 S. (Publications de la Société Française de Musicologie, cinquième série. Transcription automatique de tablatures.)

Sieben Lautenstücke aus Hans Gerles *Musica teu(t)sch 1532* veröffentlichte schon H. Mönkemeyer (*Die Tabulatur 2*, Hofheim a. T., Fr. Hofmeister, 1965). Es ist sehr erfreulich, daß jetzt die *Equipe de Recherche sur l'Analyse et la Transcription des Tablatures par Ordinateur* auch Gerles Sammlung 1533 der Allgemeinheit zugänglich macht.

Die vorausgegangenen musikwissenschaftlichen Studien zur Herausgabe von Werken in der „*transcription automatique*“ wurden von Hélène Charnassé und Raymond Meylan mit Unterstützung von Henri Ducasse betrieben. Nach Ansicht der Herausgeber vollzieht sich die Übertragung von Lautentabulaturen in zwei Entwicklungsstufen. Die „rohe“ (unbearbeitete) Umschrift (*transcription brute*), der systematische Arbeitsgang, hat den Zweck, jedes Schriftzeichen in gleichbedeutenden Noten (Höhe des Tons, vorläufiger Rhythmus) auf das Notensystem zu übertragen. Die Deutung (*interprétation*), der verwickelte Arbeitsgang, besteht darin, den provisorischen Text zu ordnen und ihm eine polyphone Struktur zu geben. Der zweite Arbeitsgang sei ein Gegenstand endloser Erörterungen, da jeder Musikwissenschaftler seine Lösung gemäß seiner eigenen Analyse vorschlage. Was die erste Stufe betreffe, so hätten die Übertragungs-Spezialisten sich so an die Arbeit gewöhnt, daß jeder Buchstabe oder jede Ziffer der Tabulatur „automatisch“ den Namen der gleichbedeutenden Note nenne und diese Identifizierung „*le mécanisme de tracé de la figure sur la portée*“ auslöse. „*La prise de conscience de tels automatismes*“ habe die Herausgeber dazu geführt, die rohe Umschrift einem Computer (*ordinateur*) anzuvertrauen. Das Ziel der Herausgeber sei gewesen, die Musikwissenschaftler und Interpreten von dem längsten und langweiligsten Teil der Arbeit zu befreien und ihnen eine gewisse Zahl von Sammlungen zur Verfügung zu stellen, die wegen ihrer Notierungsweise schwer zugänglich seien. Die Codierung der deutschen Tabulatur für den Computer wird ausführlich beschrieben.

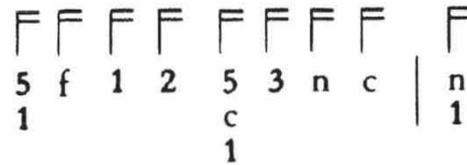
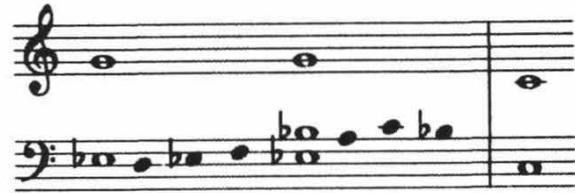
Es ist aber gar nicht nötig, zuerst eine provisorische Übertragung anzufertigen. So ließ z. B. Georg Kinsky, Konservator des ehemaligen Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln und Dozent an der dortigen Universität, in seinen Übungen im Übertragen von Lautentabulaturen auch bei der deutschen Tabulatur sofort die Stimmführung ausarbeiten. Karl Gerhartz betont, „*der geübte Lautenspieler*“ sei „*durchaus in der Lage, aus der Tabulatur unschwer die Stimmführung, Harmonik, kurz die Musik zu erkennen*“ (*Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik*, in: *ZfMw* 8, 1925/1926, S. 421). Instrumentgemäße „*musikali-*

sche“ Übertragungen kann doch wohl nur ein Bearbeiter liefern, der sich auch mit der Lautentechnik vertraut gemacht hat.

Nach Meinung der Herausgeber erhält man zu Gerles Sammlung 1533 wegen ihrer abstrakten Form (der deutschen Tabulatur) keinen Zutritt durch einfache Lektüre. Nur durch die Übertragung oder besser noch unter den Fingern eines Interpreten könne dies Werk Leben erlangen. Dagegen versichert Oswald Körte: „*Daß man sich überraschend schnell – bei einiger Übung – an das Lesen der deutschen Tabulatur, gerade bezüglich der stimmigen Führung, gewöhnt, lehrt der einfache Versuch*“ (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 82). Dieselbe Ansicht vertritt auch Gerhartz. Eine Fertigkeit im Lesen der deutschen Tabulatur erlangt man bald, wenn man sich die Lage der Griffzeichen auf dem Griffbrett und ihre Tonbedeutung an Hand einer Griffabelle (eines Übertragungsschlüssels) einprägt: auf sechs Notensystemen sind die auf den sechs Saitenchören der Laute liegenden Töne in ganzen Noten und unter diesen die zugehörigen Griffzeichen notiert, Taktstriche zwischen den Noten vertreten die Bünde.

Gerle bedient sich der „unpolyphonen“ Form der deutschen Tabulatur. Es ist nicht jeder Stimme eine eigene Zeile zugewiesen wie in Sebastian Ochsenuhns polyphoner Notierungsweise, sondern tiefere Stimmen streben, wenn Platz ist, nach der Oberzeile. Die Griffzeichen treten also dicht an die Mensurzeichen heran, wodurch die rhythmische Aufeinanderfolge der einzelnen Töne und Akkorde klar zu erkennen ist.

Gerle rechnet, wie aus seinen Intavolierungstabellen (*Musica teu[t]sch*, 1532) hervorgeht, mit einer Laute in der A-Stimmung. Dagegen ist der *transcription brute*, damit sie den heutigen Lautenspielern leicht zugänglich ist, die G-Stimmung zugrunde gelegt. In der Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel ist nur die Tonhöhe genau angegeben, die Tondauer aber nicht eindeutig festgelegt. Notenhälse und Fähnchen sind fortgelassen. Einzelstehende Noten mit einem Wert unter einer Semibrevis (= |) haben einen schwarzen Notenkopf, Noten von einem längeren Wert und Akkorde einen hohlen, z. B. *Capitan*, Takt 22:



Es stört, daß die Anfangstöne *es* und *b* der beiden Läufe einen hohlen, die drei folgenden aber einen schwarzen Notenkopf haben, obwohl der Notenwert der vier Töne der Läufe derselbe ist. Die *transcription brute* macht also nicht wie die wörtliche (philologische) Übertragung, für die sich Leo Schrade einsetzte, die rhythmische Aufeinanderfolge der Töne kenntlich. Die wörtliche Übertragung ist doch wohl der *transcription brute* vorzuziehen. Zur Ausarbeitung der Stimmführung muß die Tabulatur beigegeben werden. Die Versetzungszeichen gelten nur für den Ton, vor dem sie unmittelbar stehen, also nicht für den ganzen Takt. Es erübrigt sich daher die Anwendung des Auflösungszeichens. Druckfehler der Tabulatur sind nicht berichtigt. Die neue Editionsform soll jedem Musiker die Möglichkeit bieten, durch Umarbeitung der rohen Übertragung seine eigene Lesart zu verwirklichen. Je eine Probe einer ausgearbeiteten Übertragung von R. Meylan ist den Heften I und II beigegeben. Das Heft *Specimen de transcription automatique* enthält ein Preamble und vier Vokalsätze, Heft I *Préludes* fünf Preambels, Heft II *Pièces allemandes* 24 deutsche Lieder. Die Neuausgabe bietet denen, die sich mit dem sinngemäßen Übertragen von Lautentabulaturen vertraut machen wollen, ein reiches Übungsmaterial.

(Juli 1977)

Hans Radke

ROMAN HOFFSTETTER (1742–1815): *Streichquartett F-dur, Divertimento für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß), (Joseph Haydn zugeschrieben). Partitur und Stimmen. Hrsg. von Adolf HOFFMANN. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1975). Part. 20 S., St. je 6 S. (Corona Nr. 64 und 64a.)*

Adolf Hoffmann hat hier das bekannte und populäre „Serenaden“-Quartett, das bisher Joseph Haydn als opus 3 Nr. 5 unterstellt worden ist, zum ersten Mal unter dem Namen des Amorbacher Benediktinerpaters Roman Hoffstetter herausgebracht. Offenbar zieht der Herausgeber den Erstdruck von Bailleux, dem alle anderen Drucke und Abschriften direkt oder indirekt folgten, zu Rate, ohne sich ganz von bisherigen, gewohnten Artikulationsangaben zu trennen. Im einführenden Vorwort vom Mai 1975 wird zur Editionspraxis nicht Stellung genommen, die Frage der Autorschaft wird jedoch behandelt. Adolf Hoffmann konnte zu dieser Zeit noch nichts von Alan Tysons bei der Washingtoner Haydn-Konferenz im Oktober desselben Jahres vorgetragenen Überlegungen wissen, daß auf Grund des ursprünglichen Kopftitels im Bailleux-Stich nur die beiden ersten beiden Quartette Hoffstetter der Quelle nach zugesprochen werden könnten, für die anderen Quartette 3 bis 6 dieses opus 3 dagegen noch gesicherte Argumente für seine Autorschaft beizubringen seien. Unter Joseph Haydns Namen sollten diese Quartette opus 3 aber nicht mehr herausgebracht werden. Eine abschließende Untersuchung, ob alle sechs Stücke Hoffstetter endgültig zugeordnet werden können, steht noch aus. Es scheint jedoch zulässig zu sein, zunächst bis zum Beweis des Gegenteils Roman Hoffstetter auch für diese vier letzten Quartette des Bailleux-Druckes anzunehmen.

(Dezember 1976)

Hubert Unverricht

Diskussionen

Nochmals zur Dissertation Christian Ahrens

Die eloquente Stellungnahme Christian Ahrens in *Musikforschung* 30, 1977, S. 509 f. zu meiner im selben Jahrgang (S. 244 f.) erschienenen Besprechung seiner im Jahre 1970 angefertigten Dissertation und die ebenfalls in *Musikforschung* 30, S. 511 abgedruckte Verteidigung dieser Dissertation von Kurt Reinhard heben keineswegs das Manko, an dem diese Arbeit leidet. Wer ernsthaft nach echten überzeugenden wissenschaftlichen Ergebnissen sucht, der läßt sich weder von Eloquenz noch von Hommagen täuschen. Deshalb also nochmals zur Besprechung von Christian Ahrens' Dissertation.

Zum Punkt eins: Die Vertreter der deutschen Musikethnologie sollten endlich einsehen, daß die Zeiten vorbei sind, als Dissertationen über fremde Musikkulturen an deutschen Universitäten angefertigt wurden, ohne daß der Student selbst eine gut vorbereitete und gezielte Feldforschungsreise in das Untersuchungsgebiet unternimmt, um dem Fach originale Beiträge zu sichern. Der Verzicht auf diese wesentliche Voraussetzung ist unzulässig, wie immer die Gründe sein mögen, und wirkt sich immer negativ auf das Ergebnis aus. Was halten die Musikwissenschaftler Deutschlands von jener Dissertation eines Türken, der in der Türkei lebt und über das evangelische Kirchenlied schreibt, ohne deutsch sprechen zu können, ohne die Deutschen gesehen und eine evangelische Kirche besucht zu haben; seine einzige Quelle sind Tonbandaufnahmen! Die „begleitenden Rhythmen“ auf dem Band, die er für „interessante Strukturen“ hält und mit viel Ausdauer analysiert und klassifiziert, sind tatsächlich das Klingeln der Kollekte! Er gilt nach seiner Promotion als der Spezialist und Fachmann des deutschen evangelischen Kirchenliedes in der Türkei! Christian Ahrens verließ sich in seiner Dissertation auf die Sammlungen Kurt Reinhardts, seines Doktorvaters, ohne die Türkei zu besuchen und ohne die sogenannten „Lasen“ zu befragen. Dadurch blieben viele Fragen unbeantwortet, so daß beim Lesen der Eindruck der