

BESPRECHUNGEN

GOTTHARD SPEER und HANS-JÜRGEN WINTERHOFF (Herausgeber): Meilensteine eines Komponistenlebens. Kleine Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Bialas. Kassel: Bärenreiter 1977. 125 S.

Es ist nicht üblich, Komponisten durch Festschriften zu ehren, noch unüblicher ist es, die größte Zahl der Festschriftbeiträge dem Leben und Werk des Jubilars zu widmen. Man könnte befürchten, daß sich dadurch das Private zu sehr in den Vordergrund schiebe und die Herausgeber lediglich einen Leserkreis der Freunde, Verehrer und Weggefährten im Auge hätten. Auf zwiefache Weise konnten in vorliegender Festschrift diese Bedenken wenn nicht ganz beiseitegeschoben so doch entscheidend gemildert werden: Einmal durch die Qualität mehrerer Beiträge. Zum zweiten dadurch, daß sich im Lebensweg und Lebenswerk von Günter Bialas überpersönliche Aspekte in den Vordergrund des Interesses drängen. Hier ließ sich – und das haben die Herausgeber erreicht – am Beispiel Bialas Zeitgeschichte dokumentieren, und zwar ein besonders kurven- und krisenreicher Abschnitt, sowohl was die Veränderungen im Berufsbild des Musikers anlangt als auch im Hinblick auf die Erschütterungen und Entwicklungsschritte und -sprünge der Sprache der Neuen Musik. Günter Bialas, dem Ehrlichkeit immer mehr galt als das pure up to date, hat als junger Komponist noch aus den musikalischen Quellen des Volkslieds geschöpft, hat sich nach dem Kriege nie durch totale Kehrtwendung in der Anonymität des Seriellen verloren, riskierte in seinem großangelegten Chorwerk „Im Anfang“, als es durch allgemeine Animosität wirklich ein Wagnis war, immer noch oder schon wieder auch die einprägsame und mitsingbare Melodie zu schreiben, den Vorwurf, im Traditionellen zu verharren, und hat es, als in den letzten 15 Jahren die jungen Komponisten des Tonsatz-Fetischismus müde waren, leicht gehabt, für viele von ihnen der glaubwürdige wegweisende Lehrer zu werden.

Fortner – Bialas – Ligeti: So könnte man die Nachkriegsgeschichte des deutschen Kompositionsunterrichts sehen.

Die ersten 15 Artikel bringen die Person Günter Bialas ins Bild, besonders farbkräftig Hans Gresser in seinen Erinnerungen, besonders informativ Paul Engel in der Analyse der Technik des Kompositionsunterrichts, unmittelbar persönlich berührend im Grußwort des Kollegen-Freundes Wilhelm Killmayer. Sechs Werkanalysen bilden den wichtigen zweiten Teil. Siegfried Borris setzt Maßstäbe für die Kirchenmusik der 50er Jahre, Wilhelm Keller und Paul Kiesewetter steuern geisthelle Analysen bei. Das dritte Kapitel, der kulturpolitischen Szene gewidmet, wird seine Bedeutung vor allem den Lesern gegenüber erhalten, die nicht selbst mehr dabei waren. Festschrift im üblichen Sinne wird der Band im letzten vierten Teil. In den Hochschulalltag des Tonsatz- und Musikgeschichtsunterrichts schleudert Erich Doflein einige erhellende und produktive Unruhe stiftende Blitze, Rudolf Kelterborn gibt durchdachte Anregungen für den Kompositionsunterricht, einige Bialas-Schüler steuern kompositorische Grußadressen bei und Gerd Zacher bietet in der Analyse einiger Bachfugen-Takte ein verblüffendes Beispiel eines sich spinnert zum Zentrum der Sache voranspinnenden Musikdenkens. Ein liebenswertes Buch und eines, das umso wichtiger wird, je mehr der jungen Generation die Vor-, Kriegs- und Nachkriegszeit zum Rätsel werden wird.

(April 1978)

Diether de la Motte

Gloria Deo – Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg am 22. November 1974. Hrsg. von Franz Fleckenstein. (Regensburg-Bonn: Allgemeiner Cäcilien-Verband 1974.) 441 S., 8 Taf., Notenbsp. (Schriftenreihe des ACV. Bd. 9.)

Die Gründung der Kirchenmusikschule in Regensburg durch Franz Xaver Haberl

war 1874 eine Tat, die zwiespältige Folgen hatte für die gesamte Entwicklung der Musica Sacra in den Ländern deutscher Zunge, wurde doch damit ein historisierendes Kompositionsprinzip, wenngleich auch in der gegenüber dem orthodoxen Cäcilianismus Wittscher Provenienz gemäßigten Ausprägung des Haberl-Haller-Kreises, als allgemein gültiger Maßstab gleichsam „kanonisiert“; und auf der anderen Seite bedeutenden Komponisten der ersten (z. B. Anton Bruckner oder Max Reger) und der zweiten Garnitur (z. B. J. Rheinberger oder F. Lachner) durch die regressive Zensur des Cäcilienvereinskatalogs die Motivation fürs kirchenmusikalische Schaffen gründlich verleidet. Diesem Mangel konnte Franz Liszt durch rührig-subidiäre Mäeutendienste ebensowenig abhelfen wie durch seine liturgischen Kompositionen: sie blieben auf die Entwicklung der Musica sacra des ACV vollends ohne Bedeutung.

Der Geruch des Epigonalen, der der Institution aus dieser Zeit anhaftete, wurde durch die bedeutende pädagogische Breitenwirkung in der Folgezeit kaschiert. Die 1963 endgültig erfolgte Affiliatio mit der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik in Rom und die 1973 vollzogene Umwandlung in eine Fachakademie für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung sind weitere Wegmarken der Öffnung für die Problematik der Kirchenmusik unserer Zeit mit zeitgenössischen Mitteln.

Die Festschrift spiegelt diese Entwicklung, ohne die Gelegenheit zu nutzen, sie kritisch zu reflektieren. Die 14 Beiträge, gerahmt durch eine Predigt über das Oster-*Alleluja* des Regensburger Bischofs Rudolf Graber und Jürgen Libberts Verzeichnis der Leiter, Lehrer und Schüler des Instituts (1874–1974) gliedern sich in zwei Gruppen. Der erste Teil enthält Referate mit programmatischen Grundsatzserklärungen, herausragend Josef Ratzingers substantieller Beitrag *Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik*, der, ausgehend von Streiflichtern auf den nachkonziliaren Disput um die Kirchenmusik, diese als theologisches Problem im Werk des Aquinaten und seiner Autoritäten aufzeigt und daraus fundamentale Positionen für die Bewältigung der Krise der Gegenwart ableitet. Ein Satz wie: „Eine Kirche die nur noch ‚Gebrauchsmusik‘ macht, verfällt dem Unbrauchbaren und

wird selber unbrauchbar“ gehört ins Stammbuch zahlreicher kirchenmusikalischer Pseudomodernisten und ihrer beamteten Nachbeter. Georg Langgärtners Frage „*Warum überhaupt Gottesdienst*“, geht in der Antwort nicht über das Niveau einer Sonntagspredigt hinaus: „*Deshalb muß eigens herausgestellt werden, daß christlicher Glaube immer Glaube an Christus ist*“). Josef Schreiner plädiert in seinem Beitrag *Psalmen als Gotteslob* überzeugend für die vertiefte Wiedergewinnung der Psalmen im liturgischen und musikalischen Raum („*Sie bieten für einen gefüllten Lobpreis kaum zu übertreffende Aussagen und Formulierungen*“).

Berufung und Beruf des Kirchenmusiklers diskutiert Richard Schömig vor dem Hintergrund einer historischen Retrospektive des Selbstverständnisses des Kantors und postuliert die umfassende musikalische, pädagogische und theologische Bildung des heutigen Kirchenmusiklers.

Die zweite Gruppe der Beiträge der Festschrift zur Geschichte und Tätigkeit des Instituts umfaßt folgende Arbeiten: August Scharnagl: *100 Jahre Regensburger Kirchenmusikschule*, ein reich belegter wichtiger Aufriß; Hermann Beck: *Regensburger Musikforschung im 19. Jahrhundert*, in dem der Autor den Nachweis führt, daß „*die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung im modernen Sinne zu einem nicht unwesentlichen Teil auch von Regensburg ausgegangen sind*“; Johannes Overath: *Die Regensburger Kirchenmusikschule und der ACV*; Ferdinand Haberl: *Die Affiliatio der Kirchenmusikschule Regensburg an das Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom*; Franz Fleckenstein: *Kirchenmusik und Musikerziehung*; K. G. Fellerer: *Kirchenkomposition und Kirchenmusikschule*, und Maurus Pfaff: *Die Regensburger Kirchenmusikschule und der Cantus Gregorianus im 19. und 20. Jahrhundert*. Franz A. Stein stellt dann in seinem Beitrag *Chormusik in Kirche und Schule – Chorarbeit an der Kirchenmusikschule* die Arbeit des Regensburger Domschors, präzise dokumentiert durch Auf führungsdiarienanalyse und Repertoirestatistik, in den Kontext historischer Restaurationsbestrebungen in München zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Eberhard Kraus referiert anhand reichen Quellenmaterials *Die Stellung des Orgelspiels an der Regensburger*

Kirchenmusikschule; erwähnenswert ist vor allem seine Wiedergabe der Orgeldispositionen der Regensburger Kirchen. Hans Lonnendonker lenkt dann den Blick auf die Kompositionen der Lehrer der Kirchenmusikschule in seinem Beitrag *Neue geistliche und liturgische Musik in Regensburg*. (November 1977) Hans-Josef Irmen

Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. Mit 1 Titelbild und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1970. 371 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. 270. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 11.)

Anlässlich des Beethovenjubiläumjahres 1970 hatte Erich Schenk als leitendes Mitglied für Musikwissenschaft an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften diesen Band mit einzelnen Studien zum Werk und Umkreis Beethovens zusammengestellt. Neben überarbeiteten und zum Teil gerafften Auszügen aus zwei Dissertationsschriften, nämlich von Bernard van der Linde (*Die unorthographische Notation in Beethovens Klaversonaten und Streichquartetten*) und von Christa Flamm (*Ein Verlegerbriefwechsel zur Beethovenzeit*) sind hier entsprechend der Arbeitsweise und der bevorzugten Arbeitsgebiete der einzelnen Autoren anregungsreiche und auch zusammenfassende grundlegende Untersuchungen vorgelegt worden. Der jetzige Wiener Ordinarius Othmar Wessely stellt Beethovens *Equale für vier Posaunen* in ihren zeitlichen Kontext und gibt damit einen vielleicht endgültigen Überblick über diese Gelegenheitsgattung. Die Oper *Fidelio* wird hinsichtlich ihrer Tonsymbolik und ihres klanglichen Ausdrucks von Erich Schenk und Walter Graf gründlich angegangen. Das vor sieben Jahren eifrig diskutierte Thema der Beethoven-Klaviere und des Klavierklanges am Ende des 18. Jahrhunderts wird von Franz Fördermayr mit Hilfe der sonographischen Methode aufgegriffen, und anhand der Beethovenschen Lagenausnutzung und der angestrebten ‚Geräuschbildung‘ (meist durch weit auseinanderliegende Triller) werden

Schlüsse für die Vorstellungen des Komponisten und ihre Realisierungsmöglichkeiten auf älteren Hammerklavieren oder neuen Flügeln gezogen.

Einige Aufsätze sind Fragen gewidmet, die Beethovens kompositorische Stellung in einem größeren Traditionszusammenhang behandeln. Herbert Seifert untersucht *Thementypen des Barocks bei Beethoven*, indem er auch einzelne gezählte Noten auswählt und an ihnen dann analytisch die Ähnlichkeit herausarbeitet. Es bleibt die Frage, in wie weit diese Verfahrensweise und die dadurch gewonnenen Ergebnisse im Vergleich zur Gestaltanalyse auf die Leser überzeugend wirken können. Theophil Antonicek geht umfassend der Glucktradition nach und Rudolf Flotzinger arbeitet in gut begründeten und erläuterten Beispielen Beethovens auf die Barockzeit zurückgehende Doppelgerüst-Variationstechnik heraus.

Aus dem Umkreis Beethovens werden von Rudolph Angermüller Antonio Salieris *Scuola di Canto*, von Gerhard Croll die Musiksammlung des Erzherzogs Rudolph und von Walter Pass in einem sehr weit gespannten Beitrag *Beethoven und der Historismus* besprochen. Schließlich sind die beiden Beiträge von Hanns Jäger-Sustenau und von Leopold Nowak anzuführen. Jäger-Sustenau stellt die Beethoven-Akten im Wiener Landesarchiv zusammen und gibt neben Kommentaren ihre bisher wenig oder sogar überhaupt nicht bekannten Signaturen an. Leopold Nowak berichtet über die Untersuchungen Anton Bruckners über metrische Großbildungen in Beethovens 3. und 9. Symphonie.

Jubiläumjahre bergen die Gefahr in sich, daß verschiedene Aufsätze schnell eingeholt werden, um dem zu Ehrenden eine wissenschaftliche Gabe bringen zu können. Diese Gefahr ist hier vermieden. In dieser festlichen Gedenkschrift ist es gelungen, durch einzelne gewichtige Beiträge abschließende Darstellungen, Anstöße und Anregungen zu bieten, wenn auch von den letzteren vielleicht nicht alle schon in nächster Zeit aufgenommen und weiter ausgeführt werden. (Dezember 1977) Hubert Unverricht

Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. von Othmar WESSELY. Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss. 1975. 512 S., mit Personenregister, Titelbild und 27 Abb. (Österr. Akad. d. Wiss. Phil. Hist. Klasse. Sitzungsberichte. 300. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 16.)

Die österreichische Musikforschung hat in der Zeit um Bruckners 150. Geburtstag viel dazu beigetragen, das Wissen über sein Leben und Schaffen zu mehren und neue Quellen dafür zu erschließen. Der vorliegende Sammelband enthält 17 Studien, die auf folgende drei Abschnitte verteilt sind: neun behandeln Einflüsse, Rezeption und Wirkungen, fünf das Oeuvre und drei die Wiener Lehrtätigkeit.

1. Die drei ersten erweitern unser Wissen, welche Musik Bruckner gekannt hat und welche auf ihn von Einfluß war. Walter Pass gibt ein bisher nicht berücksichtigtes Verzeichnis der vielen Werke wieder, die während des ersten Aufenthaltes in St. Florian aufgeführt worden sind. Früheren Annahmen entgegnet, belegt er eine erstaunlich intensive Pflege anspruchsvoller Kirchenmusik; sie dürfte durch die Restauration mitverursacht sein, doch im Sinne nicht des Historismus, sondern verbesserter Tradition des neueren klassischen Erbes. Aus älterer Zeit wurden Werke weder von Palestrina noch anderen Meistern einbezogen, ausgenommen Caldara und Teile aus Händels *Messias*, dagegen aus der Wiener Klassik Messen und andere Kompositionen, teilweise in großer Besetzung, von J. und M. Haydn, Albrechtsberger, Mozart, Schubert u. a. – Elisabeth Maier verzeichnet den Nachlaß Leopold von Zenettis, bei dem Bruckner 1843/44 in Enns Unterricht nahm; hier haben Instrumentalwerke der Wiener Klassiker, auch Beethovens, großen Anteil. Othmar Wessely erweist, wie beträchtlich Bruckners Kenntnis von Werken Mendelssohns war, auch über Orgel, Psalmen und Naturlyrik hinaus, und wie groß der Einfluß dieses Meisters besonders in der Linzer Zeit auf ihn gewesen ist. Die drei Studien werden durch drei weitere ergänzt, welche österreichische Orgeln betreffen, die Bruckner gehört und gespielt hat und die neben anderen bekannteren Orgeln zur Art seiner Klangwelt und meditierenden Improvisation bei-

getragen haben mögen; dabei fällt auch Licht auf das Stift Wilhering und die Orgelbauer Mauracher.

Es folgen drei Aufsätze über Rezeption und Auswirkungen Bruckners. Günter Brosche schildert die äußeren Beziehungen zu Hugo Wolf und die Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten, unterschätzt aber den Einfluß auf Wolfs Schaffen und die religiösen, wenngleich nicht kirchlichen Züge dieses Schöpfers bedeutender geistlicher Lieder. Ernst Hilmar erörtert die „heikle Problematik“ von Gustav Mahlers drastischen Kürzungen besonders der 5. Symphonie; so bedeutend seine Interpretationskunst war, so sei er doch Bruckners Werk im Grunde verschlossen geblieben. Sergio Martinotti schließlich berichtet voller Sympathie für Bruckner über Schwierigkeiten und Erfolge seiner Rezeption „*nei concerti e nella critica italiana*“.

2. Von den drei Abschnitten ist derjenige über das Oeuvre der kürzeste, während der erste etwa die Hälfte des ganzen Sammelbandes ausmacht. Die fünf Studien über Werke Bruckners werden durch Leopold Nowaks Analyse der „*Formverhältnisse*“ in der *e-moll*-Messe, d. h. der Beziehungen zwischen ihren Abschnitten, eröffnet; sie beschränkt sich auf Längenverhältnisse und das „*logische Gleichgewicht*“, das sich in diesen zeige. Dem schwierigen Problem, inwiefern Bruckners Komposition für Orchester in seiner Improvisation auf der Orgel wurzelt, geht Karl Schütz nach; doch sein Ergebnis ist gar zu undifferenziert: daß der Komponist „*das Orchester als große Orgel auffaßte und die Orgeltechnik einfach auf dieses große Instrument übertrug*“; desgleichen habe er seine Improvisationstechnik auf die formale Konzeption der Symphonien übertragen. Eric Werner betont, daß in Bruckners Symphonik die „*Variation*“ als „*systematische Abwandlung einer geschlossenen Melodie*“ fehlt und daß dagegen die „*Variante*“ als „*freie Abwandlung oder Umspielung eines vorgegebenen Motivs*“ tectonische Bedeutung habe. „*Das Ausatmen, das Anheben, die Beschleunigung und Verlangsamung der Bewegung, die Zäsuren der Großformen werden alle durch Varianten eingeleitet, ja mitunter sogar herbeigeführt*“. Franz Grasberger untersucht, welche besondere Stellung unter den neun Symphonien die zweite einnimmt, mit der er – fünf Jahre

nach der ersten – begann, seine Schaffenskraft auf diese Gattung zu konzentrieren. Wie differenziert er mit dem Orchestertremolo umgeht, legt Manfred Wagner dar. Er unterscheidet verschiedene Arten wie Entwicklungs- und Nachhalltremolo; es fehle dagegen „*theatralisch-dramatisches Tremolo*“ nach dem Vorbild Wagners.

3. Der einzige Privatschüler, der Bruckners sämtliche theoretische Kurse absolviert hat, war Josef Vockner, sein Landsmann und späterer Nachfolger als Professor für Orgel am Wiener Konservatorium. Was sich von seinen umfangreichen Übungsbüchern erhalten hat, gelangte durch seinen Vater an Erich Schenk. Dieser plante eine Arbeit darüber als Beitrag zum vorliegenden Sammelband, und als er starb, übernahm es Gernot Gruber, das Manuskript fertigzustellen. Es ist eine detaillierte Inhaltsangabe derjenigen Teile, welche die Harmonielehre betreffen. Es zeigt sich hier, wie Bruckner Berufsmusiker im Unterschied zu Laien zu unterrichten pflegte. Von besonderem Interesse sind diejenigen Exempel und Korrekturen, die er selbst eingetragen hat. Eine weitere Quelle für Bruckners Lehrtätigkeit gibt Rudolf Flotzinger wieder: die Mitschrift zweier Universitätskollegs 1879/80 durch Rafael (später Pater Odo) Loidol. Sie begreift auch Teile der Kontrapunktlehre ein und enthält verbale Äußerungen Bruckners, z. B. daß Mozarts *Requiem* „*die Musik aller Musik*“ sei. Ein Verzeichnis von Bruckners Schülern an der Wiener Universität und von den übrigen, die dort 1875 bis 1897 Vorlesungen über Musik gehört haben, wird durch Theophil Antonicek vorgelegt. Mit diesem Beitrag und drei Registern schließt der stoffreiche und wertvolle Sammelband.
(Oktober 1977) Walter Wiora

Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelja.
Redaktion: Zdeněk NOVÁČEK. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor 1975. 246 S., 54 Kunstdruck-S. mit Abb.

Im Rahmen einer „Konferenzserie“ mit dem Titel *Musiktraditionen in Bratislava und ihre Schöpfer* trafen sich am 5. und 6. Oktober 1973 in der slowakischen Hauptstadt Musikwissenschaftler aus mehreren Ländern, um Franz Liszt zu huldigen. Obgleich lokal gebunden, drängte da doch

manches an die Öffentlichkeit, das international Beachtung verdient und die Liszt-Forschung bereichert. Z. Nováček (Bratislava) bot in dem Einführungsreferat über *Liszt und Bratislava* Ergänzungen zu seinem ähnlich betitelten Vortrag im Rahmen der Liszt-Bartók-Konferenz 1961 in Budapest (*Studia musicologica* 5, 1963, S. 233 bis 239). Weitere einheimische Fachkollegen beschäftigten sich mit den Neuerungsbestrebungen Liszts (Ján Albrecht), mit dem Publizisten J. N. Batka (Zoltán Hrabusay), mit dem Komponisten und Interpreten G. Zichy (Mária Gáborová), mit dem Archiv des Kirchenmusikvereins in Bratislava (L'uba Ballová) und mit dem dortigen Chorwesen im 19. Jahrhundert (Viera Zitná). Aus der BRD brachte Hubert Unverricht einen Vortrag über die Verlags- und Urheberrechtssituation im 19. Jahrhundert mit, aus der DDR referierten Werner Felix über *Liszt und die Klassik*, Günther Kraft über *Liszt im Spiegel seiner Konzeptbücher* und Karl-Heinz Viertel über *Liszts Werke für Pianolas*. Jakob Milštajn aus Moskau untersuchte Liszts Handschrift, Alexander Buchner aus Prag *Sostenente Piano*, György Gábrý aus Budapest ungarische Dokumente zum Thema Liszt und Bratislava, Gunnar Johansen aus den USA erörtert Fragen der Aufführungspraxis. Die Referate sind in slowakischer und in deutscher Sprache vollständig, in russischer Sprache in Zusammenfassungen abgedruckt.
(April 1977) Wolfgang Suppan

Musicologica Austriaca 1. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Schriftleitung: Theophil ANTONICEK und Christa HARTEN). München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 211 S.

Die vom Präsidium der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (gegründet Oktober 1973) herausgegebenen *Musicologica Austriaca* sollen „vor allem interdisziplinären Forschungen gewidmet sein, was jedoch nicht mit Ausschließlichkeit, sondern im Sinne eines Schwerpunktes zu verstehen ist“ (Vorwort, S. 3). Von den acht Beiträgen sind fünf systematischen und musikethnologischen, drei historischen Problemen gewidmet. Unter den ersteren

nimmt der Aufsatz von Gerhard Kubik (Wien) *Perzeptorische und kognitive Grundlagen der Musikgestaltung in Schwarzafrika* (S. 35–90) hinsichtlich Gehalt und Umfang einen besonderen Stellenwert ein. Kubiks seit 1959 betriebene Feldforschungen, das Erlernen des amadinda und akadinda Xylophonspiels (S. 52), Hörversuche und ausgedehnte Vortragsreisen führten zu einer Fülle von Ergebnissen. Vielschichtige Begriffe wie *Pattern* samt deutschsprachiger Übersetzung (Muster, Gehalt, Formel; S. 38 ff.) finden verständliche Erklärung. Bild-, Tabellenmaterial und Transkriptionen runden die Ausführungen ab. Für das abschließende, 67 Titel umfassende Literaturverzeichnis wird jeder, der sich mit dieser Materie befaßt, dankbar sein. – Von den Beiträgen mit historischer Themenstellung ist Ernst Hintermaier (Salzburg) *Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung* (S. 154–196) hervorzuheben. Nach umfassenden Vor- und Kleinarbeiten ist es ihm gelungen, einen seit A. W. Ambros (1878) bis nach 1970 tradierten Irrtum endgültig zu beseitigen. Gestützt auf quellenkundliche, diplomatische und stilistische Befunde weist Hintermaier überzeugend nach, daß weder die Partituren zur 53stimmigen *Salzburger Festmesse* und zum Hymnus *Plaudite Tympana* noch die 23stimmige *Missa Bruxellensis* Autographe von O. Benevoli sind (S. 157). Als deren Komponist scheidet er ebenfalls aus. Zur Salzburger Domweihe (1628) erklart hingegen eine 12chörige Messe von St. Bernardi (S. 173), während die Zweckbestimmung der Brüsseler Messe noch ungeklärt ist (S. 183). Der Verfasser kommt zu dem Schluß, „daß die Benevoli zugeschriebene und angeblich bei der Domweihe im Jahre 1628 aufgeführte ‚Missa Salisburgensis‘ mit großer Wahrscheinlichkeit von Heinrich Ignaz Franz Biber für die elfte Säkularfeier der Gründung des Erzbistums Salzburg im Jahre 1682 komponiert wurde“ (S. 196). – *Gedanken zu einer Universalgeschichte der Musik*, wie sie auf der ersten Generalversammlung (Anfang 1974) in Wien durch Franz Födermayr und Gernot Gruber (beide Wien) sowie den Sinologen Erhard Rosner (Bochum), der die „Eingliederung der westlichen Welt in chinesische Konzepte und Begriffe“ (S. 21) prüft, vorgetragen wurden, leiten – in überarbeiteter Fassung – den

Band bestens ein (S. 5–21). Anknüpfend an Födermayrs Ausführungen trägt Walter Graf (Wien) seine Gedanken vor, während Andreas Liess einen theoretischen Entwurf zur Diskussion stellt, auf den näher einzugehen, zu weit führen würde. – Renatus Pirkers (Wien) *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode* (S. 136–153) beleuchtet eingehend diese Kompositionsgattung als „eine charakteristische Sonderform im Musikschaffen des 16. Jahrhunderts“ (S. 136). Kurt Birsack (Salzburg) macht abschließend (S. 197–207) auf *Zwei barocke Streichbögen im Salzburger Museum Carolino Augusteum* aufmerksam, die eine „Assoziation mit den Violingroßmeistern G. Muffat und H. I. F. Biber“ (S. 207) nahelegen.

Ein vielversprechender Anfang ist mit diesem ersten Band gemacht; möchte der Wunsch von Herausgeber und Schriftleitung, den künftigen Bänden auch einen Rezensionsteil, „der laufend Berichte über Arbeiten zur österreichischen Musik und solche von österreichischen Forschern bringen soll“ (Vorwort, S. 3), beizufügen, in Erfüllung gehen.

(April 1978) Renate Federhofer-Königs

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.
Jahrg. 20. Kassel: Joh. Stauda-Verlag 1976.
269 S.

Dieser neue Band des Jahrbuches bringt in gewohnt untadeliger Edition und Textkritik wichtige und gehaltvolle Beiträge zum Thema „Gottesdienst“ der Gegenwart wie zur Geschichte des Kirchenliedes, hier aber auch aktuelle Beiträge. Einleitend Herbert Goltzen: *Gratias agere – Das Hochgebet im neuen Meßbuch*. In einer umfangreichen und liturgiegeschichtlich fundierten Darstellung behandelt der Verfasser die durch die am 1. Fastensonntag 1976 bedingte Einführung des *Meßbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes* entstandene neue Situation, Probleme bei der Durchführung eines vollständig muttersprachlichen Gottesdienstes, einheitlich im gesamten deutschen Sprachgebiet der röm.-kath. Gemeinden. Daneben hat das am 3. April 1969 approbierte *Missale Romanum* weiterhin für die Meßfeier in lateinischer Sprache Gültigkeit, mithin eine ähnliche Lage wie zur Zeit

Luthers bei dem Nebeneinander von „*Formula missae . . .*“ und „*Deutscher Messe*“ von 1526. Henning Schröder: *Der Gottesdienst als synodales Thema* setzt sich kritisch auseinander mit den auf den Landessynoden in Westfalen (1973) und im Rheinland (1975) behandelten Proponenden zur Gottesdienstreform. Weitere Beiträge zum Thema „Gottesdienst“ liefern Otfried Jordahn, Bjorn Sandvik und Joop Bergsma in Form einer Stellungnahme zur Denkschrift der Luth.-Liturg. Konferenz von 1974: *Struktur und Elemente des Gottesdienstes*. Ferner Heinrich Riehm: *Zur Wiederentdeckung der Agape* und ders. mit einem kritischen Bericht zu Philipp Harnoncourt: *Römisch-Katholische Liturgie und Kirchenlied im deutschsprachigen Raum*. Schließlich ein interessanter Beitrag zur Problematik der Verlegung des Wochenbeginns vom Sonntag auf den Montag von Frieder Schulz: *Gefährdeter Sonntag*.

Im hymnologischen Teil erscheint als erster Hauptbeitrag in Fortsetzung des 1. Teils von Werner Merten *Die „Psalmodia“ des Lucas Lossius* als 2. Teil: *Die liturgischen Texte und ihre musikalische Gestalt*. (Teil I erschien im Jb. 1975.) Diese ausgezeichnete, interessante Arbeit mit sorgfältig ausgesuchten kommentierenden Bild- und Notenbeilagen wie vergleichender Text- bzw. Melodiefassungen kommt zu aufschlußreichen Ergebnissen bei der Untersuchung dieser so wichtigen Quelle in der Überlieferung altkirchlichen Liedgutes. – Esbjörn Belfrage: *Morgen- und Abendlieder – Das Kunstgerechte und die Tradition* leistet anhand gut ausgewählter Beispiele einen informativen Beitrag zur Frage des Einflusses der Rhetorik auf die Poetik in der Kirchenlieddichtung des 17. Jahrhunderts durch Martin Opitz und dessen Nachfolger. Nicht unerwähnt dürfen die kleinen Beiträge zur Hymnologie bleiben: Jenő Solyom untersucht die letzte Zeile von *Ein feste Burg*, deren Textvarianten zu neuen Erkenntnissen führen und ein Stück Frömmigkeitsgeschichte darstellen, während Karl Reinerth (*Gesangbuch Siebenbürgen von 1555*) und Ada Kadelbach (*Schwenckfelder Gesangbuch, Germantown 1762*) wertvolle Beiträge zur Gesangbuch-Geschichte leisten. Schließlich zwei kritische Berichte zur Neuerscheinung des 1975 herausgekommenen kath. Gesangbuch *Gotteslob* mit Textvergleichen von

Nun bitten wir den heiligen Geist zum EKG (Luther) durch Waltraut Ingeborg Geppert und kritische Anmerkungen zur Einführung dieses Gesangbuches durch Reinhard Granz. – Wichtig die Berichte von Markus Jenny zum ersten Band der kürzlich edierten kritischen Gesamtausgabe der *Melodien des deutschen Kirchenliedes* als zusammenfassende, aber auch erweiternde Wiederholung der Editionen von Zahn bzw. Bäumker und der Literaturbericht zu den Neudrucken alter Quellen zur Musik von Konrad Ameln.

Die abschließenden Literaturberichte zur Liturgik und Hymnologie vermitteln in gewohnt gründlicher Weise einen umfassenden Überblick über die Fachliteratur des In- und Auslandes.

(Oktober 1977)

Gerhard Bork

Archiv für Musikorganologie. Jahrg. 1 und 2. Hrsg. vom Institut für Musikorganologie unter Mitwirkung namhafter Gelehrter. Schriftleiter und verantwortlicher Redakteur Leopold Vorreiter. München-Landsberg: Institut für Musikorganologie 1976 und 1977. 75 und 155 S.

Ein Periodikum, das sich Anliegen und Problemen der Musikinstrumentenkunde widmet, ist wärmstens zu begrüßen. Schon lange wünschen wir uns für den deutschsprachigen Raum eine ähnliche Publikation wie das vorzügliche Journal der Galpin Society. Deshalb gebührt Leopold Vorreiter für den Schritt, den er mit der Herausgabe eines ein- oder zweimal jährlich erscheinenden *Archivs für Musikorganologie* mutig und opferbereit getan hat, Dank und Anerkennung.

Der Inhalt der beiden bisher erschienenen Hefte beschränkt sich zwar noch auf Beiträge des Herausgebers, die sich auf seine in jahrzehntelanger Arbeit entstandenen und in seinem Institut für Musikorganologie zusammengefaßten Sammlungen und Dokumentationen vorwiegend zur Geschichte der antiken Musikinstrumente stützen. Damit soll jedoch nur der Mangel an Vielfalt bedauert werden, keineswegs die Qualität; denn was L. Vorreiter, den ich als besten und umfassendsten Kenner des antiken Musikinstrumentariums schätze, nach zahlreichen Veröffentlichungen in musikwissen-

schaftlichen und anderen Fachzeitschriften hier zusammengefaßt hat, dürfte ein wichtiger Beitrag zur geistigen Durchdringung der Antike sein. Jede dieser Abhandlungen kritisch zu untersuchen, ist hier weder Raum genug, noch auch maßt sich der Referent an, durchdachte Darstellungen einer Kritik zu unterziehen, zu der nur ein in gleicher Weise spezialisierter Informationsstand berechnete. Fragen gibt es allerdings: Wenn beispielsweise der Verfasser in seinem hier veröffentlichten Vortrag *Die Kunst des Musikinstrumentenbaues in der Einheit der Künste des Altertums* (Jg. 2, S. 3–29, mit leider kaum lesbaren graphischen Tabellen), mit Zeichnungen und Messungen belegt, wie der Bau von Lyren und Vasen durch Gemeinsamkeiten in Form, Dekor u. a. in den Stil der jeweiligen Kunstepoche eingebettet ist, so überzeugen seine exakten Beobachtungen und Vergleiche. Unverständlich bleibt mir jedoch, warum er diese Erkenntnisse mit den sehr problematischen Spekulationen Hans Kaysers über die Form der Geige in Verbindung bringt und nach Gesetzen einer „harmonikalen Symbolik“ die Entwicklung der Lyrenform auf die chromatische Leiter $c'-c''$ bezieht (Jg. 2, S. 23–26).

Dem großen Angebot auf dem Gebiete der Musikarchäologie, die der Herausgeber selbst „nur einen kleinen Seitenast der Musikorganologie, der Musikgeschichte und der Musikethnologie“ nennt (Jg. 2, S. 150), steht, wie gesagt, noch das Fehlen von Beiträgen aus diesen Arbeitsgebieten gegenüber. Obwohl der Herausgeber im Vorwort zu Jahrgang 2 offensichtlich unter dem Einfluß von Curt Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente*, die „technisch-philosophische Hermeneutik der Musikinstrumente“ als Hauptanliegen der Musikorganologie herausstellt, sollte das Archiv in Zukunft durch Beiträge aus der „nur alltäglichen Musikinstrumentenkunde“ (Jg. 2, S. 1) vielseitiger gestaltet werden, wenn es seine Aufgabe erfüllen will. Sicher wird der Herausgeber zu ihrer Aufnahme bereit sein, hat er doch selbst in der einleitenden Abhandlung zu Jahrgang 1 *Die Musikorganologie als neuer Wissenschaftszweig* ein breites Spektrum der Arbeitsbereiche entworfen und mit Recht Musikorganologie als eigenständige Wissenschaft definiert. Es wäre also zu wünschen, daß sich das Periodikum bald auf weitere aktive Mitarbeiter stützen kann, daß es ein

Sammelbecken für gute musikinstrumentenkundliche Arbeiten aller Art wird und daß es einen Verleger und eine finanzielle Basis findet, die seine Kontinuität sichern und den Herausgeber fühlbar entlasten.

(April 1978)

Alfred Berner

RICHARD WAGNER: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dietrich MACK. Mit einem vorangestellten Essay von Ernst BLOCH. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974. 285 S.

Seit der „neuen Sachlichkeit“ der 1920er Jahre ist die große romantische Tradition aus moderner Perspektive verschiedentlich erörtert worden. Des öfteren wurde namentlich versucht, Wagners musikästhetische und -philosophische Gedankengänge sowie die intime Sphäre seines Privatlebens von der Ausdrucksgewalt seiner Musikdramen zu trennen (so von Bekker und Newman), um auf diese Weise ein unpersönlicheres kritisches Verhältnis zum Künstler zu gewinnen. Lorenz ging hier noch einen Schritt weiter: mit recht schematischen Formsymmetrien sollte jenseits des eigentlichen dramatischen Symbolgehaltes der rein musikalische, formale Zusammenhang von Wagners Werken erwiesen werden. Erst in den letzten Jahren ist man sich der komplexen Wechselwirkungen zwischen Wagners Musikdramen und seinen künstlerischen Ansichten voll bewußt geworden (man vgl. die vorbildlichen Darlegungen von Mayer, Donington, Bailey und Dahlhaus). Dieses zunehmende Bestreben, Wagners Gesamtschaffen in allen Bereichen musikkritisch gerecht zu werden, hat gerade in neuerer Zeit zu verschiedenen Sammlungen von ausgewählten Wagner'schen Schriften geführt, darunter diejenigen von Jacobs/Skelton (*Wagner writes from Paris*, New York 1973), Osborne (*Richard Wagner, Stories and essays*, London, 1973) und vor allem der vorbildliche Band von Goldman/Sprinchorne (*Wagner on music and drama; a compendium of Richard Wagner's prose works*, New York, 1964). Letzterer besitzt den großen Vorteil, nach kulturellen Genen („*Cultural Decadence of the Nineteenth Century*“, „*The Greek Ideal*“) angeordnet zu sein. Auch die Einleitung der zwei Autoren darf in ihrer übersichtlichen, dabei tiefgründigen Prägnanz zu den Besten der Wagner-Literatur zählen.

Auch Macks vorliegender Band ist gemein sorgfältig angeordnet, wobei die ausgewählten Schriften die wichtigsten Gebiete Wagner'schen Denkens herauskristallisieren: so etwa die politischen Pamphlete (z. B. das fragmentarisch gebliebene, aber dennoch höchst aufschlußreiche *Künstlertum der Zukunft: Zum Prinzip des Kommunismus*), die programmatischen Erläuterungen, die sachlich-nüchternen Anweisungen über ideale Festspielaufführungen (Vorwort zur *Ring-Dichtung*, 1862 erschienen) sowie die bisweilen weitschweifigen, ja zwiespältigen Altersschriften der 1870er Jahre. Das Vorwort von Ernst Bloch (betitelt *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*) steckt dagegen noch teilweise in der aufkläreren (hier quasi-marxistisch, dialektisch angehauchten) Abkehrtradition der 1920er Jahre, vor allem in seiner Überbetonung des *Musikers* Wagner („So daß die Musik die Handlung . . . erst setzt [und das Sichtbare folgt nach]“, S. 11) und der kammermusikalischen (S. 14–15), ja intimen Sphäre von Wagners Schöpfungen (vgl. Blochs fast schüchterne Frage, S. 42–43: „doch ist auch das viele unaufdringliche Bedeuten eine solche Hörwerbung?“), die jetzt durch Karajans Neuinterpretierungen hinlänglich bekannt geworden ist. Charakteristischerweise wird etwa zwischen dem motivischen *Werdensprozeß* von Walthers Preislied („das sich – schon vom ersten Anblick Evas her in der Kirche – motivisch bildet, dann verblüffend fein durch die ganze Partitur hindurchgeht“, S. 24) und dem vollendeten, im „fragwürdigen Hochglanz“ (S. 25) stehenden Meistergesang ein wichtiger Gegensatz, ja *Paradox* gefordert. Nicht von ungefähr handelt der größte Abschnitt (S. 15–38) eben von dergleichen „Paradoxen“ (die von einem „betroffenen Blick“ – laut S. 19 – wahrzunehmen sind) – eine unglücklich gewählte Bezeichnung, da sie angebliche Stilbrüche und allzu schroffe dramatische Gegensätze heraufbeschwört, die Wagner zwar stets andeutet, aber überwiegend verbindet oder mildert. (Vgl. in dieser Hinsicht Blochs geschicktere Hervorhebung der „*querschlagenden*“, bi-dimensionalen Symbolik der Leitmotive [S. 43–44], so die sehr geistvolle Licht–Tod–Identität zwischen Brünnhilde und Siegfried, S. 31, oder die geheimnisvollen Verbindungen – auch motivischen [die Bloch allerdings außer dem

F a n g e t a n ! -Ruf nicht erwähnt] – zwischen Walther und Beckmesser, S. 22–24.) Recht schwerwiegend erscheinen in diesem Zusammenhange Blochs Aufforderungen, bei Wagner nicht das „*scheinbar Große-Ganze*“, sondern einzig das „*Jeweilig-Jähes einzelner Instanzen*“ (S. 18) aufzunehmen und seine fast Lorenzisch anmutende Mahnung (S. 13), die „*inneren Striche*“ deutlicher auszudrücken, damit für den „*ungetriebenen Besucher*“ der Sprechgesang „*rezitativisch*“, die ariosen Stellen dagegen „*wie Lieder*“ klingen sollen.

Weit glücklicher in der Formulierung geraten jedoch Blochs Schlußgedanken über die Wagner'sche *Pastorale*, so seine Betonung der vom Schopenhauerschen, metakausalen Weltwillen abhängigen Chladnischen Klangfiguren, und vor allem die sehr zutreffende Behandlung des Hervorhallens der Wagner'schen Musik, die Vergangenheit, Präsenz und Zukunft in einer vorbildlichen Synthese vereint. Dem Band schließen sich zusätzliche Abbildungen (darunter von Wagners Schriften), präzise Anmerkungen Macks zu den einzelnen Wagnerschen Schriften sowie Daten zu Wagners Leben und Werk, ein kurzes (aber stichhaltiges) Nachwort Macks und ein Inhaltsverzeichnis an. (Juni 1975) Nors S. Josephson

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

In gleich guter Ausstattung, mit gleicher Sach- und Sprachkompetenz ediert wie der erste ist der zweite Band der Schriften von Boulez erschienen, wenn auch an anderem Ort als erwartet. Er enthält die Texte zu anderen Komponisten, Nachrufe und Miscellanea, leider keinen Interviewtext. Primär geht es um Debussy, Berg, Webern sowie Strawinsky und Schönberg. Erstmals liegt damit auch die umfangreiche Untersuchung von 1951 über Strawinskys *Sacre* auf deutsch vor. (Vgl. *Mf XXVIII*, 1975, S. 361 ff.) (November 1975) Reinhold Brinkmann

ANDREW HUGHES: *Medieval Music. The Sixth Liberal Art. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press 1974. (XII), 326 S. (Toronto Medieval Bibliographies. IV.)*

Die auf einen Umfang von zwanzig Bänden geplante Reihe, in welcher diese von Andrew Hughes zusammengestellte, kommentierte und herausgegebene Bibliographie zur mittelalterlichen Musik erscheint, wurde mit dem Ziel begründet, die interdisziplinäre Arbeit im Bereich des Mittelalters zu fördern (VII). Angezeigt, zum Teil bereits erschienen sind zum Beispiel Bände zur Rhetorik, zur Wissenschaftsgeschichte und zur lateinischen Literatur des Mittelalters. Jeder Band ist für „Anfänger“ wie für „fortgeschrittene Leser“ gedacht, soll aber auch Bibliothekaren dafür dienlich sein, eine Bibliothek zum betreffenden Sachgebiet zusammenzustellen.

Andrew Hughes verzeichnet in dem hier zu besprechenden Band über 2000 Arbeiten; das sind nicht ganz 60% des von ihm gesamtet gesichteten Materials. Die Titel werden nach einer breit aufgefächerten Ordnung (vgl. S. 3–8) übersichtlich gegliedert; auf Inhalt und Bedeutung verweisen die meist sehr kurzen Bemerkungen zu jeder Arbeit. Gelegentlich angezeigte Rezensionen sind dem Benützer bei der Evaluation eine zusätzliche Hilfe.

Die Forschungen zu Musik und Musiklehre des Mittelalters sind heutzutage von einem Umfange und einer Vielschichtigkeit, daß sie von einem einzelnen Wissenschaftler aus nicht mehr zu überblicken sind. So ist es nicht erstaunlich, daß der Band (1) manche Ungenauigkeit, (2) manche fragliche Wertung enthält und (3) Arbeiten nicht verzeichnet sind, die unbedingt anzuführen wären. Etwa: (1) Die Differenzierung S. 69/70 zwischen Hirmos, Hymne und Kanon ergibt keinen Sinn (Hirmos ist Teil des Kanons; das unter „Hymne“ Subsumierte gehörte zum Teil ebenfalls zum Kanon); (2) Reckows Edition des Anonymus 4 (n. 987) enthält im Kommentar-Teil eine sehr wesentliche Auseinandersetzung mit Waite (n. 1418c), die dort neben den bereits genannten Arbeiten anzuführen wäre; (3) die neueren, für jeden Interessenten unerläßlichen arabischen Editionen von *De scientiis* beziehungsweise vom *Großen Buch der Musik* des al-Fārābī fehlen; notwendigerweise zitiert werden müßte Pizzanis Studie zu den Quellen von

De institutione musica des Boethius in *Sacris Erudiri* XVI (1965), 5–164. Die Liste zu verlängern ist uninteressant, da Pannen solcher Art bei einem Buch dieser Größenordnung unvermeidbar sind.

Wesentlicher zu sagen ist, daß der sehr schön hergestellte und graphisch recht übersichtlich gestaltete Band bei der Suche nach rascher Orientierung immer wieder ausgezeichnete Hilfe leistet. Das (wie das Verzeichnis der Reihen und Zeitschriften sowie Stichproben zeigen) breit angelegte Bibliographieren führte zu einer beinahe aus jeder Seite ersichtlichen guten Einführung in die Literatur. Hinzugefügt sei, daß dem gewiß in erster Linie für ein englischsprachiges Publikum bestimmten Band eine gute Ausgewogenheit zwischen englischen und fremdsprachigen Titeln eigen ist, welche ihn auch im deutschsprachigen Raum zu einem attraktiven Buch machen dürfte.

Für eine eventuelle weitere Auflage seien vier Wünsche geäußert, die sich aus einer zweijährigen Benutzung des Buches ergeben: (1) Es wäre angenehm, wenn gerade bei sehr komplexen Büchern wie Eric Werners *The Sacred Bridge* vermehrt Rezensionen verzeichnet werden könnten; (2) von größtem Gewinn wäre eine weitgehende Aufnahme der unpublizierten Dissertationen; (3) gelegentlich, so Seite 89–93, wird eine durch Diagramme verdeutlichte Übersicht, hier über das Problem „alt-römischer und gregorianischer Choral“ gegeben. Eine Vermehrung solcher Darstellungen ist wünschenswert: der Leser wird sich (um irgendein beliebiges Beispiel zu nehmen) aufgrund der äußerst gedrängten Übersicht über Arbeiten zu den byzantinischen Notationen (nn. 396–408) nur unter größten Schwierigkeiten in die Materie einarbeiten können; (4) in mir sehr sympathischer Weise versucht Andrew Hughes, über den Fachbereich Musikwissenschaft immer wieder, mittelalterlichen Vorstellungen entsprechend, hinauszuführen. Obgleich sich dadurch Überschneidungen mit anderen Bänden der Reihe ergeben, wäre es gerade für den mit dem Stoff gänzlich unvertrauten Interessenten gewiß nützlich, wenn in vermehrtem Maße allgemeine, einleitende und über die engeren Schranken des Faches hinausführende Literatur zitiert werden könnte (ich denke im Bereich der liturgischen Gesänge etwa an Klausers kleine Liturgiegeschichte oder im

Bereich der Musiklehre und Musikanschauung an Einführungen in die mittelalterliche Philosophie wie etwa diejenige von Gilson und Boehner).

(September 1977)

Max Haas

JOHANNES PIERSIG: Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 198 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 34.)

Um es gleich vorwegzunehmen, Piersigs hier vorgelegte Untersuchungen hinterlassen einen sehr zwiespältigen Eindruck. Neben tiefeschürfenden und kenntnisreichen Bemerkungen sind Passagen vorhanden, bei denen zu fragen ist, wie weit sie sich vom gestellten Thema entfernen oder ob sie überhaupt dazu gehören. Gelegentlich sind Behauptungen vorhanden, bei denen nach dem Sinn oder wenigstens nach deren Angemessenheit gesucht werden muß, weil ein gängiger Ausdruck völlig anders verwendet wird, z. B. (S. 111): „Der Instrumentalist in der Kirchenmusik gehört zur Chorgruppe; besonders deutlich wird dieser Sachverhalt durch die Bezeichnung einer (ev.) kirchlich speziellen Instrumentalgruppe: Posaunenchor. – Das Engagement eines nicht zur kirchlichen Chorgruppe gehörenden, d. h. nicht kirchengemeindebezogenen Orchesters wird seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der Neigung bürgerlicher Chorvereine (in diesem Sinn auch: kirchlicher Chöre), oratorische Großwerke außerhalb des kirchlichen Raums oder auch im Kirchenraum aufzuführen, zur technischen Notwendigkeit.“

Neben dem kirchlichen Recht, der Jurisdiktion, werden soziale Zuordnungen und Praktiken kritisch behandelt. Manchmal überwiegt der Eindruck, daß persönliche ärgerliche Erfahrung im kirchenmusikalischen Dienst und unreflektiertes Weltverbesserungsbestreben Hintergrund und Anlaß zu Angriffen bieten. Vereinzelt gehen die Wünsche zu weit oder erscheinen unrealistisch. Schwerpunktmäßig liegen die einzelnen Kapitel dieser Studie kaum auf sozialgeschichtlichem Gebiet der Musik als vielmehr in der vorgetragenen ungewöhnlichen Zeitkritik.

Der Benutzer dieses Buches hat es schwer zu unterscheiden, wo Beobachtungen und

Darlegungen uneingeschränkt voll zu akzeptieren sind, obwohl es eine Menge zutreffender Darstellungen gibt, und wo Ansätze doch als gesucht oder konstruiert anzusehen sind. Schade, gerade wegen des aufgewendeten Fleißes, der nachgewiesenen und niedergelegten Kenntnisse und der gründlichen Bemühungen des Autors. In späteren Jahrzehnten wird diese Publikation kaum als eine sachgemäße Dokumentation der heutigen Situation des Kirchenmusikers gelten können. Und das andere Ziel des Autors, die durchaus verbesserungswürdige und in verschiedenen Punkten auch verbesserungsbedürftige Lage der Kirchenmusiker und damit auch der Kirchenmusik günstiger zu gestalten, wird sich durch die Art und Weise der hier vorgelegten Darstellung wohl schwerlich erreichen lassen.

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

KATHI MEYER-BAER: Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik. 2. Auflage. Baden-Baden: Valentin Koerner 1975. 268 S. (Collection d'Études musicologiques – Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 5.)

Kathi Meyer-Baers Arbeit von 1932 untersucht den Wandel der Musikanschauung – und, so weit verifizierbar, Korrespondenzen in Musiktheorie und im ‚Stilwandel‘ der Musik – vom Altertum, beginnend mit China, bis zum fin de siècle, und zwar unter dem Aspekt ihres Zusammenhangs mit Philosophie und Religion, Weltanschauung, Kunst- und „Lebensauffassung“, kurz, im Rahmen einer allgemeinen Ideen- und Kulturgeschichte: als Ziel erscheint eine Art Geistesgeschichte der Musik, von der freilich dunkel bleibt, wie sie mit einer im engeren Sinne musikalischen Geschichtsschreibung zu verknüpfen wäre. („Wieso ist uns nun die chinesische Musik fremd und unverständlich? Sie bedeutet etwas ganz anderes, und kann nur auf Grund dieser anderen Bedeutung verstanden werden.“ Das freilich hieße, die Sache gewaltsam zu vereinfachen.)

Ein Angriff gegen eine Pauschalvorstellung, ‚Musik‘ sei und bedeute ihrem Wesen nach stets dasselbe, rennt heute allerdings längst offene Türen ein; andererseits ist man gerade gegen die geisteswissenschaftliche ‚vergleichende Methode‘ – die große Mode

der 1920er Jahre, in deren Umkreis das Buch gehört – mit gutem Grund skeptisch geworden. (Besonders dann, wenn, wie hier, die halbe Menschheitskultur auf zweihundert Seiten geschwind durchritten wird.) Im Konzept heute veraltet wie in Details korrekturbedürftig, kann diese Arbeit allenfalls einen wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert beanspruchen; ihre Diktion, gemischt aus salopper Betulichkeit und verkündender Belehrung, war wohl damals schon schwer genießbar. Den späteren, teilweise vorzüglichen Büchern der Autorin hätte diese Schrift nicht unbedingt erneut an die Seite gestellt werden müssen.

(Dezember 1975) Wolfgang Dömling

WALTER KOLLER †: *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens. Für den Druck überarbeitet und mit einer Einführung versehen von Helmut HELL. Tutzing: Hans Schneider 1975. 221 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 23.)*

In den von Helmut Hell redigierten und herausgegebenen Einzelstudien hat der früh verstorbene Walter Koller Vorarbeiten für eine Dissertation über Kompositionen aus dem Bereich der „schlichteren Gattungen“ der Wiener Klassiker geleistet, die große analytische Fähigkeiten erkennen lassen. Die einzelnen Beschreibungen ausgewählter Stücke zeigen profunde Kenntnisse über den musikalischen Satz dieser drei Wiener Meister. Dabei bleiben philologische Fragen und Probleme der Chronologie einzelner Werke ausgeklammert. Das Buch untergliedert sich in 11 Abschnitte und einen Anhang, in dem die Rolle der Instrumente in der textgebundenen Musik Chr. W. Glucks untersucht wird.

Im Abschnitt „*Bühnengesang und Klaviervariation*“ werden die Beethovenvariationen über Paisiello Duett *Nel cor più non mi sento* denen von Gabler, Gelinek und Kauer gegenübergestellt und die Eigenständigkeit und konstruktive Nüchternheit der Beethovenvariationen hervorgehoben, während dagegen z. B. Gablers Variationsmelodik der vokalen Auszierungstechnik einer Angelica Catalani sehr angeglichen ist. Der Versuch des Herausgebers, die Beurteilung

von Paganinis *Violincapriccio* über die gleiche Vorlage zu relativieren, erscheint wenig gelungen, kann doch eine „zum leeren Schema für virtuose Tändelei“ (S. 30) deformierte Vorlage wohl kaum als etwas in sich „Überzeugendes“ angesehen werden. Anhand der in der Tafelmusik des *Don Giovanni* von Mozart zitierten Arien von Vicente Martin y Soler und G. Sarti zeigt Koller die Schaffung neuer Schichten durch die Umgestaltung der verwendeten Arien auf, die einer Neukonzeption des ganzen Stückes gleichkommt (S. 33 wurde im 2. System die Transposition der Klarinettenstimme übersehen). Bei den Bearbeitungen der Arie *Che farò senza Euridice* von Gluck wurde auch der langsame Satz der Haydn nicht unbestritten zugeschriebenen Feldpartie (HV II:23*) mit einbezogen, der in den ersten Takten auch dieses Vorbild erkennen läßt.

Neben verschiedenen Liedbearbeitungen der drei Wiener Meister behandelt Koller auch die Flötenuhrstücke von Joseph Haydn (HV XIX:9 und 29), die auch als Orchester bzw. Kammermusikwerke vorliegen, und analysiert die verschiedenen metrischen Schichten, die in den Partituren gegenüber den Flötenuhrstücken erheblich reichhaltiger gestaltet sind. Den größten Abschnitt bilden Vergleiche von Tanz- (Gesellschaftstanz und Ballett), Divertimento- und Sinfoniesätzen. Der Vergleich der Menuettfassungen des Bläseroktetts op. 103 und des Streichquartetts op. 4. von Beethoven fördert einerseits die aufgrund der Begegnung mit Joseph Haydn verursachte veränderte kompositorische Einstellung und andererseits die anders gelagerten instrumentalen Gegebenheiten durch die Streicherbesetzung zutage. Während die Streicher die gehobene Gesellschaftsmusik repräsentieren, steht die Bläserbesetzung für die divertimentoartige Tafelmusik. Durch die Gegenüberstellung des im Menuett häufig verwendeten Oktavsprungmotivs gewinnt Koller Einsicht in die kompositorischen Absichten Beethovens in dem nicht leicht zugänglichen Menuett. Hierbei erscheint die Interpretation der Sopranstimme als Hemiole am Schluß des Menuetts von J. J. Fux (S. 130) anfechtbar.

Den größten Umfang nimmt die Analyse des Contretanzes WoQ 14/7 und seine Verwendung in den *Geschöpfen des Prometheus* und im Finale der *Eroica* ein, in der sich Koller auch kritisch mit der *Prometheus-*

Analyse von Hugo Riemann auseinandersetzt. Dieser Beitrag ist als bedeutendster und inhaltsreichster des ganzen Buches anzusehen.

Die für Glucks Opernchoraltstimme festgestellte Beschränkung auf einen Umfang bis zum *h'* trifft nicht auf die französischen Komponisten der Zeit allgemein zu, wurde doch, wie aus den Librettidrucken hervorgeht, in denen häufig die Besetzung genannt wird, die *haute-contre*-Stimme auch mit Frauenstimmen besetzt. Trotz mancher Ungenauigkeiten in den Formulierungen, die der Verfasser sicher bei einer Vorlage als Dissertation noch korrigiert hätte, zeigen die Analysen und Interpretationen der vorliegenden Beiträge die besonderen Fähigkeiten Kollers auf. Der Band bietet zahlreiche neue Gesichtspunkte und wertvolle Hinweise auf den musikalischen Satz der Wiener Klassik und auf die durch die soziale Einbettung des einzelnen Stückes sowie der Gattungen hervorgerufenen Eigenarten des Partitursatzes.

(März 1976)

Herbert Schneider

GIANFRANCO VINAY: L'America Musicale di Charles Ives. Torino: Giulio Einaudi editore 1974. 178 S. (La Ricerca Critica. 5.)

Eine eingehende musikwissenschaftliche Untersuchung des Gesamtwerkes von Charles Ives (ähnlich bei Gustav Mahler) muß sich – der Vielschichtigkeit ihres kritischen Gegenstandes gemäß – sowohl mit der eigentlichen musikalischen Substanz, als auch mit der ihr zugehörigen musikphilosophischen Ästhetik auseinandersetzen. Bisher ist im Musikschritftum über Ives eher letzteres Gebiet erschlossen worden (Cowell, Kirkpatrick *Ives Memos*, Perry und Wooldridge), obwohl analytische Studien zunehmend stark vertreten sind (de Leeuw, Henderson, Rinehart und Maske; vgl. ebenso die kritischen Aufsätze von Marshall, Charles, Sterne, Cyr und Josephson, sowie Freedmans neue Ives-Bibliographie).

Auch Vinay bewegt sich zumeist auf der musikästhetischen Ebene. Bereits im Vorwort betont der Autor seine Isolierung der wichtigsten Ives'schen Stilelemente unter Herbeiziehung der sie beeinflussenden kulturellen und existentiellen Komponente,

wobei dem Transzendentalismus die ihm gebührende Hauptrolle zuerteilt wird. Diese Tendenz macht sich besonders stark in den Kapiteln 2–5 bemerkbar, handeln diese doch von (2) den zwei gegensätzlichen, von Ives später verschmolzenen amerikanischen Musikkulturen (die deutsch-romantische und die eigenständige „*popular music*“, wobei die amerikanische Volksmusik als solche ausgeklammert wird), (3) Ives' Jugend in Danbury/Connecticut (die demokratische amerikanische Gesellschaft – wie ihr Ebenbild, die „*improvisierende*“ amerikanische Kunst – als eine Gemeinschaft von „*Individuen*“ dargestellt), (4) Ives' Studienjahre an der Yale University und schließlich vom (5) musikalischen Transzendentalismus als Verbindungsprinzip. Ist es im 4. Kapitel besonders erfreulich, welche Bedeutung Vinay den „*fasola folk hymns*“ mit ihrer oft heterophonisch gestalteten Polyphonie (vgl. William Masons Verknüpfung von melodischen Zitaten wie „*Yankee Doodle*“ und „*Old Hundreth*“, S. 9) beimißt, so beleuchtet der Autor im 5. Kapitel die subtilen Zusammenhänge innerhalb von Ives' Doppelberuf als Komponist und Lebensversicherungskaufmann in New York.

Vinay sieht den Transzendentalismus von Emerson, Thoreau und Ives als intuitiven, lebensbejahenden Glauben, der zu sozialer Gleichberechtigung und Universalismus führt und schließlich in eine allumfassende Kunst einmündet, die alle (realistische wie geistige) Bereiche des menschlichen Daseins in sich vereint. Dabei wehrt sich Vinay mit Recht gegen Thomsons Vorwurf von Ives' angeblicher Formlosigkeit (Vinay: „*struttura tutt' altro che casuale*“, S. 48) angesichts der bunten Vielfältigkeit seiner Kunstauffassung. Es bleibt einzig zu bedauern, daß Vinay in den folgenden Kapiteln – von wenigen Ausnahmen (etwa die glänzende Besprechung der 1. Klaviersonate, S. 96–103) abgesehen – der formalen Disposition von Ives' Werken (etwa nach dem Muster von de Leeuw, Henderson und Maske) nicht die ihr gebührende Betonung verleiht. Besonders störend wirkt sich hierbei Vinays unglückliche Neigung zu ausgedehnten (und nicht immer in Fußnoten untergebrachten) Zitaten aus, wie z. B. Mellers' (im übrigen schlechte!) Beschreibung des Emerson-Satzes aus der *Concord Sonata*, S. 106–107, sowie das sonstige Fehlen jeg-

licher musikalischer Beispiele. Aber auch die eigentliche Anordnung der übrigen Kapitel ist oft recht unübersichtlich ausgeführt. So bringt das 6. Kapitel, das die musikalischen Analogien zwischen Ives und zeitgenössischen bzw. späteren westeuropäischen Komponisten behandelt, viele einleuchtende Argumente für stilistische Einflüsse seitens Brahms' und Mahlers (der übrigens Ives' 3. Sinfonie gekannt hat). Seltsamerweise erkennt aber Vinay (S. 51–52) außerdem in Hindemiths Frühwerken zahlreiche parallel verlaufende avantgardistische Merkmale. Da selbst Vinay bereits auf S. 43 ein Ives-Zitat anführte, wo der Komponist erklärt, nie Hindemiths (ca. zehn Jahre später entstandene!) Musik gehört oder gekannt zu haben, wirkt der angebliche Zusammenhang etwas gezwungen. (Auf S. 91 wird es noch heißen, Ives' 3. Sinfonie bediene sich nicht nur Mahlerscher, sondern auch Brucknerscher Modelle!)

Betonte Vinay noch gegen Ende des 6. Kapitels (S. 60), Ives' Meisterwerke würden die verschiedensten stilistischen Einflüsse überzeugend verschmelzen, so verfällt er im 7. Kapitel (über Ives' musikalische Synthesen) dem grundlegenden Irrtum, die engen musikalischen Zusammenhänge zwischen den verschränkten Ebenen nicht genügend zu untersuchen, wie es z. B. Maske (S. 54 bis 55) vorbildlich tut. Im Falle der *Robert Browning Overture* erblickt z. B. Vinay im Marsch ein quasi-aleatorisches Chaos, ohne die höchst diffizile kanonische bzw. serielle Satztechnik und die allmählich sich klärende Struktur dieses Abschnittes ausführlicher zu würdigen. (Übrigens ersieht Vinay trotz der höhepunktartigen Stellung der *Browning Overture* und der 4. Sinfonie in Ives' Oeuvre [die auch in Vinays Behandlung dieser Werke gegen Ende des 1. Teiles des 7. Kapitels zum Ausdruck kommt] unerklärlicherweise keine eigentliche stilistische Entwicklung innerhalb von Ives' Schaffen; dabei hatte er noch auf S. 54 erklärt, der spätromantische Charakter der langsamen Abschnitte der *Browning Overture* sei „molto differente“ von demjenigen der 2. und 3. Sinfonie.)

Auch Vinays Behandlung der Ives'schen Melodiezitate mangelt nicht an Widersprüchen. Auf S. 91, 93 wird zwar richtig behauptet, Ives verwende Schicht- und Melodiezitate-Techniken oft auf parallel verlau-

fende Art, und daß die Zitate im Dienste der musikalischen Struktur stünden. Dabei wird aber im ganzen Abschnitt die intervallische Funktion der Zitate (etwa die unverwandten wiegenden Terzen von *Old Black Joe* und *Marching Through Georgia* in *St. Gaudens*, oder die quart-bezogene Motivik von *Columbia* in *The Fourth of July*) nicht berücksichtigt. Außerdem hatte Vinay bereits auf S. 78–79 (im seltenen Einklang mit Stone) behauptet, die Zitate dienten als auditive Anklammerungsmöglichkeiten für den Hörer.

Der Grundcharakter der Zitate wird zuerst als unnationalistisch und unexotisch bezeichnet, da Ives bekanntlich stets auf das Universelle hinsteuert. Paradoxerweise wird aber sodann *The Fourth of July* als ein Werk charakterisiert, das „chauvinistische“ Züge enthalte (S. 81–82), obwohl sich das Programm zu diesem Werk später (S. 84) als naturnah und gänzlich unpolitisch enthüllt. Einzig das dargestellte Verschmelzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mittels der Kindheits Erinnerungen (z. B. die Zitate von *Adeste fideles* und *Taps* in *Decoration Day*) wirkt überzeugend, obwohl sich Vinay nicht immer der Zusammenfügung der realistischen (also gegenwartsnahen) und spirituellen Bereiche voll bewußt ist. Ein offener Widerspruch ergibt sich z. B. bei der Besprechung von *General William Booth* (ein neuerliches Mellers-Zitat, S. 86–87): Vinay bezeichnet das Werk als vollständig realistisch ausgeführt – ein Urteil, das durch Mellers' Zitat direkt widerlegt (!) wird, da letzterer die stark religiös angehauchte Wiederkehr des Anfangsmarsches gegen Ende des Stückes ausdrücklich betont.

Die anschließende Behandlung des dualistischen Sonatenprinzips wird dadurch geschwächt, daß Vinay die zwei zyklischen Klaviersonaten mit den vier weit weniger zyklisch angelegten Violinsonaten auf etwas gewaltsame Art verbindet. (Besser wäre gewesen, hier das – von Vinay nie erwähnte – zyklische Hauptthema der 4. Sinfonie einzufügen!) In seinen Ausführungen über die *Concord Sonata* erscheint es außerdem höchst seltsam, daß Vinay Kirkpatrick's vorbildliche Analyse des *Hawthorne*-Satzes (siehe sein Vorwort zur Ausgabe der 4. Sinfonie) gar nicht erwähnt, und statt der klaren, scherzo-artigen Bogenform ein „ordine arbitrario“ (S. 109) entwirft. Bei der Besprechung von *Thoreau* muß schließlich die

sich nur solche Interpreten auf Dauer mit den neuen Werken auseinandergesetzt haben, die sich diesem Anspruch stellten – was dann die Folge hatte, daß jene Interpreten, wenn sie die traditionelle Musik aufführten, dort ebenso genau zu lesen und umzusetzen wußten und so auch dort für Klarheit, Prägnanz und unbedingte Beachtung des Notierten sorgten. Zu diesen Interpreten gehört die Sängerin Carla Henius, die unter anderem Nonos *Intolleranza* und *Fabbrica illuminata* mit aus der Taufe hob. Carla Henius hat sich immer wieder auch schreibend zu aktuellen Problemen der Neuen Musik und ihrer Vermittlung geäußert – zumeist erschienen ihre Aufsätze in Tages- oder Wochenzeitungen. Neun dieser Aufsätze sind jetzt in einem Taschenbuch versammelt, das ich nach der Lektüre mit zwiespältigen Gefühlen aus der Hand legte.

Diese Erfahrungsberichte einer Sängerin, die über ihre Begegnungen mit Theodor W. Adorno und Dieter Schnebel berichtet, die Stellung nimmt zu Mängeln der Gesangsausbildung an den bundesdeutschen Musikhochschulen, die über grundsätzliche Schwierigkeiten der Vermittlung Neuer Musik nachdenkt, sind in zahlreichen Schlußfolgerungen durchaus richtig, und sie sind gerade dort, wo Carla Henius auf persönliche Begegnungen, auf gemeinsame Arbeit hinweisen kann, sehr anschaulich erzählt und vermitteln – was so illegitim gar nicht sein muß – den vielfach erhofften Blick hinter die Kulissen. Was bei der Lektüre der einzelnen Aufsätze noch relativ wenig ins Gewicht fällt, wird bisweilen unerträglich, wenn man den Band im Zusammenhang liest: Carla Henius bedient sich einer Sprache, die ein Übereinanderhäufen von Übertreibungen ist, die sich verirrt in einem Dickicht zwischen Bühnenjargon, Zitatbildung und bisweilen halbverstandenen Anspielungen; die ihre Wirkung verschenkt dadurch, daß die eine Pointe von der anderen erschlagen wird, daß unfreiwillig Assoziationen hervorgerufen werden, die dem intendierten Gedankengang diametral entgegenlaufen. Sie schreibt einen Stil, der im angeregten Gespräch durchaus wirkt, dessen Aperçus aber gedruckt eher schal und verkrampft wirken. Es mag in dieser Zeitschrift unüblich sein, sich so ausführlich über Stilfragen zu unterhalten, aber es besteht die Gefahr, daß dieser Band, der sich nicht an den Fachmann, sondern an

den interessierten Laien und aufgeschlossenen Musikhörer wendet, eben wegen der stilistischen Unsicherheit des Textes jene Wirkung nicht erreicht, die er – gemessen an seinen inhaltlichen Einsichten – durchaus verdiente.

(Februar 1977)

Wulf Konold

GUSTAV BERETHS: Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 338 S., 12 Abb. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. Bd. 15.)

„Die Beiträge zur Trierer Dommusik“ sollen Bausteine liefern für eine spätere Gesamtdarstellung des musikalischen Geschehens am Trierer Dom“ (Vorwort). – In seinem Buch stellt Bereths fünf Bausteine zusammen, die offensichtlich unabhängig voneinander entstanden sind.

Der erste Teil beschäftigt sich mit den Trierer Domorganisten seit 1800, von denen einige durchaus überregionales Interesse verdienen. So etwa Johann Georg Gerhard Schmitt, späterer Reisevirtuose und Hoforganist Napoleons III., den das Trierer Kapitel wegen seiner Begabung bereits mit 14 Jahren anstellte und mit 21 entließ, weil er „mit einem Frauenzimmer unsittlichen Umgang gepflogen“ hatte; oder der Choralforscher und Herausgeber des *Graduale ad normam s. Gregorii* Michael Hermesdorff, der bis 1874 Domorganist und danach bis 1885 Dommusikdirektor war. Auch Ludwig Boslet (1860–1951) gehört in diese Reihe und war wie sein Nachfolger Hermann Schroeder als Komponist und Interpret über die Grenzen Triers hinaus bekannt.

Durch die Rangerniedrigung Triers vom Kurfürstentum und Erzbistum zum Bistum durch Napoleon entstand eine Zäsur, die sich auch in der Orgelgeschichte des Doms deutlich bemerkbar macht. Ihr widmet Bereths von ihren dokumentierten Anfängen bis zur Gegenwart den zweiten Teil seiner Beiträge. Weitgehend basierend auf den Arbeiten Böskens gelingt ihm ein recht anschaulicher Längsschnitt, der eine für den süddeutschen Raum verhältnismäßig alte Orgeltradition (seit 1381) zeigt. Diese Tradition wurde unterbrochen, als die Franzosen 1794 die Nollletsche Orgel zerstörten. Dispositionen, Verträge und Rechnungen prä-

gen naturgemäß den Inhalt dieses Kapitels, das für Bau und Pflege der Orgel ein nur mittelmäßiges Engagement der Trierer Domherren erkennen läßt.

In einem Anhang zu den beiden ersten Teilen teilt Bereths die Kurzbiographie des Trierer Orgelbauers Konrad Kremp (1746 bis 1814), die Kompositionen des Domorganisten Ludwig Boslet und die Orgeldispositionen des Doms und der Trierer Kirchen Maria Königin, St. Joseph und St. Gangolf mit.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit den Domkapellmeistern im 19. und 20. Jahrhundert und ihrer Musik. Ihre Tätigkeit bestand zu einem Teil in der Leitung der Dommusikschule, ein anderer Teil ihrer Aufgaben lag offensichtlich in der Pflege der Choralliturgie, in der Aufführung von Orchestermessen bis zu deren Verbot im Jahr 1839 und im Aufbau eines funktionsfähigen Domchors, eine Aufgabe, deren Lösung erst mit der Zulassung von Frauenstimmen durch Johannes Klassen im Jahr 1941 zufriedenstellend gelang.

Da der Dom nie eine eigene Instrumentalmusik besaß, war es zur Aufführung von Orchestermessen notwendig, Stadt- und Militärmusiker heranzuziehen. Dadurch entstand eine enge personelle Verbindung der Dommusik mit dem profanen Musikleben der Stadt, die sich beispielhaft in der Geschichte der Musikerfamilie Dunst zeigt: der Vater spielt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle im musikalischen Betrieb der Stadt und ist gleichzeitig Lehrer an der Dommusikschule; der Sohn ist der einzige Domkapellmeister des Berichtszeitraumes, der kein Priester war – erst in dem derzeit amtierenden Klaus Fischbach findet er darin einen Nachfolger.

Die *Sammlung ausgezeichnete Kompositionen für die Kirche* (1859) des Stephan Lück zeigt ebenso wie das von Bereths mitgeteilte Repertoire seiner Nachfolger, daß die Trierer Domkapellmeister die cäcilianische „Restauration“ der Kirchenmusik mitgetragen haben. Darauf weist auch die enge Verbindung mit der Regensburger Kirchenmusikschule hin, an der die Kapellmeister der Trierer Domkirche während der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebildet worden sind.

Die Abwendung von „verweltlichter Orchestermusik“ und die Hinwendung zu Cho-

ral und a-cappella-Ideal brachten im letzten Drittel des Jahrhunderts eine Isolierung der Dommusik vom Musikleben der Stadt. Erst um die Jahrhundertwende nahm Wilhelm Stockhausen mit dem Domchor wieder eine nicht nur an die Liturgie gebundene Konzerttätigkeit auf, die unter seinem Nachfolger Johannes Klassen einen international beachteten Höhepunkt erreichte. Dieser Konzerttätigkeit des Domchores ist der vierte Teil des Buches gewidmet.

Den Abschluß bildet die Geschichte der Trierer Domchoralen, einer seit dem frühen 13. Jahrhundert dort nachweisbaren Scholargemeinschaft mit nie mehr als 13 Mitgliedern, die gegen freien Unterricht und Unterhalt zum Absingen der Tagesoffizien und später zur Mitwirkung bei jeglichem Chordienst verpflichtet waren. Ihr Geschick ist eng verknüpft mit der Geschichte der Bantus-Stiftung, deren im 15. Jahrhundert gegründetes Priesterseminar so eng mit der Ausbildung der Choralen verbunden war, daß es von der säkularisierenden napoleonischen Verwaltung für eine Kirchenmusikschule gehalten und zum Musikinstitut der Centralschule umgewandelt wurde. Soweit möglich, teilt Bereths die Namen der Choralen seit etwa 1600 mit.

Bereths' Buch präsentiert sich als eine wesentlich an Personen orientierte Geschichtsschreibung. Unter einer Fülle biographischer Notizen wird die gerade für die Lokalgeschichtsforschung reizvolle Struktur der Institutionen eher verdeckt. Daß etwa die Aufgaben und die Verknüpfungen des Kapellmeisteramtes mit anderen Ämtern in keiner der herangezogenen Quellen ausdrücklich erwähnt werden, stellt nur für den ein Hindernis dar, der sich so weit der Interpretation des gefundenen Materials enthält wie Bereths. Wenn er aus dem Repertoire des Domkapellmeisters Zimmermann (1742 bis 1825) schließt, daß „man in Trier dem sich immer mehr verbreitenden seichten Kirchenmusikstil nicht huldigte“ (S. 130) oder J. B. Schneiders (1806–1864) Tätigkeit in den Zusammenhang der gleichzeitigen Entwicklung der katholischen Kirchenmusik stellt, bleiben diese Ansätze zur Quellenauswertung eine Ausnahme. Die Regel ist die unkommentierte Ausbreitung von Lebensdaten, Orgeldispositionen, Repertoirelisten und Werkverzeichnissen. Darunter leiden Zusammenhang und Fluß der Darstel-

lung – Schwächen, die ihre Erklärung und zugleich Entschuldigung finden im Zweck des Buches: es will eine „vorläufige Aufarbeitung von einzelnen Sparten und Zeiträumen“ sein und eine spätere Gesamtdarstellung vorbereiten, für die es ohne Zweifel ein ausgedehntes und solides Fundament bildet. (Oktober 1977) Bernhard Wallerius

HELENE WAGENAAR-NOLTHENIUS:
Oud als de Weg naar Rome? Vragen rond de herkomst van het Gregoriaans. Amsterdam-London: B. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1974. 22 S., 1 Schallpl. (Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks. Deel 37. No. 1.)

In der Diskussion um die Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs hat sich die Autorin zuerst mit dem Hinweis auf *Ein Münchener Mixtum. Gregorianische Melodien zu altrömischen Texten* (Acta Musicologica 55, 1973, 249–255) zu Wort gemeldet: Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt das Fragment eines um 900 im römischen Metropolitangebiet geschriebenen Plenarmissale, dessen Gesangstexte, die typische Merkmale altrömischer Überlieferung zeigen, nachträglich in Süddeutschland mit linienlosen Neumen versehen wurden. Die Neumen geben eindeutig die fränkisch-gregorianische Melodiefassung wieder.

Die Überlegungen, die sie an diesen Fund knüpfte, hat die Autorin in dem hier im Druck vorliegenden Vortrag noch einmal zusammengefaßt und zu einer grundsätzlichen Stellungnahme zum Problem der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs erweitert: Die Ausbreitung des Cantus romanus, der anfänglich recht einfach gewesen sein müsse, ging mit der des Sacramentarium gregorianum parallel. Mit der Übernahme der römischen Liturgie durch das Frankenreich gelangte sie in ein neues Stadium: Dort gab es einen prachtliebenden Hof, die Franken entwickelten Selbstbewußtsein, sie blieben ständig mit Rom in Verbindung, und sie bemerkten, daß die römische Liturgie und der römische Gesang sich weiter entwickelten. Was die Franken durch Bischof Chrodegang um 750 aus Rom übernommen hatten, stimmte unter Amalar von Metz um 830 schon nicht mehr mit römischem Usus über-

ein. Zwar habe man im 9. Jahrhundert nicht einmal in zwei Kirchen ganz das gleiche gesungen, die Verschiedenheit zwischen Nord und Süd jedoch nahm ganz andere Dimensionen an: Der Norden ging von der mündlichen zur schriftlichen Überlieferung über. Von Metz als dem neuen Zentrum aus verbreitete sich die nördliche Überlieferung, nur Mailand und Rom bewahrten ihre eigene, Rom bis zur Liturgiereform Papst Nikolaus' III. (1277–1280) unter dem Einfluß der Franziskaner. So weit stimmt die Autorin also im wesentlichen mit meiner These von der fränkischen Herkunft der „Standard“-Überlieferung des Gregorianischen Gesangs überein. Die Annahme, daß beide Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs römischen Ursprungs und seit dem 7. Jahrhundert nebeneinander in Rom überliefert worden seien, sieht sie als „anachronistisch“ an: Rom besaß nicht eine oder zwei Liturgien, dort stimmten bis ins 10. Jahrhundert nicht einmal die Sakramentare überein, wie sollen dann die mündlich überlieferten Melodien übereinstimmt haben!

In welchem Verhältnis stehen nun aber die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs zueinander? Die Autorin hält es für „historisch und psychologisch am wahrscheinlichsten“, daß in Rom und in Metz die Entwicklung von einer gemeinsamen protogregorianischen Überlieferung ausgegangen sei. Das Protogregorianische habe wahrscheinlich dem Fränkisch-Gregorianischen nahegestanden. Dafür spreche die Überlieferungstreue der Franken und die Uniformität ihrer Überlieferung. Außerdem zeige die Textbehandlung eine Vertrautheit mit dem klassischen Cursus, die man im 8. Jahrhundert weder in der römischen Kurie noch unter den fränkischen Literaten besessen habe. Der protogregorianische Gesang habe wahrscheinlich weder die charakteristischen nordischen Melodiesprünge noch die deutliche Modalität der fränkischen Melodien, gewiß aber italisches Koloraturenwesen gekannt. Eine Spur des protogregorianischen Gesanges möchte die Autorin möglicherweise in der mailändischen Fassung des Introitus *Dominus dixit ad me* aus der Messe in der Weihnachtsnacht finden. In der mailändischen Liturgie ist die Melodie sehr viel schlichter als in den beiden gregorianischen Überlieferungen, das Stück ist dort an die weniger repräsentative Stelle der

Antiphon nach dem Evangelium in der zweiten Weihnachtsmesse gerückt. Zur Lösung der Probleme empfiehlt die Autorin intensives Studium der karolingischen Liturgien und systematische Melodievergleiche mit Hilfe von Computern.

Der Vortrag stellt einen fruchtbaren Beitrag zur Erhellung und Erklärung der liturgiehistorischen Hintergründe des Problems der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs dar. Mit Recht auch weist die Autorin darauf hin, daß bei der Diskussion dieses Problems die besonderen Voraussetzungen und Bedingungen mündlicher Tradition mehr als bisher in Rechnung zu stellen sind. Weniger glücklich sind die Kommentare zu ihren Melodiebeispielen und zum melodischen Stil der beiden Überlieferungen überhaupt. Wieso sind beispielsweise psalmodischer Aufbau, lange Melismen und „im Westen unausführbare Ziertöne“ unverkennbare Zeichen orientalischer Herkunft? Überdies zeigen die bisherigen Melodieuntersuchungen – von denen die Autorin nicht Kenntnis genommen zu haben scheint – mehr und mehr, daß pauschale Vergleiche und Aussagen über „altrömischen Stil“ und „gregorianischen Stil“ oder gar Analogien („die charakteristischen massiven Türme karolingischer Baumeister in Musik ausgedrückt“) von dem eigentlichen Problem eher ablenken: es sind unterschiedliche Gattungstraditionen, die sich mit den liturgischen Gattungen und Funktionen der Gesänge zum Teil überkreuzen, es sind Überlieferungszufälle, verschiedene Redaktionsschübe und anderes mehr zu beachten. Eine Vorstellung davon hätte die Autorin gewinnen können, wenn sie beim Vergleich des gregorianischen Introitus *Dominus dixit ad me* mit der ambrosianischen Evangelienantiphon die altrömische, fränkische und mailändische Offiziumsantiphonenüberlieferung beigezogen hätte.

(April 1975)

Helmut Hucke

UTA HERTIN: *Die Tonarten in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts* (Janequin, Sermisy, Costeley, Bertrand). München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 204 S. (Schriften zur Musik. Band 24.)

Uta Hertins Tübinger Dissertation bestimmt unter dem Titel Tonart die Spielräu-

me, in denen sich die Linien und Klänge der Chanson bewegen: im besonderen das Verhältnis von Tonart und Text, ihre Erscheinungsweise in der Stimme, im Satz und in der Schrift sowie ihren Ausdruck in Klanglichkeit und Klauselsetzung.

Angesichts einer Gattung, die der Dichtung ihrer Zeit so nahe wie die Chanson steht, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Tonalität, zumal die Theorie der Zeit, in Frankreich namentlich Menhou, verlangt, daß die Wahl des Modus im Blick auf den Charakter des Textes zu treffen sei. Das Ergebnis der Untersuchung ist negativ: Die kompositorische Praxis vollzieht die Renaissance der antiken Ethoslehre nicht nach. Gleichwohl enthält das Kapitel viel Wissenswertes über die Stilarten, Formen, rhetorischen Figuren, Topoi und Bilder der Gedichte. Die Verfasserin unterscheidet, vermutlich dem Schema der Rhetorik folgend, drei Stile, den lamentablen, den heiteren und den mittleren Stil. Sie belegt sie durch kurze Gedichtbeschreibungen. (Die Literatur könnte ergänzt werden, etwa durch einen Hinweis auf die Interpretation von Ronsards *Aubépin* durch Weinrich in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 195, 1959, S. 302 ff.) Ob das „erlebende Individuum im Mittelpunkt“ der Gedichte steht (S. 29), ist wenigstens zweifelhaft; immerhin hat Hugo Friedrich am Ende einer Ronsard-Interpretation die Formel „Erlebnis und Dichtung“ durch die andere „Dichtung und Können“ ersetzt (*Die Albert-Ludwig-Universität Freiburg 1457 bis 1957. Festvorträge*, Freiburg 1957, II, S. 110). Und nicht haltbar ist wohl der Gedanke, die Belege niederen Stils bildeten einen „starken Kontrast zum höfischen Repertoire“ (S. 52). Alles spricht dafür, daß die verschiedenen Typen der Chanson ein einziges Repertoire gebildet haben und im Gebrauch wie in den Quellen gemischt worden sind. Die Abwechslung der Stile und Themen dürfte den Reiz des Chansonsingens vergrößert haben: zum Petrarkismus gehört der Antipetrarkismus. Auch in Gebilden niederen Stils bekundeten sich Kunstverstand und Geschmack. Die Bezeichnung „chanson populaire“ ist unglücklich und irreführend.

Die zeitgenössische Theorie hält die Tonart grundsätzlich für eine Eigenschaft der Einstimmigkeit und begreift demnach Polyphonie als Kompositum mehrerer

Linien und Modi. Uta Hertin glaubt feststellen zu können, daß diese Auffassung der Chanson des 16. Jahrhunderts nicht mehr gerecht werde: ihr widersprächen die Freiheit der melodischen Bildungen und die Verfälschung des Satzes. Die Verfasserin entwickelt deshalb eine „Gesamtmodustheorie“. Sie verabschiedet damit die Unterscheidung authentischer und plagaler Modi und definiert die Tonart nur durch Skala und Finalis (z. B. gehen so der 5. und der 6. Modus im f^b -Modus auf). Dies erlaubt es ihr, eine Komposition auf uns vertraute Weise einer einzigen Tonart zuzuweisen (und darin liegt auch wohl der wesentliche Nutzen der Theorie). Fragwürdig an dem Verfahren ist nicht das Ziel (warum sollte man nicht nach einem der Polyphonie angemessenen Begriff der Tonalität suchen?), sondern die Begründung, die Uta Hertin dafür gibt. Die Beobachtung, daß viele Kompositionen (bei herkömmlicher Betrachtungsweise) mehrere Modi vereinen, ist ebenso ein Argument für die zeitgenössische wie für die Gesamtmodustheorie. Denn der Gedanke, es werde dabei, wie die Verfasserin meint, Widersprüchliches und Unstimmiges zusammengefügt, ist nicht richtig. Die Polyphonie schichtet grundsätzlich verträgliche Modi. Widersprüchliche Kombinationen, etwa des Ionischen auf f mit dem Phrygischen auf e (so Senfl, Lieder II, 80) sind ganz selten und, wo sie vorkommen, Ausweis einer übertriebenen Kunsthaftigkeit. Im übrigen enthebt auch die neue Theorie den Analytiker nicht der Aufgabe, das tonale und kontrapunktische Verhältnis der Stimmen zueinander zu bestimmen, und hier kommt er ohne die Unterscheidung authentischer und plagaler Tonarten nicht aus. Ergänzt werden die Erörterungen durch eine Untersuchung der Notationsansätze; dabei folgt die Verfasserin der Methode Siegfried Hermelinks. Im Fazit zeigt sich, daß die Chansonkomponisten die Modi auf f^b und g^b (das transponierte Ionische und Dorische) vor den traditionellen bevorzugten (wie die deutschen Liedkomponisten übrigens).

Im dritten Teil der Arbeit untersucht Uta Hertin Klanglichkeit und Kadenzgefüge der Modi. Sie stellt die Abkehr vom reinen Cantilenensatz fest; eine Abkehr, die sich allerdings längst vor dem Aufkommen der neueren Chanson vollzogen haben dürfte. Und sie verzeichnet die Klauseltöne, die die

verschiedenen Modi kennzeichnen. In den Chansons von Anthoine de Bertrand beobachtet die Verfasserin die Zunahme der Akzidentien. Darin dürfte sich allerdings weniger die Originalität des Komponisten bekunden, wie Uta Hertin meint, als der Einfluß, den die Theorie Vicentinos auf diesen ausgeübt hat (vgl. das Vorwort der Sammlung). Bertrand bemüht sich, in einigen Stücken das chromatische und enharmonische Tongeschlecht zu realisieren.

Einige Details: In der Schlüsselkombination B (S. 89) ist der g -Schlüssel nachzutragen. Die Kadenz (S. 173/174) ist nicht ungewöhnlich, sondern die normale Form einer phrygischen Kadenz mit dem ‚Leitton‘ $es-d$. Das Gleiche gilt für die auf S. 177 besprochene Formel (der Baßton f im zweiten Takt muß in d verbessert werden).
(November 1977) Wilhelm Seidel

NORIKO OHMURA: *Vivaldi no Orchestra tomonawanai Concerto ni suite. Kunitachi Ongaku Daigaku Daigakuin. Tokyo 1971. – A Summary of Concertos without orchestra of Antonio Vivaldi. A thesis for the degree of M. A., Tokyo: 1971. 489 bzw. 37 S.*

Seit langer Zeit erfreuen sich die zahlreichen Werke Vivaldis größter Beliebtheit bei den Katalogmachern, neuerdings wird auch das Notenpapier, auf dem diese Werke aufgeschrieben sind, mit großer Akribie von den Wasserzeichen-Philologen untersucht. Die Musik selbst scheint kaum noch Interesse zu finden, ist jedenfalls eindeutig in den Hintergrund getreten. Und doch gibt es noch genug Vivaldi-probleme, die die Musik und nicht ihre Aufzeichnung betreffen, und die in den bisherigen beiden Standardwerken über den Meister notwendigerweise nur am Rande behandelt werden konnten.

Die japanische Musikwissenschaftlerin Noriko Ohmura war gut beraten, als sie aus dem riesigen Gesamtwerk die *Konzerte ohne Orchester* auswählte und sich auf die 19 Werke des Fanna-Katalogs beschränkte, zu denen zwei seit dem Entstehen desselben aufgefundene kommen. Innerhalb dieses relativ enggesteckten Rahmens bewegt sie sich mit großer Sicherheit und kommt so zu überzeugenden analytischen Ergebnissen. Die Literatur, auch wenn es sich um relativ

entlegene Arbeiten handelt, kennt sie genau, Begriffe, wie sie z. B. Wilhelm Fischer und Erich Schenk in das musikwissenschaftliche Schrifttum eingeführt haben, sind ihr durchaus geläufig. Die Analysen werden durch graphische Darstellungen veranschaulicht, die auch den Einsatz der Instrumente wiedergeben. Der Reihe nach sind „Form“, „Thematic Feature and Motif Treatment“, „Tonality and Harmony“, „Instrumentation“ untersucht. Das Ziel der Arbeit, „to point out the characteristic stylistic features of these works, as well as their meaning and position in the instrumental works of Antonio Vivaldi“, ist durchaus erreicht.

Die Arbeit wurde übrigens durch eine Thesis zum „B.A. degree“ vorbereitet, die den Titel führt *On the Technique of bassoon division in Vivaldi's concertos*.

(Dezember 1977)

Nauyuki Taneda/
Walter Kolneder

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert. Bern und München: Francke Verlag (1970). 144 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 3.)*

Reinhold Hammerstein hat diese von ihm betreute Dissertation in seine Publikationsreihe mit gutem Grund aufgenommen. Im Einleitungskapitel wird der hohe Anspruch, den eine gründliche wissenschaftliche Studie über dieses Thema fordert, ausführlich und klar von Hunkemöller dargelegt und dann versucht, in den Einzelanalysen der Werke Mozarts diesem auch zu entsprechen. Das Literaturverzeichnis ist umfassend und die überaus verständlichen Formulierungen erleichtern das Lesen. Die Änderungen und die Entwicklung des jungen Mozart in seinen Violinsonaten sowie die daran geknüpften Fragen und Probleme sind verständlich und einleuchtend behandelt. Insgesamt bleiben dennoch einige Überlegungen, welche die Gesamtanlage dieser Arbeit betreffen. Eine Abgrenzung und Kritik der amerikanischen Dissertation von C. E. Forsberg *The Clavier-Violin Sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart* (Indiana University 1964) wäre wohl zweckmäßig gewesen. Kann die Violinsonate als Gattung näher und ausreichend behandelt werden, wenn lediglich

eine kleine Anzahl von Frühwerken W. A. Mozarts und eine sehr beschränkte Auswahl zeitgenössischer Violinsonaten zum Vergleich herangezogen werden? Es ist erstaunlich, daß Hunkemöller trotzdem durchaus zu treffenden Beobachtungen und Bemerkungen kommt. Auch der verwendete Kammermusikbegriff wäre zu befragen. Gibt es eine ‚Kammermusik für Klavier allein‘ (S. 96)? Ist das Verständnis von Kammermusik in dem viel zitierten und ebenso hier herangezogenen Aufsatz von Adorno akzeptabel, oder ist er nicht doch zu einseitig? Der Anteil der verschiedenen Nationen bei der Ausbildung der ‚klassischen‘ Violinsonate in der Gattungsgeschichte könnte ausführlicher herausgearbeitet werden. Aber ist es nicht ein Zeichen für eine gute Studie, daß sie Anlaß und Anregung für weitere Untersuchungen gibt?

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

ARNOLD FEIL: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise. Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik“ von Rolf VOLLMANN. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1975). 197 S.*

Will man vorab den Standort einer neuen Veröffentlichung zum Schubertlied bestimmen, so bietet sich ein Analyse-Vergleich im Schrifttum der letzten Jahre an. Ich wähle das Lied *Halt* aus der *Schönen Müllerin*. Gerald Moore (1975) gibt aus der Erfahrung des routinierten Praktikers und mit dem Gespür eines sensiblen Interpreten über das rein Berichtende hinaus einige bedenkenswerte Hör- und Spielanweisungen. Dietrich Fischer-Dieskau (1971) behandelt unverständlicherweise das Lied erst gar nicht. Für Georgiades (1967) ist in *Halt* das von der Wiener Klassik herkommende Gerüstbauprinzip durch ein kreisendes Kernmotiv verwirklicht und zugleich ein allein Schubert eigenes „Muster, um Lyrik als musikalische Struktur . . . und das musikalische Realisieren der sprachlichen Satzstruktur zu veranschaulichen“. Arnold Feil (1975) sieht eben jene markante Sechzehntelfigur als Gliederungsfaktor der ganzen Komposition und als Assoziation der brausenden Mühlenräder. Nach Text und Musik ist das Lied im Zyklus eng mit dem Vorausgegangenen wie mit dem Folgenden verbunden. Schubert realisiert

„die Ungewißheit als musikalische Struktur“, insbesondere durch die Rhythmik (S. 55).

Solche im Vergleich gewonnenen Details weisen Arnold Feil, einem der Editoren der Neuen Schubert-Ausgabe, die Position des Mittlers zu, zwischen Analyse und Hermeneutik einerseits und zwischen Wissenschaft und Praxis andererseits. Der Verfasser weiß sich grundsätzlich der Interpretationsweise von Georgiades verpflichtet, kommt darüber hinaus jedoch zu einer eigenen, mitunter eigenwilligen Betrachtung und Deutung. Das Buch soll, so teilt Feil gleich zu Beginn mit, „ein Beitrag zur musikalischen Interpretation sein und erst in zweiter Linie einer zur musikalischen Analyse“ (S. 9). Zudem möge man zunächst seinen dezidierten Stationen der Interpretation folgen „und dann erst zu Eigenem fortschreiten“. Und ein Drittes: Der Rhythmus als musikalischer Parameter sei gleichsam der Ansatzpunkt für neue Aufschlüsse über das Schubertlied. Der Komponist schaffe zu der durch das Gedicht angeregten Bewegungsvorstellung ein „rhythmisches Korrelat“, das einzelne Teile wie die Komposition als Ganzes prägt.

Mit diesen drei Prämissen geht Feil nach einer historischen Einordnung der Gattung Lied und ihrer Typologie im Umkreis Schuberts sowie einem Bericht zum Forschungsstand an die beiden Zyklen heran, zuerst mit exemplarischen Analysen einzelner Lieder (*Im Dorfe*, *Rückblick*, *Halt*), dann in chronologischer Betrachtung. Dabei ist immer wieder die Rede von „Verlaufsqualität“ als Kompositionselement der Lieder, von der inneren Rhythmik und Dynamik der Zyklen in textlicher wie musikalischer Hinsicht. Das Liederspiel *Die schöne Müllerin* läuft als fest gefügte Handlung ab, die Gedichte der *Winterreise* bewegen sich dagegen in wesentlich lockerem Zusammenhang thematisch gleichsam im Kreise. Feils Deutung der *Müllerin* faßt das Aufspüren von Bewegung als Detailaufgabe und zugleich als Qualität des Zyklischen in der Musik. Die „Exposition“ (Nr. 1–4) enthält bereits alle wesentlichen Elemente des Werkes: die Bewegung des „Wanderns“, die Einflußnahme von Tonmalerei auf rhythmische Verläufe, den im Gesang gegenwärtigen, sprechenden Menschen und die zahlreichen Hinweise auf das Ende des Müllerburschen. Die innere Dynamik zeigt sich durch das „In-Gang-Setzen“

in Nr. 1 (*Das Wandern*), die Stockung in Nr. 3 (*Halt*), die Schlüsselposition von Nr. 10 (*Tränenregen*), den nochmaligen Neubeginn in Nr. 11 (*Mein*), die Sprache des Menschen als musikalische Struktur in Nr. 14/15 (*Der Jäger, Eifersucht und Stolz*) und durch die Rückbindung des letzten Liedes Nr. 20 (*Des Baches Wiegenlied*) an den Beginn des Zyklus.

Wie der Text, so dreht sich auch die musikalische Gestaltung der *Winterreise* im Kreise, eine Art von „Befindlichkeit“, die Feil mit verschiedenen Beobachtungen belegt. Die Nachspiele wiederholen oft die Vorspiele, die Lieder laufen gelegentlich ohne rechten Schluß aus, und die Singstimme wirkt noch stärker als in der *Müllerin* mit dem Klavier verbunden. Auch die *Winterreise* lebt von zwei musikalisch-kompositorischen Elementen, von der gehenden Bewegung (Schrittrhythmus) und vom Rezi-tativischen.

Die Deutung der letzten Lieder ist originell und subjektiv zugleich. Bereits in Nr. 16 (*Letzte Hoffnung*) scheint eine Steigerung der ausgewogenen Situation nicht mehr möglich. Auch Nr. 21 (*Das Wirtshaus*) und Nr. 33 (*Die Nebensonnen*) haben nach Feil in vielerlei Hinsicht abschließenden Charakter, unterbrochen noch einmal durch Nr. 22 (*Mut*), ein Aufbegehren des Menschen als Musik. Nr. 24 (*Der Leiermann*), das Ende nach dem eigentlichen Schluß in Shakespearescher Manier (*Was ihr wollt!*), enthält ein „zeitloses, vom Menschen und Menschsein gelöstes Geschehen“ (S. 147). Über weitere Folgerungen Feils, die brüchige musikalische Struktur in *Die Nebensonnen* oder Auflösungstendenzen der Tonalität in *Der Leiermann* signalisierten „das Ende der abendländischen Musik“ (S. 149), kann man geteilter Meinung sein. Hier scheint eine alte These von Georgiades über Schubert als dem letzten „intakten“ Komponisten wiederaufzuleben.

Obwohl die Schwerpunkte der Untersuchung auf rhythmischem und metrischem Gebiet liegen – Feil hat sich damit in der Schubertforschung bereits früher ausgewiesen –, geht dieses Buch über etablierte fachwissenschaftliche Fragestellungen hinaus. Der Leser wird immer wieder an den Notentext, zum klingenden Werk zurückgeführt, wird gleichsam ans Klavier gesetzt, um Feils Aussagen auch von dieser Seite her zu über-

prüfen. So wird man den Gedanken- und Beobachtungsreichtum zu den Texten, den einzelnen Liedern wie zu den Zyklen insgesamt erst nach mehrmaligem Lesen bzw. Nachschlagen recht würdigen können. Feil scheut sich auch nicht, gelegentlich Erkenntnisse in Worte zu fassen, die sich an der Schwelle des überhaupt Sagbaren bewegen.

Die geglückte Konzeption des Verfassers, ein Schubertbuch nicht nur für die Fachwissenschaft, sondern auch für einen breiteren Kreis von Kennern und Liebhabern zu schreiben, ist vom Verlag zudem unterstützt worden. Der Band ist reichlich mit Notenbeispielen und Graphiken ausgestattet. Außerdem wurde der gesamte Text der beiden Zyklen von Wilhelm Müller abgedruckt, also auch die Teile, die Schubert nicht vertont bzw. für die Komposition verändert hat. Rolf Vollmanns literarhistorischer Essay *Wilhelm Müller und die Romantik* wirkt als Anhang zu Feil etwas deplaziert. Die sich in diesem Zusammenhang bietende Gelegenheit, ein Stück interpretatorisches Niemandsland zwischen Literatur- und Musikwissenschaft am Beispiel Müller-Schubert zu behandeln, blieb ungenutzt.

(Juli 1977)

Hermann Jung

FRANZ SCHUBERT: Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Vollständig gesammelt und kritisch herausgegeben von Maximilian und Lilly SCHOCHOW. Geleitwort von Walter GERSTENBERG. 2 Bände. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1974. 744 S.

Die Schubert-Forschung hat im jüngstvergangenen Jahrzehnt einen großen Aufschwung genommen. Vor allem durch das Anlaufen der neuen Gesamtausgabe beginnt sie endlich, den Vorsprung, den beispielsweise die Mozart-Forschung vor ihr hat, etwas aufzuholen. Hand in Hand mit dieser Sichtung, Vervollständigung und Reinigung des Notentextes ging für die Gattung des Liedes erstmalig deren vollständige praktische Wiedergabe in der von Dietrich Fischer-Dieskau gesungenen Gesamtaufnahme der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, und zur Praxis gesellte sich in Fischer-Dieskaus Buch *Auf den Spuren der Schubert-Lieder* die historische Einordnung und ästhetische Würdigung. Dazu kam einige Jahre früher

noch das anregende Buch von Thrasylulos Georgiades *Schubert. Musik und Lyrik*, in dem das Liedschaffen gleichfalls einen breiten Raum einnimmt.

Daß eine jede Liedbetrachtung – und die Betrachtung eines Schubert-Liedes zumal – vom Text auszugehen hat, ist eine Binsenweisheit. Umso erstaunlicher mutet die Tatsache an, daß die Textfrage bisher noch niemals in extenso behandelt worden ist. Zwar gibt es unzählige instruktive Abhandlungen über einzelne Lieder und über Liedgruppen bzw. -zyklen mit Texten jeweils eines einzigen Dichters, und in ihnen allen steht das Problem des Verhältnisses von Wort und Ton im Mittelpunkt, aber eine Gesamtausgabe der Texte, die entsprechend der Gesamtausgabe der Kompositionen als Grundlage für Einzelforschungen dienen könnte, fehlte bisher.

Nunmehr liegt sie in der Veröffentlichung von M. und L. Schochow vor. Die Verfasser haben es sich zur Aufgabe gemacht, das gesamte Textopus der Schubert-Lieder in seiner literarischen Originalgestalt zu erfassen und dann die Abweichungen, die sich in den Vertonungen finden, zu registrieren. Die Einleitung enthält eine kurze Charakterisierung der Dichter; dem Bild des romantischen Liederkomponisten Schubert werden darin keine neuen Züge zugefügt. Die Texte sind in der alphabetischen Reihenfolge der Dichter angeordnet, jede Textgruppe wird durch kurze biographische Notizen über den betr. Dichter und die Angabe der Textvorlagen sowie, nach den Nummern des Deutsch-Verzeichnisses, einer Liste der Textanfänge eröffnet. Dann folgen die Texte selbst, jeder mit den Entstehungsdaten von Dichtung und Komposition, den Ausgaben der letzteren und den Abweichungen. Um diese festzustellen, war es vor allem nötig, die Textausgaben zu eruieren, die Schubert benutzt hat oder doch benutzt haben könnte; wo dies nicht möglich war, griffen die Verfasser auf spätere Ausgaben zurück, und nur in wenigen Notfällen, wo auch solche fehlen, begnügten sie sich mit einer Textwiedergabe nach der Gesamtausgabe. Hierzu gehören natürlich in erster Linie die Texte anonymen Autoren, deren Zahl vor allem durch Arbeiten für die Neue Schubert-Ausgabe erfreulicherweise auf nur 22 gesunken ist und sich hoffentlich noch weiter vermindern wird.

Die zentrale Stellung der Dichtungen in dieser Sammlung macht sie zu einer – am Schaffen Schuberts orientierten – Anthologie der Poesie von ca. 1770 bis 1830, wobei das Schwergewicht, von Goethe, Schiller und einigen anderen abgesehen, auf Gedichten von Schuberts Generationsgenossen liegt. Literarisch betrachtet, ermöglicht sie also einen lehrreichen Einblick in die teils hausbacken-primitive, öfter aber schwungvolle, nicht selten gefühlvoll übersteigerte, vielfach dilettantische Spezies der Dichtkunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Verfolg dieses literarischen Teils ihrer Aufgabe geben die Verfasser bei Texten, die Schubert in einer späteren Ausgabe vorgelegen haben, auch deren Abweichungen von früheren wieder bzw. drucken, wenn die Änderungen gar zu zahlreich sind, auch die frühere Fassung vollständig ab. Der Unterschied wirft mitunter ein bezeichnendes Licht auf die Arbeitsweise der Dichter; bei Hölty etwa läßt die spätere, von Schubert benutzte Fassung eine gewisse Glättung deutlich erkennen. Verdienstvollerweise werden neben den Übersetzungen aus fremden Sprachen auch die Originaltexte wiedergegeben. Grundsätzlich markieren die Verfasser in allen diesen Fällen das nicht komponierte durch eine Klammer. Das Gleiche gilt bei vollständig abgedruckten mehrstrophigen Dichtungen für die Strophen, die in Schuberts Manuskript nicht unterlegt bzw. überhaupt nicht komponiert worden sind.

Die alphabetische Anordnung dieses Dichterverzeichnisses steht natürlich bei aller Übersichtlichkeit in keinerlei inneren Beziehungen zum Thema, und man könnte fragen, ob vielleicht, sowohl im Hinblick auf die Dichter selbst als auch auf Schubert, eine chronologische Anordnung nach Geburtsjahren zu bevorzugen gewesen wäre; das hätte wenigstens andeutungsweise den Umfang von Schuberts literarischen Kenntnissen umrissen. Als zweite, besonders anschauliche Möglichkeit hätte sich noch eine Abfolge nach der Zahl der komponierten Gedichte angeboten, wobei entweder die 42 Dichter mit nur je einer einzigen Vertonung den Anfang und Goethe mit 61 Kompositionen den Schluß gebildet hätten oder umgekehrt. Dabei wäre die ungeheure Diskrepanz zwischen über 70 Autoren, von denen Schubert nur je bis zu 5 Texten vertont hat, und

den nur vier Dichtern mit mehr als 30 Liedern schlagartig zum Ausdruck gekommen. In beiden Fällen hätte die Sammlung schon durch ihre äußere Gestalt zumindest in Teilgebiete der umfangreichen Problematik eingeführt, die sie umschließt.

Doch auch in der vorliegenden Form haben die Verfasser mit diesem Werk der Schubert-Forschung ein Instrument geschenkt, das an Wichtigkeit der Gesamtausgabe kaum nachsteht. Fordert es doch zur Behandlung von Problemen, die über einzelne Lieder oder Liedgruppen hinausgehen, geradezu heraus. Besonders wichtig scheint mir dabei die Frage der Abweichungen, auf die die Verfasser bereits in ihrer Einleitung kurz eingehen und die nun einmal in weiterem Umfang untersucht werden könnte. Sicher sind die sehr vielen unwesentlichen Änderungen einfach durch ungenaues Zitieren aus dem Kopf ohne tiefere Absicht zustande gekommen. Eine große Zahl aber verdankt gerade in den bedeutendsten Liedern ihre Entstehung der musikalischen Gesamtkonzeption, und endlich gibt es einige, die, wie z. B. *O wie schön ist deine* (statt: *eine*) *Welt* in Lappes Gedicht *Im Abendroth*, offensichtlich eine bewußte Veränderung des Ausdrucks bezwecken. Interessant wäre nun vor allem, anhand des hier vorgelegten umfassenden Materials festzustellen, bei welchen Dichtern welche Art von Abweichungen vorkommt und wie relativ häufig oder selten dies der Fall ist. Im Ganzen weisen z. B. die Texte zweit- und dritrangiger Autoren mehr Änderungen auf als die bedeutenderen. Ist das ein Zeichen für Schuberts literarisches Qualitätsgefühl, oder wie weit waren andere Gründe ausschlaggebend, etwa die verschiedenen Dichtungsformen? Oder hat Schubert bei jenen vielleicht mehr nach dem Gedächtnis, bei diesen strenger nach der Vorlage gearbeitet? Die ausgedehnten Schiller-Kompositionen machen mit ihren zahlreichen Abweichungen allerdings eine Ausnahme von dieser Regel.

Alles in allem ist es das große Verdienst der vorliegenden Schrift, zur Erörterung solcher und vieler anderer Fragen anzuregen und von der Seite der Texte her einen neuen, instruktiven Einblick in die Werkstatt des Liederkomponisten Schubert zu eröffnen. – Zur Berichtigung in einer Neuauflage sei abschließend noch auf einige wenige Druckfehler hingewiesen: S. IX:

Ludwig (statt Lugwig) Hölty; S. 54: 1. Strophe des Liedes *Frohsinn* ohne (statt mit) Klammer; S. 535: 7,10 (statt 9,10); S. 640, Mitte: 837 (statt 827).
(September 1977) Anna Amalie Abert

HERWIG KNAUS: Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“. Mit dem Faksimile des Autographs. München-Salzburg: Emil Katzbichler 1974. 105 S., 28 Faksimile-Tafeln (Schriften zur Musik. Band 27.)

In einem ausführlichen Einführungskapitel „Musik und Sprache“ legt der Verfasser dar, worum es hier geht: Es soll gezeigt werden, wie „prästabilisierte Ausdrucksformen“, die „jedes musikalische Kunstwerk enthält“, sich in Schumanns *Liederkreis* als „deutungsfähige, Inhalt und Form bestimmende Faktoren erweisen“, die Eichendorffs Gedichte nicht nur musikalisch darstellen, sondern auch semantisch konkretisieren. Ausgangspunkt, so schreibt Knaus, ist dabei die Beobachtung, daß Schumann in seinem *Liederkreis* „meist in den ersten Takten den textbezogenen Einfall als in sich geschlossene Devise bringt . . . und daraus konstruktiv den ganzen Satz . . . des Liedes entfaltet“. Themenstellung und Ansatz der Untersuchung sind vielversprechend: Eine Beschreibung der musikalischen Ausdrucksformen der Romantik im Sinne einer musikalischen Semantik ist ein Desideratum. Wie geht der Autor dabei vor?

In der Einführung werden zunächst eine Reihe solcher prästabiler Ausdrucksformen vorgestellt: der Quartfall im dorischen Tetrachord etwa als Ausdruck für „Trauer, Tod, Schmerz“, der aufwärtsgerichtete Sextsprung für „Anmut und Liebe“. Der Autor verfolgt den gleichbleibenden „Ausdruck“ solcher Formeln vom Mittelalter bis in die Gegenwart, um sie als „prästabiliert“ nachzuweisen. Freilich handelt es sich dabei durchweg um recht allgemeine Affekte, die zur „Konkretisierung gewisser Wortbedeutungen“ kaum dienen können. In der Regel begleiten sie lediglich einen schon präziser umschriebenen Affekt des Textes.

Aus der Analyse der einzelnen Lieder läßt sich Semantisches denn auch nur schwer ableiten. Der Autor geht da sehr systematisch vor. Er bietet zunächst jeweils

eine im wesentlichen formale Analyse des Gedichts, an die sich eine ebensolche des Liedes anschließt – diese häufig im Hinblick auf sein Verhältnis zu der als Archetypus verstandenen Barform. Eine grundsätzliche Untersuchung der Bedeutung dieses Formmodells für Schumann und seine Zeit vermißt man jedoch: Schumanns „Bare“ betreffen in der Regel die Konzeption ganzer „durchkomponierter“ Lieder, das Formmodell hingegen ist doch wohl ein Strophenmodell. So erscheinen die auch sonst vielfach gezogenen Parallelen zu älteren Musikepochen, vor allem zum Mittelalter, recht zufällig-unverbindlich (wenn man von *Auf einer Burg* einmal absieht, wo solche Parallelen offensichtlich sind).

Auf die formale Beschreibung folgt in der Regel eine Darstellung der harmonischen Disposition – diese auch im Hinblick auf eventuelle Beziehungen zum Text – und dann, als Kernstück der Untersuchungen, eine motivisch-thematische Analyse, die sich freilich überwiegend auf die Singstimme beschränkt. Hier nun kehren die in der Einführung aufgeführten „Ausdrucksformen“ vielfach wieder, so, um ein Beispiel zu nennen, in dem ersten Lied des Zyklus, *In der Fremde*, die Quartfallkadenz, unter anderem auf die Worte „und keiner kennt mich mehr hier“. Die Quartfallkadenz sind in diesem Lied in den Melodiezeilen, deren Abschluß sie bilden, freilich jeweils melodischer Höhepunkt – Trauer und Schmerz sprechen in diesen Phrasen sicherlich eher noch aus der bedrückend monoton-resignierenden Faktur der ganzen Zeile, als aus der melodisch noch belebten Schlußformel. Musikalische Devise jedenfalls kann diese kaum sein, dazu erscheint sie zu wenig autonom; Konkretisierung der Wortbedeutung aber noch weniger: Dazu ist ihr Ausdrucksgehalt, wie Knaus im Verlauf der Analysen zeigt, zu schillernd. Zu dem auch in *Schöne Fremde* häufig verwendeten Quartfall bemerkt Knaus nämlich: „Den Symbolgehalt des Tetrachordfalls wird man diesem Lied kaum zusprechen können“ (S. 60).

Wenn so auch die Analysen für eine musikalische Semantik nur wenige Ergebnisse bringen, so geben sie doch ein detailliertes Bild der einzelnen Lieder. Das etwas schematische Verfahren, jedes Lied nach denselben Gesichtspunkten zu untersuchen, bewirkt dabei, daß kaum etwas unangespro-

chen bleibt: Auf die thematisch-motivische Analyse folgen jeweils noch Anmerkungen zur Deklamationsrhythmik, zu den Korrekturen im Autograph, zu Schumanns Änderungen während der Drucklegung des Liedes. Grundsätzlich ausgenommen sind lediglich das Verhältnis der Instrumentalstimme zur Singstimme und die damit verbundenen rhythmisch-metrischen Aspekte. Bedauerlich ist, daß die verschiedenen Gesichtspunkte der Analyse nur selten aufeinander bezogen, daß ihre Ergebnisse grundsätzlich nicht bewertet werden. Was wirklich wesentlich ist für ein Lied, bleibt so in vielen Fällen offen.

Dem Band ist ein Faksimile des vollständigen Autographs im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin beigegeben. Dies erleichtert das Verfolgen der einzelnen Analysen ungemein. Dem Autor und dem Verlag, der das ermöglicht hat, ist der Benutzer dafür sehr dankbar.
(Oktober 1976) Walther Dürr

KLAUS ZELM: *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1975. 248 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Bd. 8.)* Ⓟ

Diese Dissertation, über die ihr Verfasser bereits in *Mf* 1975, Seite 333 f. berichtete, zeigt mit aller Deutlichkeit, wie schwierig derartige Opernstudien zu handhaben sind und welche Irrwege eingeschlagen werden, wenn der Autor die vorliegende Spezialliteratur zu wenig kennt. Der ursprüngliche Zweck dieser Studien war es, Stil und Stilentwicklung der Opern Reinhard Keisers zu untersuchen. Über seinen Vorarbeiten zum Stand der Quellen hat der Verfasser es dann leider unterlassen, die wichtigen Kapitel meines Buches *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)* (Wolfenbüttel 1957) genauer anzusehen; hier hätte er wesentliche Beiträge zu diesem Thema finden können. Nicht nur wurden hier eine ganze Reihe von Opern Keisers genau beschrieben, mit anderen Komponisten verglichen und eine Stilentwicklung nachgewiesen, die weitgehend von der vom Verfasser aufgezeigten abweicht. Dies hätte kritisch berücksichtigt werden müssen, statt dessen polemisiert der Verfas-

ser gegen die längst widerlegten Ansichten Chrysanders. Er beschränkt sich auf die Betrachtung der Libretti und Partituren Keisers, ohne eingehendere Vergleiche mit anderen Komponisten jener Zeit vorzunehmen und ohne die erhaltenen Opern Keisers wirklich vollständig miteinander zu vergleichen.

Als Vorarbeit legte der Verfasser ein Verzeichnis aller erhaltenen Libretti und Partituren, der Arien und Ariendrucke an, das als wesentliche Grundlage für weitere Keiser-Studien zu gelten hat. Von den 15 erhaltenen Opernhandschriften Keisers sind nur vier autograph: die vor vielen Jahren von Max Seiffert herausgegebene *Octavia* (in einem der Anhangsbände der Chrysanderschen Händel-Ausgabe) ist als Handschrift verloren. In vielen Handschriften Keisers befinden sich Teile anderer Komponisten, so von Telemann in der zweiten Fassung des *Masagniello furioso* (1727, die erste Fassung stammt von 1706), was aber nicht näher untersucht wird. Für andere Opern hat Keiser selbst Änderungen oder Neukompositionen vorgenommen, am bekanntesten für *Crösus* (1711, 2. Fassung 1730), die im Neudruck seit 1912 vorliegt (DDT 37 und 38). Auf diese geht der Verfasser so gut wie gar nicht ein, obwohl es nahe gelegen hätte, den Spätstil Keisers hieran zu untersuchen. Statt dessen wurde die Spätfassung der *Circe* (1734, 1. Fassung 1697) als Modell für Keisers Spätstil gewählt, in welche italienische Arien der verschiedensten anderen Komponisten (darunter Hase, Händel, Steffani u. a.) eingelegt wurden. Es handelt sich hier um ein typisches Pasticcio, wie es die damalige Opernpraxis mit sich brachte und wie sie auch von den bedeutendsten Komponisten jener Zeit wie Händel oder Scarlatti geschaffen wurden. Es ist unmöglich, gerade dieses Werk als Beweis für einen angeblichen Stilverfall Keisers und der Hamburger Oper anführen zu wollen.

In dem Kapitel „Ausgewählte musikalische Merkmale“ (S. 131–202) beschränkte sich der Verfasser auf Nachweise der verschiedensten Arienformen und auf den Nachweis der selbständigen Behandlung der Textvorlagen durch Keiser. Die Anlage ganzer Szenen als eine Art von Kantate in den frühen Opern Keisers ist gut dargestellt, ein Solist bestreitet eine ganze derartige Szene mit mehreren Arien und verbindenden Rezi-tativen – dabei hat der Verfasser aber über-

sehen, daß dies eine charakteristische Form der venezianischen Opern des späten 17. Jahrhunderts, etwa Giovanni Legrenzis gewesen ist. Wie Keiser diese Vorbilder der italienischen Oper umwandelte, wird leider nicht gesagt. Nur so hätte man aber ein klares Bild von Keisers Stil gewinnen können, d. h. durch Vergleiche mit anderen Komponisten, etwa auch Telemanns und Händels. Um Stilerkenntnisse zu finden, empfiehlt es sich unbedingt, derartige Vergleiche vorzunehmen, was die neuere Kunstwissenschaft seit langem weiß – hier kann auch die Musikwissenschaft noch manche Anregung übernehmen. Nur auf solche Weise hätte man die Eigenarten Keisers genauer erkennen können, eine Forderung, die an die weitere Opernforschung jener Zeit gestellt werden muß. Die Originalität und Neuartigkeit Keisers konnte auf solche Weise wie hier kaum erkannt werden. So erfährt man viele einzelne Tatsachen, etwa daß Keiser Ariosi, Cavaten, Accompagnati komponiert hat, nichts aber über Keisers dramatische Art der Textdeklamation, die sogar J. S. Bach zu Begeisterung und Nachahmung anregte.

Die Nachweise für den Wechsel der instrumentalen Arienbegleitung von der vieltimmigen Fülle der Frühwerke zur Violin-Unisono-Begleitung der späteren Opern Keisers sind gut dargestellt, betreffen aber eine kleine Spezialfrage. Wesentlicher ist der Versuch, in Keisers Opernentwicklung drei zeitliche Stilperioden nachzuweisen, eine erste (1697–1706), die als „*experimenteller Frühstil*“ bezeichnet wird, eine zweite (1710 bis 1717), die als „*virtuoser Gesangsstil*“ gekennzeichnet ist und eine dritte (1722 bis 1734) die als „*Stilverfall*“ angesehen wird. Am wenigsten befriedigt diese dritte Bezeichnung, zumal auf die von mir nachgewiesenen Eigenarten dieses Spätstils des Übergangs zu einem durchsichtigeren, leichteren Kompositionsstil nicht eingegangen wird: Man kann hier nach meiner Ansicht von einem deutschen Rokoko sprechen und muß die Einflüsse des neuen italienischen Stils um 1720 berücksichtigen, welche Telemann weitgehend nach Hamburg brachte. Die Spätzeit Keisers stand im Schatten Telemanns, der als Opernchef die Führung hatte und der durch eine große Zahl von Opern hervorgetreten ist, die noch weitgehend unbekannt geblieben sind. Deswegen kann man

aber die Bedeutung des älteren Reinhard Keiser nicht mindern, er hat die Entwicklung der deutschen Oper damals entscheidend mitbestimmt. Nicht haltbar ist deswegen das Urteil des Verfassers: „*Ein genuin norddeutscher Beitrag zur Musik der Opera seria ist jedoch letztlich von Keiser nicht geleistet worden*“, eher muß man das Gegenteil annehmen. Wie ungenau solche Formulierungen sind, mag man daraus ersehen, daß der Begriff der „*opera seria*“ zu Keisers Zeit noch gar nicht bekannt war, er entstand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Gegenpol zur „*opera buffa*“, auch hierüber fehlt es noch an Nachweisen. Als völlig unhaltbar muß man die Hypothese des Verfassers bezeichnen, aus dem angeblichen Stilverfall von Keisers späten Opern das Eingehen der Hamburger Oper ableiten zu wollen. Daß Telemann gleichzeitig Meisterwerke der Oper für Hamburg geschrieben hat, sollte doch zu Denken geben. Die Gründe für das Eingehen der Hamburger Oper im Jahre 1738 waren sicher vielfältig, sie sind auch nicht auf wirtschaftlichem Gebiet zu suchen, sondern eher im Vordringen des phantasie- und opernfeindlichen Rationalismus, wie ihn Gottsched vertrat.

Das Buch ist im Schreibmaschinensatz (ohne Randausgleich) sauber gedruckt, nur die Handschriftenproben des Anhangs (einiger Notisten und Kopisten sowie eines Autographs Keisers) sind weniger gut wiedergegeben.

(Juli 1976)

Hellmuth Christian Wolf

MICHAEL MANN: Sturm- und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers „Räubern“. Bern und München: Francke Verlag (1974). 179 S.

Das Buch ist ein auf hohem Abstraktionsniveau gehaltener, mitunter recht eigenwilliger, doch selbst im abgelegeneren Detail stets anregender Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zumal zur Deutung von Schillers Jugendwerk und seinen historischen Voraussetzungen. Es richtet sich in erster Linie an den Literaturwissenschaftler, verdient aber auch die Aufmerksamkeit des Musikhistorikers, insofern die Darstellung gemäß der ihr zugrunde liegenden „*Einsicht in die befruchtende Wirkung der Oper auf*

das Sprechdrama“ (S. 5) nicht nur einen besonderen Akzent auf die vielfältigen allgemeinen Beziehungen zwischen musikalischen und literarischen Phänomenen vom Barock bis zur Sturm- und Drang-Zeit legt (z. B. gemeinsame Ausrichtung auf das Dynamische: S. 7 ff. und 26 ff.; musikalische Improvisation und dichterische Skizze: S. 28; Verhältnis von Rezitativ und Arie zu Prosa und Vers: S. 31; Tendenzen zum „Gesamtkunstwerk“: S. 32, u. a.), sondern darüber hinaus speziell Schauspielfassung wie Bühnenbearbeitung der *Räuber* Schillers auf ihre „Musikalität“ in Sprache und Form, Gehalt und Gestalt näher durchleuchtet (S. 74 ff. und 88 ff.). Daß das entscheidende wissenschaftliche Gewicht dabei weniger den Einzelbeobachtungen – die für sich genommen kaum wesentlich Neues bieten – als vielmehr ihrer Einbettung in den übergeordneten Interpretationsrahmen zukommt, entspricht durchaus den Erfordernissen des gegenwärtigen Forschungsstandes, ruft dieser doch vor allem zu weiterer Integration der von den Einzeldisziplinen gewonnenen Erkenntnisse auf.

Musikwissenschaftliches Neuland erschließt dagegen der in Zusammenarbeit mit D. Heartz verfaßte Anhang (S. 123 ff.). Er enthält die erste über bloß vordergründige Beschreibung hinausgelangende Analyse der aus zwei dramatischen Dialogen, einer italienisierenden Arie und sieben volkstümlich-burschikosen Liedchen bestehenden *Gesänge aus dem Schauspiel die Räuber*, die Schillers Freund und Schulkamerad Johann Rudolf Zumsteeg bald nach der Entstehung des Dramas vertont und 1782 bei dem Mannheimer Musikverleger Johann Michael Götz im Druck (Gesangstimme mit Cembalo und ergänzendem Violinpart) herausgebracht hatte. Angesichts der Seltenheit dieser Ausgabe und des Fehlens einer entsprechenden Neuedition, durch die Zumsteegs Kompositionen – die ersten Schiller-Vertonungen überhaupt – zu mehr als bloß bibliographischer Bekanntheit hätten gelangen können, war es ein glücklicher Gedanke, sie dem Band in Faksimilereproduktion (S. 131 ff.) beizugeben.

(Mai 1978) Helmut Lomnitzer

RAIMUND KEUSEN: Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. 203 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 102.)

In seiner Bonner Dissertation von 1972 legt Raimund Keusen erstmals eine umfassende Darstellung der Orgel- und Vokalwerke seines Lehrers vor, jenes Bereichs im bisherigen Gesamtschaffen Schroeders, der ihn weithin bekannt gemacht hat, vor allem als einen der profiliertesten deutschen Komponisten im Bereich der katholischen Kirchenmusik. Die Eingrenzung ist sinnvoll: weitere Instrumentalwerke voll einzubeziehen, würde den Rahmen einer solchen Arbeit überschreiten, doch werden sie kursorisch erwähnt, wenn es die grundsätzliche Charakteristik der ausführlich behandelten Werke erlaubt, wenn nicht geradezu fordert. So wird die innere Verbindung von funktionaler Musik bei Schroeder deutlich als Intention, z. B. bei Spielmusiken, weltlichen Chorwerken für konkrete Anlässe und Kirchenmusik unter Einbeziehung des Gemeindegesangs. Daß die Zahl der thematisch relevanten Werke zu groß ist, um einzeln abgehandelt zu werden, ist kein Nachteil: übergeordnete Gesichtspunkte werden von Fall zu Fall herausgearbeitet, Verallgemeinerungen behutsam vorgenommen und auch in ihrer Problematik erörtert, wo es erforderlich ist.

Nach dem Versuch, Schroeder in die musikgeschichtliche Landschaft des 20. Jahrhunderts einzuordnen (worüber man in manchen Punkten verschiedener Meinung sein kann), wird Schroeders Harmonik charakterisiert. Ist die Melodik stets auf ein tonales Zentrum bezogen, ergibt sich in der Klangbildung die Quintenschichtung in enger und weiter Lage; die Umkehrung (Quart) ermöglicht noch zusätzliche Lösungen, die besonders für die Vokalmusik (Stimmführung) wichtig sind. Die Orgelwerke werden nach Cantus-firmus-gebundenen und -freien getrennt untersucht, wobei den einzelnen Werken im Verhältnis mehr Raum eingeräumt ist als den Vokalwerken, weil der Komponist hier keine ausführungstechnischen Rücksichten zu beachten brauchte und seine kompositorischen Absichten am deutlichsten verwirklichen konnte. Entsprechend gliedert sich die Behandlung der Vokalwerke in lateinische und deutsche Messen sowie Proprien, Kantaten, Motet-

ten, Madrigale und Liedsätze, wobei der Komplex der lateinischen Messen nochmals in sich untergliedert ist. Bei einem so umfangreichen Material ist besonders die Stichhaltigkeit der Auswahl der eingehend untersuchten Werke hervorzuheben. Verallgemeinernde Schlüsse werden nach Erörterung über Tabellen und viele Notenbeispiele einsichtig und nachvollziehbar. Schroeders Vorliebe für barocke Motorik im Rhythmischen entspricht seiner Orientierung an der Tradition in der Wahl der Gattungen, wobei die Cantus-firmus-Bearbeitungen (die weltlichen Liedsätze eingeschlossen) ein wesentlicher Faktor sind und zahlenmäßig überwiegen.

Am Ende des Buches stehen ein ausführliches Werkverzeichnis mit 483 Nummern (bis 1973), zu denen noch die literarischen Arbeiten Schroeders und ein besonderes Verzeichnis der Literatur über Schroeder kommen. Damit hat Keusen ein fundiertes, zuverlässiges Buch vorgelegt, daß nicht nur für Schroeder speziell, sondern implizit für die katholische Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts von Bedeutung ist.

(Februar 1975) Gerhard Schuhmacher

Zur musikalischen Analyse. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974. XVI, 684 S. (Wege der Forschung. Bd. 257.)

Mit ihrer Reihe *Wege der Forschung* hat die Wissenschaftliche Buchgesellschaft sich unzweifelhaft manche Meriten in der Erschließung und thematischen Bündelung teils verstreut, teils entlegen publizierter Aufsätze in vielen Wissenschaftszweigen erworben. Auch der vorliegende Band kann durchaus dieses Verdienst für sich reklamieren. Sein Titel allerdings ist irreführend. Denn der thematische Schwerpunkt ist nicht Reflexion auf Theorie, Methoden oder Geschichte der musikalischen Analyse, sondern es handelt sich – bis auf den quantitativ und teils auch qualitativ mageren Annex – schlicht um eine Zusammenstellung von Analysen, gruppiert nach den nicht eben einfallsreichen Aspekten Instrumentalmusik, Vokalmusik und Oper, konzentriert auf musikalische Werke von Bach bis Boulez. Es scheint, daß die Repräsentanz be-

deutender Komponisten der letzten zwei Jahrhunderte in guten Analysen überhaupt der leitende Gedanke des Herausgebers gewesen ist, wobei dieser sinnvollerweise Analysen verschiedener Autoren zu bestimmten Werken bzw. Werkgruppen bündelte. Für den Vorrang des historisch-werkgebundenen vor dem methodologischen, theoretischen Interesse (dies ist anders bei dem entsprechenden literaturwissenschaftlichen Band der Reihe *Die Werkinterpretation* von 1967) spricht auch ein weiteres Indiz: der Herausgeber hat bei einigen Autoren gerade jene Beiträge nicht aufgenommen, in denen Analysen im Hinblick auf Methodendiskussion vorgestellt werden. So wird von Dahlhaus nicht die Studie *Über das Analysieren neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11,1 und Opus 33a* von 1965, in der analytische Verfahren demonstriert und diskutiert werden, publiziert, sondern der – immer noch leicht zugängliche – Aufsatz über Schönbergs George-Lied op. 15,9; so wird von Adorno statt vielleicht des Abschnitts *Analyse und Berg* (samt einer der dort veröffentlichten Analysen) aus dem Berg-Buch ein kaum analytisch zu nennendes Kapitel aus dem Mahler-Buch berücksichtigt – noch charakteristischer für Adorno freilich wäre eine auf musikalisch-praktische Interpretation zielende Analyse aus dem *Getreuen Korrepetitor* gewesen. Besonders problematisch scheint in diesem Zusammenhang, daß Schuhmacher das methodische Konzept einer Doppelanalyse von Harald Kaufmann offenbar nicht durchschaut hat und nur deren zweiten Teil abdruckt: Kaufmann hatte 1965 in zwei aufeinander bezogenen Darmstädter Vorträgen Schönberg unter aus Weberns Musik abgeleiteten (Struktur-)Kriterien und Webern umgekehrt unter Schönberg'schen (Figur-)Kategorien analysiert, um unter anderem „eine erkenntnistheoretische Fragestellung der Analyse aufzuzeigen: wie weit die Methode geeignet ist, das Resultat zu beeinflussen“. In seiner Aufsatzsammlung *Spurlinien* (Wien 1969) hat der Autor denn auch beide Texte unter einem Titel zusammengefaßt; indem nun hier nur die Webern-Analyse – als durchaus gutes Gegenbild zu einer dem gleichen Stück geltenden von Pousseur – abgedruckt wird, erscheint die Perspektive des Kaufmann'schen Vorgehens ungerechterweise sehr forciert.

Natürlich: die Auswahlgesichtspunkte sind bei einem derartigen Sammelband stets auch eine Frage subjektiver Bewertung und daher auch kaum zureichend kritisierbar. Daß Schuhmacher allerdings keine Analyse von Georgiades oder aus dem Georgiades-Kreis berücksichtigte, scheint dem Rezensenten doch angesichts des Gewichtes dieser musikwissenschaftlichen Schule ein Manko. Dagegen ist man erfreut über die ganz selbstverständliche Einbeziehung auch der neuen und neuesten Musik, bedeutet es doch eine wesentliche Erleichterung, mit Scherchens Analyse von Beethovens op. 133, mit Zofia Lissas analytischer Skizze von Lutoslawskis *Konzert für Orchester*, mit Rudolf Stephans bislang nur englisch publiziertem frühen Vergleich der beiden Fassungen des Hindemithschen *Marienlebens* z. B. einige sonst schwer zugängliche Texte jetzt bequem zur Hand zu haben. Darüber hinaus hat der Herausgeber das unbestreitbare Verdienst, Ludwig Finscher zu einer Fortsetzung seiner Beethoven-Analysen (hier: Opus 59,3) gewonnen zu haben; auch Carl Dahlhaus' Originalbeitrag zur Liebesszene aus Wagners *Tristan* sei in diesem Zusammenhang erwähnt. Fazit: ein nützlicher Band, der bei durchdachter Konzeption noch ein bißchen nützlicher hätte ausfallen können. Der *Forschungsbericht* des Herausgebers im Schlußteil zeigt, daß die Erhellung der Geschichte der musikalischen Analyse immer noch ein Desiderat musikwissenschaftlicher Forschung ist.

(März 1978) Reinhold Brinkmann

JENS BLAUERT: Räumliches Hören.
 Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1974. VIII, 256 S., 174 Abb., 8 Tab. und Bibliogr. (Monographien der Nachrichtentechnik, ohne Bandzählung.)

Mit dieser Monographie hat Blauert endlich eine schmerzliche Lücke in der Literatur über das Hören geschlossen. In obiger Reihe war bereits vor acht Jahren ein Standardwerk, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger* von E. Zwicker und R. Feldtkeller in 2. Auflage erschienen, das die eigenschaftliche und zeitliche Bestimmtheit der Hörereignisse behandelt, seine räumliche Bestimmtheit aber konsequent ausgeklammert hatte. Blauert macht nun ausschließlich diesen Problem-

kreis zum Gegenstand seines Buches. Auch dem Fachmann war es praktisch unmöglich geworden, den Forschungsstand auf diesem Gebiet noch zu überschauen. Die 610 Literaturzitate der Bibliographie dokumentieren, wie notwendig die Zusammenfassung und Sichtung der Forschungsergebnisse geworden ist. Dies hat Blauert in hervorragender Weise geleistet.

Soweit es möglich war, wurden die verschiedenen Arbeiten verglichen und abweichende Ergebnisse gedeutet. Nie täuscht Blauert den Leser über die Grenzen unseres Wissens über das räumliche Hören. In einem Bereich, in dem die Zusammenhänge zwischen Reiz – hier Schallwellen – und Wahrnehmung – hier die bewußt werdende räumliche Struktur des Gehörten – zum Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung gemacht werden, steht und fällt die Klarheit des Textes mit einer klaren Terminologie. Hier kommt Blauert das Verdienst zu, eine schon früher vorgeschlagene eindeutige Terminologie konsequent verwendet und damit ihre allgemeine Einführung wohl gesichert zu haben. Alles, was die physikalische Seite des Hörvorgangs betrifft, wird in Zusammensetzungen mit „Schall . . .“ (Schallereignis, Schallquelle, Schallsignal usw.) verwendet. Das Wahrgenommene wird mit der Vorsilbe „Hör . . .“ gekennzeichnet.

In einer Einleitung bringt Blauert zunächst grundlegende Ausführungen, hauptsächlich zur Untersuchungsmethodik, zu den bei den Untersuchungen verwendeten Schallsignalen und zum Schallfeld. Der zweite Abschnitt ist dem Hören bei nur einer Schallquelle gewidmet. Dieser umfangreichste Teil des Buches behandelt den Elementarfall des räumlichen Hörens, der am einfachsten die systematische Behandlung der physikalischen und psychophysikalischen Phänomene, die beim Hören eine Rolle spielen, erlaubt. Zunächst wird summarisch ein Überblick über die Hörleistung gegeben, danach werden die Verhältnisse bei identischen und unterschiedlichen Schallsignalen an den beiden Ohren erläutert. Bietet die Untersuchung bei nur einer Schallquelle den günstigsten Zugang für die wissenschaftliche Untersuchung des räumlichen Hörens, so öffnet sich der Bezug zur musikalisch interessanten Auswertung der Forschungsergebnisse besonders mit dem nächsten Abschnitt über das räumliche Hören bei mehreren

Schallquellen und in geschlossenen Räumen.

Angesichts der Fülle des Gebotenen ist es sinnlos, hier auf Einzelheiten einzugehen. Blauert hat sich in jüngster Zeit durch wegweisende Forschungen auf diesem Gebiet einen Namen gemacht, Forschungen, die neuerdings die viel beachtete Technik der kopfbezogenen Stereophonie entscheidend gefördert haben. Blauerts sachlich den derzeitigen Wissensstand ausschöpfendes und trotz der teilweise sehr komplexen Materie immer gut lesbares Buch ist vor allem der musikwissenschaftlichen Forschung ans Herz zu legen, die die erklingende Musik zum Forschungsgegenstand gewählt hat.

(November 1974) Michael Dickreiter

CESAR BRESGEN: Musik-Erziehung? Ein kritisches Protokoll. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 60 S. (*Musikpädagogische Bibliothek. Bd. 11.*)

Wenn Cesar Bresgen den Titel seiner Schrift mit einem Fragezeichen versieht, dann deshalb, weil für ihn feststeht, „daß sowohl die Musik der Gegenwart als auch die derzeitige Musikerziehung sich in einem kritischen Zustand befinden“ (S. 5). Unter diesem Blickwinkel möchte der Verfasser „auf dem Boden realer Beobachtungen zeigen, wie weit Mißverständnisse, Fehlurteile und Fehlentwicklungen sich zu dem entwickeln konnten, was wir ‚Krise‘ nennen“ (S. 7).

Die Absicht ist lobenswert, nicht so sehr das methodische Vorgehen, gelangt der Autor doch weniger vom „Boden realer Beobachtungen“ als vielmehr anhand zahlreicher Zitate zu seiner Diagnose. Daß dabei Zitate aus dem Zusammenhang gerissen und collage-artig verwendet werden, kommt der Diagnose nicht eben zugute. Mit dieser Methode lassen sich beispielsweise Kestenbergs und Adornos fast mühelos unter einen Hut bringen (siehe S. 38 f.).

Zu Recht wendet sich Cesar Bresgen gegen Auswüchse und aufklärerisches Sektierertum in der heutigen Musikpädagogik. Doch scheinen ihm Extreme manchmal den Blick für die Realität zu trüben. Die Musikpädagogik unserer Zeit hält nicht Ausschau nach neuen Ufern, weil sie Gefallen an der Zerstörung bisheriger Wertvorstellungen findet, sondern weil bisherige Wertvorstellungen in einer veränderten gesellschaftlichen

und pädagogischen Landschaft ins Wanken gerieten und neu bedacht werden müssen. Wo der Verfasser das Gesetz der Kontinuität wirken sieht, herrscht in Wirklichkeit die Restauration, weshalb die Bschwörung der Kontinuität (S. 37) uns heute nicht weiterhilft.

Geradezu rührend ist es, wenn Bresgen mit Blick auf die Popmusik klagt: „Die zu Tausenden in aller Welt entstandenen jugendlichen Musiziergruppen bleiben zum größten Teil dem ‚normalen‘ Musikunterricht fern“ (S. 15). Als ob diese Jugendlichen jemals vom „normalen“ Musikunterricht profitiert hätten. Indessen dürfen wir noch hoffen, weiß der Verfasser doch auf derselben Seite zu berichten: „So gibt es eine ganze Reihe hervorragender jüngerer Musiker, die nach kürzerer oder längerer Zugehörigkeit zu Beatgruppen von sich aus den Weg zur Kunstmusik gefunden haben. Sie sind an führender Stelle tätig.“ Na also!

Nach der inzwischen verfolgten Reformeuphorie wäre eine kritische musikpädagogische Bestandsaufnahme mehr als wünschenswert, eine Bestandsaufnahme, die von der gegenwärtigen gesellschaftlichen und schulischen Realität auszugehen und sich mit der Theorie und Praxis heutiger Musikpädagogik auseinanderzusetzen hätte. Cesar Bresgen hat dazu seine subjektive Auffassung zu Protokoll gegeben.

(April 1977) Manfred Schuler

MARTIN VOGEL: Onos Lyras. Der Esel mit der Leier. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. 2 Bände. 739 S., 190 Abb., Zitat-, Personen-, Sach- und Wörterverzeichnis. (*Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 13 und 14.*)

Hinter dem einfachen Titel verbirgt sich eine Arbeit von großem Ausmaß und ebensolchem Anspruch, geht es doch dem Autor um die Frage nach der Herkunft der Musik. Damit meint er „nicht irgendeine Musik, sondern unsere Musik, wie sie über die Phryger und Griechen auf uns gekommen ist“ (S. 518). Wichtigsten Ausgangspunkt bildet die Bibel mit ihren Nachrichten über die drei Brüder Jabal, Jubal und Tubalkain: es zeigt sich ein enger Zusammenhang zwischen Nomadentum, Musik und Metallver-

arbeitung. Dabei ist von Bedeutung, daß der Esel als damals einziges domestiziertes Lasttier in jenen Trockengebieten eine lebenswichtige Rolle spielte. Und so weitet sich der Themenkreis des Buches wesentlich aus: „*Wer den Anfängen der Musik nachgehen will, muß sich zunächst mit den Anfängen der Eselzucht befassen.*“ (S. 13) Und was Vogel schließlich vorlegt, ist eine Kulturgeschichte des Esels.

Der Esel wurde im 3. Jahrtausend vor Christus – lange vor dem Pferd und dem Kamel – in Nubien und Somaliland domestiziert. Der Domestizierungsprozeß führte analog zu dem von Rind und Pferd zur Vergötterung des Esels: die Eselzüchter sahen sich als Nachfahren ihrer Gottheit, und als Eselmänner schmückten sie sich mit den entsprechenden Attributen wie Eselskappe, Eselsfell und Phallos, dem Zeichen sexueller Potenz. Solche Eselzüchter waren die drei biblischen Brüder; ihr Stamm – der der Kainiten – kam aus Afrika; ihr Gott war ein Eselgott, dessen Name Jahwe sich aus dem I-A des Eselschreis herleiten läßt. Christus als Sohn des Eselgottes trug das Kreuz, das sich als Schulterzeichnung auch auf dem Esel findet.

Die Entstehung unserer Musik ist somit im Umkreis des Esels zu suchen: nicht nur liefern Eselhaut, -knochen und -sehnen die besten Instrumente, sondern auch die Eselstimme wurde zum Vorbild genommen und nachgeahmt. Parallelen zeigen sich hier zur griechischen Musik, wo Götter und mythische Gestalten mit Eselsattributen ausgestattet sind, so etwa Apollo, Marsyas und Midas, sowie vor allem Hermes, der Jubal und seinen Brüdern sehr nahe steht: Erfinder von Leier, Flöten und Becken, Schutzgott der Kaufleute und des Bergbaus; mit phallischen Attributen und Abstammung aus Afrika. Eine andere Linie führt über die Phryger, von denen die Griechen sowohl die Maultierzucht wie die Musik übernahmen: nach dem Maultier *mušk* hießen die Phryger *muški*, und daraus wurde das Wort *Musikē*.

Um diese Zusammenhänge und Vermutungen abzustützen, benützt Vogel eine unbegrenzt scheinende Fülle von Belegen, welche ein einzelnes Fachgebiet weit übersteigen: zoologische und züchterische Fragen kommen so gut zur Sprache wie Anthropologisches und Völkerkundliches; als Quellen zieht der Autor von der Bibel über den

Rundfunkvortrag (S. 50) bis zum Ferienerlebnis seines Bonner Gemüsehändlers (S. 44) alles heran. Umstandslos werden Zusammenhänge über Jahrhunderte hinweg hergestellt; das „*pulcher et fortissimus*“ aus der Eselmesse von Beauvais (12. Jahrhundert) gibt ähnlichen Worten in der Schilderung des Wildesels in Somaliland (19. Jahrhundert, S. 24) und in einem Bericht über französische Eselzucht zu Beginn unseres Jahrhunderts besondere Bedeutung (S. 318). So fehlt es an Quellenkritik: Esellob zum Beispiel wird immer ernst genommen, und alle Schriften dieser Art hatten nach Vogel das Ziel, „*wenigstens in der gelehrten Welt eine Rehabilitierung des Esels zu erreichen*“ (S. 50). Eine der wichtigsten Quellen hierfür ist ihm Adriano Banchieris *La Nobiltà dell'Asino* (Bologna 1592 u. ö., Vogel kennt nur die deutsche Fassung und bezeichnet ihren Herausgeber, Caspar Dornau, als Verfasser); ihr Gegenstand ist aber die Auseinandersetzung mit einem neuen Menschenbild unter dem Eindruck der Fragwürdigkeit von Wissenschaft und aus dem Blickwinkel einer verkehrten Welt, wie er im 16. Jahrhundert oft erscheint.

Unendlich sind die sachlichen Zusammenhänge, die auf den Esel oder den aus seiner Haut gefertigten Behälter, den Tierschlauch, hinweisen. In der Sprache äußern sie sich in einem magisch zu nennenden Geflecht von etymologischen Verwandtschaften – Eselworten. Erst darin wird deutlich, welche Tragweite die Erkenntnis vom Esel für Vogel besitzt, denn „*eine über mindestens fünf Jahrtausende reichende Entwicklung hat sich in den Sprachen dieses Raumes (sc. Mittlerer Osten und Mittelmeerraum) niedergeschlagen.*“ (S. 523) Aus der Wurzel *hmr* – in allen semitischen Sprachen bedeutet sie *Esel* – und ihren Varianten *h/s/y* – *m/b* – *r/l* leiten sich unter anderem die Völkernamen der *Hebräer, Iberer, Araber* und *Aramäer* her; die *Sumerer* und *Somaliland* sowie *Salomon* und *Salami*; *Hammel, Kalb* und *Kamel* nicht weniger als *Amor* und *Harem*; im Deutschen die Wörter *Hebel, Arm, Harn, Jammer* und *Zuber*; die Musik betreffend sind es *Jubal* und *Hermes, Aulos* und *Schalmei, Harmonie, Symphonie* und *Summton*. Auch hier ist manches Fragezeichen zu setzen. So bringt der Verfasser das deutsche Wort *Himmel* in Beziehung zu arabisch *himl* (Last), weil die beiden Wörter

ähnlich klingen und Atlas den Himmel als Last trug (S. 196). *Himmelschreiend* dagegen führt er auf arabisch *himar* (Esel) zurück, weil das Geschrei des Esels dem Wort als Bild gedient habe (S. 195).

Vogel weiß zwar um die Risiken, die sich bei einer kulturgeschichtlichen Fragestellung für den Einzelnen ergeben: „*Die Fülle der . . . Einzelfragen . . . bringt es mit sich, daß der Autor nicht überall gleich gut beschlagen sein kann.*“ (S. 521) Doch diese Einsicht wird aufgehoben mit Seitenhieben in allen Richtungen: Der Historiker arbeitet „*mit Hilfe windiger Konstruktionen*“ (S. 310); die Forschungen der Theologen sind „*von neuzeitlich-wissenschaftlichem Hochmut*“ (S. 436) diktiert, und fehlende Resultate bei der Etymologie von *Adam* nennt Vogel „*bedenklich*“ und „*eine Ausflucht*“ (S. 457); der Indogermanist wiederum ist mit seinen Schlüssen „*etwas vorschnell bei der Hand*“ (S. 523).

Eine solch polemische Sprache bildet den Grundtenor des Buches und hat ihre Ursache in der für den Verfasser nicht unproblematischen Thematik. Denn über sein rein wissenschaftliches Interesse hinaus wird er zum „*Anwalt des Esels*“ (S. 21). So begreiflich und begrüßenswert dieses Engagement ist, so sollte es nicht dazu führen, daß deswegen die eigenen Resultate überfordert werden, wie von einem „*Spieler . . . der sein Blatt voll ausreizt*“ (S. 22), und daß es dem Autor nichts ausmacht, „*dort, wo man zu weit vor dem Ziel blieb, nun etwas hinter das Ziel zu halten*“ (ebd.). Diese Haltung aber macht die Arbeit bis in die Einzelheiten hinein fragwürdig.

(September 1977)

Andreas Wernli

WILLIAM LICHTENWANGER, DALE HIGBEE, CYNTHIA ADAMS HOOVER, PHILLIP T. YOUNG: *A Survey of Musical Instrument Collections in the United States and Canada. Ann Arbor, Mich.: Music Library Association 1974. 137 S.*

Die Dokumentation von Musikinstrumenten ist ein ebenso wichtiges wie schwieriges Unternehmen: Interessante Instrumente finden sich verstreut in großen und kleinen Museen sowie in Privatsammlungen; und in keinem Fall kann man darauf bauen, daß Publikationen hinreichende Auskunft über

den Bestand geben, ebensowenig darauf, daß die Mitarbeiter der Museen die Daten für die Dokumentation liefern können. Eine Möglichkeit besteht also darin, daß man Fachleute von Sammlung zu Sammlung reisen läßt, die dort die einzelnen Instrumente beschreiben. Der finanzielle Aufwand hierfür ist jedoch u. U. sehr groß und die Realisierung damit in Frage gestellt.

Lichtenwanger und seine Mitarbeiter sind einen anderen Weg gegangen: sie haben Fragebögen verschickt. Der vorliegende Band nennt weniger einzelne Instrumente als daß er die Bestände zusammenfassend und kurz charakterisiert; dazu treten Angaben wie Name und Adresse des Museums bzw. des privaten Eigentümers, Öffnungszeiten, Hinweise auf Möglichkeiten zu Tausch, Verkauf oder Verleihung, ferner solche auf Kataloge oder Schallplatten. Bei einer derartigen Dokumentation stehen der Aufwand (der keineswegs zu gering veranschlagt sei, denn Fragebögen kommen selten „*automatisch*“ zurück!) und der Nutzen in einem sinnvollen Verhältnis: Interessenten müssen zwar die Sammlung, in der sie aufgrund des *Survey* ein für sie wichtiges Instrument vermuten, anschreiben oder aufsuchen; aber das bleibt ihnen in der Regel auch dann nicht erspart, wenn eine Dokumentation einzelner Instrumente vorliegt.

Mehrere Register schlüsseln das Verzeichnis der 572 Sammlungen auf: Im Namenregister der Personen und Institutionen fehlen die – allerdings nur sporadisch in dem Band genannten – Instrumentenbauer, weil der Eindruck einer vollständigen Aufzählung entstehen könne. Dem Unterzeichneten erscheint diese Gefahr jedoch gering gegenüber dem Nutzen, den die Registrierung der vermutlich über hundert erwähnten, zum Teil bedeutenden Instrumentenbauer gebracht hätte. Es folgt ein Verzeichnis nach Instrumenten bzw. Instrumentengruppen, das keinem starren Schema folgt, sondern im Sinn des vermuteten Bedarfs verschiedene Gesichtspunkte verbindet. Den Abschluß bildet ein Register nach der kulturellen, geographischen, historischen Herkunft der Instrumente. – Trotz der Unvollständigkeit, vielleicht auch der Fehler, die dem Verfahren mit Fragebögen notwendig anhaften, liegt eine sehr nützliche Publikation vor.

(Dezember 1975)

Dieter Krickeberg

J. BUNKER CLARK: *Transposition in Seventeenth Century English Organ Accompaniments and the Transposing Organ*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 230 S., 24 Taf. (= *Detroit Monographs in Musicology*. 4.)

In dieser Studie bezieht sich der Verfasser wesentlich auf seine 1964 der Universität Michigan vorgelegte Dissertation. Wie viele Fachkollegen vor ihm beschäftigt ihn das Problem der Tonhöhe im 17. Jahrhundert am Beispiel englischer Orgeln und damit das Transponieren der Orgelbegleitung wie generell die „*transponierende*“ Orgel. Über Arthur Mendels Studie *Pitch in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* („Tonhöhe im 16. und frühen 17. Jahrhundert“), abgedruckt in *The Musical Quarterly* 1948, ergänzt und erweitert wiedergegeben in *Studies in the History of Musical Pitch* (Amsterdam 1968), hinaus wäre der Versuch zu unternehmen, das Phänomen der unterschiedlichen Orgeltonhöhen in England zu denen des europäischen Kontinents in Verbindung zu bringen und jene Spezialfragen, die die Tonhöhe nichtenglischer europäischer Orgeln betreffen, zufriedenstellend zu lösen.

Englische Manuskripte des 17. Jahrhunderts lassen drei verschiedene Tonhöhen erkennen: a) Bei der ersten liegt die nichttransponierte Begleitung auf gleicher Höhe wie die Chorpartie (Abb. 1, S. 74). b) Die zweite Tonhöhe ist um eine Quinte höher anzusetzen und erkennbar am C- statt des F-Schlüssels auf der vierten Zeile des Notensystems bzw. am G-Schlüssel am oberen Zeilensystem statt des zu erwartenden C-Schlüssels (Abb. 2, S. 75). In eben diese Kategorie sind jene Fälle einzureihen, bei denen stellvertretend C- und G- vor F- und C-Schlüssel anzutreffen sind (Abb. 5, S. 78). Der Wechsel der Notenschlüssel hat das Transponieren zur Folge. c) Die dritte Tonhöhe, eine Quarte tiefer als die des Chortons, kann im Regelfall durch den F-Schlüssel auf der Quinte identifiziert werden. Der Wechsel der Notenschlüssel verändert die Tonhöhe nur um eine Terz.

Ein Kapitel widmet der Verfasser den Verhältnissen auf dem „*Kontinent*“, er spricht vom „*continental background*“. Arnold Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) gibt ihm erste Hinweise auf die höher gestimmte Orgel, die für die

Kirchenmusik der damaligen Zeit geeigneter gewesen sei (wobei von der Pfeifenlänge F ausgegangen wird). Ein in dorischer Tonart gespieltes Musikstück würde auf der um eine Quinte höher gestimmten Orgel dem Organisten das „*final d*“ im G-Schlüssel, fast am Ende des Pedals, zu spielen ermöglichen. Auf dem Pedal des frühen 16. Jahrhunderts, das von F bis c' reicht, würde das Tonstück höhere Schlüssel verlangen. Mendel hält es für schwierig oder gar unmöglich, eine genaue Stimmung festzulegen, weil zu viele Varianten wie z. B. Winddruck, Pfeifendurchmesser und Pfeifenlänge mit ausschlaggebend seien. Auch Michael Praetorius schreibt in seinem II. Teil des *Syntagma musicum* „*De organographia*“ (1619) von der Verschiedenheit der Stimmungen seiner Zeit. Einen weiteren Abschnitt widmet Clark der „*transposing Organ*“ mit Aussagen historischer Orgeltheoretiker wie Edward J. Hopkins, aber auch mit der Angabe von Dispositionen englischer Orgeln der fraglichen Zeit. Noch heute besteht in England die Praxis, eine Quarte höher bzw. auch eine große Sekunde bis zu einer Quarte höher zu transponieren, ein wichtiger Beleg für die Tonhöhe bei den „*10-Fuß-Organen*“ des 17. Jahrhunderts (S. 37).

Den Hauptteil des Buches nehmen die Titel transponierter Kompositionen (S. 39 bis 45) und der Abdruck von Komponisten und der Titel von Kompositionen folgender Handschriften ein: *Richard Ayleward Organ Book* (Cambridge), *Berkeley Organ Book* (Musikbibliothek Berkeley, Universität Californien), *Christ Church Mss.* 6, 47, 67, 88, 437, 438 und 1001, *Durham Cathedral Mss.* A 1–6, *Ely Cathedral Mss.* 1–4, *Henry und Georg Loosmore Organ Book* (New York Bibl., Britisches Museum), *Peterhouse Ms.* 493, *St. John's Colleg Ms.* 315 und schließlich *Tenbury Ms.* 791 sowie das *Adrian Batten Organ Book* (S. 99–201). Die Verzeichnisse machen den Eindruck solider, sorgfältiger Arbeit: genaue Beschreibung der Handschrift, möglichst vollständiger Name des Komponisten und der Kompositionen. Symbole wie F 4, C 1, G 3 deuten auf den F-Schlüssel der vierten Zeile im unteren Zeilensystem, C 1 auf den C-Schlüssel der ersten Zeile und G 3 auf den G-Schlüssel der dritten Zeile des oberen Notensystems. Ganz oder zum Teil transponierte Begleitungen werden ebenfalls durch ein Signum

kenntlich gemacht.

Sehr wertvoll ist das fünfundzwanzig Seiten starke Komponistenverzeichnis, in dem uns unbekannt und sehr wohl bekannte Namen der Musikgeschichte begegnen. Die zwanzig Bildtafeln geben Handschriftenbeispiele und einige englische Barockorgelprospekte wieder. Vielleicht hätte eine Kurzzusammenfassung des Inhalts in deutscher und französischer Sprache den Wert des Buches erhöht, bestimmt jedoch für eine weitere Verbreitung der Studie gesorgt. Aber auch ohne dieses Desiderat ist die Arbeit für die historische Orgelforschung von Bedeutung. (Mai 1975) Raimund W. Sterl

FRANZ BÖSKEN †: *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Band 2. Das Gebiet des ehemaligen Regierungsbezirks Wiesbaden. Teil I (A–K), Teil II (L–Z).* Mainz: B. Schott' Söhne 1975. 948 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 7.)

Dem ersten, 1967 im gleichen Verlag erschienenen Band der *Quellen und Forschungen*, in dem nach einem vorausgeschickten allgemein orientierenden „Überblick über die orgelgeschichtliche Entwicklung des Mittelrheins“ die Orgeln in „Mainz und Vororte – Rheinhessen – Worms und Vororte“ behandelt wurden, ließ Franz Böskens nunmehr den zweiten Band seiner Forschungen folgen, der sich den Orgeln im Gebiet des ehem. Regierungsbezirks Wiesbaden zuwendet. Die Fülle des anfallenden Stoffes zwang dabei zu einer Zweiteilung des Bandes, der 640 Orte mit 940 Orgeln verzeichnet sowie 1240 Dispositionen zur Veranschaulichung des Wandels der Klangstile und der handwerklich-technischen Veränderungen der Spieleinrichtungen, an der „über zweihundert Orgelbauer neubauend, reparierend, verändernd und pflegend tätig waren.“

Von diesen Orten können viele auf eine jahrhunderte alte Orgelgeschichte zurückblicken. Die frühesten Belege stammen aus dem 13. Jahrhundert. Damals standen bereits Orgeln in Arnstein, Dietkirchen und Wetzlar und spätestens um die Wende dieses Jahrhunderts auch im Marienstift in Diez. Der Dom und die Liebfrauenkirche in Frankfurt/Main und der Dom (ehem. Stiftskirche St. Georg) in Limburg, vielleicht auch

die Pfarrkirche in Kiedrich besaßen Orgeln im 14. Jahrhundert, und aus dem 15. Jahrhundert liegen Zeugnisse vor für Altenberg, Eberbach und fünf Kirchen in Frankfurt/M. (Barfüßer, Dominikaner, Hl. Geist-Spital, St. Leonhard, Weißfrauen) sowie für St. Ägidien in Hadamar. Aber in zahlreichen Städten, für deren Kirchen erst aus dem 16. oder 17. Jahrhundert Nachrichten über Orgeln vorliegen, würde sich zweifelsohne, bei einer besseren Quellenüberlieferung als sie in Deutschland und speziell in rheinischen Gebieten gegeben ist, die Orgelgeschichte ebenfalls noch bis in spätmittelalterliche Zeit zurückverfolgen lassen. In nachreformatorischer Zeit ist es dann sehr interessant zu beobachten, wie stark der Orgelbau von der konfessionellen Gliederung der damals verschiedenen Herrschaftsgebiete gefördert oder beeinträchtigt wurde, und es ist daher Böskens sehr zu danken, daß er dieser Frage besondere Aufmerksamkeit schenkte (I, 7 ff.).

Das Aufspüren und Sammeln dieser archivalischen Zeugnisse, ganz gleich wie weit diese zurückreichen, erfordert eine ungemäin mühselige und zeitraubende Archivarbeit, deren Schwierigkeiten nur derjenige ermessen kann, der selbst entsprechende Forschungen durchgeführt hat. Sie beginnt mit dem Feststellen der in Betracht kommenden Archive, dem Aufspüren der fündigen Quellen unter den oftmals noch nicht geordneten Beständen, dem dann nicht selten paläographische Probleme oder solche der Datierung folgen, und selbst der ständig notwendige kritische Vergleich mit den schon zutage geförderten (oft nur bruchstückhaft mitgeteilten) Quellen in der in einem derart umfangreichen Gebiet kaum mehr überschaubaren orts-, kirchen- und landesgeschichtlichen Literatur der letzten hundert Jahre stellt eine nicht zu unterschätzende Arbeit dar. Alles in allem ein Unterfangen, dessen Inangriffnahme wie Durchführung ebensoviel Mut wie Fleiß, äußerste Gewissenhaftigkeit und Ausdauer voraussetzen.

Böskens gebührt uneingeschränkt Dank dafür, daß er sich dieser entsagungsvollen Arbeit unterzogen hat. Er hat damit eine sichere Grundlage für weitergreifende orgelgeschichtliche Untersuchungen unter kultur- und geistesgeschichtlichen Aspekten geschaffen, für die eine solch vollständige

Orgeltopographie und Dokumentation wie die vorliegende unerläßliche Voraussetzung bilden, damit Fehler Teile vermieden werden. Wie leicht diese unterlaufen können und wie sehr auch künftige Studien noch weiterer archivalischer Forschungen trotz der umfangreichen Dokumentation bei Böskens bedürfen, soll ein kleines Beispiel aus dessen Quellenexzerpten beleuchten. Aus den Rechnungsbüchern der Kirche St. Leonhard in Frankfurt/Main teilt Böskens die Verbuchungen der Jahre 1481 („1 gl. 1 s. dem Organisten dem Blynden“) und 1525 („10 H. 1 Maß wins Meister Arnoldt dem Organisten von der Orgeln zu stymmen“) mit und interpretiert diese (S. 292) folgendermaßen: „Interessant ist vor allem der Eintrag in der Rechnung vom Jahre 1481. Es wird dem blinden Organisten 1. fl. 1 s. gereicht. Da 1525 Meister Arnold die Orgel stimmte, ist zu vermuten, daß es sich um denselben Meister handelt, nämlich Arnold Schlick“. Daß hier Schlick gemeint ist, stützt Böskens auf die Notiz in MGG XI, 1817, derzufolge Schlick 1486 anlässlich der Krönung Maximilians in Frankfurt „bezeugt“ ist. Das ist zwar nur eine Hypothese (Quelle: „spielte . . . ein Blinder, war bei dem Pfalzgrafen zu Hofe“), aber da Schlicks Zugehörigkeit zum kurpfälz. Hof seit „um 1482“ so gut wie gesichert ist (s. meine *Quellen u. Forsch. z. Gesch. d. Musik am kurpfälz. Hof* . . ., 1963, 1041), so ist gegen die Identifizierung des „Blynden“ mit Schlick im Jahre 1481 nichts einzuwenden. Dagegen spricht nichts für eine Identifizierung mit dem Arnold von 1525. Weniger deswegen, weil Schlick nach 1521 nie mehr begegnet (s. ebda., 114), sondern weil um diese Zeit ein anderer Orgelbauer mit dem gleichen Vornamen in diesem Raume tätig ist – Arnold Rucker, seit c. 1507 in Seligenstadt ansässig (u. a. 1513 und 1521/22 Bau der Domorgel Marburg u. Rep.). Rucker befindet sich seit 1525 in wirtschaftlicher Bedrängnis (s. W. K. Zülch, *Der hist. Grünwald*, München 1938, 42) und daher steht eher zu vermuten, daß er das Stimmen der Orgel, vielleicht in der Hoffnung auf weitere Beschäftigungsmöglichkeit, übernommen hatte.

Korrekturen wie diese werden sich vermutlich auch bei anderen der mitgeteilten Quellen gelegentlich ergeben, wenn man sich mit diesen intensiver beschäftigt kann als dies Böskens beim Sammeln eines so umfang-

reichen Materials immer möglich gewesen sein mag. Selbstverständlich werden sich dann dabei auch noch ergänzende Quellen aufspüren lassen. Das liegt in der Natur der Sache. Dokumentationen wie diese, zumal von einem Forscher allein durchgeführt, werden nie ganz vollständig und fehlerfrei sein können, da sie im Grunde genommen nur in einem „team work“ bewältigt werden können, auch hinsichtlich der Einarbeitung bereits gedruckter vorliegenden Materials. Als Beweis dafür einige Bemerkungen zur Wiedergabe der orgelgeschichtlichen Quellen aus den Frankfurter Bartholomäus-Büchern (S. 229 ff.), von denen innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit wenigstens einige überprüft werden konnten. Außer dem Nachweis von weiteren zehn Blättern zum Orgelbau von 1498 (Stadtarch. Frankfurt/M., Barth. Urk.: 7 Blätter, Barth. Urk. Städt.: 3 Bll.) stellte sich dabei bedauerlicherweise heraus, daß Böskens sich anscheinend auf Mitteilungen von Peine allzu gutgläubig verlassen hat und auch dort, wo ihm dessen Lesung offenbar fragwürdig erschien, nicht das Original noch einmal eingesehen, sondern (wie er geglaubt haben mag) verbessert, dabei aber „verbösert“ hat. Jedenfalls wimmelt die Wiedergabe der wichtigen Rechnung von 1498 derart von Lesefehlern und Auslassungen, daß ihr Wert dadurch sehr beeinträchtigt ist. Um nur einige zu nennen: S. 231, Zeile 17: *cum vicariis* statt „*cum 6 vicariis*“; Zeile 18: *quantitatem* statt „*grauitatem*“; Zeile 39: *dem Organisten familie sue* statt „*dem organisten vt familie sue*“; Zeile 48: *Conrat Blon zwey knechten* statt „*Conrat Blumen zweyn knechten*“; S. 232, Zeile 11: *Item geben Meister Werner* statt „*Item 20 g. geben*“ usw.; Zeile 20: *anno 98 de iussu capituli* gehört noch zum vorhergehenden Eintrag; Zeile 27: *Calcacion D. Anthonii qui habuit cum eodem predecessore* (unvollständig wiedergegeben und gehört als Erläuterung noch zur vorangegangenen Verbuchung, die richtig lautet: „*It 6 g. 1 s. meister Greger dem snitzer bezalt vor syn daglon, die er an dem positue gethan hatt vnd ist also gantz bezalet vor alle syn arbeyt, die er gethan hatt; actum 10 May anno 98 iuxta calculacionem D. Anthonii quam habuit cum eodem incisore; et D. Anthonius scit diem incepcionis et finicionis sue laboris pro tempore pretacta solucionis*“; Zeile 30 ff. muß lauten: „*item 10 g. soluisimus domino deca-*

no quos (nicht quin) *dedit ex decreto capituli m(eister) Hans Suese* (nicht Suest) *von Norrnberg dem orgelmecher in abslag synes lonen uff rechnung deß er vormalß hatt 50 g.* (nicht 1 g.) *et sic* (nicht in) *summa facit 60 g.*; Z. 35 f.: „vor 40 lb. lymß, das lb. 10 heller iuxta cedulam in vigilia Penthecostes anno 98“ (nicht octava wie Böskens [?]) verbesserte); Z. 37: „item 2 (nicht 12) g. dedi meister Hanß dem vrgelmecher . . . in vigilia Penthecostes (nicht in VIa P.) quoniam aby de licencia dominorum; it. 13 g. bezalt meister Sommerhen kangießer vor seyffen zene . . .“ (quoniam bis incl. Sommerhen war ausgefallen); Z. 48: *it. 20 g. dedimus Merßfelt* (nicht Meiß Fett) *ad solmeister Dyl dem leder smerer . . .“*

Angesichts dieser Lesefehler erscheint die Datierung einer anderen Rechnung fragwürdig (Barth.-Urk. Städt. 181,10^f), für die Peine/Bösken ohne Begründung das Jahr 1478 angeben (s. Böskens, 225 f.). Die erste Auszahlung darin (*Sabb. post Agnetis virg.*) gestattet zwar die Datierung auf 1478, aber die darauffolgende (*Sabb. post Conv. Pauli*) spricht dagegen. Samstag, den 31. Januar hätte man damals vermutlich datiert mit „Sabbato ante Purif. Marie“. Die beiden einzigen Rechnungsjahre, die den vorstehenden Daten zwanglos entsprechen, sind die Jahre 1489 und 1490 (und dementsprechend hat Stadtarchivdirektor Dr. Andernacht diese Rechnung auch datiert mit „um 1490“). Im übrigen scheint diese Rechnung eine Antwort auf die von Böskens gegebene Alternative der Lage des Aufganges und des Platzes der Orgel zu geben, denn ihr zufolge wird dem Steinhauer (Schußhennen) gezahlt „2 lb. 14 s. 12 Tage a m snecken zur nuwen orgel zu hauwen“, also doch wohl für den Aufgang im Treppenturm, und damit zur Schwalbennestorgel an der Südwand des Mittelschiffs bzw. über dem Bogen im Südseitenschiff.

Sind demnach zwar gewisse Vorbehalte anzumelden, so erweist sich im übrigen der Dokumententeil als eine Quellensammlung von höchstem musikgeschichtlichem Wert, nicht zuletzt dadurch, daß auch Quellen aufgenommen wurden, deren Aussage die Orgelgeschichte nur mehr am Rande berührt, für andere musikgeschichtliche Forschungsbereiche aber von größter Bedeutung sind. Dazu gehört beispielsweise der Beleg (S. 234), daß die Hofkantorei des Matthias Cor-

vinus 1482 in der Frankfurter Bartholomäuskirche das Hochamt gesungen hat. Verbuchungen wie diese geben einen Fingerzeig, wo weitere entsprechende Belege zu Kantoreien zu suchen sind, deren Anwesenheit nicht nur bei Wahl- und Krönungstagen, sondern auch bei anderen der zahlreichen Fürsten-Zusammenkünfte bekannt ist oder zu vermuten steht, deren Wanderwege samt den damit verbundenen Gegebenheiten uns jedoch, im Gegensatz zu denen der fürstlichen Instrumentisten, noch weitgehend verborgen sind.

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

GISELA BEER: Orgelbau Ibach Barmen (1794–1904). Köln: Arno-Volk-Verlag 1975. XI und 286 S., 6 Abb. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 107.)

Die von der Verfasserin breit angelegten Studien befassen sich mit dem Wirken einer der bedeutendsten rheinischen Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts. Unter Verwendung reichhaltigen Aktenmaterials von fast oft erdrückender Fülle – stünde nur der Orgelforschung für frühere Jahrhunderte annähernd ähnliches Quellenmaterial zur Verfügung! – zeichnet sie nach einem familien-geschichtlichen Abriß ein exaktes Bild hinsichtlich des technischen Aufbaus der Ibach-Orgeln. Die Instrumente haben zu ihrer Zeit weite Verbreitung gefunden, insbesondere im mittleren und südlichen Nordrhein-Westfalen, im Westen Deutschlands bis nach Aachen, im Süden bis Straßburg. Darüber hinaus ist ein Sechstel aller Ibach-Orgeln ins Ausland, nach Spanien, Holland, Belgien, aber auch in die amerikanischen und afrikanischen Erdteile gelangt.

Das Klangideal Ibachscher Orgeln „ordnet sich bei maßvoller Eigenständigkeit den Vorstellungen des Jahrhunderts zwanglos ein“ (S. 232). Dies darf geschlossen werden aus den erhalten gebliebenen Instrumenten, den Dispositionen, die in Gruppen wie Prinzipale, voll- und halbgedeckte Flöten, zylindrisch- oder konisch-offene Flöten, Streicher usw. angeordnet sind, wie im besonderen aus den zeitgenössischen Äußerungen kompetenter Fachleute und der Presse. Von den 224 Ibach-Orgeln, die die Verfasserin ermittelt hat, besitzen 43,7% ein Manual, 47% zwei und 9,3% drei Manuale. Weitere

Details des Buches sind den Orgelbälgen, den Windladen, der (mechanischen) Traktur, Koppeln, Spielhilfen und Nebenzüge, Spielschrank, Pfeifenwerk, Mensuration, Stimmung und Temperatur vorbehalten. In manchem dieser Bereiche ist von den Ibachs Neues erprobt worden, auf dem Gebiet der Bälge, Kanäle und Ventile sind sie sogar selbst erfinderisch tätig gewesen. Als Resümee ist zu sagen, daß ihre Instrumente nach Herkunft und Wesen der romantischen Orgelkunst in Disposition und Registrierung zuzuordnen sind, aber auch „in einem gesunden Konservativismus streng gewahrt“ (S. 251) bleiben. Es ist das Verdienst der Verfasserin, dies klar herausgearbeitet zu haben.

Der Band ist mit Verzeichnissen gut ausgerüstet, so daß sich der Inhalt mühelos erschließt.

(Juni 1976)

Raimund W. Sterl

DONALD H. BOALCH: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840, second edition. Oxford: Clarendon Press (1974). XXI, 225 S., 37 Abb.

Die erste Auflage von Boalch' *Makers* erschien 1956 und wurde in Mf XI (1958), S. 371–372 besprochen. Wie der Besprecher schon damals hervorhob, hatte Boalch „sich . . . überwiegend an die Kataloge gehalten und darüber hinaus seine Mitteilungen durch Gewährsmänner zu vervollständigen gesucht“. Daß eine solche Arbeit am Schreibtisch durchgeführt werden mußte, hat sich auch „zum Nachteil des Buchs“ ausgewirkt. Es hat sich auch zweifellos zum Nachteil der Kritik ausgewirkt, daß der Kritiker selbst sich nur auf Literatur und Gewährsmänner gestützt hat, sonst hätte er z. B. nicht behauptet, das Cristofori-Porträt besitze heutzutage „die Charlottenburger Sammlung“ (es handelt sich um einen Kriegsverlust); hätte er weiterhin nicht vom „*Baffo-Cembalo*“ von Neupert geschrieben, sondern hätte er gewußt, daß dieses Instrument ein sehr schönes, um 1900 von Franciolini getauftes Klavier aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ist; hätte er sodann erwähnt, daß das Tafelklavier von Bodechtel der Slg. Neupert (1805, nicht „1780“ datiert) zu den Kriegsverlusten dieser Slg. gehört; hätte er weiters nicht behauptet, „*Nr. 1 von Giusti in Halle*“

habe „*nichts mit der Sammlung Neupert zu tun*“, sondern hätte er gewußt, daß dieses Instrument als Nr. 52 des Sammlungskataloges aus dem Jahre 1938 aufgeführt ist; und manches mehr. Er stolpert über einen Druckfehler („*Kinsby*“ statt „*Kinsky*“) in 169 Seiten, während seine anderthalbseitige Kritik schon einen enthält (Zitat „*wrest-blank*“, wo Boalch richtig schreibt „*wrest-plank*“).

Mit dem Vorhergehenden will nur gezeigt sein, wie schwierig ein Unternehmen wie das von Boalch ist und wie bewundernswert schon die Leistung der 1. Auflage war. Jetzt liegt eine 2. vor, die mit einer vervollständigten Liste der Museen und Sammlungen beginnt, die umso wertvoller ist, da das Repertorium des Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique trotz etwa zwölfjähriger Arbeit noch nicht das Licht der Welt erblickt hat. Es folgen nunmehr etwa 2000 Eintragungen von Erbauern, in denen nicht nur die in der oben genannten Kritik erwähnten Fehler berichtigt und Mängel ergänzt, sondern überhaupt mit ganz wenigen Ausnahmen die Eintragungen auf den heutigen Stand unserer Kenntnis gebracht wurden. Bei einem Engländer liegt diese Möglichkeit umso mehr auf der Hand, da in den letzten beiden Dezennien gerade in den angelsächsischen Ländern von Instrumentenkundlern wie Barnes, Curtis, Hubbard, Susi Jeans, Sibyl Marcuse, Mould, Ripin, Russell (dessen Andenken die 2. Auflage gewidmet ist), Shortridge und Williams, um nur einige zu nennen, unsere Kenntnisse bezüglich historischer Tasteninstrumente durch Einzeluntersuchungen, denen die deutschsprachigen Länder nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen haben, vergrößert worden sind und unsere Konzepte auf diesem Gebiet zum Teil sogar völlig neu durchdacht werden mußten. Mit welcher Akribie der Verfasser gearbeitet hat, ist am allerbesten aus Eintragungen wie „*Kirkman*“ und „*Ruckers*“ zu ersehen. Nach einem Überblick der Erbauer nach Standorten folgen, aus der 1. Auflage übernommen, Verzeichnisse der erhaltenen englischen Virginalen, der dreimanualigen Cembali (fast alle Fälschungen) und die Aufstellung der Londoner Instrumentenbauergehilfen von 1622 bis 1758. Wesentlich ergänzt und verbessert wurde die Liste der technischen Ausdrücke in englischer, französischer, deut-

scher und italienischer Sprache. (Ein Schulmeister könnte darin einen Druckfehler bei „saltarelli dentati“ = „dogleg jacks“ verzeichnen.) In der dann folgenden Bibliographie, die der Autor bescheiden „selective“ nennt, wird man nur wenige Titel vermissen (u. a. Alfred Berner, *Ein frühes Zeugnis deutschen Cembalobaues*, in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz X, 1972, S. 296–302). Der Abbildungsteil ist völlig neu und zeigt manche besonders interessanten Details. Zu beanstanden wäre hier nur, daß die Fundorte der einzelnen Instrumente nicht den Abbildungsbeschriftungen beigelegt sind.

Boalch selbst weiß am allerbesten, daß auch diese 2. Auflage weder fehlerfrei noch vollständig ist. Daten, die dem Verfasser noch nach den Fahnenkorrekturen zugestellt wurden (auch vom Unterzeichneten), sind als „Addenda“ aufgenommen. Und auch nach der Veröffentlichung sind neue Daten ans Licht gerückt, die nicht aufscheinen. Um einige Beispiele zu nennen: es fehlen Franciscus König (Ingolstadt), Josua Pock (Gerhard Croll, *Das Claviorganum des Josua Pock*, in: Alte und moderne Kunst XIX, 1974), Adam Schlett, Martinus Vater. Weiterhin soll die Eintragung „Mendini“ heißen: „Mondini“ (Oscar Mischiati, *Un elenco romano di cembalari redatto nel 1741*, in: L'organo X, 1972; es ist ein weiteres Spinnett von Francesco Poggio aus d. J. 1588 aufgetaucht, in dessen Signatur der Erbauer sich zweifelsfrei als „Venetus“ bezeichnet, also nicht „Crinetus“. Der Verfasser wird aber am allerbesten selbst wissen, daß solche Berichtigungen und Ergänzungen immer vonnöten sein werden. Ihre Notwendigkeit schmälert keineswegs den Wert dieser 2. Auflage.

Die einzige wirkliche Kritik, die ich hier äußern möchte, betrifft den Überblick der Erbauer nach Standorten. Diese werden nach politischen Einheiten gruppiert, und zwar nach dem Status quo vor 1840. Daß „Bozen“ und „Brixen“ unter „Austria“, „Flensburg“ unter „Denmark“, „Pressburg“ unter „Hungary“ erscheinen, ist mit den damaligen Grenzen in Übereinstimmung. Ebenso ist im Hinblick darauf annehmlich, daß „Breslau“, „Königsberg“, „Memel“ und „Silezia“ unter „Germany“ stehen. Leicht befremdend wirkt in diesem Zusammenhang aber „Danzig“ unter „Poland“. Weiterhin,

wenn „Pressburg“ zu „Hungary“ geschlagen wird, so erwartet man „Prague“ und „Znojmo (Znaim)“ unter „Austria“. Schließlichsind die politischen Einheiten Italiens nicht berücksichtigt, sondern sind fast alle heute zu Italien gehörigen Städte (außer denen in Südtirol) unter „Italy“ aufgezählt, wobei es dann aber befremdet, daß noch eine Sonder-eintragung „Sicily“ auftaucht, unter der nicht „Messina“ erscheint (diese Stadt ist unter „Italy“ zu finden), sondern der Geburtsort von Domenico del Mela, Galliano (nicht „Gagliano“), das aber nicht auf Sizilien, sondern in der Toskana liegt (Vinicio Gai, *Gli strumenti musicali della corte Medicea e il Museo del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze*, Florenz 1969, S. 184).

Dem Unterzeichneten als Sammlungsbetreuer hat schon die 1. Auflage große Dienste geleistet. Es besteht kein Zweifel, daß die weitgehend berichtigte und ergänzte 2. Auflage allen Interessenten Nutzen bringen wird. Alle guten Wünsche gehen dem Verfasser zu für die 3. Auflage, an der er (selbstverständlich) schon arbeitet. (Dezember 1974) John Henry van der Meer

ROGER und MAX MILLANT: *Praktisches Handbuch des Geigenbaus. Ins Deutsche übertragen von Walter KOLNEDER. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 116 S., 104 Zeichnungen (Schriften zur Musik. 5.)*

Neben der 1930 erstmalig erschienenen *Kunst des Geigenbaus* von Otto Möckel liegt nun ein zweites deutschsprachiges Handbuch zur Praxis des Geigenmachens vor. Die Autoren des *Manuel Pratique de Lutherie*, wie die Schrift in der Originalausgabe (Paris 1952) heißt, bemühen sich dabei bewußt um Übersichtlichkeit, Kürze und Prägnanz und verzichten weitgehend auf über das Praktische hinausreichende Erörterungen (Möckels Schrift dagegen wurde in neueren Auflagen um einen Beitrag von Fritz Winkel über die Akustik der Geige erweitert). Die vier Teile des Buches behandeln den Bau der Violine, deren Reparatur, „einige alte Instrumente“ und den Bogen.

Mit bewundernswerter Klarheit werden im ersten Teil die Werkzeuge, die Auswahl der Hölzer und die Fertigung der Violine,

kurz auch der Bratsche, des Violoncellos und des Kontrabasses, in den einzelnen Phasen beschrieben. Erfreut konstatiert der Leser die undogmatische Behandlung verschiedener Arbeitsweisen oder geschmacklicher Fragen wie die der Lackierung. Immer wieder ermuntern die Autoren zu individueller Arbeit, ohne dem heutigen Geigenbauer ältere italienische oder französische Meister zum unumstößlichen Vorbild setzen zu wollen.

Auch der Abschnitt über die Reparatur beginnt vielversprechend: die bedauerlichen Veränderungen an solchen Instrumenten, die nicht in die üblichen Vorstellungen von Größe und Form gepaßt haben, werden keineswegs entschuldigt oder bagatellisiert (S. 71). Aber schon eine Seite danach ist eine kurze Beschreibung der Verkleinerung einer Bratsche zu einer Geige zu lesen. Weiter unten (S. 85) sieht sich der Rezensent folgender Empfehlung gegenüber: „*Wenn man eine Violine aus dem 18. Jh. repariert, die sich noch im Originalzustand befindet, ist der Hals zu kurz, und es wird notwendig sein, ihn zu ersetzen. . .*“ Die Autoren vertreten hier allzu deutlich eine Anschauung, die in der Vergangenheit zum Verlust fast aller originalen Violinhälse geführt und unsere Kenntnis alter Streichinstrumente in so bedauerlicher Weise eingeschränkt hat (von den erhaltenen Hunderten von Geigen der Familie Amati oder eines Stradivari hat sich nur je ein Instrument seinen Hals vor den Messern der Reparateure dieses und des vergangenen Jahrhunderts retten können – vermutlich nur deshalb, weil es eine für Konzertzwecke ungeeignete Größe aufwies). Man mag die Autoren mit dem Erscheinungsdatum der Originalausgabe (1952) entschuldigen; es wäre auf das sich erst in den letzten zwanzig Jahren rapide entwickelnde Interesse von seiten der Musiker und einiger Instrumentenbauer an Tonwerkzeugen im Originalzustand zu verweisen; daß aber eine neue Übersetzung ohne einen Hinweis des Mißbehagens erscheint, läßt vermuten, auch heute bestehe die fatale Praxis des Veränderns und Modernisierens fort. – Die Durchführung der Reparaturen wird wiederum knapp aber klar beschrieben; in vielen Techniken haben jedoch Simone Sacconi (gest. 1973) und seine Schüler entscheidende Fortschritte erzielen können, die den Wert der vorliegenden Abhandlung für den Reparateur einschränken.

Die Erläuterungen zu „*einigen alten Instrumenten*“ enthalten Minimalinformationen über das Gamberquartett und die Viola d'amore, die manchem Geigenbauer willkommen sein mögen. Der Abschnitt über den Bogen ist in dem gewohnten Stil gehalten, bestechend wiederum in der Präzision der Beschreibung komplizierter Arbeitsvorgänge.

Die abschließende Bibliographie ist leider nicht auf den neuesten Stand gebracht worden, sondern enthält nur ältere Titel (selbst Möckels Arbeit von 1930 fehlt). In den deutschen Text haben sich durch die Übersetzung nur wenige unbedeutende Unklarheiten oder Fehler eingeschlichen; allerdings wäre es günstig gewesen, mit dem Wortlaut des Originals freier umzugehen und damit die deutsche Version flüssiger zu gestalten.

(Dezember 1975)

Friedemann Hellwig

THEODOR H. PODNOS: Bagpipes and Tunings. Detroit, Mich.: Informations Coordinators Inc. 1974. 125 S. (Detroit Monographs in Musicology. 3.)

Das vorliegende Bändchen, als *monograph in musicology* erschienen, ist durch eifrige Kompilation entstanden. Geplündert wurden vorzügliche Werke wie die von Baines (*Bagpipes*) und Sárosi (Ungarische Volksmusikinstrumente) sowie recht brauchbare wie von Rehnberg (Schwedische Sackpfeifen), Veiga de Oliveira (Portugiesische Volksmusikinstrumente) und Wertkow (Volksmusikinstrumente der UdSSR). Die Plünderung von Rehnbergs Monographie erreicht ein nicht übliches Ausmaß: Podnos fügt in seinen Text einfach eine Fotokopie der englischen Zusammenfassung ein und erspart sich damit die Verarbeitung in einem größeren Zusammenhang. An und für sich ist gegen eine Kompilation nichts einzuwenden: derjenige, der sich global orientieren will, kann sich mit einer solchen Zusammenfassung begnügen und kann sich das Lesen einer Reihe von Forschungsergebnissen mit beschränkterem Thema ersparen. Im Hinblick darauf wäre es sogar wünschenswert gewesen, wenn der Autor sich noch einiges mehr zu Gemüte geführt hätte, so z. B. die Sackpfeifenstudien seines Landsmannes Winternitz.

Bedenklich oder noch schlimmer wird es jedoch, wenn veraltete und (oder) unzuverlässige Werke zur Herstellung einer Art gemischten Salats verwendet und wenn Übernahmen aus solchen Werken als Ingredienzien zu einem solchen Salat schlecht verarbeitet werden. Dann ist das Ergebnis völlig unverdaulich, was hier leider zutrifft.

Nach einer Einleitung folgt eine Zusammenfassung der historischen literarischen Quellen und der heutigen Fundorte der Sackpfeife. Die so reichen ikonographischen Quellen werden kaum erwähnt. In der alphabetischen Reihenfolge findet man an Quellen Avicenna, „Cotton John“, Ibn Zayla, Mersenne, Prudenziani und Scarabelli. Man sucht Hotteterre unter H, Praetorius unter P und Al Shaqandi unter A oder S. Irrtum: diese Schriftsteller sind unter „France“, „Germany“ bzw. „Spain“ eingereiht. Vergeblich sucht man nach Dion Chrysostomos, Martial, Sueton, Johannes von Affligem, Hieronymus von Mähren, Juan Ruiz, Paulus Paulirinus, Adam de la Hale und Jean Lefèvre, um nur einige zu nennen. In der alphabetischen Reihenfolge sind auch die Länder genannt. Unter „Africa“ werden Algerien, Ägypten, Marokko, der Sudan, Tripolis (gemeint ist wohl Libyen) und Tunesien genannt, daneben auch noch „Maghrib“, „Congo“ (gemeint ist wohl Zaire) und die Goldküste, die beiden letzten selbstverständlich ohne Eintragung. Damit ist Nordafrika abgetan, würde man meinen. Trugschluß, denn unter Arabien steht noch „Arab-Egyptian“. Auch Griechenland wird erwähnt, übrigens unter Auslassung von griechisch Mazedonien. Darunter folgt noch als selbständige Eintragung „Greek Islands“. Soweit so gut, aber dann wundert der verwirrte Leser sich doch, wenn er unter „Aegean Sea Area“ noch eine Reihe griechischer Inseln aufgeführt bekommt. Unter Rußland findet man die Tschermissen, die Tschuwaschen, die Mordowinen, die Ukraine und Weißrußland. Der Leser mit etwas Volksschulbildung wird zum Schluß kommen, daß unter „Russia“ die Sowjetunion gemeint ist. Falsch, denn Armenien, Estland, „Georgian Area“, Lettland und Litauen sind extra aufgeführt. Und so könnten man fortfahren.

Es folgt ein Kapitel über den schottischen Dudelsack und dessen Stimmung. Eine weitere „Chart“ bringt eine Auswahl

der chronologischen Daten über Sackpfeifen. Aufgrund von Carl Engels 1876 (!) erschienenem Katalog der Musikinstrumente des heutigen Victoria and Albert Museums wird behauptet, um 500 v. Chr. sei die Sackpfeife in Indien und bei den Juden bekannt gewesen. Unter Bezug auf das vor nahezu vierzig Jahren erschienene *Textbook* des etwas mit Vorsicht zu genießenden Canon Galpin – der übrigens keine konkrete Jahreszahl nennt – wird das Vorkommen der Sackpfeife in Indien sogar um 1500 v. Chr. angesetzt. Aber gut, man ist sich darüber einig, daß die römische Antike die Sackpfeife gekannt hat und daß die – übrigens von Podnos nicht zitierte – Stelle bei Dion. Chrysostomus (Orat. LXXI 9) sich wohl auf Nero bezieht, weshalb der Autor zum Schluß kommt: „Perhaps Nero played the bagpipe while Rome burned, not the violin as is commonly accepted“ (S. 14).

Die dann folgenden etymologischen Betrachtungen über Sackpfeifennamen sind jedoch recht brauchbar. Schließlich folgen Betrachtungen über Sackpfeifen in Bulgarien, Jugoslawien, „Italy and Africa“ (kaum etwas über die „zampogna“), Portugal und Spanien, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Rußland (lies: der Ukraine), Estland und Skandinavien (Fotokopie Rehnberg). Über die Typologie oder über die Verwendungsbereiche jedes Typs kein Wort. Daß z. B. in Jugoslawien Bosnien und Mazedonien gänzlich verschiedene Dudelsacktypen benutzen, darüber wird geschwiegen. Daß in der ČSSR Tschechen und Slowaken total verschiedene Dudelsäcke blasen – die slowakischen Instrumente sind den ungarischen ähnlicher als den tschechischen –, wird nicht erwähnt. Daß in Rumänien mindestens drei Sackpfeifentypen zu unterscheiden sind, darüber wird geschwiegen.

Soweit die Geschichte und Geographie des Dudelsacks. Laut Titel aber werden auch Sackpfeifenstimmungen besprochen. Der Ausgangspunkt ist, daß Dudelsäcke unveränderliche Stimmungen haben, da der Druck auf den Sack nicht regulierbar sei (S. 9 und 35). Nun weiß ein jeder, der sich auch nur oberflächlich mit der Materie beschäftigt hat, daß bei den Tschechen und Polen, in der Auvergne und bei der „Irish union-pipe“ durch stärkeren Druck des Arms auf den Sack überblasen wird. Weiterhin ist schon längst bekannt, daß in Bulgarien und bei den

keltischen Sackpfeifen Gabelgriffe zur Erzielung chromatischer Töne verwendet werden, und wie die Höhe eines chromatischen Tons durch verschiedene Gabelgriffe abgeändert werden kann, weiß jeder Spieler historischer Holzblasinstrumente. Gerade beim bulgarischen Dudelsacktyp werden auch bei konstantem Druck auf den Sack mit Hilfe des „Flohlochs“ sowohl Überblastöne als auch zahlreiche Verzierungstöne erzielt, wobei Alternativmöglichkeiten eines und desselben Tons bestehen. Auf solche Alternativen weist Podnos selbst hin (S. 56, 59 und 64).

Obwohl der Ausgangspunkt somit völlig verfehlt ist, ist die Tatsache richtig, daß öfters bei der schottischen „*Lowland pipe*“, bei der ukrainischen „*duda*“, bei der ungarischen und der bulgarisch-mazedonischen Sackpfeife und im östlichen Teil der portugiesischen Provinz Trás-os-Montes Stimmungen vorkommen, die etwa von der reinen Stimmung (Podnos schreibt irrtümlicherweise „*equal temperament*“!) differieren. Dabei werden großzügig Querverbindungen mit der altkeltischen Musik, dem gregorianischen Choral, der jüdischen Musik, sogar mit Thailand und Schwarz-Afrika gelegt. Nun sind Einflüsse von Seiten der türkischen Musik etwa in Bulgarien und der arabischen in Portugal denkbar, und eine Erforschung solcher Querverbindungen steht noch aus. Auf der anderen Seite sollte man nicht vergessen, daß der älteste Beleg von Sackpfeifen aus der römischen Antike stammt, ihrerseits stark durch die griechische Kultur beeinflusst, die Intervalle von 120, 150 und 180 Cents (15/14, 12/11, 10/9), wie sie bei verschiedenartigen Sackpfeifen vorkommen, durchaus kannte. Alles, was nicht in das System unserer Kunstmusik paßt, ohne Beweise gleich direkt auf den Orient zurückzuführen, scheint doch nicht gerade wissenschaftlich.

Der Autor zieht am laufenden Band vorilige Schlüsse. Es fehlen ihm Kenntnisse des überaus komplexen Themas, ordnender Geist und, was am schlimmsten ist, einfache Schulgeographie. Eine Monographie wie die vorliegende musikwissenschaftlich zu nennen, erscheint verwegen.

(Juli 1974) John Henry van der Meer

CELIA BIZONY: The Family of Bach. A brief History. Horsham, Sussex: The Artemis Press Ltd. 1975. 47 S.

Der Gedanke, auf 47 Seiten ein Bild der Musikerfamilie Bach von Johann Sebastians Vorfahren bis zu seinen Söhnen zu entwerfen, ist zwar verlockend, erweist sich aber als nicht sinnvoll, wenn man, wie die Verfasserin, auch noch etwas über die Werke der einzelnen Familienglieder bieten will. Dazu kommt, daß Celia Bizony mit der neuesten Bachforschung nicht vertraut ist. Warum sie sich bei der genealogischen Übersicht ausgerechnet an den alten Hilgenfeldt angeschlossen hat, ist nicht recht zu begreifen. Ob sie je Karl Geiringers Werk in der Hand gehabt hat, möchte man bezweifeln; Literatur wird nicht genannt. Für den Wissenschaftler ist die Schrift bedeutungslos.

(Juli 1975) Walter Blankenburg

EDITH PETERS: Georg Anton Kreusser. Ein Mainzer Instrumentalkomponist der Klassik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1975. 281 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. 5.)

Theodor W. Adorno hat Arbeiten wie die vorliegende früher einmal boshaft als „*Weideland zum Dissertieren*“ bezeichnet, wobei er noch indirekt den Doktoranden unterstellte, sie seien Schafe. Die Fachwissenschaft nahm und nimmt gottlob diese Spezial- und Komponistenstudien ernst, umso mehr, wenn sie, wie diese, mit Verstand, Sachkunde und Fleiß angefertigt wurden. Sie sind wichtige Bausteine zur Erkenntnis größerer Zusammenhänge, einfach notwendige Kärnerarbeit zur Erhellung vor allem jener Zeitabschnitte, die von den Großen der Musikgeschichte beschattet sind. Was wußte man schließlich schon von Georg Anton Kreusser (1746–1810), den eifrig komponierenden Konzertmeister am Kurmainzer Hof? Ein Vergleich mit A. Gotttrons MGG-Artikel *Kreusser* (1958) und K. Schweickarts grundlegender Studie über die Musikpflege am Hof der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert (1937) macht deutlich, welchen Wissenszuwachs wir dieser Arbeit zu verdanken haben.

Der bio-bibliographische Teil ist etwa doppelt so lang wie der analytische, Proportionen, die angesichts eines sehr umfangrei-

chen und weitgehend erhalten gebliebenen Werkbestandes gerechtfertigt erscheinen. Das mit Incipits ausgestattete Verzeichnis der Kompositionen registriert nicht weniger als 125 Werke, u. a. 54 Sinfonien, 6 Quintette, 27 Quartette, 18 Trios, das Oratorium *Der Tod Jesu* sowie 8 Messen. Darüber hinaus sind zahlreiche Instrumentalstücke und 4 Oratorien namentlich bekannt, aber verschollen. Die Liste der Fundorte, ein chronologisches Werkverzeichnis sowie zahlreiche Angaben, u. a. über die Erst- und Nachdrucke, im Hauptverzeichnis verraten ein gründliches Quellenstudium, dessen Ergebnisse in übersichtlicher und leicht benutzbarer Form festgehalten sind. Das gleiche gilt auch für die Biographie. Sie korrigiert nicht nur einige wichtige Daten, sondern wertet auch zahlreiche neu aufgefundene, im Anhang diplomatisch getreu wiedergegebene Urkunden aus, so daß Kreussers Lebensweg, seine Tätigkeit in Amsterdam, seine Studienreisen nach Italien und Frankreich, schließlich seine endgültige Bestallung als Konzertmeister am Mainzer Hof, der 1798 nach Aschaffenburg übersiedelte, in knappen Strichen nachgezeichnet wird. Die systematische Auswertung zahlreicher Mitteilungen in zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften bringen zusätzlich weitere Erkenntnisse.

Kreussers Schaffen ist mehr in der Vorklassik als in der Klassik verankert, wenn ihn auch seine Lebensdaten als unmittelbaren Zeitgenossen von Joseph Haydn ausweisen. Sein instrumentales Hauptwerk lag bereits 1781, also vor der eigentlichen „klassischen“ Wende, weitgehend im Druck vor, und in den letzten 23 Lebensjahren, in denen seine Produktivität sehr gering war, entstanden hauptsächlich Messen und Oratorien. Überdies war der Mainzer Hof musikalisch viel stärker nach Italien und Frankreich als nach Wien orientiert, so daß Kreusser kaum von den Wiener Großmeistern Anregungen empfangen konnte. Keinem bestimmten Idol verhaftet, aber die verschiedensten Details von Vorgängern und Zeitgenossen aufgreifend, strebte er nach „*formaler Ebenmäßigkeit und unproblematischer Musizierfreudigkeit*“ und ist nach dem Urteil von Peters wie Franz Xaver Sterkel ein typischer, aber ziemlich eigenständiger Vertreter der „Mainzer Schule“.

Diese Feststellungen belegt die Verfasserin in der Werkbetrachtung ihrer Arbeit auf

rund 80 Seiten, nicht in Gestalt von langen, im Grunde nichtssagenden Beschreibungen, sondern in zusammenfassend referierender Weise, wobei die Analysen als selbstverständliche Vorarbeit im Hintergrund stehen und die neueste Literatur gleichzeitig verwertet wird. Da fast alle Instrumentalwerke mit der Sonatenhauptsatzform – oder dem, was man vor 1780 darunter verstand – und dem Sonatenzyklus arbeiten und auch die meisten Kompositionen recht genau datierbar sind, gelingt es ihr, die formale Entwicklung bei Kreusser, z. T. auch mit statistischen Erhebungen, anschaulich darzustellen. In weiteren Kapiteln folgen Untersuchungen zur Satztechnik, Instrumentation, Themengestaltung und zur Kammer- und Vokalmusik. Während die Harmonik als gliedernder Faktor gebührend Berücksichtigung findet, vermißt man eine genauere Betrachtung der Melodik und Rhythmik. Bedenkt man, daß im vorklassischen wie im klassischen Kunstwerk die Koordination aller Elemente für die Qualität einer Komposition ausschlaggebend ist, dann ist die Zurückhaltung der Verfasserin bei der Analyse dieser Phänomene zu bedauern. Wie bei vielen vergleichbaren Doktorarbeiten der letzten 20 Jahre bleibt deshalb auch ihre Werkbetrachtung etwas „kopflastig“ und zielt weniger auf eine Ganzheits- als auf eine Formanalyse.

Trotz dieser Einschränkungen bringt die Lektüre der Arbeit reichen Gewinn. Dank der flüssigen Formulierung liest sie sich überdies gut. Anzuerkennen ist der enorme Fleiß: Sammlung, Aufbereitung und Spartierung des umfangreichen Materials erforderten mindestens zwei Jahre Vorarbeit, ehe die Verfasserin überhaupt an die Detailbefragung der Kompositionen denken konnte. Die Mühe hat sich wissenschaftlich gelohnt, denn mit der ausführlichen Behandlung dieses Komponisten beginnt die „Mainzer Schule“ im späten 18. Jahrhundert doch etwas festere Konturen anzunehmen.

(April 1977) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DEREK WATSON: Bruckner. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1975. 174 S. (The Master Musicians Series, ohne Bandzählung.)

Jack Westrup, dem Emeritus der Musikabteilung von Oxford-University, fällt das Verdienst zu, kleine handliche und relativ

übersichtliche Musikermonographien initiiert zu haben, die ähnlich wie die roromonographien-Reihe nach einem bestimmten System aufgebaut sind. Konkret: dem Vorwort, einigen Kapiteln und Appendices, die ein Kalendarium, einen Werkkatalog, Personalien und eine Bibliographie enthalten, schließlich ein Index.

Das Standardwerk der Bruckner-Biographie ist noch nicht geschrieben. Im Gegensatz zu anderen großen Komponisten hat eine Freund- und Feindtradition bis heute erfolgreich bestimmte Wesenszüge Bruckners als Geheimnis bewahrt und der Forschung versperrt. Derek Watsons Buch bleibt davon nicht verschont. Die nahezu allen Brucknerforschern immanent anhaftende Wertungs- und Gewöhnlichkeitsliebe, gewöhnlich in schmückenden Attributen beheimatet, ist auch hier kaum zurückgestutzt. Im Englischen kennzeichnen Zusammensetzungen mit „un-“ seinen Charakter: „*uncomplicated, unpretentious, unsophisticated*“. Der Autor wiederholt zwar nicht das Klischee von der servilen Attitüde Bruckners, kann aber andererseits keine Ansätze für glaubwürdige Erklärungen in Bruckners Verhalten liefern. Die Teilung der Symphonien in „*frühe mit Molltonarten und späte in Durtonarten*“ ist ungewöhnlich und wird auch in der Detailanalyse kaum argumentativ gestützt. Ob die eingeworfenen Bruckner-Zitate Inhalte verdeutlichen können, ist nicht erst seit Watson fraglich. Auch die Revisionsprobleme werden in der unglücklichen Polarisierung zwischen hie „*musikalischer*“ und hie „*wissenschaftlicher*“ Bruckner kaum gelöst werden können. Es nützt weder dem Forscher noch dem Aufführungspraktiker, daß Haas mehr „*Brucknerianer im Geist*“ sei und Nowak mehr „*wissenschaftlich*“ arbeite. Die wenigen Worte über die Hauptunterschiede zwischen beiden Editionen verlieren sich denn auch in Wertungen relativ künstlich errichteter Gegensätze.

Watsons Bruckner-Monographie mag für die Rezeption des Komponisten auf dem englischen Markt ihre positiven Aspekte zeitigen. Der Bruckner-Forschung hat sie weder neue Detailspekte noch kühne Perspektiven geliefert. Für beides wäre eigentlich die Zeit reif.

(Mai 1977)

Manfred Wagner

Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. XIII, 154 (1. Teil) und V, 151 S. (2. Teil) (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 104.)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte die Kontrapunktlehre in den gedruckten musiktheoretischen Lehrbüchern eine untergeordnete Rolle. Die seit Rameau entstandene und sich fortentwickelnde Harmonielehre hatte die Kontrapunktlehre verdrängt, die nur in der höheren Kompositionslehre einen je nach Lehrmethode unterschiedlichen Umfang einnahm. Der streng kontrapunktische Satz wurde als eine Art des figurierten harmonischen Satzes und als Vorstufe zur Fugenlehre geübt. Die in den Lehrmethoden nachweisbare Abstinenz vom strengen Satz wurde durch diejenigen Musiker umgangen, die eine fundierte Ausbildung anstrebten. Diese übten den strengen Satz nach wie vor nach dem *Gradus ad Parnassum* oder aber nach Albrechtsbergers *Gründlicher Unterweisung* (1790) bzw. dem *Cours de Contrepoint et de Fugue* Cherubinis (ab 1835 in zweisprachiger Ausgabe durch F. Stoeppel), die beide nach italienischer Tradition auf die Kirchentonalarten verzichteten. Erst in dem für die Entwicklung der Satzlehre entscheidend wichtigen Lehrbuch *Der Contrapunct* von H. Bellermann (1861) wurden die Kirchentöne wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Mit der vorliegenden Publikation wendet sich die Forschung nun der bislang wenig berücksichtigten handschriftlich überlieferten Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts zu. Zwei Lehrgänge, nämlich der bedeutende von Josef Rheinberger und der unvollständig erhaltene des als Lehrer weniger erfolgreichen Peter Cornelius sind aus der Münchner Königlichen Musikschule erhalten. Die von Hans-Josef Irmen vorgelegte Dokumentation ist das erste Teilstück einer umfangreich geplanten Arbeit über die *Münchner Musiktheorieschule* Rheinbergers, unter dessen Leitung zwischen 1867 und 1901 auf der Königlichen Musikschule „*mehr als 600 Schüler*“ aus vielen Ländern das Kompositionshandwerk erlernten. Da Rheinberger kein Lehrbuch publiziert hat (nur sein Schüler C. Kistler verfaßte in Anlehnung an Rheinberger die Lehrbücher *Der einfache Kontrapunkt und die einfache*

Fuge, 1904, und *Der einfache und der mehrfache Kontrapunkt*, 1908), kann lediglich die Veröffentlichung seiner Inspektionsbücher sowie der im Falle seines Schülers Humperdinck erhaltenen Schülerarbeiten aus den Jahren 1877 bis 1879 Aufschluß über die Methoden und Lernziele Rheinbergers geben.

Von den drei Klassen, in die das dreijährige musiktheoretische Studium bei Rheinberger gegliedert war, werden in der vorliegenden Veröffentlichung die zweite (Kontrapunkt, Fuge und Kanon) und die dritte Klasse (Instrumentation, Variation und Vieltimmiger Satz – die Formenlehre fehlt) durch die Wiedergabe des „*Contrapunct-Tagebuchs*“ des Lehrers und die entsprechenden Schülerarbeiten Humperdincks dokumentiert. Da Humperdinck die erste Klasse wegen seiner im Unterricht bei F. Hiller und Lachner erworbenen Kenntnisse nicht absolvieren mußte, fehlen Kompositionsversuche aus diesem Studienabschnitt. Erst die Publikation aller Inspektionsbücher Rheinbergers, die durch das Josef Rheinberger Archiv in nächster Zukunft geplant ist, ermöglicht den Einblick in die Grundlage des Studiums, die erste Klasse (Harmonielehre und einfacher Kontrapunkt) und die Einschätzung der geringstimmigen Arten des Kontrapunkts.

Die Begründung für den Abdruck der Kompositionsstudien des letzten Studienabschnitts (3. Klasse) im 1. Teil und der davor liegenden Arbeiten (2. Klasse) im 2. Teil ist wohl nur darin zu suchen, daß ein annähernd gleicher Umfang der beiden Bände angestrebt wurde. Aus den Quellen läßt sich in Bezug auf Rheinbergers Lehrgang feststellen, daß die Kontrapunktübungen zwar nicht völlig auf die Kirchentontypen verzichteten, die Orientierung aber ganz am freien Satz und der Harmonielehre erfolgt, also der Einfluß Bellermanns und des Historismus kaum nachweisbar ist. Ob eine Orientierung an anderen Lehrbüchern vorliegt, können erst genauere Analysen ergeben. Neben Kompositionsbeispielen von Bach, Mozart, Beethoven und Rheinberger wird nur noch ein Satz von Graun als Modell angeführt. Palestrina oder andere Vertreter der klassischen Vokalpolyphonie fehlen ganz.

Erstaunlich erscheint an den Kompositionsstudien Humperdincks, daß sie nur ganz wenige Verbesserungen und Streichungen des Schülers, vermutlich aber keine Kor-

rekturen des Lehrers enthalten. Vorwort und Einleitung schweigen sich über die Frage der Identifizierung der wenigen Korrekturen, etwa im Teil 2, Seite 32, aus. Aufschlüsse über Rheinbergers Einwirkungen auf den Schüler aufgrund von Einzelkorrekturen können die Arbeiten Humperdincks somit nicht geben.

Das Vorwort (im besprochenen Band gleich zweimal abgedruckt) und die Einleitung des Herausgebers stecken den biographischen Rahmen sowohl in Bezug auf den Lehrer als auch den Schüler ab und geben wertvolle Hinweise auf den Werdegang Humperdincks und die sich wandelnde Stellung zu seinem Lehrer im Zuge der Anhängerschaft zu Richard Wagner.

Die verkleinerte Faksimile-Wiedergabe der Kompositionsstudien von Humperdinck ist abgesehen von wenigen Ausnahmen (Teil 2, S. 100 f.) gut lesbar.

(Januar 1978) Herbert Schneider

DAVID BROWN: Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study. London u. a.: Oxford University Press 1974. 340 S. (mit Werkverzeichnis und Register.)

Wenn es irgendeine Nachwirkung der „Genieepoche“ gibt, dann ist wohl die Gattung „Künstlerbiographie“ ein Relikt davon: in der Umkehrung der Wichtigkeiten, in der selbstverständlichen Hinnahme des Kunstwerkes und der Verlagerung der Aufmerksamkeit auf den Autor (so als wäre sein Werk nichts als die Konsequenz aus seinen Lebensumständen). Ist es eigentlich zwangsläufig, daß das kunstgeschichtlich Wissenswerte unter einem Schuttkegel belangloser Biographica ertrinkt, wäre es nicht Aufgabe des Biographen, hier zu sondern, welche Seiten des Werkes von Lebensumständen bestimmt oder welche Lebensumstände von künstlerischen Zielsetzungen bestimmt waren? Sicher schlosse solches Sondern womöglich nicht verantwortbare Wertungen ein, doch jedenfalls ebenso abergläubisch bleibt der Zugang zum Oeuvre eines entscheidenden Künstlers durch einen Reisberg von Liebesgeschichten und Berufsintrigen.

David Brown wehrt sich gegen diese Schwerkraft des Üblichen; im letzten Kapitel (S. 278) stellt er die Frage, ob bestimmte Episoden aus Glinkas Autobiographie –

Alkohorgien mit einem Husarenregiment bei Warschau, Empfänge bei der Zarin oder Affären mit den verschiedensten Damen in Warschau, Paris, Bordeaux und Granada – überhaupt mitteilenswert seien. Doch manchmal hat man das Gefühl, er hätte sich noch konsequenter wehren sollen. Statt der romanartigen Schilderung aller Lebensdetails, die den Entstehungsprozeß der Werke Glinkas immerhin in lückenloser Chronologie vorstellbar macht und oftmals noch in Einzelheiten auf ihre Genesis eingeht, wünschte man sich doch manchmal mehr „Kompositionsgeschichte“, Standortbestimmung der Werkstücke. Was an Komponisten vor und neben Glinka existierte und wie Glinka zu ihnen stand, bekommt man nur beiläufig zu erfahren: weder ist der Autor darauf besonders neugierig noch setzt er Interesse dafür beim Leser voraus. So wird Glinkas kompositionsgeschichtliche Leistung allenfalls angedeutet (Analysen geschehen punktuell, ohne Vergleichsbasis), doch nicht systematisch untersucht.

Unter dieser Voraussetzung könnten dann auch wieder Lebensumstände näher interessieren als sie hier abgehandelt sind, z. B. das Kapitel *Glinka und Spanien*. Der Komponist, der als Schöpfer der russischen Nationalmusik gilt, hat sich wohl als einer der ersten um diese nichtmitteleuropäische Musikkultur am anderen Rande Europas bemüht und sie lange vor Debussy und Ravel „entdeckt“. Kultur und Nationalcharakter Spaniens sagten ihm vollauf zu („*Spanier sind nicht so umständlich wie Franzosen*“), er verlängerte seinen dortigen Aufenthalt und sammelte unermüdlich Volksmelodien; die spanischen Tänze zog er der Musik Verdis vor. Was – von Glinka erspürt – russische und spanische Musik verbindet, wäre sicher näherer Untersuchungen wert.

In der Erhellung jener russischen Verhältnisse, die Glinkas Voraussetzung bildeten, leistet Brown's Biographie Bedeutendes und oftmals Überraschendes: vieles erscheint, an gegenwärtigen Verhältnissen gemessen, seltsam nahe und vertraut. Folklore-Festivals, erfahren wir, sind keine Erfindung des Touristik-Zeitalters: ein solches Tanzfestival hat Glinka 1823 in Bairan im Kaukasus besucht und dort entscheidende Eindrücke empfangen (S. 30). Oder: Mit einem befreundeten Sänger Ivanov ist Glinka durch Italien unterwegs; dieser hat dort große Er-

folge und entschließt sich, nicht nach Rußland zurückzukehren (S. 61). Glinka bekommt, wieder in Rußland, mächtigen Ärger, weil er ihn nicht davon abgehalten hat, und auf Befehl des Zaren darf der Name des Sängers in der russischen Presse nicht mehr erwähnt werden. Glinka selbst bekam zweimal keinen Paß zur Ausreise; dies führte einmal dazu, daß er statt einer jungen Berlinerin eine junge Petersburgerin heiratete, das andere Mal (nach seinem verlängerten Spanien-Trip), daß er bockig nicht nach Rußland zurückkehrte, sondern in Warschau wohnen blieb, wo ihm das Klima mehr zusagte.

So befremdet es kaum noch, wenn wir auf S. 74 erfahren, daß Glinka 1832 auf der Rückfahrt von Berlin seinen Weg über „*Kalinigrad (Königsberg)*“ nahm, oder daß Franz Liszt, ein wichtiger Förderer und Anreger Glinkas, in den Überlegungen David Brown's selbstverständlich und fraglos als „*Hungarian*“ rangiert (S. 178).

(März 1975)

Detlef Gojowy

CESARE BENDINELLI: Tutta l'arte della Trombetta. 1614. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Edward H. TARR. Kassel usw.: Bärenreiter 1975. (I), (116), (V) S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. V.)

Am 4. Februar 1614 schenkte der Oberhoftrompeter des Herzogs von Bayern, Cesare Bendinelli, der Accademia Filarmonica seiner Heimatstadt Verona eine von Anton Schnitzer gefertigte Trompete und eine von ihm selbst abgefaßte Trompetenschule mit dem Titel *Volume di tutta l'arte della Trombetta*. Bendinellis Werk wurde in das Archiv der Accademia Filarmonica aufgenommen und wurde nicht gedruckt. Abschriften sind nicht nachgewiesen. Die Schule blieb der musikwissenschaftlichen Forschung unbekannt, bis Lorenzo Bianconi den Trompeter Edward H. Tarr auf das handschriftliche Exemplar der Accademia Filarmonica aufmerksam machte, das der vorliegenden Faksimile-Ausgabe zugrunde liegt.

Bendinelli stammte aus Verona, soll von 1562 bis 1565 als Posaunist am Schweriner Hof gewirkt haben, war später zeitweilig am Kaiserhof tätig und leitete von 1580 bis

1617 das Trompeterkorps am herzoglichen Hof in München. Seine Amtszeit überschneidet sich also – diesen Hinweis vermißt man in dem Nachwort Tarrs – mit den letzten 15 Dienstjahren Orlando di Lassos am gleichen Hofe.

Das Lehrwerk Bendinellis zeigt hinsichtlich des Inhaltes und des Aufbaues auffällige Parallelen zu den beiden durch die Teil-Ausgabe Georg Schönemanns (EdM VII) bekannten Repertoiresammlungen der dänischen Hoftrompeter Magnus Thomsen (datiert 1598) und Hendrich Lübeck (entstanden ca. 1596–1609). Derartige Sammlungen legten sich Hoftrompeter jener Zeit teils während ihrer Ausbildung, teils während ihrer späteren Dienstzeit an, um für den täglichen Dienst bei Hofe ein möglichst umfangreiches Repertoire zur Verfügung zu haben. Die bisher bekannten Trompeterbücher enthalten neben wahrscheinlich einstimmig ausgeführten Signalen, Toccaten und Sarsinetten vor allem Improvisationsvorlagen, das heißt die Prinzipal- bzw. Quinta-Stimme, mehrstimmig extemporierter Sonaten und Aufzüge. Ohne Zweifel ist auch Bendinellis *Volume di tutta l'arte della Trombetta*, wie Tarr in seinem Nachwort andeutet, aus einer solchen Repertoiresammlung hervorgegangen. Den Hauptbestandteil seiner Trompetenschule bilden (10) Militärsignale, (27) Toccaten und (332) Sonaten. Einige der Sonaten sind datiert. Sie sind mit den Jahreszahlen 1587 (fol. 37^v), 1584 (fol. 53) und 1588 (fol. 53^v) versehen. Da diese datierten Sonaten sich am Schluß der Sammlung befinden, kann davon ausgegangen werden, daß die Mehrzahl der Stücke spätestens im vorletzten Dezzennium des 16. Jahrhunderts entstanden ist.

Die aus Signalen, Toccaten und Sonaten bestehende Repertoiresammlung erweiterte Bendinelli um eine Übersicht über den Tonumfang der Trompete (fol. 1) und des Clarinregisters (fol. 54^v) sowie um eine Reihe reiner Übungsstücke (fol. 1–3 und 7^v–8) und einige Beispiele für die Improvisation einer Clarinstimme zu einer vorgegebenen Prinzipalstimme (fol. 54^v–57^v). Schließlich versah er die Reinschrift seiner Trompetenschule mit einer Vorrede über die Blastechnik und sehr aufschlußreichen Anmerkungen zur Ausführung der verschiedenen Stücke, im besonderen zur Improvisation der Sonaten.

Im Anhang zu der vorliegenden Faksimile-Ausgabe gibt Tarr eine Übersicht über den Inhalt der Trompetenschule, eine Übersetzung des vollständigen Titels und der Vorrede aus dem Italienischen ins Deutsche und in einem Nachwort Hinweise zur Vita Bendinellis und Erläuterungen zum Inhalt des Lehrwerkes. Während die Ausführungen über den Verfasser der Schule der Ergänzung bedürfen – die auf Bendinelli Bezug nehmenden Publikationen von A. Bertolotti, W. Boetticher, M. Ruhnke, E. F. Schmid, W. Senn, K. Trautmann u. a., wurden nicht berücksichtigt –, sind Tarrs Erläuterungen zum Inhalt des Werkes sehr ausführlich und informativ; vor allem die Abschnitte über die Improvisationspraxis vermitteln eine Reihe neuer wichtiger Erkenntnisse.

Mit der Faksimile-Ausgabe dieser Trompetenschule hat Tarr ein bedeutsames Denkmal zur Geschichte der Blastechnik und der Improvisationspraxis der Trompeter zugänglich gemacht. Bendinellis *Volume di tutta l'arte della Trombetta* vermittelt darüber hinaus einen aufschlußreichen Einblick in das Repertoire des Münchner Hoftrompeterkorps zur Zeit Orlando di Lassos. Das Nachwort des Herausgebers gibt in wünschenswerter Ausführlichkeit eine Übersicht über den Inhalt des Werkes und stellt bereits einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung dieser Quelle zur Geschichte der Trompete dar.

(Oktober 1976)

Detlef Altenburg

JOHANNES DE QUADRIS: Opera. Hrsg. von Giulio CATTIN. Bologna: A.M.I.S. 1972. XI, 85 S. (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta. 2.)

Über das Leben des „presbyter Johannes de Quadris“ wissen wir so gut wie nichts. Wahrscheinlich hat er im Veneto gewirkt; das legt die Eintragung des Kompositionsdatums („1436 mensis maij Venecijs“) beim Autorennamen des Magnificats in der Hs. Oxford, Bodleiana, Can. Misc. 213, f. 13 nahe. Dieses Magnificat ist, wie Hans Schoop darlegte (*Entstehung und Verwendung der Hs. Oxford* . . ., Bern 1971, S. 12), die letzte in diese norditalienische Quelle eingetragene Komposition. Auf Oberitalien verweist auch die von P. Giulio Cattin entdeckte Hs. Vicenza, Archivio Capitolare, U. VIII 11, wel-

che die zweistimmigen Lamentationen und Prozessionsgesänge der Karwoche, und vor 1440 notiert, enthält. Petrucci druckte sie 1506 in Venedig unter Johannes' Namen. Schließlich enthalten 4 ebenfalls italienische Handschriften aus der Zeit um 1460 bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts einen Hymnus *Iste confessor*, der in einer Johannes zugeschrieben wird. Diese Werke legt Pater Giulio in seiner Ausgabe vor. Das Magnificat, bei Kirsch Nr. 988, veröffentlichte van den Borren auf S. 137–145 seiner *Polyphonia Sacra* (1932, rev. 1963), große Teile der Karwochengesänge G. Massenkeil in seinem Band *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (1965; *Musikalische Denkmäler*, VI), S. 24–32. Eine Komposition, die durch F. Gaffurius im *Tractatus practicabillium proportionum* von 1482 Johannes zugeschrieben wird, die Motette *Gaudeat ecclesia* (neu in *DTÖ* 76, Wien 1933, S. 72 f.), wird von P. Giulio zwar auf S. V, Anm. 1 als wahrscheinlich echt erwähnt, aber genausowenig publiziert wie die in der Oxforder Hs. mit „P.J.“ gezeichneten Sätze *Douce speranche my conforte* und *Se je n'é mal fors par leesce*, die Gilbert Reany dem Komponisten zusprechen möchte, und die P. Giulio nicht nennt.

Auch sonst ist der Herausgeber von einer zurückhaltenden Bescheidenheit, die ihn zwar ehrt, dem Leser aber zusätzliche Mühe bereitet: Von den zahlreichen Arbeiten, die dieser hervorragende Kenner der italienischen Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts über Johannes de Quadris und seine Umwelt vorgelegt hat, erwähnt er nur gerade die monographische Darstellung in *Quadrivium X/2* (1969), S. 5–47 (auch separat: Bologna 1971), nicht aber seine für die Quadris-Quellen wichtigen Studien wie u. a. jene in den beiden Certaldo-Kongreßberichten 2 (1968) und vor allem 3 (1970). Das ist deshalb zu bedauern, weil das hier vorgelegte Schaffen einen in seiner „Uneinheitlichkeit“ höchst aussagekräftigen Querschnitt durch die für liturgische Musik dieser Zeit möglichen Satztypen bietet.

Schon R. Gerber (*AMl* 28, 1956, S. 79, dann separat in *Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus*, ed. G. Croll, Kassel 1965, S. 100) wies auf die Verwandtschaft von Johannes' Hymnensatz mit jenen des Antonius de Janua hin; beide setzen den Hymnentypus Dufays mit kaum colorier-

tem Oberstimmen-Cantus-firmus fort, wobei bei Johannes Superius/Tenor-Imitation zwei Mal den sonst homophonen Satz lockert. Die verwendete Melodie steht bei Stäblein als Nr. 160 (auch im *Antiphonale monasticum*, S. 655). In jedem Falle aber sollten Tenor und Contratenor bei der Edition vom Herausgeber austextiert werden, was hier übrigens keine Probleme bietet (auch sonst tendiert P. Giulio dazu, die Texte diplomatisch wiederzugeben).

Das vierstimmige Magnificat III. toni dagegen steht auf der technischen Höhe der Zeit: Contratenor und Tenor sind stellenweise annähernd von der Beweglichkeit der beiden Oberstimmen, Fülle wird durch Mensurwechsel, Imitation und Bicinenintroduktionen erreicht (man beachte etwa die Paraphrasierung des Cantus, T. 1–5, im Triplum, T. 6–11). In T. 35 des Contratenors würde ich wie van den Borren (S. 139) das letzte Viertel e^1 zu d^1 emendieren; auch wäre es wünschenswert, wenn die Herausgeber den Praktikern insoweit entgegenkämen, daß die in Alternatimkompositionen notwendigen monodischen Choralergänzungen beige setzt würden.

Wieder eine andere „Stillage“ zeigen die Jeremias-Prophetien mit den Prozessionsgesängen des Karfreitags: Man kennt solch „periphere“ zweistimmige liturgische Werke gerade auch aus Oberitalien: Verona, Bibl. Cap., Ms. DCXC, Bologna, UB, Ms. 2931 (aus Brescia), Bruxelles, Bibl. du Cons., Ms. 16587 und Urbana, Univ. of Illinois, Ms. 783.2.L.712 sind die bekanntesten Beispiele. Diese langen Texte werden nach einem „Baukastenprinzip“ komponiert, das ebenso rationell wie – angesichts der Ausdehnung – musikalisch langweilig ist: Modelle für die Anfangs-, Mittel- und Schlußteile werden den jeweiligen Texten angepaßt. Als „musikalisch langweilig“ erscheinen sie natürlich nur vom Magnificat her gesehen, das dazu tendierte, den funktionalen liturgischen Rahmen auch autonom-musikalisch zu füllen. Es ist kaum zufällig, daß gerade Gesänge der Karwoche noch anfangs des 16. Jahrhunderts in diesem „peripheren“, im eigentlichen Sinne des Wortes anonymen Stil gedruckt verbreitet wurden: Das musikalisch „Kunstvolle“ war nicht nur in seiner Verbreitbarkeit eingeschränkt, es trug in sich auch Momente, die der Bußzeit widersprachen (sie als „weltlich“ zu bezeichnen, wür-

de voraussetzen, daß man im 15. Jahrhundert „weltlich“ und „geistlich“ als einander ausschließende Gegensätze verstanden hätte).

Mit diesen drei „Stilschichten“ innerhalb des Schaffens eines einzigen Komponisten, wird einmal mehr der Gegensatz „Peripherie“/„Zentrum“, verstanden als sich wechselseitig ausschließende Momente, als eine geschichtsphilosophische Annahme ausgewiesen, die keine reale Begründung findet. Gerade P. Giulios Band bietet sich als Studienobjekt für jene Fragestellungen an, die am Symposium „Peripherie“ und „Zentrum“ am Berliner Kongreß 1974 anhand mittelalterlicher Musik erarbeitet und erörtert worden sind.

(November 1977)

Jürg Stenzl

JOHANNES SCHULTZ: Musikalischer Lustgarte. Hrsg. von Hermann ZENK.

ANDREAS CRAPPIUS: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Th. W. WERNER. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag 1974. XVI, 104 S.; XI, 113 S.

Bei beiden Ausgaben handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der 1937 bzw. 1942 publizierten Landschaftsdenkmale der Musik in Niedersachsen, Band 1 und 2. Auf ihren Inhalt sei deshalb nur kurz aufmerksam gemacht. Der *Lustgarte* des Fürstlich Braunschweigisch-Lüneburgischen Organisten Schultz (1582–1653) von 1622 knüpft zwar an die Tradition der italienischen *giardini* und *fiore musicali* an, ist aber weitaus bunter in der Zusammenstellung. Sein aus 59 Sätzen bestehender Inhalt reicht von Kleinstbesetzungen für zwei Stimmen bis zur Achtstimmigkeit und umfaßt Kanons, Lieder, Motetten, Madrigale, einige lateinische Stücke und Tänze. Vielseitig praktisch verwendbar war er seinerzeit für Hof, Kirche und Haus in gleicher Weise geeignet. Wenn auch einzelne Stücke nicht immer die Qualität des im originalen Vorwort unerwähnt gebliebenen Haßlerschen *Lustgartens*, des unmittelbaren deutschen Vorbildes, erreichen, so handelt es sich doch um gut klingende und stets sauber und geschickt gesetzte Musik, die nicht nur historisches und landeskundliches Interesse beanspruchen darf, sondern für das heutige gesellige Musizieren geradezu prädestiniert erscheint.

Weniger bekannt sind die Kompositionen des hannoverschen Kantors Crappius (1542–1623), eines tüchtigen lutherischen Kleinmeisters, der zusammen mit vielen anderen den Aufschwung der protestantischen Kirchenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts einleitete. Die Auswahl aus seinem Schaffen ist in fünf Abteilungen gegliedert, beginnt mit *Neuen geistlichen Liedern und Psalmen* im schlichten dreistimmigen Kantionalsatz und einer fünfstimmigen, nur leicht polyphonierenden Messe und führt über sieben lateinisch und deutsch textierte Motetten zu Gelegenheitswerken, speziell Hochzeitscarmina und Kanons. Die Stücke sind ungleich im künstlerischen Wert. Gutes steht neben weniger Gelungenem (zu dem manche Motetten gehören), doch vermittelt die Auswahl einen trefflichen Einblick in die Pflichten und Aufgaben eines norddeutschen Kantors um 1600. Für die musikalische Praxis bilden die geistlichen Lieder sicher eine willkommene Bereicherung des Repertoires.

(Juni 1975) Lothar Hoffmann-Erbrecht

JOSEPH HAYDN: Messe Nr. 11 „Schöpfungsmesse“ 1801. Hrsg. von Irmgard BECKER-GLAUCH. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1967. X, 204 S., 1 Taf. (Joseph Haydn. Werke. Reihe XXIII. Bd. 4.) und *Kritischer Bericht.* München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 35 S.

JOSEPH HAYDN: Messe Nr. 12 „Harmoniemesse“ 1802. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. VIII, 222 S., 1 Taf. (Joseph Haydn. Werke. Reihe XXIII. Bd. 5.) und *Kritischer Bericht.* München-Duisburg: G. Henle Verlag 1967. 31 S.

Die beiden letzten Messen Haydns sind hier von Irmgard Becker-Glauch und Friedrich Lippmann in der gewohnten Qualität der Haydn-GA vom Joseph Haydn-Institut in Köln herausgebracht worden. Im Detail gründlich und genau sind die Notentexte beider Messen von den Herausgebern entsprechend den festgelegten Editionsmethoden des Haydn-Instituts erarbeitet worden. Die gerade von diesem Institut angestrebte Raffung des Kritischen Berichts ist weitgehend realisiert; die verschiedenen inhaltlichen Bemerkungen sind übersichtlich in bestimmten Rubriken zusammengestellt. Die

erreichte Teamarbeit wird stellenweise nicht nur durch gleichen Aufbau des Berichts, sondern vereinzelt auch durch ähnlichen Wortlaut spürbar. Vor Beginn des Notenteiles sind die Gestaltungsgrundlagen des jeweiligen Bandes angeführt, wie es seit Jahren in dieser Weise in der Haydn-Gesamtausgabe üblich ist. Die Quellenkritik ist so weit vorangetrieben, daß lediglich die autographen Schichten für den Notentext zugrundegelegt werden und die darüber hinaus gehenden Angaben im Aufführungswegmaterial Haydns, das fast durchweg von Elßler geschrieben ist, gemäß den Richtlinien in runden Klammern übernommen werden, während selbst der Leipziger Originaldruck von Breitkopf & Härtel und selbstverständlich die sekundären zeitgenössischen Kopien dagegen zurücktreten und nur fallweise bei problematischen Textstellen herangezogen werden. Diese Entscheidungen bringen für den Herausgeber und den Benutzer Vorteile.

Die beiden Ausgaben sind gründlich und gewissenhaft entsprechend der gewählten Herausgebermethode erstellt worden. Im folgenden sollen einige Überlegungen zu dieser Arbeitsweise vorgetragen werden, die vielleicht Anlaß zum – nochmaligen – Überdenken geben können. Nach den Richtlinien wird der authentische Notentext vornehmlich nach dem Notenbild, weniger nach dem authentischen Klanggeschehen festgelegt. Dies ist durchaus legitim und gerechtfertigt. Dadurch werden die von Haydn selbst ergänzten und verdeutlichten Uraufführungsstimmen in ihrer Gesamtheit ein wenig zurückgestellt. Wird dagegen der hinter dem Notenbild stehende authentische Klang mehr in den Mittelpunkt gerückt, so würde diese Quelle eine größere Bedeutung erhalten; die spitze Klammer <> für colla parte geführte Instrumente in der Partitur könnte entfallen, da sie durch die Aufführungsstimmen, die durch Haydns Eintragungen und durch seine Gegenwart bei der Uraufführung authentischen Klangcharakter tragen, eindeutig bestätigt sind. Eine solche Beurteilungsweise hätte dann zur Folge, daß auch Ergänzungen nach der originalen Schicht der Uraufführungsstimmen nicht in runden Klammern zu stehen bräuchten, diese vielmehr für Übernahmen aus dem Originaldruck verwendet werden könnten. Die hervorragenden Editionsleistungen der beiden Herausgeber und des Generaleditors

Georg Feder bleiben durch diese Überlegungen freilich unberührt.

An Detailbemerkung sei nur noch erwähnt, daß es bei der „*Harmoniemesse*“, deren Autograph nicht in einer Faksimileausgabe zur Verfügung steht, vielleicht angebracht sein könnte, für einen ausgewählten Messensatz alle undeutlich gewordenen Rasuren Haydns in der autographen Partitur einmal systematisch im Kritischen Bericht zusammenzustellen, um den Umfang von Haydns Eingriffen während der Niederschrift ermessen zu können.

Musikwissenschaftler und Praktiker, vornehmlich die Kirchenmusiker, werden dankbar immer wieder diese beiden Messen der Haydn-Gesamtausgabe benutzen, deren Namen „*Schöpfungsmesse*“ und „*Harmoniemesse*“ erst später zur besseren Kennzeichnung dieser Werke beigegeben wurden; im ersten Falle wegen eines Melodiezitats aus dem Oratorium *Die Schöpfung* im *Gloria* und im zweiten Falle wegen der stark besetzten Bläsergruppe, die auch ‚Harmonie‘ genannt wird.

(Januar 1978)

Hubert Unverricht

Oeuvres de VAUMESNIL, EDINTON, PERRICHON, RAEL, MONTBUYSSON, LA GROTTE, SAMAN et LA BARRE. Édition et transcription par André SOURIS, Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1974. LIX, 152 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Nach dem 1967 erschienenen Band mit Lautenkompositionen von Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson und Chevalier (s. Mf XXIV, 1971, S. 113 f.) legt das CNRS hiermit den zweiten Sammelband mit Werken französischer Lautenisten vor. Die Komponisten der 53 enthaltenen Stücke haben gemeinsam, daß sie alle in einer der beiden Anthologien von J. B. Besard (RISM 1603.15 und RISM 1617.26) vertreten sind. Diese Tatsache, sowie die kleine Zahl der erhaltenen Stücke hat die Herausgeber zu dieser Zusammenstellung veranlaßt.

Wie in allen Bänden dieser Reihe ist der Edition ein ausführlicher Textteil vorangestellt, der u. a. biographische Angaben zu den Komponisten aufführt: Zwei Träger des

Namens Vaumesnil sind durch die Dokumente des französischen Hofes bekannt, nämlich Guillaume Le Boulanger, Seigneur de Vaumesnil, *valet de chambre* und später auch *joueur de luth* der Könige Franz II., Karl IX. und Heinrich III., sowie sein jüngerer Bruder Jehan, der wie er als ausgezeichneter Lautenist gerühmt wurde. Obwohl die Quellen lediglich *Monsieur de Vaumenij* (Besard, 1603: fol. III^v) bzw. *M[onsieur] de Vaumenij* (Philipp Hainhofers Lautenbuch Teil VI fol. 18^v) angeben, schreiben die Herausgeber beide erhaltenen Stücke dem älteren, Guillaume, zu, da er als Lautenist weit berühmter war als sein Bruder, der eigentlich als *chanteur* am Hofe im Dienst stand.

Die Brüder Charles, Guillaume und Jacques Edinthon waren alle als Lautenisten bekannt, keinem der drei sind allerdings die fünf erhaltenen Stücke eindeutig zuzuschreiben, da Besard (1603, fol. III^v) einen *Ioannes* und Hainhofer (III, fol. 16^v) einen *Jean* Edinthon nennt. Die Herausgeber führen diese Tatsache darauf zurück, daß Besard bei der Germanisierung eines der Namen ein Fehler unterlaufen ist, der dann von Hainhofer, dessen Manuskript in Anlehnung an die Bücher Besards entstand, übernommen wurde.

Eine Verwechslung der Vornamen von Jehan und Julien Perrichon in den Lautendruck des frühen 17. Jahrhunderts gibt wiederum Anlaß zu einiger Verwirrung, denn bei dem Komponisten der Lautenstücke handelt es sich um Julien, während sein Vater Jehan *hautboiste et violoniste* war. Wiederum war es Besard, der 1603 diesen Irrtum als Erster zu Druck brachte, und damit spätere Herausgeber wie Robert Dowland (er nennt in RISM 1610.23 einen *John Perrichon*) und G. L. Fuhrmann (RISM 1615.24 fol. III^v: *Ioh. Perichonius, Parisiensis*) verwirrte.

Cidrac Rael erscheint bereits 1603 bei Besard, doch sind biographische Angaben über ihn erst aus späterer Zeit vorhanden. 1614 ist er zum ersten Mal in den Dokumenten des Hofes erwähnt, nachdem er vorher wahrscheinlich beim Prince de Conti im Dienst war. 1616 ist er *musicien du roi*.

Victor de Montbuysson hielt sich zwischen 1595 und 1627 am Hofe von Landgraf Moritz in Kassel auf, der, selbst passionierter Lautenist, ihm die Möglichkeit gab,

einige der hervorragendsten Musiker seiner Zeit kennen zu lernen. So traf er 1599 mit Besard zusammen, der einige seiner Stücke in seinen *Thesaurus Harmonicus* übernahm. Weitere Kompositionen finden sich bei Denss (RISM 1594.19), in dem verschollenen Druck *Thesaurus Gratiarum*, 1622, von J. D. Mylius, der den Herausgebern in Form von Abschriften zur Verfügung stand, sowie in dem wahrscheinlich von Montbuyssons Hand stammenden Manuskript 108.1 der Murhardschen Bibliothek zu Kassel.

Neben Besard war ein Berliner Manuskript (Staatsbibliothek, o. Signatur) Quelle für Lautenstücke eines Sieur de La Grotte. Nach Auskunft Boettichers (*Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. u. 17. Jahrhunderts*, Berlin 1943, S. 384) steht dieses verschollene Manuskript in Abschriften Tapperts unter der Signatur 40.165 in Berlin zur Verfügung (40.165 ist also die Signatur der Abschriften Tapperts, und nicht des Original-Manuskriptes, wie die Herausgeber fälschlich angeben), die Stücke La Grottes scheinen aber auch in diesen fragmentarischen Aufzeichnungen nicht erhalten zu sein. Die bei Besard (1617) überlieferte *Courante*, stammt möglicherweise vom Organisten Nicolas de La Grotte (s. *Lesure in MGG*), da dieser auch als Meister auf anderen Instrumenten zu seiner Zeit berühmt war.

Unter den zahlreichen Musikern mit dem Namen La Barre ist Pierre (geb. 1592) nach Souris/Rollin der Autor der *Courante* bei Besard (1617), da er der einzige war, der als Lautenist über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war. Die im Anhang der Ausgabe befindliche Komposition stammt wohl von seinem Sohn Pierre (1634–1710).

René Saman war 1615 Lautenist bei der Reine-Regente Marie de Medici und später Musiker am Hofe, wo er zum *maître pour le luth des enfants de la chapelle de musique de sa Majesté* ernannt wurde. Neben Besard und Dowland ist das Lautenbuch des Lord Herbert of Chisbury (heute im Fitzwilliam-Museum, Cambridge) Quelle für seine Lautenstücke.

Die herausgegebenen Stücke erfordern eine 6-10-chörige Laute, wobei die Stimmung der ersten sechs Chöre *G c f a d' g'* (*viel ton*) durchgehend gleichbleibt. Lediglich die *Courante* von Pierre La Barre (Anhang!) ist für 11-chörige Laute in einem der

accords nouveaux. Die Ausgabe vereint einen Neudruck der Tabulatur mit ihrer Übertragung im Klaviersatz. Die Tabulaturzeichen sind über die Linien, bzw. bei der italienischen Griffschrift Hainhofers darunter gesetzt, was beim Abspielen leicht verwirrt. Überhaupt ist die Ausgabe für den Praktiker nur bedingt verwendbar, da durch die platzraubende Druckanordnung nur die kürzesten Stücke ohne Umblättern gelesen werden können.

Die Übertragung muß als sehr sorgfältig bezeichnet werden, obwohl in Einzelfällen den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments nicht Rechnung getragen wurde. Wie an dieser Stelle bereits ausgeführt (H. Radke in *Mf XXI*, 1968, S. 138), kann ein Ton nicht ausgehalten werden, wenn auf der gleichen Saite ein anderer gegriffen werden muß. Auch in der vorliegenden Ausgabe finden sich Stellen, wo hierauf nicht Rücksicht genommen wurde: z. B. S. 3: T. 6; S. 4: T. 13 oder S. 7: T. 43.

Folgende kleinere Fehler wurden beim Druck der Tabulatur übersehen: S. 3: T. 4, 3. Viertel/2. Achtel 2. Chor *c* fehlt; dgl. i. d. Übertrg. Sechzehntel *e'*; S. 5: T. 22, 4. Viertel erster Chor *f* fehlt; dgl. i. d. Übertrg. Viertel *c''*; S. 6: T. 34, 3. Viertel 5. Chor *b* fehlt; dgl. Übertrg. *cis*; S. 8: T. 5, 4. Viertel 3 a. d. 5. Chor nicht a. d. sechsten; dgl. i. d. Übertrg. *es* statt *B*; S. 24: T. 35 erster Akkord sechster Chor *d* nicht *f*; S. 43: T. 4 drittletzttes Tabulaturzeichen *d* a. d. 4. Chor nicht a. d. dritten; dgl. Übertrg. *as*; S. 64: T. 55 erster Akkord fünfter Chor *d* zweiter und dritter *b* sowie erster *d*; S. 80: T. 7 erster Akkord 7. Chor *a* fehlt; dgl. Übertrg. *F*; S. 85: T. 8 erster Akkord: *a/7*. Chor fehlt; dgl. Übertrg. *f*; S. 130: T. 50–51 Mensurzeichen fehlen; s. Übertrg.; S. 140: T. 3 letztes Zeichen *a* statt *c*. Übertrg. *f*.

Einige wenige Fehler befinden sich in der Übertragung. Wider die Gewohnheit wurden etliche Korrekturen in der Tabulatur nicht kenntlich gemacht.

(Oktober 1975)

Peter Paffgen

REINHARD KEISER: *Die Großmütige Tomyris*. Hrsg. von Klaus ZELM. München: G. Henle Verlag 1975. VII, 191 S. (*Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte. I.*)

Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1976. 30, (V) S.

Diese neue, groß angelegte Serie von Neuausgaben bisher unveröffentlichter älterer Opernpartituren aller Nationen stellt einen sehr bemerkenswerten Schritt zur Erweiterung der Operngeschichte dar. Die Editionsleitung hat in einem Vorwort Methode und Ziele der Ausgabe beschrieben, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert aus Partiturbänden und gesonderten Kritischen Berichten bestehen soll. Die bisher vorliegenden Neuausgaben von Opern vermitteln ein sehr begrenztes Bild der älteren Geschichte, sodaß jede Erweiterung zu begrüßen ist. Dies gilt auch für Reinhard Keiser, einen der bedeutendsten deutschen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts. Von Keiser lagen bisher nur drei Opern in Neudrucken vor, *Octavia* (1705), *Jodelet* (1726) und *Crösus* (1730, zusammen mit Ausschnitten der ersten Fassung von 1711). Dazu kommt neuerdings noch eine vollständige Neuausgabe von Keisers *Masaniello* (1706), die in Partitur und Klavierauszug als Leihmaterial im Deutschen Verlag für Musik Leipzig 1967 erschien. Es fehlte jedoch ein Beispiel für die mittlere Zeit Keisers, für welche sich *Die Großmütige Tomyris* als besonders geeignet erwies, da sie noch vor dem finanziellen Zusammenbruch der Hamburger Oper und vor Keisers Weggang von Hamburg im Jahre 1717 entstanden war.

Der Herausgeber legte die beiden erhaltenen Partituraschriften der Berliner Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, zu Grunde, ferner alle erreichbaren Textbücher, deren Abweichungen im Kritischen Bericht eingehend beschrieben werden. Das Textbuch von Johann Joachim Hoe stellt die wörtliche Übersetzung eines italienischen Vorbildes des Domenico Lalli dar, welches 1715 in Venedig mit der Musik von Albinoni aufgeführt wurde. Hieraus sind auch 14 italienische Arientexte nach Hamburg übernommen worden. Der durchweg gereimte deutsche Text der *Tomyris* von Hoe läßt die Genialität anderer damaliger Hamburgischer Textdichter wie Barthold Feind, Ulrich von Koenig oder Johann Phi-

lipp Praetorius vermissen, hielt sich aber an die intrigenreiche venezianische Opernhandlung, die von Geister-, Traum- und Verkleidungsszenen reichen Gebrauch macht und von der orientalischen Königin Tomyris mit ihren Heirats- und Liebessorgen getragen wird. Das schwankende Verhalten der Tomyris (wie das heroische Eintreten des Tigranes für seine geliebte Meroe, Tochter des Cyrus) stellte keine Neuerung im Sinne Zenos dar, wie der Herausgeber annimmt, sondern war alte venezianische Operntradition. Dies kann man meinem Buch *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 43, 53, 73, 139 usw. entnehmen, welches soeben 1975 in einem fotomechanischen Nachdruck in Bologna bei Arnaldo Forni Editore neu erschien. Lediglich das Weglassen reiner komischer Szenen stellte in *Tomyris* einen Schritt in Richtung auf Zenos Opernreform dar. Die Verliebtheit der Tomyris in Tigranes, ihren eigenen, unerkannten Sohn, steht einer Komödie nahe, die allerdings fast als Tragödie mit der Erschießung des Tigranes endet, wenn seine Herkunft und Unschuld nicht im letzten Augenblick geklärt würde. Dies war der Stil der in Venedig beheimateten Gattung der „heroisch-komischen“ Oper.

Der Herausgeber weist auf die virtuose Gesangstechnik hin, welche Keiser in *Tomyris* oft verlangt, ferner auf die farbig wechselnde Instrumentierung, die von solistischer Verwendung von Flöte, Oboe, Violine neben dem Tutti Gebrauch macht oder auch von zwei konzertierenden Violoncelli. Freilich findet man derartiges auch bereits in den früheren Opern Keisers wie *Fredegunda* (1715), *Masaniello* und *Croesus*, sodaß die Annahme des Herausgebers, es handele sich in *Die Großmütige Tomyris* um „Keisers Gipfelwerk“ wohl als zu euphemistisch angesehen werden muß. Leider wird auf Vergleiche mit den anderen Opern Keisers hier weitgehend verzichtet und die eingehende Behandlung derselben in meinem Buch *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957 (speziell in Band I, S. 240 bis 283) überhaupt nicht erwähnt. Bedauerlich, daß eine sonst so gründliche Studie wie diese Ausgabe durch mangelnde Kenntnis der neueren Fachliteratur beeinträchtigt wird.

Durch diese Ausgabe der *Tomyris*, die als vollständig und kritisch bezeichnet werden muß, sind weitere Stilvergleiche möglich ge-

worden. Daß der Druck hervorragend genannt werden muß, sei besonders erwähnt. Trotzdem kann man einige weitere kritische Bemerkungen nicht unterdrücken. Die Kritik des Herausgebers an der früher gehegten Ansicht, Keiser habe vorwiegend kleine Liedchen komponiert, ist überflüssig, da es seit langer Zeit bekannt ist, daß Keiser ein Dramatiker großen Stils gewesen ist und daß bei ihm oft Wut- und Verzweiflungsarien im Vordergrund standen, wie auch in *Tomyris*, welche dankbare Aufgaben für Neuaufführungen abgeben würden.

Für den praktischen Gebrauch hat der Herausgeber die Rezitative mit einem ausgesetzten Continuo versehen, nicht aber die Arien, wobei wohl Sparsamkeit den Ausschlag gegeben hat, was aber gerade bei einer wissenschaftlichen Ausgabe nicht der Fall sein sollte. Ferner vermißt man das Ausschreiben der Vorhalte in den Rezitativs in kleinerem Stich über der Originalnotation, wie dies heute auch bei großen wissenschaftlichen Operausgaben üblich geworden ist – so bei *Der geduldige Sokrates* und *Damon* in der Telemann-Ausgabe, die 1967 und 1969 erschienen oder in der italienischen Ausgabe von Vivaldis *La Fida Ninfa*, Cremona 1964 (vgl. Mf XX, S. 234 f.). Ob die Trennung von Notentext und Kritischem Bericht günstig ist, sei bezweifelt, weil der letztere in der Praxis wenig beachtet werden wird. Die Telemann-Ausgabe hat den Kritischen Bericht deswegen mit dem Notentext vereinigt.

Eine besonders originelle Szene der Oper *Tomyris* ist die Geistererscheinung der Meroe, die in einer Höhle vor sich geht, wobei „helleuchtende Menschenbilder und Schatten“ erscheinen, was wahrscheinlich mit Hilfe der in Hamburg beliebten *Laterna Magica* ausgeführt wurde. Belege hierfür konnte ich 1969 in *Maske und Kothurn* veröffentlichen, ein weiteres Beispiel wird von mir gegeben in dem Aufsatz *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper*, der im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* III erscheinen soll.

Im gleichen Verlag erschien der *Kritische Bericht*, in welchem über die Quellen der beiden erhaltenen Partituren sowie die verschiedenen Libretti (mit Vor- und Nachgeschichte) eingehende Nachweise gegeben werden. Bemerkenswert erscheinen die Hinweise auf die Beziehungen der Hamburger Oper zu Braunschweig sowie die „Wirkungs-

geschichte“ der *Tomyris*, für die sich noch Joh. Fr. Reichardt 1782 einsetzte.

Für das weitere Programm dieser wichtigen Opernreihe sei als Anregung auf die bedeutenden Opern von Johann Wolfgang Franck hingewiesen, ferner auf so wichtige Komponisten wie Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Pietro Andrea Ziani, die das Erbe Monteverdis in Venedig in selbständiger Art weiterführten.

(April 1976) Hellmuth Christian Wolff

RICHARD STRAUSS: *Wer hat's gethan?*
Erstausgabe des Liedes mit vollständigem Faksimile, sowie Nachwort von Willi SCHUH. Tutzing: Hans Schneider 1974. 15 S.

In der berühmten Autographensammlung der Mary Flagler Cary (The Pierpont Morgan Library, New York) fand sich das Autograph eines bis dahin noch ungedruckten Liedes von Richard Strauss, das – entstanden am 13. November 1885, einen Tag nach dem achten Lied des opus 10 – ursprünglich als sechstes Lied dieses opus gedruckt werden sollte, dann aber von der Veröffentlichung ausgeschlossen wurde: das Autograph ist daher – vom Autor oder vom Verleger? – durchgestrichen. Willi Schuh hat dieses Lied nun zum erstenmal herausgegeben; daß er seiner Ausgabe das vollständige Faksimile beigegeben hat, ist – hoffentlich als Modell für ähnliche Einzelausgaben – sehr zu begrüßen: es erlaubt nicht nur eine sicherere Deutung des gedruckten Textes, sondern es macht auch in der Durchstreichung auf die Problematik einer nachträglichen Veröffentlichung vom Autor zurückgezogener Kompositionen aufmerksam. Diese Frage steht daher auch im Zentrum des inhaltsreichen Nachwortes. Ob Strauss wirklich deshalb auf den Druck verzichtete, weil er – wie Schuh andeutet – das Lied zu einem Orchesterlied umzugestalten dachte (das Nachspiel ist, für ein Klavierlied, ungewöhnlich lang geraten), muß wohl offen bleiben: für eine geplante Instrumentierung gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Dennoch: für das wirkungsvolle, teils verhaltene, teils hymnisch sich steigernde Lied wird man dankbar sein, dem Herausgeber ebenso, wie dem Verlag für die prächtige, vorzüglich gedruckte Ausgabe.

Die Edition des Liedes hat weitgehend den Charakter einer diplomatischen Wiedergabe: Eigenheiten der Notation des Komponisten sind ebenso beibehalten, wie gewisse, vielleicht nur zufällige Inkonsistenzen der Artikulation. Dabei sind leider einige Druckfehler stehengeblieben; die störendsten seien noch aufgeführt: S. 2, 1. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, beide Systeme: letzter Akkord Viertel statt Achtel, vorletzter Achtel statt Viertel; 2. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, unteres System: 1.–3. Akkord *e'* statt *g'*; 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: die Oktaven *g' + g''* sind ein Achtel zu früh gesetzt; S. 3, 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: 2. Viertel ohne *d'*.

(Januar 1975)

Walther Dürr

Diskussionen

Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Antwort auf Horst Peter Hesses Erwidern auf meine Kritik seiner Thesen¹

In seiner Erwidern auf meine Kritik geht Hesse diesmal zwar auf einige meiner Argumente gegen die Zweikomponententheorie ein, ohne sie aber entkräften zu können, und wiederholt im übrigen noch ein Mal die widerlegten Thesen dieser Theorie. Wir reden also aneinander vorbei, denn offenbar ist sein Denken von der Zweikomponententheorie so konditioniert, daß er ihren Grundfehler, die Auffassung von musikalischen Tonbeziehungseigenschaften als Toneigenschaft, nicht erkennt, und ihren Grundmangel, das Fehlen jeglicher Phänomenologie dieser angeblichen Toneigenschaft „*Chroma*“ („Tonigkeit“), nicht anerkennt. Dieser Fehler und Mangel wird nicht dadurch aufgehoben, daß er das, was er als *Chroma* bezeichnet, auch beim Einzelton wahrnimmt, denn auch dabei handelt es sich um eine musikalische Beziehungswahrnehmung, die durch das absolute Gehör zu-

¹ Siehe *Mf* 30, 1977, S. 293–298 und *Mf* 31, 1978, S. 118–122.