

BESPRECHUNGEN

International Music Education. ISME Yearbook. Volume IV/1977. Hrsg. von Egon KRAUS. The Education of Professional Musicians. Papers of the ISME Seminar Hannover 1976. Mainz – London – New York: B. Schott's Söhne (1977). 130 S.

Der Sammelband enthält Beiträge aus vierzehn Ländern zum Problem der Ausbildung des Berufsmusikers. Hauptthemen sind die Erziehung von Instrumentalisten, Sängern und Komponisten, sowie die Ausbildung entsprechender Pädagogen. Die Behandlung dieser Fragen stellt sich in sehr heterogener Form dar, da sie von der jeweiligen nationalen Lage des musikalischen Erziehungswesens und den unterschiedlichen gesellschaftlichen Ansprüchen an den zukünftigen Musiker ausgeht. Damit entsteht jedoch auch eine informative internationale Übersicht über die zum Teil brennenden Probleme bei der Ausbildung des Berufsmusikers in der gegenwärtig sich wandelnden sozio-kulturellen Situation des Musiklebens. Inhaltlich lassen sich die einzelnen Darlegungen nach drei Schwerpunkten gliedern: Neue Lehrmethoden und Curricula sowohl für die Ausbildung des jungen Musikers als auch für die Heranbildung des Lehrers; Förderungsmaßnahmen im Hinblick auf die berufliche Laufbahn; Weiterbildung des Berufsmusikers.

Im Zusammenhang mit einem optimalen Lehr- und Studienplan bzw. einer Revision der bestehenden Curricula beschäftigen sich die Ausführungen der Teilnehmer des Seminars u. a. überwiegend mit folgenden Aspekten: Problematik spezialisierter instrumentaler Studiengänge; Anforderungen eines ständig sich erweiternden Repertoires; Miteinbeziehung moderner Technologien; Realistische Einschätzung beruflicher Möglichkeiten; Unterstützung am Beginn der Berufslaufbahn; Erstellung geeigneter Unterrichtsprogramme für die berufliche Weiterbildung.

Auffallend an der Vielfalt der Meinungen ist ein grundlegendes Unbehagen an der gegenwärtigen Situation der Musikausbil-

dung, das mehr oder weniger explizit in der Mehrzahl der Beiträge zum Ausdruck kommt. Diese Situation wird charakterisiert durch ein einseitig passives, hochspezialisiertes Erwerben perfekter Fertigkeiten und Kenntnisse einerseits und die ständig geringer werdende Fähigkeit einer kreativ-individuellen Anwendung. Dagegen wenden sich die meisten Reformvorschläge und aus diesem Unbehagen kommt der Aufruf zu einem Umdenken in Hinblick auf eine kreative Auseinandersetzung nicht nur mit dem eigenen Instrument und dem Repertoire, sondern auch mit dem zu erwartenden Publikum und dessen sich wandelnden Bedürfnissen.

(Juli 1978)

Irmgard Bontinck

Musikhandschriften in Basel aus verschiedenen Sammlungen. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 31. Mai bis zum 13. Juli 1975. Hrsg. von Tilman SEEBASS. Basel: (1975). 99 S., zahlr. Facsimilia

Im Jahre 1975 wurde im Basler Kunstmuseum eine Ausstellung mit Musik-Autographen gezeigt, die von der Konzeption wie von der Bedeutung der Exponate her einzigartig war. Die Ausstellung, die auf Anregung Paul Sachers zustandekam, fand anlässlich des 75jährigen Bestehens des Schweizerischen Tonkünstlervereins statt. Da die Leihgeber anonym bleiben wollten, wird man die Besitzer der ausgestellten Handschriften unter den Mitgliedern der Ausstellungscommission suchen müssen (außer Paul Sacher Gisela Floersheim-Koch, Ria Wilhelm, Werner Fuchss und Rudolf Grumbacher).

Der von Tilman Seebaß sorgfältig bearbeitete Katalog läßt ahnen, welche Kostbarkeiten in den Basler Privatsammlungen aufbewahrt werden. Die in der Mehrzahl wissenschaftlich noch nicht beschriebenen und zum Teil auch noch nicht bekannten Autographe reichen von Michael Prätorius bis zu Karlheinz Stockhausen. Neben Skizzen und

Entwürfen sind Reinschriften, Stichvorlagen, Notizen und Briefe der wichtigsten Komponisten der letzten drei Jahrhunderte ausgestellt und beschrieben worden. Allein unter den Musikerbriefen des 17. und 18. Jahrhunderts gibt es fünf Schriftstücke, die der Forschung bislang unbekannt geblieben sind: (1) Ein Brief G. Ph. Telemanns an Breitkopf & Härtel in Leipzig, datiert Hamburg, 27. Mai 1759, in dem Telemann dem Verleger nach einer Pause wieder Kompositionen anbietet und hinzufügt, daß er noch einen Traktat über „*etliche Eigenschaften, die ein Komponist bey der schildernden Schreibart zu bemerken*“ habe, hinzufügen könne. Am Schluß des Briefes erwähnt er noch eine fertiggestellte Passionsmusik und stellt einen „*festtäglichen (Kantaten-) Jahrgang*“ in Aussicht. Der neuen Briefausgabe zufolge (Leipzig 1972, S. 72) wurde der Brief zu den Verlusten des 2. Weltkrieges gezählt. (2) Ein Schreiben Giovanni Legrenzis, datiert Venedig 14. November 1682, an einen italienischen Würdenträger, in welchem der Komponist den Adressaten um Erlaubnis bittet, den Sänger Cechino von den ersten Proben (vermutlich einer Oper) zu dispensieren, da er am Katharinentag (25. November) anderweitig verpflichtet sei. (3) Ein zweiseitiger Brief Alessandro Scarlattis, geschrieben am 7. März 1693 in Neapel an Kardinal Pietro Ottoboni; dem Brief muß der zweite Teil des Oratoriums *La Giuditta* beigelegen haben. Die römische Erstaufführung (mit *Aggunte*) fand aber erst im Februar 1695 im Palazzo della Cancelleria statt. (4) Ein Brief Giovanni Battista Martinis, datiert Bologna, 1. Januar 1764, an Friedrich den Großen, in dem Martini durch Quantz dem König seine Kammerduette zur Widmung anbietet. (5) Ein mit „*W. et C. Mozart*“ unterschriebener Brief an die Baronin Martha Elisabeth von Waldstätten, datiert Wien, 22. März 1783. In dem in der neuen Mozart-Ausgabe fehlenden Brief dankt das Ehepaar Mozart der Baronin für ein Darlehen, das sie ihm zur Tilgung von Schulden gewährt hat. Als Gegengabe bietet Mozart ihr eine Loge für eines seiner nächsten Konzerte an. —

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, welche Bedeutung die Basler Privatsammlungen für die historische Forschung, aber auch für die musikalische Praxis haben. Zu wünschen wäre nur, daß ihre

Eigentümer einer wissenschaftlichen Katalogisierung der Bestände einmal zustimmten. Ein nachahmenswertes Beispiel hat der Initiator der Basler Ausstellung, Paul Sacher, gegeben, dessen Autographensammlung unlängst in einem prächtigen Katalog beschrieben worden ist.

(September 1976) Hans Joachim Marx

Terminorum musicae index septem linguis redactus. Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Budapest: Akadémiai Kiadó und Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1978). 798 S., Abb.

Das hier vorgelegte Werk ist das erste seiner Art: Ausgehend von der Grundsprache Deutsch wurden musikalische Termini gesammelt und ihnen die Äquivalente im Englischen, Französischen, Italienischen, Spanischen, Ungarischen und Russischen gegenübergestellt. Zu den 7000 Hauptstichwörtern aus Theorie, Geschichte, Ästhetik, Ethnologie, Instrumentenkunde, Tanz, Soziologie, Instrumentenspiel, Instrumentenbau, Gesang, Notendruck, Bibliothekswissenschaft und einigem mehr, deren jedes in jeder der genannten Sprachen einmal aufgeführt ist, kommt ein russisches Verweisregister nach dem kyrillischen Alphabet — hier liegt eine Benutzungsgrenze: Man muß Kyrillisch lesen können, und wer's nicht kann, wäre vielleicht mit einem transkribierten Register für Russisch besser bedient — und ein Anhang *Diagramme*. Dieser Anhang enthält u. a. Note und Liniensystem, Noten- und Pausenwerte, Notennamen, Intervalle, Stufen und Funktionen, Baudetails z. B. von Orgel, Klavier, Geige, Klarinette etc., sinnvoll illustriert mit klaren Zeichnungen und natürlich in den sieben Sprachen benannt.

Das ist von Aufbau, Anlage und Auswahl her eine brillante Leistung namentlich des Chefredakteurs Horst Leuchtmann, der für die deutsche Sprache verantwortlich zeichnet. Die Hinzuziehung internationaler Fachgelehrter für einzelne Gebiete verstand sich bei diesen hochgesteckten Zielen von selbst und hat sich nach meinem Eindruck vollauf gelohnt. Natürlich muß bei insgesamt sechs mal siebentausend Verweistichwörtern nebst zahlreichen Synonymen und regiona-

len, historischen und ungebräuchlich gewordenen Termini (als solche ausgewiesen) auf 798 sehr leserlich bedruckten Buchseiten eine Stichproben-Rezension wie diese hier mit Vorsicht abgeben werden – wer kann auf Anhub schon alles nachprüfen. Wenn ich anmerke, daß ich ein paar Begriffe vermißt habe (*Kenthorn, to crook, Karnyx, Spielweise, Zupforchester, Bebop, cool heard-Arrangement*), so wohl wissend: Vollständigkeit ist eine Schimäre. Irgendwo müssen Grenzen sein. Hier scheinen sie mir so gezogen, daß eine enorme Fülle erfaßt worden ist, aus der sich trefflich schöpfen läßt – um so trefflicher, als eine wohlthuende Abwesenheit von Druckfehlern das Sicherheitsgefühl beim Benutzer des Wörterbuchs auf das Erwünschteste steigert.

Technisch wurde so vorgegangen, daß die Sprachen mit denjenigen Termini auftreten, die ihnen sprachlich oder geschichtlich zugehören. Nicht immer also ist die Grundsprache Deutsch auch die Hauptsprache – sehr richtig in einer Zeit wachsender Kommunikation, in der sich etwa das Englische als Musikidiom in den Vordergrund schiebt. Kurzum, das Wörterbuch erscheint dem Rezensent, der viel mit Fachwörterbüchern verschiedener Gebiete zu arbeiten hat, überaus empfehlenswert.

(September 1978) Thomas M. Höpfner

Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth und der Pfarrkirchen Indersdorf, Wasserburg am Inn und Bad Tölz. Unter der Leitung von Robert MÜNSTER bearbeitet von Ursula BOCKHOLDT, Robert MACHOLD und Lisbeth THEW. München: G. Henle Verlag 1975. XXVII, 211 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. [2].)

Der Erschließung älterer Musikalien in Bayern gilt seit 1971 eine Katalogreihe (vgl. Mf 26, 1973, 524–526), deren zweiter Band Musikhandschriften aus Frauenwörth, Indersdorf, Wasserburg und Bad Tölz verzeichnet. Viele der angeführten Komponisten dieses neu erschlossenen Materials sind nicht oder kaum bekannt, so daß ein dem Katalog vorangestelltes Verzeichnis der einschlägigen Namen mit den wichtigsten biographischen Daten eine nützliche Orientierungshilfe bietet. Von den angeführten Be-

ständen verdient der erhalten gebliebene Rest der Frauenwörther Musikalien besondere Erwähnung, vermittelt er doch eine gute Vorstellung von der einst offenbar sehr ausgeprägten Leistungsfähigkeit der Klostermusik. Erhalten geblieben und in vorliegendem Katalog registriert sind 225 Musikhandschriften in Stimmen, die zum größten Teil aus der Zeit von ca. 1765 bis 1815 stammen. Unter den Komponisten der Messen, Litaneien, Offertorien, Gradualien und kleineren Kirchenwerke begegnen vor allem Salzburger Meister wie A. C. Adlgasser und J. E. Eberlin. Reich vertreten ist Michael Haydn, von dem nicht weniger als 43 Kirchenwerke in Abschriften überliefert sind. Als oberbayerische Musiker sind u. a. P. von Camerloher, J. S. Diez und der Münchner Stadtmusiker A. Holler mit kleineren Werken vertreten.

Eine reiche Musikpflege läßt sich für das 1783 aufgehobene Augustinerchorherrenstift Indersdorf nachweisen. Umfangreich war der Bestand an Notendruckten, von welchen der vorliegende Katalog im Anhang ein Verzeichnis der im Pfarrarchiv Indersdorf erhalten gebliebenen Exemplare mitteilt (Werke des 17./18. Jahrhunderts). Von dem Restbestand der einst vorhandenen Musikhandschriften seien einige Stimmenfragmente aus dem 17. Jahrhundert und zahlreiche unvollständige Stimmensätze aus dem 18./19. Jahrhundert hervorgehoben. Vollständige Kompositionen liegen als Raritäten u. a. vor von Maximilian von Schönberg und Patritius Perchtold. Ein Unicum scheint die Faschingskantate von F. X. Brixi zu sein. Kleinere Komponisten ergänzen das nur in spärlichen Resten überlieferte Repertoire der Indersdorfer Augustiner.

Als eine der größten oberbayerischen Bestandsgruppen erweist sich das ca. 685 Musikhandschriften umfassende Material der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Wasserburg am Inn. Ein kleiner Teil aus der Schaffenszeit des Stadtpfarrchorregenten J. S. Diez (1711–1793) enthält sogar Autographe (Werke von Diez) neben Abschriften von Kompositionen seiner Zeitgenossen. Meister wie S. Ullinger, M. Stadler und F. A. Frischeisen gaben dem lokalen Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr Gepräge. Zahlreiche Pfarrmusikalien stammen aus 1803 aufgehobenen Klöstern, so aus Seon, Frauenwörth, Herrenchiem-

see, Gars am Inn, Attel am Inn, Benediktbeuern, Schlehdorf sowie aus Beständen verschiedener Kirchen. Neben zahlreichen Belegen zur Parodiepraxis um 1800 sind Werke zahlreicher Münchner Komponisten bemerkenswert (Aiblinger, Bernabei, Bernasconi, Ett, Danzi, Eichheim, Gleissner, Graetz, Grua, Hirschberger, Michl, Pentenrieder, Reisinger, Schubaur, Stuntz, Vogler, Winter u. a.). Überlokale Bedeutung kommt den Handschriften (überwiegend Kopien) zahlreicher Salzburger Tonsetzer zu. So sind von M. Haydn 90 Handschriften verzeichnet, zwei mit autographen Stimmen und zwei bisher unbekannte Werke. Umfassend ist das Repertoire des übrigen süddeutschen und österreichischen Raumes. Von bayerischen Klosterkomponisten stammen zahlreiche Unica, von österreichischen mehrere Raritäten. Weniger groß, jedoch nicht ohne Interesse für die Forschung ist der Bestand an Werken anderer Provenienz. Erwähnt sei schließlich noch der um 1850 fertiggestellte handschriftliche thematische Bandkatalog der Stadtpfarrkirche St. Jakob, mit dessen Hilfe mehrere Anonyma identifiziert werden konnten. Kirchenmusikalische Drucke dieser Kirche sind im Anhang des neuen Kataloges übersichtlich zusammengestellt.

Wesentlich kleiner ist der Bestand der Stadtpfarrkirche Maria Himmelfahrt in Bad Tölz mit insgesamt 128 Handschriften aus dem Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Abgesehen von einem Autograph des fürstbischöflichen Hoforganisten Anton Ferdinand Paris handelt es sich ebenfalls um Abschriften. Münchner Lokalkomponisten sind mehrfach vertreten, ebenso Tölzer Kleinmeister wie M. Feyerabend, Ch. Heiß und G. Schneeberger.

Wie der erste Band enthält auch der vorliegende Katalog ausführliche Titelaufnahmen der einzelnen Kompositionen sowie die zur Identifizierung vor allem von unvollständigen und anonymen Werken notwendigen Notencipits, mit welchen erfreulicherweise nicht gespart wurde. Große Mühen der Bearbeiter läßt der im Anhang des Kataloges befindliche Abschnitt über die Schreiber und Wasserzeichen der Manuskripte erkennen, wodurch die Bestimmung und Auswertung anderer Musikhandschriften unter Umständen wesentlich erleichtert wird. Diese Bemühungen sind um so dankenswerter, als es sich bei den Handschriften in der Regel

nicht nur um Werke lokaler Prägung handelt, sondern darüber hinaus um Kopien unterschiedlichen Quellenwerts, deren Untersuchung keine spektakulären Ergebnisse zeitigt, dafür aber wichtige Erkenntnisse zur weiteren Erforschung der lokalen Musikgeschichte. Register der Titel, Textanfänge und Personen schließen den Inhalt des Kataloges vielseitig auf.

Es bleibt zu hoffen, daß neben der ausführlichen Erfassung verstreuter bayerischer Musikalien von überwiegend lokaler Bedeutung auch die katalogmäßige Erschließung des Stammbestandes der Musikhandschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek zügig vorangetrieben werden kann.
(Juli 1976) Richard Schaal

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT:
Brennpunkte der Neuen Musik. Köln: Hans Gerig 1977. 166 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Band 16.)

„Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten“ verspricht diese Untersuchung in ihrem Untertitel mit derselben Unschuld, in der Pädagogen mitunter „didaktisch-methodische Aspekte“ zu einer abenteuerlichen Bindestrich-Komposition bündeln: also von Natur aus Heteronomes, Unvergleichbares. War gemeint „Historisches und Systematisches“? Wir wollen es hoffen und feststellen: den zweiten Anspruch löst die Arbeit ein, den ersten nicht. Ihre Stärke liegt im Systematischen, ihre Schwäche im Historischen; sie brilliert in Gründlichkeit und Hellsicht bei der Analyse einzelner, durchaus wichtiger und exemplarischer Erscheinungen – Weitblick, Neugier auf historische Hintergründe und Ansätze enzyklopädischen, über den mitteleuropäischen Kulturkreis hinausreichenden Denkens gehen ihr zumeist ab; zu bedauern ist das eben, weil es so eine gründliche und hellsichtige Arbeit ist. Es handelt sich um einen beachtlichen Ansatz, Grundtatsachen der Neuen Musik nicht als Erlebnis- oder journalistischen Erzählstoff aufzubereiten, sondern mehr – das sei hier ganz ohne Ironie gesagt: – als Seminarstoff, gründlich durchdacht, das kompositorisch Gewohnte auch für den Outsider verständlich beim Namen nennend.

Die Punkte, an denen sich der Autor in die Tiefe gräbt, sind durch die Kapitelüber-

schriften etwa gekennzeichnet: *I. Der Komponist als Theoretiker – Karlheinz Stockhausen; II. Die Dimensionen Zeit und Raum – Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti; III. Europäische und außereuropäische Musik – Isang Yun; IV. Das Verhältnis zwischen Komponist, Komposition und Interpret* (müßte es nicht eigentlich „Komponisten“ und „Interpreten“ heißen?) – *Mauricio Kagel*. Elemente der Neuen Musik werden einer strukturellen Betrachtung unterzogen, deren Ansatzpunkt die Frage bildet, wie die Neue Musik auf den Verfall der Traditionen der abendländischen Harmonik und Architektur reagiert; in welcher Weise sie ordnungsstiftende Verfahren in anderen Verfahren sucht: dem Rhythmus, der Aufspaltung der Tonhöhen und Klangfarben, die Nutzung des musikalischen „Raumes“.

In einem Vergleich Weberscher und Stockhausenscher theoretischer Kategorien wird ein Wandel der Urteilsformen, des „*Redens über Musik*“ verfolgt, in dem die Betrachtung des Kompositionshandwerks beträchtlich an Bedeutung gewonnen hat; Begriffe wie „*Dichte*“, „*Erlebniszeit*“ und „*Raum*“ kamen neu auf. Das Kapitel, in dem der Autor, ausgehend von Mozart und Mahler, Aspekte des musikalischen Raumes in der Neuen Musik untersucht, Erscheinungen der „*Verräumlichung*“ und „*Enträumlichung*“, ist wohl das ergiebigste. Hellsichtige Beobachtungen geschehen auch zur Situation des Interpreten, der in avantgardistischer Musik nun plötzlich frei improvisieren soll. Ständig wird versucht, im kompositorischen Tun einen Sinn zu finden, die Aura der Selbstverständlichkeit zu durchbrechen, mit der sich Neue Musik so gern umgibt.

Daß dies in einer so engen Auswahl, in einer so exemplarischen Beschränkung auf eine Handvoll wichtiger („arrivierter“) Komponisten geschieht, mag mit dem Raum zu tun haben, der Autoren heute für Publizierung ihrer Gedanken zur Verfügung steht, und soll hier nicht als Vorwurf formuliert sein, doch als Warnung vor einer Gefahr, die sich in einer verbreiteten Geisteshaltung schon heute bemerkbar macht: es genüge dies, um über die wesentlichen und wichtigen Erscheinungen informiert zu sein. Es genügt nicht; es ist ein Ausschnitt der Neuen Musik, über den Schmidt berichtet. Es fehlt darin fast gänzlich die Neue Musik Nord-

und Südamerikas, selbst Süd- und Osteuropas (man denke nur an Denisov oder das Spätwerk von Schostakowitsch) – darüber ließen sich Dutzende ähnlicher Kapitel schreiben. Die Welt der Neuen Musik ist größer, als sie hier abgebildet werden konnte. (Danach muß man den Nutzwert des Buches bemessen: als Anregung zum Denken und Fragen stellen: ja, als Handbuch: kaum.) Und Musik hat Hintergründe. Schmidt verfährt so, als hätte es für Strawinsky keinen russischen, für Ligeti keinen ungarischen, für Kagel keinen argentinischen Hintergrund gegeben, als hätte niemand vor Schönberg dodekaphonisch komponiert, als habe es zu Bewegungen in der Musik keine Parallelen in den bildenden Künsten, in der Literatur gegeben. Dadurch wird die Vielfalt der neuen Musik reduziert auf ein überschaubares Spektrum von Möglichkeiten – aber welcher Informationsgewinn entspringt daraus?

Es ist ja wirklich eine ernsthafte Frage, ob sich Neue Musik gerade an „Brennpunkten“ abspielt, ob nicht gerade ihre „Randscheinungen“ sich immer wieder als die wichtigeren erwiesen haben: siehe Satie, siehe Ives, siehe Varèse, siehe Cage usw. Und ob wir heute schon wissen können, worin die „Brennpunkte“ der Musik unserer Zeit schließlich bestehen.

(August 1978)

Detlef Gojowy

KLAUS BLUM: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung, veröffentlicht anlässlich des 150. Jubiläums der Zusammenarbeit zwischen Philharmonischer Gesellschaft und Philharmonischem Staatsorchester. Tutzing: Hans Schneider 1975. 685 S.

Ein innerhalb des zur Verfügung stehenden Raumes nicht leicht zu rezensierendes Buch. Allein die Aufzählung der 203 rubrizierten Unterabschnitte von verschiedenem Umfang, in 10 Großkapiteln zusammengefaßt, würde diesen Platz fast beanspruchen. So viele Fragen galt es zu erörtern oder zumindest anzuschneiden, so viel dokumentarisches Material zu verarbeiten, das der Verfasser durch eigene Forschungen und mit Hilfe der Arbeitsgemeinschaft „Bremer Musikgeschichte“ des Gymnasiums Hukkelriede, Bremen (vom Verf. seit 1972 als „Prak-

tische Musikwissenschaft im Staatsarchiv Bremen“ geführt), für seine „*Geschichte der Beziehungen zwischen Musikfreunden, Berufsmusikern, dem Staat und Publikum (in Bremen) zwischen 1825 und 1975*“ zutage fördern konnte. Ein seit der Mitte des 18. Jahrhunderts überaus reiches Material, dessen übersichtliche Darstellung ebenso imponiert wie die Art seiner Beschaffung und Erschließung durch die Mitarbeit von Oberschülern. Team work wie dieses sollte Schule machen.

Zunächst beginnt man freilich die Lektüre des umfangreichen Buches mit etwas zwiespältigen Gefühlen. Der Untertitel verheißt die Behandlung des Musiklebens „*seit der Aufklärung*“, aber schon auf der nächsten Seite (in der Erklärung des Obertitels *Musikfreunde und Musici* wird die Zeit auf die Jahre „*zwischen 1825 und 1975*“ eingeeengt. Schlägt man dann das erste Sammelkapitel *Präludien* auf (etwa ein Zehntel des Gesamtumfanges beanspruchend), so stellt man mit Erstaunen fest, daß die „*Geschichte der Beziehungen*“ bzw. „*des Musiklebens*“ doch ab ovo in Angriff genommen wird (nämlich mit der bekannten Nachricht Adams von Bremen von der Berufung des Musicus Guido um 1070), wobei der Zeit bis 1600 etwa anderthalb, dem 17./18. Jahrhundert ungefähr 28 und den Jahren 1800 bis 1825 rund 36 Seiten gewidmet werden. Erst im nächsten Sammelkapitel (S. 120, Unterabschnitt *Das Concert-Orchester*) findet sich des Rätsels Lösung (für die Einbeziehung der früheren Jahrhunderte). Dort heißt es nämlich bei einer Übersicht über die Berufsbezeichnungen der Musiker: „*Mit Hilfe des Wechsels solcher Berufsbezeichnungen läßt sich nun u. a. die Kontinuität der Existenz des heutigen Philharmonischen Staatsorchesters seit dem Jahre 1339 b r u c h l o s aufzeigen. Es gilt dabei vier (!) Zweige zu verfolgen: den personellen Übergang der einzelnen Musiker von der Ratsmusik bis zum Orchester der Privat-Concerte; den selben Übergang der seit 1752 mit der Ratsmusik im Konzertwesen verkoppelten Regiments-Hautboisten in das Orchester; die von Senat bewußt aufrecht erhaltene Kontinuität der Stellen des Concertmeisters und des Musikdirektors*“. – Die Kontinuität der Stellungen (...) stellte Senator Post 1815 in einer ausführlichen historischen Rekapitulation fest. Es wird ausdrücklich hervorgeho-

ben, „*daß der neu zu ernennende städt. Musikdirektor ein Nachfolger des letzten Ratsmusikmeisters sei*“.

Das ist Geschichtsklitterung, und überdies spielte Senator Post in seiner „*historischen Rekapitulation*“ auf Titel und Stellung des „*Ratsmusikmeisters*“ an, die erst ab 1627 bezeugt ist (nach Blum S. 16) und keinesfalls auf „*des rather trummeter*“ (Ib. S. 14) von 1339. Statt dieser zumindest bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein unzulänglichen Berichte wäre der Forschung durch eine Übersicht über die noch vorhandenen (und die in Verlust geratenen) Quellen mehr gedient worden. Denn es gibt zu den Musikern im Hofhalt der Bischöfe wie den Stadtmusikern – wenn auch nicht in den bischöflichen und städtischen Archiven – eine ganze Reihe von aufschlußreichen Quellen für das 14. bis 16. Jahrhundert, durch die deren Wirkungsweite wie auch personelle Zusammensetzung erhellt werden können, aber erst vollständig auswertbar sind nach Erschließung der Quellenrestbestände in den Bremer Archiven.

Man sollte jedoch nach diesem etwas unbefriedigenden Vorspann das Buch nicht aus der Hand und ad acta legen. Denn was der Verfasser von dem zweiten Sammelkapitel ab an Quellen und Beiträgen zur Musiksoziologie bietet, darüber hinaus an kleinen Einzelstudien zum Leben verschiedener Musikerpersönlichkeiten (Clara Wieck, Reinthaler, Brahms) oder zu Aufführungen von deren Werken (vgl. u. a. S. 140 sowie den Abschnitt über Beethoven), das ist ebenso interessant wie die gelegentliche Stellungnahme zu musikerzieherischen Problemen allgemeiner Art, die statistische Aufschlüsselung des Repertoires, die gesellschaftskritischen Anmerkungen, die Berichte über den endlos langen Kampf um die wirtschaftliche Sicherung der Musiker in Bremen und die dadurch bedingten Einflüsse auf die Qualität des Musizierens und vieles andere mehr. In der kritischen Sichtung dieser Quellen und ihrer eindringlichen Darstellung liegt der einmalige Wert dieser Untersuchung, von der man nach Überwindung der ersten Seiten nicht mehr enttäuscht wird, die den Blick für weiterführende Fragen freimacht und dazu viele Ansatzmöglichkeiten bietet.

(Juni 1976)

Gerhard Pletzsch

CONSTANT PIERRE: *Histoire du Concert spirituel 1725–1790.* Paris: Société Française de Musicologie, Heugel et Cie 1975. 372 S.

Am 10. November 1900 zeichnete das Institut de France Constant Pierres (1855 bis 1918) voluminöses Manuskript *Histoire des concerts publics à Paris, depuis le XVIII^e siècle jusqu'en 1828 (époque de la fondation de la Société des concerts du Conservatoire)* mit dem Bordin-Preis aus. Erst 75 Jahre nach dieser Ehrung veröffentlichte der französische Centre national de la recherche scientifique den größten Teil von Pierres Arbeit, der dem Concert spirituel von 1725 bis 1790 gewidmet ist. François Lesure betont im Vorwort, daß es immer „une entreprise hasardeuse“ sei, ein solches Werk nach solch langer Zeit der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Pierre habe sein Manuskript nicht sorgfältig redigiert, Referenzen nicht angegeben.

Die Publikation hat sich dennoch gelohnt: Antoine Bloch-Michel, Conservateur der Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, hat die philologische Aufgabe übernommen, Pierres Manuskript noch einmal „nachzuarbeiten“, er stattete den Text, den er unangetastet ließ, mit Fußnoten aus, die er vor allem aus den Beständen der Archives Nationales und der zeitgenössischen Presse bezog. Ferner verdanken wir ihm eine vollständige Liste der Programme der Concerts spirituels von 1725–1790, die den 3. Teil des Buches ausmacht.

Pierres Untersuchung ist in zwei große Abschnitte unterteilt: Der erste untersucht die „*histoire administrative*“, die einzelnen Direktionen, die Spielstätten, das künstlerische Personal von Chor und Orchester dieses Unternehmens. Der Autor bespricht die Direktionen Philidor (1725–1727), Simart et Mouret (1728–1733), Académie royale de musique (1734–1748), Royer et Capperan (1748–1762), Dauvergne, Capperan et Joliveau (1762–1771), Dauvergne et Berton (1771–1773), Gaviniès, Leduc et Gossec (1773–1777), Legros (1777–1790), streicht ihre Leistungen heraus, druckt Dokumente über sie ab. Der zweite Abschnitt ist den „*travaux du concert*“ gewidmet. Hier wird aufgezeigt, was sich an Künstlerischem in jeder Direktionszeit abgespielt hat, welche Solisten auftraten, wie die Orchesterbesetzung aussah, wie Programme generell ge-

staltet wurden.

Durch die vollständige Wiedergabe der Programme – ein Konzert im Concert spirituel dürfte in den 1770 und 1780er Jahren ca. drei Stunden (ohne Pausen) gedauert haben –, kommen Inkongruenzen von Text und Statistik zu Tage. So sollen nach Pierre (S. 175) von Mozart „*Symphonies et concertos pour piano*“ im Zeitraum von 1778 bis 1789 gespielt worden sein. Die Programme weisen allerdings nur die Pariser Symphonie KV 297, eine nicht näher bezeichnete Arie von Mozet (hier ist wohl Mozart gemeint), die der Sänger Savoi vortrug und ein Klavierkonzert (KV ?) im Jahre 1786 nach. Von den „*quelques symphonies*“ Mozarts in den Jahren 1778/79 (S. 178) kann nicht die Rede sein.

Studiert man aufmerksam die Programmgestaltung des Jahres 1778, so stellt man fest, daß Mozarts Sinfonia concertante KV 6 297 B für Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe), Johann Punto (Horn) und Georg Wenzel Ritter (Fagott) nicht aufgeführt wurde. Die gleichen Solisten führten allerdings am 19. April 1778 eine Symphonie concertante von Giovanni Giuseppe Cambini auf. Leider ist das Cambinische Stück bis heute nicht aufgetaucht. Seine Kenntnis wäre für die Mozartforschung von größter Wichtigkeit. Vielleicht, so ist zu vermuten, hat Legros, der künstlerische Leiter des Concert spirituel, Cambini Mozart vorgezogen, da dieser seine Sinfonia concertante, von der der Salzburger Meister am 5. April in seiner Korrespondenz spricht, noch nicht vollendet hatte, vielleicht gab es zwischen Mozart und Legros Unstimmigkeiten (vgl. dazu den Brief Mozarts vom 1. Mai 1778), vielleicht hat Cambini als renommierter Komponist von Symphonies concertantes Legros von seinem Stück überzeugt, vielleicht spielt hier die Rivalität Mozart-Cambini eine Rolle.

Das von Bloch-Michel angelegte ausführliche Register ist für jeden Benutzer von Pierres Buch eine nützliche Hilfe; erst durch den Index wird das Stück Pariser Konzertleben des 18. Jahrhunderts zur wahren Fundgrube. Der Société Française de Musicologie, die den Druck dieses Bandes befürwortet hat, haben alle, die für die Concerts spirituels Interesse zeigen, zu danken.

(Juli 1976)

Rudolph Angermüller

OTTO BIBA: *Der Piaristenorden in Österreich. Seine Bedeutung für bildende Kunst, Musik und Theater im 17. und 18. Jahrhundert.* Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte 1975. 190 S. (*Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte. Band 5.*)

Die Musikpflege des Piaristenordens hat bisher nur verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden. Daß dies zu Unrecht geschehen ist, beweist das Buch von Otto Biba, der damit zugleich einen schätzenswerten Beitrag zur österreichischen Musikgeschichte bietet. Der Verfasser, seit Jahren durch solide musikwissenschaftliche Arbeiten der Fachwelt in Österreich und wohl darüber hinaus bekannt, hat sich mit dem Thema seiner Untersuchungen im Rahmen seiner Dissertation als Historiker beschäftigt. Die Musikpflege ist damit von vorneherein in einen größeren Zusammenhang gestellt, der auch Vergleiche mit der Stellung der übrigen Disziplinen ermöglicht, die für die Musik durchaus positiv ausfallen. Dabei ist etwa die Malerei mit Künstlern wie dem jungen Maulbertsch und dem Kremser Schmidt, die Architektur mit Matthias Gerl und Ferdinand von Hohenberg vertreten. Neben derartigen Verbindungen bestand aber auch ein intensives Nahverhältnis des Ordens und seiner Angehörigen selbst zur Kunst und im besonderen Maße zur Musik. Diese war ein integrierender Bestandteil der von den Piaristen empfangenen und weitergegebenen Ausbildung. Die Besetzung der musikalischen Ämter in den einzelnen Ordenshäusern – neben den Chorregenten auch Organisten und Instruktoren – konnte, wie die Zusammenstellung Seite 144 ff. zeigt, bis weit ins 18. Jahrhundert fast jedes Jahr wechseln; nur drei weltliche Organisten sind im besprochenen Zeitraum nachweisbar. Offensichtlich sollte also im Prinzip jeder Ordensangehörige in der Lage sein, eine musikalische Funktion zu übernehmen, wie er ja auch in der Schule den zum Lehrplan gehörigen Musikunterricht erteilen konnte mußte. Von einigen Ordensangehörigen haben sich Kompositionen erhalten, von P. Remigius Maschat (1692–1747), P. Simon Kalas (1715–1786), dem Lehrer Franz Xaver Brixis, P. Oswald Richter (1687–1737), dessen Psalmen bei Lotter verlegt wurden, und P. Silverius Müller (1745–1812), von dem Werke bei Wiener Verlagen erschienen.

Das Auftreten auswärtiger Musiker in den Piaristenkirchen ist daher selten. Immerhin werden auch dafür bemerkenswerte Daten erbracht wie das mehrmalige Wirken der kaiserlichen Hofkapelle an Maria Treu in Wien oder jenes des Ensembles aus dem Waisenhaus Ignaz Parhammers am 6. Mai 1768, für das eine Aufführung des *Veni Sancte* KV 47 des zwölfjährigen Mozart zur Diskussion gestellt wird. Von besonderem Interesse sind die Ausführungen über die Beziehungen des Ordens zu Joseph Haydn, die über dessen Hainburger Verwandte sogar gewissermaßen persönlicher Natur waren; die Höhepunkte auf musikalischem Gebiet waren die Aufführung von Haydns *Stabat mater* 1771 unter Leitung des Komponisten und die Uraufführung der Paukenmesse 1797, beides in Maria Treu. Kontakte verschiedener Art und Intensität bestanden auch u. a. zu Albrechtsberger, Caldara, Dittersdorf oder Reutter. Bedeutsam war weiter die Theaterpflege der Piaristen, in der sich das Kollegium in Horn besonders auszeichnete. Sie unterscheidet sich, wie auch der Musikbetrieb, wesentlich von der entsprechenden Tätigkeit anderer Orden, etwa der Jesuiten. Während dort eher die Repräsentation im Vordergrund stand, war die Kunstübung der Piaristen gleichwie ihr pädagogisches Wirken für den Bereich ihrer Pfarre und Schule, also für einen feststehenden, durch persönliche Bindung verknüpften Kreis bestimmt; aus ihm hat man auch mit Vorliebe und nach Möglichkeit die nicht dem Orden angehörigen Künstler zu gewinnen bzw. sie in ihn aufzunehmen gesucht. Die Kunst, und wieder besonders die Musik, hatte pädagogische, seelsorgerische Aufgaben zu erfüllen, und dieses Bestreben war von solchem Erfolg gekrönt, daß ein wesentlicher Anstoß für den Bau der Kirche Maria Treu der infolge der Kirchenmusik stark gestiegene Besuch der Gottesdienste sein konnte. Es ist demnach auch folgerichtig, daß dem deutschsprachigen Volkslied ein wichtiger Platz eingeräumt wurde. Hinzuweisen ist weiter auf verschiedene für den Orden tätige Orgelbauer (darunter Johann Hencke), die, historisch adäquat, unter den bildenden Künstlern und Handwerkern geführt werden. Einige kleine Bemerkungen: bei dem Seite 43 oben genannten Schulaufseher handelt es sich um den späteren Dompropst von St. Stephan in Wien Joseph Spendou (geb. 1757, gest. 18.

Januar 1840), dessen große Verdienste um das Schulwesen bei Wurzbach hervorgehoben werden; ferner eine Zufallsbeobachtung, die für das Schicksal der Bibliothek des Gleisdorfer Kollegiums (S. 56) vielleicht einen Hinweis geben kann: das Wiener Musikwissenschaftliche Institut besitzt die dritte Auflage von Christian Gottlieb Jöchers *Compendiösem Gelehrten-Lexicon* (Leipzig 1733) mit dem Vermerk „*Bibliotheca Gleisdorffensis Schol. Piarum 1749*“ am Titelblatt sowie einigen Eintragungen am Vorsatzblatt, darunter „*Dem wissenschaftlichen Club Doblhoff*“ (d. i. Josef Freiherr von Doblhoff-Dier, 1844–1928, der Gründer des wissenschaftlichen Klubs) und dem Datum „25/9 879“; Seite 63 Zeile 9–10 muß wohl ein Druckversehen unterlaufen sein. Das Buch verbindet gründliche historische Quellenforschung mit der Fähigkeit, die dargestellten Sachverhalte in ihrem Zusammenhang zu sehen und sie von dort her verständlich zu machen, und nicht zuletzt mit einer übersichtlichen und sehr ansprechenden Darstellungsweise. (September 1976) Theophil Antonicek

MICHAEL KUGLER: *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 217 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 41.)*

Durch eine Arbeit zur „*Tastenmusik im Codex Faenza*“ (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 21) ist der Verfasser als Kenner des behandelten Gebietes bestens ausgewiesen. Im Vergleich zu jener wirkt die vorliegende Publikation weniger ausgereift. Das betrifft die Konzentration auf Wesentliches im 16. Jahrhundert ebenso wie allgemein die Erfordernisse einer gedrängten, für einen breiteren Leserkreis bestimmten Darstellung. Im Hinblick auf diese sagt Kugler von vornherein jeder simplifizierenden Popularisierung ab, was freilich nur gerechtfertigt scheint, wenn es nicht als Vorwand dient, den Leser einer solchen Darstellung ganz aus den Augen zu verlieren.

Es hat noch keinem Autor geschadet, sich dem Zwang zur knappen, den Gebrauch von Fachwörtern immer neu überprüfenden, für den interessierten Laien verstehbaren Schreibweise auszusetzen. Man kann darüber

streiten, ob z. B. auch mittlere Meister des Trecento als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, schon weniger aber darüber, ob es richtig ist, ein solches Taschenbuch so anzulegen, daß es nur bei Hinzuziehung von Ausgaben lesbar wird, welche sich fast nur in Bibliotheken befinden. Eine kleine Auswahl typischer Beispiele muß möglich sein, sie hätte dem Autor wie dem Leser die Arbeit sehr erleichtert. Die wenig glückliche Trennung einer Kurzdarstellung von Schlüsselwerken der frühen Orgel- und Klaviermusik und eines „*Kommentars zu den Notenbeispielen*“ (S. 178 ff. bzw. 194) vom Haupttext bringt zusätzlich unnötige Komplikationen. Weshalb z. B. im *Robertsbridge-Fragment* ein weißes Quadrat wahrscheinlich eine länger durchzuhaltende Note anzeigt, erfährt der Leser nicht bei der eingehenden Erläuterung der Schreibweise (S. 16 ff.), sondern erst auf Seite 194.

Dessenungeachtet liegt hier, insbesondere zum 15. Jahrhundert, eine solide, in wichtigen Details tiefdringende Darstellung vor. Angesichts des beschränkten Raumes versteht man polemische Zuspitzungen freilich auch dort nicht ganz, wo sie auf zentrale Fragen hinlenken. Kuglers Verwunderung darüber, daß man früher schon hätte erkennen können, was erst in jüngerer Zeit klar wurde (z. B. im Verhältnis von Tabulatur-schrift und Musik, S. 12), läßt in bezug auf die Forschung den Sinn für Historizität vermessen, den er in bezug auf die Übertragung so ausdrücklich bemüht. Die „*Münchener*“ Konzeption der Umschrift hat in ihm einen eher energischen als umsichtigen Verteidiger. Daß „*durch die Übertragung . . . die historische Dimension des überlieferten Musikstücks zerstört*“ werde (S. 11), trifft nicht zu. Hier neigt er zu Verabsolutierungen, die durch den Zwang zur Kürze nicht entschuldigt werden, weil er sie wiederholt. Weder bilden leichte Zugänglichkeit älterer Musik und ihr Charakter als historisches Objekt (S. 17) einen Gegensatz, noch – was schwerer wiegt – Komposition und nachträglich aufgeschriebenes Tastenspiel. Als Nachschrift ist die Überlieferung früherer Tastenmusik von Leo Schrade bestimmt und damit manche falsch wertende Kritik kompetent entkräftet worden. Doch werden auch in ihr kompositorische Maßgaben realisiert, offenkundig in wachsendem Maße. Setzt man den Herstellungsvorgang nahezu mit dem Wesen

der Sache ineins, so wird u. a. der dem Spiel vorangehenden kompositorischen Planung nicht Rechnung getragen. Kugler verstellt sich bestimmte Differenzierungen des Urteils auch dadurch, daß er die Spezifika des Tastenspiels recht eng faßt und die fortschreitende Vermittlung zu anderwärts verbindlichen kompositorischen Maßstäben wenig beachtet. Dem stehen gescheite Betrachtungen zum Lehrbuchcharakter früherer Orgelquellen, zur besonderen Gebundenheit der Tastenmusik an Schulen etc. gegenüber. Manche funktionelle Erklärung (z. B. beim Praeambulum, S. 78, oder beim Ricercar, S. 124), hätte man sich ausführlicher gewünscht. Ob man Paduanen und Galliariden des 16. Jahrhunderts „folkloristische Tänze“ (S. 136) nennen sollte, steht dahin; daß spanische Musik nur in Übertragungen herangezogen wird, registriert man trotz der Erklärung (S. 144) mit Überraschung. Einige Druckfehler fallen sehr auf (S. 85, S. 117); ein Fachwörterverzeichnis und ein Register von Quellen ergänzen das Buch in willkommener Weise.

(April 1976)

Peter Gülke

GISELA BECKMANN: Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-Marie Leclair bis Pierre Gaviniès. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1975. 353 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. XV.)

Die Lektüre der Dissertation von Gisela Beckmann überrascht durch ein Mehr und durch ein Weniger angesichts der Erwartungen, die der Titel weckt, denn eine monographische Darstellung der französischen Violinsonate mit Basso continuo von Leclair bis Gaviniès ist diese Arbeit nur bedingt.

Fragen zur Gattungsproblematik klammert sie weitgehend aus, d. h. sie fragt nicht nach gattungskonstituierenden Momenten und verzichtet auf eine Klärung des Verhältnisses der generalbaßbegleiteten Violinsonate zu benachbarten Musikarten wie Triosonate und begleitete Klaviersonate. Unbeschadet der Tatsache, daß die im Titel genannten Komponisten die Früh- und Spätphase der französischen Generalbaßsonate repräsentativ markieren, verwundert auch die zeitliche Grenzziehung. (Hätten die Untersuchungen nicht um 1720, sondern ca. 15

Jahre früher eingesetzt und die Generalbaßsonate ein wenig über das Jahr 1770 hinaus verfolgt, dann wäre deren Geschichte voll eingefangen worden.)

Gisela Beckmann hat ihre Aufgabe jedoch darin gesehen, „die stilistische Entwicklung der französischen Musik zwischen Spätbarock und Vorklassik an Hand einer zwar weit verbreiteten aber bisher wenig beachteten Gattung zu untersuchen“ (S. 313). So ist der tatsächliche Ertrag der Arbeit anderer Art, als es ihr Titel suggeriert. Ihre Zielsetzung rechtfertigt darum die Eingrenzung des untersuchten Materials auf die Zeitspanne von Leclair bis Gaviniès. Über das zentrale Anliegen hinaus werden schließlich sogar wichtige technische Aspekte des französischen Violinspiels behandelt.

Es sind 342 Sonaten von 22 französischen Geigerkomponisten – mithin alle einschlägigen französischen Sonaten zwischen 1720 und 1770 – untersucht worden. Dieses umfangreiche Repertoire wird in vier Gruppen aufgeschlüsselt; für die Gruppenklassifikation sind nicht so sehr abstrakt-chronologische, eher ästhetisch-historische Gesichtspunkte leitend. Innerhalb der Gruppen wird jedes Einzeloeuvre, nach einer einleitenden biographischen Skizze und einer detaillierten Werkübersicht, auf Zyklen und Großformen, Themenbildung und Melodik, Baßführung, Harmonik, Geigentechnik hin befragt.

Unter Verzicht auf Einzelheiten: Die eigentlichen Intentionen der Arbeit scheinen nicht voll reflektiert zu sein, doch steht dieser Mangel in einem auffälligen Mißverhältnis zu den materialreichen, gekonnten und sensiblen Untersuchungen selbst. Gisela Beckmann bietet eine überzeugende Nachzeichnung der musikalischen Prozesse um die Mitte des 18. Jahrhunderts, exemplifiziert an der Hauptphase der relativ kurzen Sonatengeschichte für Violine mit Basso continuo in Frankreich.

(April 1976)

Jürgen Hunkemöller

HENNING FREDERICHs: *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1975. 203 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 9.)*

Mehrfachvertونungen sind ein ideales Übungsgelände für Stilbestimmung – zumal wenn sie (wie im Falle der „Brockespassion“) durch eine anspruchsvoll-neuzeitliche Dichtung veranlaßt und wohl auch vom satztechnischen Wettstreit her begründet waren: die Komponisten reagierten ‚spezifisch‘ auf ein dichterisches Kunstwerk und maßen im Vertonen ihre Kräfte mit dem anderen erfolgreichen Kollegen. Kein Wunder also, daß seit Carl von Winterfeld (1847) verschiedene Brockespassionen nebeneinandergestellt, verglichen und bewertet wurden. Erfolgte dies bisher unter übergeordneten Gesichtspunkten und mehr beiläufig (Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang*; Carl Hermann Bitter: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, 1872; Richard Petzoldt: *Die Kantaten, Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers*, 1935), so ist nun die „*einzig dastehende Quadriga von Vertonungen derselben Dichtung*“ (S. 12) der wissenschaftliche Gegenstand. Die Ausklammerung anderer Vertonungen des Librettos ist gerechtfertigt durch dessen ‚hamburgischen‘ Charakter und durch das handschriftliche Pasticcio von 1723, das außer dem dominierenden Georg Philipp Telemann nur noch Keiser, Georg Friedrich Händel und Johann Mattheson berücksichtigt. Doch hätte sich ein wenigstens kurzer Ausblick auf die anderen Vertonungen des Textes wohl gelohnt.

Frederichs stellt zu Beginn seiner Abhandlung die Quellen vor. Es zeigt sich, daß viel Material durch den vergangenen Krieg verloren ging, daß aber auch manches neu ans Licht trat, so eine Handschrift von Händels Komposition aus Joseph Haydns Besitz (S. 44). Der Verlust an Mattheson-Oratorien ist groß, doch nicht ganz so total wie vom Verfasser dargestellt (S. 53): außer der inzwischen in den USA erschienenen Postel-Passion existiert der *Reformierende Johannes* (in einer neuzeitlichen Kopie). Ausführlich wird über den Text des hamburgischen

Ratsherrn gesprochen. Der Einfluß von Christian Friedrich Hunolds Passionsdichtung steht außer Frage (S. 74–76). Die demütig-sanfte Jesusschilderung, die Gefühlsappelle Brockes‘ und dessen Wortwahl sieht der Verfasser „im Pietismus halleischer Prägung“ begründet (S. 80): der Dichter hatte in dieser frommen Stadt seine ersten akademischen Erfahrungen gesammelt. Übrigens sind die vier seiner Passion eingefügten Choräle in den mitteldeutschen Choralpassionen des 18. Jahrhunderts ebenfalls belegt.

Nacheinander vergleicht Frederichs sodann Instrumentalsätze, Rezitative und Akkompagnati, Arien, Chöre und Choräle. Für eine Stilkritik der Rezitative kommen vor allem drei Gesichtspunkte in Betracht: Einschnitte, Textausdeutung, Harmonik. Auch der Deklamationsrhythmus ließe sich prüfen, wobei vielleicht die gewichtigere Art Keisers und Matthesons von der eleganteren Händels und Telemanns (häufigere Verwendung von Achtelnoten) zu unterscheiden wäre. Der Verfasser interessiert sich primär für die Textausdeutung, die er mit Hilfe der rhetorischen Figuren darstellt. Die „Einschnitte“ tut er ein wenig pauschal ab mit dem Hinweis auf die formelhafte Wiedergabe der Text-Interpunktion (S. 97). Doch führt ihn das Stichwort „*Incisionslehre*“ (S. 97) zu der immer wieder fesselnden Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Theoretiker und dem Komponisten Mattheson. Da die großen Lehrschriften dieses Mannes erst seit etwa 1720, also nach der Vertonung der Brockes-Passion (1718), ein geschlossenes System erkennen lassen, liegt die Vermutung nahe, daß die beiden Einstellungsweisen zur Musik, die praktische und die theoretische, sich nicht vollständig decken und daß die Theorie Überzeugungen einer jüngeren Zeit ankündigt. Frederichs erörtert die ‚Abweichung‘ am Beispiel des „*Passaggios*“ im Rezitativ: was der Theoretiker verwarf, tat der Komponist (S. 99). Doch die Interpretation dieses Widerspruchs überzeugt nicht: Mattheson neigte „*als Komponist schon in seinem frühen Passionsoratorium dazu, die Rezitative und Arien einander anzugleichen*“. Da diese „*Annäherung der Formen*“ erst „*von den fünfziger Jahren angefordert*“ wurde, „*hinkte der Theoretiker Mattheson . . . hinter dem Komponisten Mattheson her*“ (S. 99). Könnte man aber dessen Gestaltungsweise nicht auch als einen

Archaismus (aus der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts) auffassen, von dem zumindest der Theoretiker dann bewußt Abstand nahm?

In diesem Zusammenhang gewinnt ein von Frederichs nicht erwähntes Notenbeispiel mit dem Brockes-Text „*Unsäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen*“ im *Kern melodischer Wissenschaften* 1737 (S. 84–86) und im *Vollkommenen Capellmeister* 1730 (S. 190 f.) Gewicht. Mattheson demonstriert die rezitativische Vertonung „*diese(r) auserlesene(n), und nach ihrer Art, sehr schöne(n) Beschreibungen*“ mit 19 Takten, die nicht seiner Komposition von 1718 entstammen, während er für die Lehrbeispiele nach Postels Text auf das eigene Werk von 1723 zurückgriff: er übte also indirekt und in gewissem Umfang Selbstkritik. In dem gedruckten Brockesrezitativ fehlen gegenüber dem Oratorium von 1718 einige Pausen und „*förmliche Schlüsse*“, – abgesehen von sonstigen Eigenheiten. Der Ablauf erscheint flüssiger, auch durch die chromatisch absteigende Skala des Basses, die zehn „*Incisiones*“ in der Rede des verzweifelten Judas trägt. Von daher wirkt Hermann Kretzschmars negatives Urteil über Matthesons Brockesvertonung, das anlässlich eines Vergleichs mit dessen anderen Oratorien gefällt wurde (vgl. Frederichs, S. 197), nicht ganz unbegründet.

Freilich bedeutet dies nicht, daß Mattheson 1718 unreflektiert gearbeitet hätte. Frederichs bringt gute Belege für das kritische Vorgehen dieses Mannes. Auf ihn traf also die „*ganz naiv auf die jeweilige Nummer*“ konzentrierte Schaffensweise „*des Barockkomponisten*“ nicht zu (S. 167). Diese Erkenntnis ist ein Gewinn – wie überhaupt der zur Sache erhobene Vergleich und der damit verbundene statistische Aufwand: Man weiß nun manches genauer als zuvor, obgleich weithin ältere Urteile verdeckt oder offen bestätigt werden. Wenn Winterfeld sich daran stieß, daß Keiser einen Ausdruck „*mehr sanft und bittend*“ denn „*entschieden, entschlossen*“ gestaltete (1847, S. 144), so gilt dies nun als sinnvoll im Hinblick auf die pietistisch beeinflusste Dichtung selbst (S. 196). Händels Suche nach dem „*völlig ausgestalteten Tonbild*“ auf Kosten des bloßen Wortausdrucks (1847, S. 165) heißt „*weitgehend autonom*“ (S. 196), und Telemanns Liebe „*zu musikalischer Malerei*“

(1847, S. 196) ist als „*meisterhafte Nachahmungskunst*“ anerkannt (S. 107).

Frederichs möchte jedem Autor ‚sein Recht‘ lassen. Es gibt in diesen Brockes-Vertonungen kein richtig oder falsch (keinen „*zwingenden Zusammenhang zwischen szenischer Situation und der dafür gewählten Form*“, S. 143). Doch auf die Leistungsbeurteilung kann auch der scheinbar so neutrale Analytiker nicht vollständig verzichten. So übertrifft eine der Arien Telemanns die entsprechende Händels „*weit*“ durch einen inigen, „*von fast mozartischer Anmut erfüllten*“ Ton (S. 142). Das ist mehr als die gerechte Anerkennung personaler Besonderheiten (bei Telemann etwa: „*ungekünstelte Themenkombination*“, „*unmittelbare Durchschlagkraft der Turbachöre*“, „*lebhaft Phantasie*“: S. 142, 178, 197). Ein Gegenideal zum „*kräftigen männlichen Geist*“ Händels (Winterfeld, 1847, S. 164) zeichnet sich ab: auch der heutige wissenschaftliche Historismus folgt den rätselhaften Geboten des ‚Geschmacks‘.

(November 1976)

Werner Braun

DONALD G. DAVIAU and GEORGE J. BUELOW: *The „Ariadne auf Naxos“ of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975. 269 S. (Studies in the Germanic Languages and Literatures. No. 80.)*

Es ist nicht ganz leicht, der vorliegenden Arbeit von Daviau und Buelow gerecht zu werden. Die Schwierigkeit resultiert daraus, daß die Verfasser von der falschen Voraussetzung ausgegangen sind, sie hätten „*the first major study in any language of „Ariadne auf Naxos“*“ (Preface) vorgelegt. Trotz einer sonst sehr umfassenden Aufarbeitung der bisherigen wissenschaftlichen Literatur einschließlich auch unveröffentlichter deutschsprachiger Dissertationen sind ihnen zwei Münchener Dissertationen von 1966 und 1969 offenbar entgangen. Dabei hätte besonders die ergebnisreiche, im Dissertationsdruck zugängliche Arbeit von Karl Dietrich Gräwe: *Sprache, Musik und Szene in „Ariadne auf Naxos“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Diss. phil. München 1969, 357 S.) sicher einen maßgeblichen Einfluß auf Inhalt und Anlage der Studie ausgeübt.

Beurteilt man die Arbeit unter den Voraussetzungen, unter denen sie geschrieben wurde, so läßt sie sich als eine sehr umfangreiche, sorgfältig dokumentierte Werkmonographie einstufen. In den mehr informativen Kapiteln I bis V werden bis in Einzelheiten die Entstehungsgeschichte (bis zur zweiten Fassung der *Ariadne*), die Wirkungsgeschichte (vornehmlich anhand der Premieren-Pressenote von 1912) sowie die Stoffgeschichte (*Ariadne*-Mythos) dargestellt. Die Kapitel VI bis IX enthalten die eigentliche Interpretation des Werkes (gestützt auf die 2. Fassung mit gelegentlicher Rückblendung auf die 1. Fassung), und zwar getrennt nach Text und Vertonung. Ziel der Textinterpretation ist es, die formale und inhaltliche Geschlossenheit des Hofmannsthalschen Librettos aufzuzeigen. Die Verfasser meinen, diese habe durch das neu geschriebene Vorspiel noch erheblich gewonnen: Vorspiel und Oper seien durch zahlreiche Parallelen aufeinander bezogen. Diesen Gedanken stützen sie u. a. durch den Hinweis, daß die Szene zwischen Zerbinetta und dem Komponisten nicht nur eine Funktion innerhalb des Vorspiels, sondern auch für die Oper habe. Die Ausgestaltung der Figur des Komponisten, „um die der Geist und die Größe wittern sollen“ (*Hofmannsthal*), lasse eine Parallele zu Bacchus und damit auch die Parallele zwischen der Zerbinetta-Handlung im Vorspiel und der Circe-Handlung in der Oper zu. Da die Circe-Handlung nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur von dem Abenteuer berichtet werde, habe die Verführungsszene im Vorspiel die Funktion einer stellvertretenden Ergänzung des Geschehens auf der Opernbühne.

Leuchten diese Ausführungen ein, so gehen die Verfasser an anderer Stelle in dem Bemühen, Analogien zwischen dem Vorspiel und der Oper aufzuzeigen, zu weit. So dürfte die Parallelsetzung von *Ariadne*/Bacchus und Komponist/Mäzen wohl nicht haltbar sein. Einer Formulierung wie der folgenden kann man keineswegs zustimmen: „*What God is for Ariadne in the higher, idealized world of opera, the Maecenas represents for the Composer in the everyday, materialistic world of the 'Vorspiel'.* For this performance will provide the Composer with money to write more works, enabling him eventually to succeed“ (S. 122).

Die der Musik gewidmeten Abschnitte

des Buches sind weniger als Untersuchung denn als Beschreibung der Strauss'schen Vertonung abgefaßt. Dabei folgen die Verfasser dem Handlungsfaden des Werkes. Entgegen der Behauptung, Strauss mache nur einen spärlichen Gebrauch von „*melodic motives*“ (S. 160), bilden die Angaben über neu eingeführte oder wiederkehrende sinntragende Motive und Themen den Hauptinhalt der musikalischen Analyse. Die Kommentare sind mit Ausdrucksbestimmungen stark durchsetzt. So finden sich allein auf Seite 166 folgende Charakterisierungen der Musik der Ouvertüre: „*a bleak musical atmosphere of brooding sadness*“; „*the melancholy of the melody*“; „*mood of melancholia*“; „*a suitably sad chromatic melody*“; „*a mood of strangeness and poignancy and that remoteness form everyday reality*“. Auch ziehen die Verfasser aus bisweilen sehr einfachen musikalischen Sachverhalten unangemessene Folgerungen, so wenn sie anführen, daß die verminderte Terz *as-fis* und der Querstand *as-a* (Ouvertüre, T. 17), deren Einbettung in eine völlig intakte konventionelle Kadenz mit neapolitanischer Subdominante nicht erwähnt wird, mit dazu beitrage, der Musik eine fremdartige Färbung (S. 166) zu verleihen.

Zu der wichtigen Frage nach der musikalischen Ausgestaltung der Zerbinetta-Figur meinen die Verfasser, daß Strauss mit rein musikalischen Mitteln der Figur eine Dimension erschlossen habe, die Hofmannsthal von ihr fernhalten wollte: Zerbinettas (zeitweilige) Teilhabe an dem Mysterium der Verwandlung. Die Verfasser verweisen auf den Schlußauftritt Zerbinettas am Ende der Oper (zwei Zeilen ihres Rondos), dessen musikalische Ausgestaltung für ihre These sprechen könnte. Nicht akzeptabel ist hingegen ihre Interpretation der Verführungsszene. Sie führen an, daß der Gesang der Zerbinetta entgegen der Regiebemerkung („*scheinbar ganz schlicht, mit äußerster Coquetterie*“) „*neither simple nor coquettish*“ sei (S. 237). Diese Feststellung spricht indessen nicht für die Deutung der Zerbinetta im Sinne der Verfasser. Sie lassen nämlich in ihrer Argumentation die einfache Tatsache außer Acht, daß nur unter Berücksichtigung des Kontextes (hier das Verhalten Zerbinettas vor und nach ihrer Hinwendung zu dem Komponisten) entschieden werden kann, ob eine Figur sich in einem bestimmten Augen-

blick so gibt, wie sie ist, oder ob sie sich verstellt. Die Koketterie der Zerbinetta liegt ja gerade darin, daß sie sich der idealen Vorstellungswelt des Komponisten so meisterlich anpassen kann. Hieraus erklärt sich das scheinbar ungebrochene Pathos der Musik an dieser Stelle.

Problematisch ist auch die These der Verfasser (S. 236), daß unter dem Aspekt der Vertonung (im Gegensatz zu den Ergebnissen der Textinterpretation) eine Parallele zwischen Bacchus/Ariadne (nicht Circe!) und Komponist/Zerbinetta zu ziehen sei. Träfe dies zu, so müßte man annehmen, daß Strauss einen starken Widerspruch zwischen Musik und Text in das Werk hineingetragen habe. Die Verfasser nehmen offenbar an, daß dieser Fall vorliege, versäumen unseres Erachtens aber, diesen unterstellten Sachverhalt einer ausführlichen und kritischen Erörterung zu unterziehen.

Alles in allem läßt die hier vorgelegte Gemeinschaftsarbeit eines Literaturhistorikers und eines Musikwissenschaftlers noch Wünsche offen, gerade auch hinsichtlich des spezifischen Gewinns, den eine fächerübergreifende Bearbeitung eines Themas über die Summe der Anteile hinaus erzielen könnte. Andererseits ist das Buch so reichhaltig an Sachinformationen über den Gesamtkomplex Hofmannsthal-Strauss und an inhaltlichen Analysen dieses schon vom Libretto her schwer zugänglichen Werkes, daß ihm ein guter Benutzungswert zugesprochen werden muß.

Am Schluß seien noch zwei Mängel angemerkt, die hätten vermieden werden können: Alle Briefe werden nach einer Londoner Ausgabe zitiert, leider ohne Angabe des jeweiligen Briefdatums; dies erschwert das Auffinden der Stellen in einer anderen Ausgabe. Zu bedauern ist auch, daß die zahlreichen Notenbeispiele ohne Takt- oder Zifferangaben wiedergegeben sind.

(September 1976) Peter Petersen

Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal. 1875–1975. Hrsg. anlässlich der 100jährigen Wiederkehr der Einweihung des Hermannsdenkmals in Zusammenarbeit mit der Hermannsdenkmal-Stiftung in Detmold von Günther ENGELBERT. Detmold 1975. 184 S., Abb. (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe. Bd. 23.)

Ernst von Bandels Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald, nach über vierzigjähriger Entstehungszeit 1875 mit pompösen und nationalistisch getönten Feiern eingeweiht, hat zur Hundertjahrfeier eine vorzügliche Festschrift erhalten, die – von Heimatforschung wie von billiger Ideologiekritik gleichweit entfernt – in einer Reihe fundierter Beiträge die historischen und rezeptionshistorischen Zusammenhänge, die literarische Arminius-Hermann-Tradition und die kunstgeschichtlich-ikonographische Tradition des Denkmals und seiner Vorgänger behandelt. Arno Forchert (*Arminius auf der Opernbühne*) stellt eine – erstaunlich große – Anzahl italienischer Opernlibretti des 18. Jahrhunderts vor, die den Arminius-Stoff (der hier zur römischen Geschichte gehört) zum Sujet haben.

(Februar 1976) Wolfgang Dömling

ERNST HILMAR. Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repräsentationen (1914–1935). Wien: Universal Edition 1975. 106 S. (m. Abb.)

Der 50. Jahrestag der berühmten Premiere der Oper *Wozzeck* von Alban Berg bot Anlaß zu wissenschaftlichen Diskussionen und Referaten auf dem *Wozzeck*-Symposium in Graz. Einer der Referenten war Ernst Hilmar, dessen Abhandlung über den *Wozzeck* jetzt vorliegt.

Die bisher von der Berg-Forschung nicht geklärte Frage, welche Textvorlage Berg für seine Oper benutzt hat, wird von Hilmar erläutert. Bisher wurde angenommen, daß Berg die Ausgabe von Franzos herangezogen hätte. Diese Gegebenheit jedoch widerlegt Hilmar durch die Tatsache der im Jahre 1909 von Paul Landau vorgelegten Veröffentlichung von Büchners *Gesammelten Schriften*. Diese Ausgabe habe Berg nachweislich als Vorlage zur Komposition benutzt.

Wie bei Hilmar zu lesen ist, hat Berg im Jahre 1917 mit der Arbeit des Textbuches begonnen und diese dann zu Beginn des Sommers 1919 abgeschlossen. Bergs Handexemplar wird erläutert, woraus sich für Hilmar ergibt, daß Berg sich bei der Komposition sehr eng an die im Textbuch erstmals festgehaltenen Entwürfe angelehnt hat. Bergs Handexemplar der Insel-Ausgabe des Büchnerschen Dramas stellt eine wesentliche Quelle weiterer Berg-Forschung dar. Hilmar vertritt die Ansicht, daß die Musik nicht zu einem Text geschrieben, sondern dieser in den Plan der Komposition eingefügt wurde. Zweifellos hat Berg den geistigen Gehalt des Büchnerschen Fragments zu einem Gesamtkunstwerk vereint, die Vertonung der einzelnen Szenen erfolgt sinngemäß. Durch die symphonischen Zwischenspiele wird die Oper zu einem komplexen Gebilde vernahmet.

Über die Kompositionsabfolge des Werkes gibt Hilmar Erläuterungen, die den bisherigen Stand der Berg-Forschung von Redlich revidieren. Das Problem der *Wozzeck*-Skizzen wird von Hilmar ausführlich behandelt. Der größere Teil der Skizzen zu *Wozzeck* war bisher unauffindbar oder galt als unzugänglich. Von ungefähr siebzig Prozent der Oper liegen Skizzen vor, insbesondere zum zweiten und dritten Akt. Der Versuch Hilmars, die Skizzen nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen, bedeutet zweifellos einen Akzent zur Aufhellung des Kompositionsprozesses.

Der Werdegang der Oper und die weiteren Städte, die das Werk aufführten, werden beschrieben. Hilmars Betrachtungen werden durch Bildmaterial und durch eine Statistik der Aufführungen von 1925–1932 ergänzt. Diese umfangreiche Bibliographie gibt gute Ansätze für weitere Arbeiten zu diesem Thema.

(Juni 1976)

Konrad Vogelsang

GERHARD SCHUHMACHER: *Einführung in die Musikästhetik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975. 138 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Schuhmacher beschreitet in seinem Buch einen anderen Weg als Carl Dahlhaus, dessen Taschenbuch über dasselbe Thema bereits

ein knappes Jahrzehnt vorliegt und nicht ersetzt zu werden braucht. Schuhmacher geht historische und systematische Fragen der Musikästhetik vom Gesichtspunkt des Verstehens von Musik aus an. Er nimmt sich vor, philosophische und allgemein-ästhetische Überlegungen von Husserl und Gadamer „für die Musikästhetik auszuwerten“ (S. 9).

Wie schon Dahlhaus, stellt auch Schuhmacher jedem Kapitel zwei oder drei Zitate voran, deren übereinstimmende oder gegensätzliche Aussagen ihm zur Entwicklung seiner eigenen Überlegungen dienen. Gadamer's Satz aus *Wahrheit und Methode*, mit dem er an die Stelle des Gegensatzes von Subjektivität und Objektivität die Korrelation zwischen beiden setzt, nimmt Schuhmacher zum Ausgangspunkt für seine erste Antwort auf die – eingangs als Grundfrage der Ästhetik bezeichnete – Frage, quid sit musica: „Musik ist Kommunikation – und anders denn als Kommunikation ist sie nicht zu erklären.“ (S. 14). Das ist eine prinzipielle Aussage, die für das Verstehen der Musik tiefgreifende Konsequenzen hat: es wird ein komplexer Vorgang, in den Komponenten der Komposition ebenso eingehen wie solche der Interpretation und des Hörers sowie des situativen Kontextes. Schuhmacher entwirft hierfür eine Graphik, die diese Komponenten aufzählt, ihr Verhältnis zueinander allerdings durch ein Netz von Pfeilen und Halbkreisen eher verwirrt als klärt.

Wenn man Musik als Kommunikation auffaßt, dann ist zu überlegen, ob traditionelle Fragen der Musikästhetik, die sich mit der Musik als dem Inbegriff von komponierten Werken, von Objekten der Betrachtung befassen, in die Einführung in die Ästhetik einer so verstandenen Musik noch hineingehören. Es ist dann fraglich, ob z. B. das Kapitel „Zum Formbegriff“, das sich – in sachlicher und richtiger, aber völlig traditioneller Weise – mit der Hanslick-Diskussion beschäftigt, im Zusammenhang dieses Buches nicht entbehrlich wäre oder eines anderen Inhalts bedürfte. Und es wäre zu wünschen, daß dort, wo neuere Fragestellungen aufgegriffen werden, wie im Kapitel „Gesellschaftliche Implikationen“, nicht nur die Einflüsse gesellschaftlicher Zustände oder Konflikte auf die Werke der Meister erörtert würden, sondern daß von hier aus ein Vorstoß in die anderen Bereiche musikalischer

Kommunikation unternommen würde, die auch unter dem Einfluß gesellschaftlicher Implikationen stehen. Was das Kapitel „Funktionale Musik“ hierüber sagt – Äußerungen zur Musik von Männerchören, zur Film- und Werbungsmusik –, geht zwar in diese Richtung, durchbricht aber letztlich nicht die Wertkategorien der traditionellen Ästhetik vom autonomen Kunstwerk. Wo unter die Frage, *quid sit musica*, die Antwort erhält, Musik sei Kommunikation, da können nicht die Kategorien nur eines Sektors des gesamten Kommunikationsfeldes bestimmend bleiben.

Es sei indessen nicht übersehen, daß es sich bei Schuhmachers Buch um eine Einführung in die Musikästhetik handelt, und unter diesem Aspekt ist die Erörterung traditioneller Themen dieser Disziplin legitim und notwendig. Über weite Teile der bereits genannten Kapitel und auch der Kapitel über „Zeitstrukturen“, „Ausdruck – Inhalt – Widerspiegelung“, „Musik und Sprache“, „Geistliche Musik“ führt der Autor geschickt und problem-adäquat in die Fragestellungen ein. Gelegentlich fragt man sich allerdings, ob z. B. die Auseinandersetzungen des Autors mit Hegel (S. 77) oder mit Adorno (S. 92 f. oder S. 97 ff.) in einer Einführung nicht fehl am Platze sind, ob Leser, die mit den diskutierten Gedanken noch nicht vertraut sind, mit solchen Passagen nicht überfordert werden.

Schuhmacher gesteht zu, einige Dinge in sein Buch miteinbezogen zu haben, die „noch einer eingehenderen musikästhetischen Darlegung bedürfen“ (S. 13). Manches hoffe er, später noch erarbeiten zu können. Ob dies die geeignete Basis ist, um eine Einführung zu schreiben, ist denn doch stark zu bezweifeln. Sein Argument, er habe bewußt auch solche – noch nicht fertig erarbeitete – Dinge zur Diskussion gestellt, „weil nichts der Erkenntnis abträglicher ist als die abgeschlossene“ (soll wohl heißen: abgeschlossene; Druckfehler gibt es reichlich in dem Buch) „fachliche Diskussion“ (S. 13), ist nicht schlüssig. Denn nicht die fachliche Diskussion muß abgeschlossen sein, wohl aber die eigene Reflexion des Autors, bevor er andere in seinen Gegenstand einführt. (März 1976) Werner Abegg

GÜNTER KLEINEN: *Zur Psychologie musikalischen Verhaltens*. Frankfurt: Moritz Diesterweg-Verlag 1975. 88 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

„Ziel der Arbeit ist, die musikpsychologische Literatur im Hinblick auf Aussagen zu sichten, die im musikpädagogischen Fragehorizont relevant sind“. Dieses Zitat des Verfassers legt, zusammen mit den einleitenden Worten des Herausgebers – („Das mitgeteilte Gerüst an Daten und Fakten ist ausbaufähig und verlangt geradezu nach Ergänzung“) –, offen, für wen diese Untersuchung bestimmt ist.

Der mit den Methoden der Musikpsychologie vertraute Wissenschaftler findet eine Fülle von Daten, Fakten, Auffassungen, Erfahrungen, die ihm in speziellen Forschungsbereichen hilfreich sein werden. Für Lehramtsstudenten im Fach Musik dürfte die Schrift aber ebenso unergiebig – weil zu kompiliert – sein wie für Hochschullehrer, die sich um Didaktik und Methodik des Unterrichts in Musik bemühen.

Gleichwohl: hier die Aufarbeitung der Literatur zur Musikpsychologie – dort Hochschullehrer und Studenten, die auf Hilfeleistungen der Musikpsychologen warten. Methodische Fragen wurden wegen der Kürze der Darstellung in Kleinen's Publikation ausgeklammert, dafür wird vom Verhalten ausgegangen, aus dem Aussagen zu Wahrnehmung, Erlebnis, Entwicklung und Begabung abgeleitet werden können. Der Verfasser begründet dieses Fortschreiten insofern, als das „Verhalten“ beobachtbar ist und Verhaltensweisen über differenzierte psychologische Prozesse Aufschluß geben können.

Setzt aber musikalisches Verhalten nicht schon den Prozeß des „Aufnehmens“ voraus, in dem der Lernende sensibilisiert wird für die Existenz eines musikalischen Phänomens oder Reizes? Jedes Verhalten und Erlebnis, jedes Urteil über Musik erfordert, daß es dem Lehrer gelingt, bei dem Schüler die Aufmerksamkeit für ein musikalisches Ereignis zu erregen. Mit anderen Worten: ohne methodisches Vorgehen gemäß den Erkenntnissen, wie sich Lernen im affektiven Bereich vollzieht, kann über Verhaltensweisen nichts ausgesagt werden.

Die o. g. Gliederung, die der Verfasser aus der Fülle der gesichteten Literatur her-

leitet, hätte daher an einigen Punkten eine logische Verknüpfung zugelassen, die der Untersuchung mehr Nähe zur Schulpraxis gegeben hätte. So legt die „*Taxonomie von Lernzielen im affektiven Bereich*“ (Krathwohl, Bloom, Masia: *Taxonomie von Lernzielen im affektiven Bereich*. Weinheim/Basel 1975.) – vom Aufnehmen über Reagieren, Werten bis zum Bestimmtsein durch Werte – die Lernprozesse offen, die erforderlich sind, z. B. um Aussagen über Verhalten, Erlebnis, Urteil machen zu können. Das heißt: die Erarbeitung musikpsychologischer Grundkenntnisse, die der Autor mit der Schrift anregen möchte, als auch die Möglichkeiten der Übertragung der Erkenntnisse der Lernpsychologie über Lernen im affektiven Bereich sind wichtig, um Fachunterricht in Musik didaktisch und methodisch effektiv zu gestalten.

Ihren Wert erhält die Publikation durch die kritische Sichtung der vorhandenen Literatur, die auffallend viele Schriften aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum enthält. Es wäre zu wünschen, daß Lehrer des Fachgebietes „Musikpsychologie“ durch die kritischen Bemerkungen Günter Kleinens z. B. zu Entwicklung und Begabung sich aufgefordert fühlen, ihren Standort einmal zu überdenken. Gemeint ist u. a. „*das musikalische Entwicklungsmodell, das eher dynamisch als starr an Altersstufen gebunden*“ ist. „*Gesichtspunkte des Lernens haben eindeutig Vorrang vor der Annahme angeborener, ererbter Fähigkeiten, denn auch diese bedürfen der Entfaltung durch Lernen*“ (S. 64). In der Tat werden noch häufig nur das musikalische Entwicklungsmodell und „Musikalitätstests“ als Hilfeleistungen der Musikpsychologie für die Musikerziehung gesehen. Daß diese Position überholt ist, dürfte nach der Lektüre der vorliegenden Publikation einsichtig sein.

Andererseits besteht bei einer Überschätzung des Faches Musikpsychologie und seiner Methoden für die Musikpädagogik die Gefahr, mit Schülern überwiegend im kognitiven Bereich zu arbeiten und das Meßbare an einem musikalischen Beispiel mit der Musik schlechthin zu identifizieren.

(März 1976)

Ursula Eckart-Bäcker

MARTIN VOGEL: Die Lehre von den Tonbeziehungen. Bonn – Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1975. 480 S. (mit einem Tafelanhang von Martin KÄHLER)

Die Lehre von den Tonbeziehungen, d. h. die Wissenschaft von den Frequenzverhältnissen der musikalischen Intervalle hat Musiker und Mathematiker seit eh und je bewegt und ist weitaus älter als der Begriff der Musikwissenschaft überhaupt. Denn die musikalischen Intervalle sind die Grundlage sowohl jeder Tonskala als auch jeglicher Harmonien im Sinne konsonanter oder dissonanter Zusammenklänge und bilden so die Basis für jegliche Kompositionstechnik. Daß dabei vieles naturgegeben ist oder dem Hörer zumindest „natürlich“ erscheint, ist bereits daraus ersichtlich, daß auch musikalische Entwicklungen stattgefunden haben – insbesondere im Bereich der Volksmusik in den verschiedenen ethnologischen Gebieten –, die einer theoretischen Untermauerung zu ihrer Zeit entbehrten, deren Strukturen sich im Nachhinein durchaus in theoretische Systeme eingliedern lassen.

Das vorliegende Buch bringt nun eine Übersicht von bisher nicht gesehener Ausführlichkeit über Entwicklung und Betrachtungsweise der Tonsysteme ausgehend von der Musik der alten Griechen bis zur harmonischen Kulmination im Tristan-Akkord, um selbstverständlich auch nicht auf eine Diskussion der Zwölftonmusik zu verzichten. Man erfährt auch, daß die erste gleichmäßige Temperierung bei den Chinesen nachzuweisen ist (ein Jahr früher als in Europa, wo „*damals . . . die Gleichstufigkeit in der Luft lag.*“).

Eine Inhaltsübersicht in wenigen Worten zu geben, ist bei dem Umfang, vor allem aber bei der ohne größere Gliederung vorgenommenen Aneinander-Reihung von weit über hundert Einzelabschnitten kaum möglich. Wesentlicher erscheint jedoch auch, die spezielle Betrachtungsweise des Buches einer genaueren Untersuchung zu unterziehen, da sie das eigentliche Charakteristikum der Schrift ausmacht. Ungeachtet der Tatsache, daß im Eingangsteil die Obertöne und das Klangspektrum als natürliche Elemente des musikalischen Klanges erläutert werden, stellt sich beim Rezensenten doch der Eindruck ein, daß die Tonsysteme mit ihren teilweise recht komplizierten Frequenzver-

hältnissen gedanklich nur als Systeme von Sinustönen, d. h. obertonfreiem Klangmaterial erfaßt sind. Dadurch entsteht das Kuriosum, daß sich das Buch streckenweise genau in denjenigen Bahnen bewegt, die es selbst bei der Zwölftonmusik ablehnt: nämlich in einer mathematischen Betrachtung von Frequenzverhältnissen, die wesentliche Komponenten des natürlichen Hörens übergeht. Daraus entsteht dann beispielsweise auch die etwas seltsame Erklärung der sog. Untertöne bei den Blechblasinstrumenten. Da der Begriff der Untertöne seit langem durch die Literatur geistert, finden sich immer wieder Versuche, diese Klangphänomene nachzuweisen und zu erklären. Dabei wird aber oft übersehen, daß die Obertöne eine naturgegebene Realität sind, während die Untertöne aus unbegründeten Symmetrie-Überlegungen als gedankliche Fiktion entstanden sind. Da ein realer Nachweis somit nicht möglich ist, werden – um die Existenz der Untertöne zu retten – klangliche Phänomene in tieferer Frequenzlage als die erwarteten Klänge durch Zahlenrelationen von oben her erklärt, wobei aber – im Gegensatz zu den Obertönen – kein kausaler Zusammenhang zwischen der Klangentstehung und den Zahlenrelationen besteht. So werden beispielsweise bei den Blechblasinstrumenten Töne wie die Terz zwischen dem 2. und 3. Naturton als Unterton (Unteroktave des 5. Naturtones) angesehen, obwohl in den seltensten Fällen beispielsweise der 1. Naturton als Unterton des 2. Naturtones bezeichnet werden dürfte. Der Grund für diese Fehlinterpretation liegt bereits in der falschen Vorstellung, daß die Reihe der zu blasenden Naturtöne mit der Obertonreihe identisch sei und sich bei den einzelnen Naturtönen die Luftsäule im Instrument lediglich wie $1 : 2 : 3$ usw. hinsichtlich ihrer Schwingungsform unterteilt. Dies ist typisch „sinusförmig gedacht“. Denn in Wirklichkeit entsteht beim Blasen eine ganze Obertonreihe, wobei die einzige Bedingung darin besteht, daß einige Teiltöne mit Resonanzen des Instrumentes zusammenfallen. Es ist jedoch keineswegs erforderlich, daß auch der Grundton des Klages mit einer Resonanz zusammenfällt. Die genannte Terz unterscheidet sich von der folgenden Quinte also nur durch die geringere Anzahl von Teiltönen, die mit Resonanzen zusammenfallen und ist deshalb schwieriger anzublasen. Auch bei

Saiteninstrumenten lassen sich Schwingungen unterhalb der Grundfrequenz der leeren Saite – wenn auch nur mit geringer Intensität – anregen, wenn man die Saite in Torsionsschwingungen bringt. Diese Schwingungen haben jedoch nichts mit den üblichen Transversalschwingungen zu tun, so daß auch hier kein Grund besteht, von Untertönen zu sprechen.

Eine mathematische Darstellung der Intervall-Verhältnisse kann naturgemäß nur die Grundstruktur eines Systems umfassen, aber nicht die Auswirkungen künstlerischer Freiheit einbeziehen. So ist zwar die Rede von dem musikalischen Hören und der Empfindlichkeit des Gehörs gegenüber den Mikrintervallen, es fehlen jedoch die Aspekte des musikalischen Ausdrucks und der dadurch geprägten Hörgewohnheiten. Auch die Tonhöhe für eine bestimmte Note in dem gegebenen harmonischen und melodischen Zusammenhang kann als Ausdrucksmittel in gewissen Grenzen verändert werden. Diese Möglichkeit ist in die Gehörschulung bereits seit langem eingegangen und prägt damit auch die Hörerwartung und Intervallvorstellung. So muß man annehmen, daß die in dem vorliegenden Buche aufgezeigten Wege zu neuen musikalischen Möglichkeiten daran scheitern werden, daß die mathematisch durchaus richtig intonierten Intervalle mißverstanden oder als falsch empfunden werden. Es bleibt die Frage offen, ob der Reiz des Ungewohnten und Neuen in ein Gefühl der Selbstverständlichkeit übergeht und die exakte Einhaltung mathematischer Zahlenverhältnisse künstlerische Ausdrucksformen übermitteln kann. Es wäre m. W. das erste Mal in der Kunstgeschichte, daß eine Beschränkung auf das mathematische Grundraster ausreicht. Die moderne Architektur der Nachkriegszeit ist bei diesem Versuch gescheitert, allerdings bei wesentlich einfacheren Rastern, als es die musikalischen Tonsysteme sind.

(September 1976)

Jürgen Meyer

ERNST KLUSEN: *Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland. II. Die Lieder. Unter Mitarbeit von V. KARBUSICKY und W. SCHEPPING.* Köln: Musikverlag Hans Gerig (1975). 176 S. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. V.)

In diesem zweiten Bande seiner Untersuchung plant Klusen „zu prüfen, ob gewisse strukturell zu definierende Eigentümlichkeiten der Liedgestalt und des Liedgehaltes in Zusammenhang mit ihrer mehr oder minder großen Verbreitung, Verwendung und Beliebtheit gesehen werden können“ (S. 8). Der Autor wendet bei seiner Arbeit die funktionale Liedanalyse an, deren Wesen darin liegt, die Liedgestalt im Hinblick auf ihr Funktionieren in ihrer konkreten Handhabung durch die Sänger zu beschreiben, nicht aber nur textimmanent nach ausschließlich strukturellen textlich-musikalischen Kriterien. Da Klusen seine breite Materialgrundlage durch eine grobe, flächenhafte statistische Befragung gewonnen hatte, die Begründung der Beliebtheit von Liedern aus dem persönlichen Verhältnis der Einzelnen zu bestimmten Liedern aber nicht hatte erbringen können, muß der Autor seine Arbeitshypothesen, nach denen die funktionale Liedanalyse vorgeht, nun folgendermaßen formulieren:

1. *Es wird angenommen, daß die Annahme oder Ablehnung eines Liedes weitgehend spontan erfolgt und global begründet wird ('ist schön', 'gefällt mir nicht'), also nicht als Ergebnis differenzierter Reflexion.*
2. *Neben der persönlichen Reaktion der Liedträger kann die Analyse der Liedgestalt zur Klärung der Annahme von Liedern beitragen, wenn angenommen wird, daß die Gründe für Ablehnung oder Annahme eines Liedes im Lied selbst begründet sind.*
3. *Um solche Begründung exakt definieren zu können, sind die Stilkriterien eines Liedes, aufgeschlüsselt nach Textlichem und Musikalischem, möglichst genau zu differenzieren“ (S. 16).*

Auf den Seiten 19 bis 129 werden nun 120 Lieder Stück für Stück genau analysiert und beschrieben. Es handelt sich dabei um die zwanzig bekanntesten, die zwanzig mittelmäßig bekannten und die zwanzig unbekanntesten Lieder jeweils der 186 abgefragten und der zahllosen freigenannten Lieder, einen repräsentativen Querschnitt also, des-

sen entsprechende Gruppen durchaus vergleichbar sind. Die funktionale Analyse der Lieder führt trotz dieser breiten Beschreibung nicht zu einem Rezept, nach dem man Lieder herstellen könnte, die sich bestimmt durchsetzen. Das Ziel ist vielmehr, die Elemente zu benennen, die die Durchsetzung eines Liedes erleichtern, erschweren oder als neutral anzusehen sind. Denn fast in jedem Lied sind Merkmale, die seine Durchsetzung fördern, wie auch Elemente, die seiner Durchsetzung hinderlich sind, miteinander verbunden. So kommt es jeweils auf die vorherrschenden Symptome an.

Der Textinhalt bei den bekanntesten und den mittelmäßig bekannten Liedern handelt sehr häufig von der Natur. Die zweithäufigste Inhaltskategorie ist bei den bekanntesten und weniger bekannten Liedern Gott. Wandern und Liebe spielen eine wichtige Rolle. Ferne und Scherz sind von mittlerer Bedeutung. Beruf und Arbeit bilden keine wichtigen Themen. Was die Wortwahl anbelangt, so hat ein Lied um so weniger Chancen, sich in breiteren Kreisen durchzusetzen, je weiter es sich von dem alltäglich gewohnten Wortschatz entfernt.

In den Melodien herrschen deutlich akkordgestützte melische Gestalten vom Umfang einer Oktave oder None in der Dur-Tonart vor. Rein melische und rein akkordische Abläufe sind selten. Die beliebteste Anfangskurve ist der Konvexbogenanstieg. Für die Gesamtgestalt gibt es keinen Kurventyp, der eindeutig die allgemeine Durchsetzung einer Melodie garantieren könnte: weitsteile Kurven werden bevorzugt, weitflache sind selten. Der Formaufbau der beliebtesten Lieder besteht meist aus drei bis vier verschiedenen Teilen. Mittelmäßig und wenig bekannte Melodien haben bis zu acht verschiedene Formteile. Die Rhythmen der beliebten Lieder betonen ohne Komplikationen das Metrum des Taktes. Freirhythmische Bildungen sind bei unbekannteren Liedern häufiger.

Was nun bei der Beliebtheit der Liedmelodien den Stil anbelangt, so steht das in ungebrochener Tradition aus dem 19. Jahrhundert überkommene Lied durchweg an erster Stelle. Schlager, Schnulze, Hit, Cöuplet, oder wie man die Fabrikate der Unterhaltungsindustrie sonst nennen mag, spielen eine relativ bescheidene Rolle bei den unbekanntesten Liedern. Diese Phänomene stellen

jedenfalls nicht „das Volkslied unserer Zeit“ dar.

Zur Benennung legt Klusen dar, daß die Lieder nur zum geringsten Teil bei den Liedträgern als „Volkslieder“ leben. Vielmehr bestehen im Bewußtsein auch der Sänger zahlreiche verschiedene Gattungsbezeichnungen der Lieder, die durch die Funktion und den Inhalt bestimmen. Ort und Träger der Lieder, geprägt sind. Mit „Volkslieder“ werden am ehesten Lieder des 19. Jahrhunderts benannt, hier aber speziell solche, die man im 19. Jahrhundert wissenschaftlich als „volkstümliche Lieder“ bezeichnete.

Abschließend betrachtet der Autor die Lieder nach Bildungsschichten, Altersgruppen, Gemeindegrößen, Konfessionen und Geschlechtern.

(November 1976)

Wiegand Stief

JOEL WALBE: Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur hebräischen Musikologie. Hamburg: Hans Christians Verlag 1975. XV, 357 S.

Das Buch geht zurück auf die von Walter Graf betreute Dissertation des Autors (*Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur Ausführung der religiösen Gesänge*. Diss. phil. Wien 1964, 173 S. Ms.). Sie ist – zum kleineren Teil überarbeitet bzw. ergänzt, zum größeren Teil unverändert – vollständig in der vorliegenden Veröffentlichung enthalten. Über die Dissertation hinaus gehen die Kapitel 10 und 12–15, außerdem das Vorwort und die Register. Das Literaturverzeichnis ist gegenüber der Dissertation stark erweitert und übersichtlicher gestaltet. Zudem ist der Band mit einer Reihe von Abbildungen ausgestattet, auf die die Dissertation verzichten mußte.

Es fällt schwer, der Arbeit gerecht zu werden, ohne dem bald achtzigjährigen und seit mehr als 50 Jahren als Komponist, Dirigent und Musikpädagoge um das Musikleben Israels verdienten Autor weniger als den gebührenden Respekt zu erweisen. Doch stehen den begrenzten Vorzügen des Buches eklatante Schwächen gegenüber, die die Wissenschaftlichkeit und damit die Bedeutung der Arbeit erheblich beeinträchtigen und eine Benutzungsempfehlung eigentlich unmöglich machen. Die Bedenken beginnen

mit dem ebenso vielversprechenden wie irreführenden Titel und hören nicht damit auf, daß wesentliche neuere Literatur weder genannt noch verarbeitet ist. Der Fragestellung unangemessen ist vor allem die lockere, inkonsequente Art der Darstellung, die ständig streng wissenschaftliche Methode und darum bisher ungeahnte Erkenntnisse verspricht, ohne solche erkennen zu lassen. Gewiß ist vielerlei Material zusammengetragen, jedoch bloß assoziativ verbunden, ohne durchgehenden Gedankengang, ohne folgerichtige Argumentation, ohne jede Zusammenfassung etwaiger Ergebnisse. Nicht zuletzt macht das oft ungeschickte Deutsch des Verfassers in Wortwahl und Satzkonstruktion zahlreiche Sätze schwer verständlich oder gänzlich sinnlos. Zumindest in diesem Bereich hätte der Verlag auf eine verantwortliche Betreuung nicht verzichten dürfen.

Die Arbeit stellt sich die Aufgabe, im Lande Israel selbst den „fast ganz verwischten Spuren“ des altisraelitischen Liedes „nachzugehen, um die Wurzeln des althebräischen Musiklebens freizulegen“ (S. 1). Die Kapitelüberschriften scheinen dazu ein plausibles Vorgehen zu erkennen zu geben:

1. Tradition und Exil – 2. Die Musik im Volksleben des alten Israel – 3. Der Tanz – 4. Rhythmus und Metrik der biblischen Poesie – 5. Die Musikinstrumente in der Bibel – 6. Die Akzente der Thora – 7. Zur Erforschung der Mikrotonik – 8. Die israelischen Gemeinden – 9. Ein vielversprechender Versuch – 10. Die Kapitel der Lehre Israels (Thora) als Text für eine akustische Analyse im Sonograph – 11. Sonographische Analyse von 14 Proben verschiedener israelitischer Stämme – 12. Gesangsarten (bzw. Trauergesänge), die in der Bibel erwähnt sind – 13. Der arabische Gesang – 14. Physiologische Momente im Gesang Israels – 15. Interpretation der Wege der Musikologie mit Hilfe des klinischen Laboratoriums.

Die mit den Kapiteln 12–15 gegenüber der Dissertation vorgenommene Erweiterung hat freilich nur Zusatz- bzw. Anhangscharakter; es handelt sich nicht eigentlich um eine Fortführung der ursprünglichen Arbeit.

Im Zentrum steht die sonographische Analyse israelitischer Gesangsbeispiele (Kap. VI der Dissertation bzw. 11. Kap. der vorliegenden Ausgabe; dieser Teil ist unter dem Titel *Sonographic Analysis of Biblical Read-*

ings auch in Ethnomusicology 1967 erschienen). Walbe hat sich von 14 Gewährsleuten aus verschiedenen israelitischen Stämmen bzw. jüdischen Einwanderungsgruppen den ersten Vers der hebräischen Bibel („*Am Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde.*“) nach der jeweiligen Tradition vorsingen lassen. Die Tonbandproben sind sodann im Wiener Phonogramm-Archiv mit Hilfe des Sonographs analysiert worden. Die graphische Wiedergabe und Beschreibung der spezifischen Eigentümlichkeiten bilden den Kern der Dissertation und auch des vorliegenden Buches. Die festgestellten Unterschiede geben nach Walbe „*gewisse Hinweise, die nunmehr durch eine regionale Untersuchung jeweils einer Gruppe von Gewährsleuten bestätigt und erhärtet werden müßten*“ (S. 164).

Obwohl Walbe betont, nur die Anwendbarkeit der Methode zeigen zu wollen, zieht er sogleich eine Folgerung, ohne die eben erwähnte – und unbedingt notwendige – weitere Untersuchung abzuwarten. Und zwar werden, ohne jedes dafür angegebene Kriterium, die Eigentümlichkeiten des einen (!) jemenitisch-jüdischen Beispiels als die „*wichtigste Quelle für den althebräischen Gesang*“ bezeichnet (S. 166). Spätestens hier wird die „*Methode*“ fragwürdig, deren Problematik Walbe ohnehin überhaupt nicht bemerkt oder diskutiert. Wie kann, zum Beispiel, die heutige musikalische Ausführung eines Textes, den es zur Zeit des ersten Tempels noch gar nicht gab, Aufschluß über die Musik dieser Zeit geben? Höchst fraglich ist auch, ob zur Tempelmusik überhaupt Schriftkantillation gehörte, die wahrscheinlich erst in der späteren Synagoge entstanden ist. Und wie kann man darauf verzichten zu prüfen, ob die Singweise eines einzelnen Vertreters repräsentativ für einen angenommenen Traditionsstrang ist? Ebenso unbefragt wird vorausgesetzt, daß die musikalische Tradition der jemenitischen Juden auf die Tage des ersten Tempels zurückgeht. Dabei hätte den Autor das Beispiel der Juden auf Djerba warnen können, für die Robert Lachmann (dessen betr. Arbeit von 1940 Walbe angibt) nachgewiesen hat, daß die vorgeblich alte Tradition auch dieser in Abgeschlossenheit lebenden Gruppe sich gerade für den Synagogengesang nicht bestätigen läßt.

Sicherlich könnte eine vergleichende

Auswertung des Materials – vor allem in dem von Walbe ja selbst geforderten größeren Umfang – zu neuen musikethnologischen Erkenntnissen führen. Nur bleibt das bisher Gebotene innerhalb des gegebenen Rahmens und des gestellten Themas ohne jede Relevanz.

Stattdessen erfährt man allerlei Details, zum Teil auch kurioser Art: über den Stimmumfang der Hottentotten und den niedrigen Cholesterolspiegel im Blut der Jemeniten. Man bekommt eine fast vierzigseitige Liste aller Bibelstellen, in denen von Singen oder Gesang die Rede ist, ohne daß sie für eine Argumentation benutzt würde. Ebenso seitenfüllend und ohne Integration in den Zusammenhang bleibt die Liste der verschiedenen Trompeten und ihrer Funktionen nach der sog. Kriegerrolle von Qumran (ohne Kenntnis der Untersuchung von Seidel). Überflüssig ist auch die umfangreiche Tabelle über das Vorkommen von Musikinstrumenten in der Bibel (auch hier kein Hinweis auf Standardliteratur wie E. Kolari 1947, B. Bayer 1963). Ein buntes Gemisch von Zitaten aus Bibel, Talmud, mittelalterlich-jüdischen Traktaten und neuerer Literatur seit Moses Mendelssohn (die „*neueste*“ ist bei Walbe repräsentiert durch Fr. Behn, 1954, oder C. Sachs, 1940) soll die Thesen des Autors belegen, wobei alles, was „*als Autorität gilt*“ (S. 280) kritiklos übernommen wird, handele es sich um Kiese-wetter (1842) oder Idelsohn (1924). Aufgestellte Behauptungen werden weithin durch Zitate „*bewiesen*“, die lediglich dasselbe behaupten, während Nachweise nicht erbracht werden und Belege fehlen. Wiederholt begegnet jedoch der Anspruch, hier werde „*analytische Musikologie*“ betrieben.

Die vielerlei unverbundenen Einzelelemente lassen eine ganze Reihe von Widersprüchen und Ungereimtheiten entstehen, die der Autor offenbar übersehen hat. Dafür einige Beispiele (sie ließen sich leicht vermehren):

Einerseits ist der Minderheitenstatus der Juden im Jemen Argument dafür, daß ein arabischer Einfluß auf die jüdische Musik ausgeschlossen werden kann (S. 20); andererseits wird für die hebräische Minderheit in Ägypten vor dem Exodus ein starker musikalischer Einfluß der ägyptischen Kultur auf die jüdische hervorgehoben (S. 26). Später lesen wir: „*Es darf vorausgesetzt*

werden, daß die Araber uns den Gesang unserer Urväter versinnlichen können" (S. 219). Trotz der genannten Einschätzung des ägyptischen Einflusses wird jedoch nicht eine einzige Arbeit von Hickmann erwähnt.

Genauigkeit der mündlichen Überlieferung wird betont (S. 9) und sogleich wieder in Frage gestellt (S. 10).

Das Instrument Davids wird zunächst – m. E. mit Recht – als Leier identifiziert (S. 30); dann heißt es, diese Frage sei völlig ungeklärt (S. 34).

Überzeugend wird die Wiedergabe orientalischer Musik in europäischer Notenschrift (vgl. Idelsons Übertragungen) als unzureichend abgelehnt, da sie die orientalische Mikrotonik, auf die Walbe nachdrücklich hinweist und die er in Kap. 15 auf den spezifischen Bau des Kehlkopfes bei den Semiten zurückführt, nicht wiederzugeben vermag. Dennoch bedient sich Walbe dieses Verfahrens und leitet aus den vorher als verfälscht bezeichneten Ergebnissen höchst seltsame Folgerungen ab. Der arabischen Musik wird danach ein vorwiegend depressiver Charakter zugeschrieben, während der Musik des deutschen Volkes (es „wohnt an den Gestaden des Rheines“; S. 320) ein optimistischer Grundzug eigen sei. Die Begründung dafür liefern „Die heiligen drei Könige“ (Goethe) in der Vertonung von Zelter, deren G-dur unter Berufung auf die Instrumentationslehre von Berlioz/Strauss in diesem Sinne bestimmt wird (S. 327).

Mit einigem Kopfschütteln legt man das Buch aus der Hand – und doch nicht unberührt von dem immer wieder spürbaren Bemühen, Interesse, Engagement des israelischen Musikers, der die Tradition seines Volkes liebt, auf dessen musikalische Begabung stolz ist und dafür die Rückbindung an die biblische Zeit herzustellen sucht. So liegt eine gewisse Tragik darin, daß eben dies nicht gelingt – nicht mit der vorgestellten Methode, nicht durch ihre Anwendung, nicht in ihrer Darstellung.

(April 1976)

Dieter Wohlenberg

HERBERT HEYDE: Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975. 148 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 7.)

Kein einziger an Instrumentenklassifikation bzw. -Systematik interessierter Instrumentenkundler wird dieses grundlegende Werk außer Acht lassen können. Das Anliegen des Verfassers ist es, eine Instrumentensystematik auszuarbeiten, bei der „ein beliebiges Musikinstrument in allen seinen Eigenschaften in der Spanne zwischen dem Allgemeinen . . . und dem Einzelnen in befriedigender Weise“ vergleichbar zu machen ist (S. 10). Tatsächlich klassifiziert die traditionelle Systematik von Mahillon – weiter ausgearbeitet von Hornbostel-Sachs und von Schaeffner, Dräger, Elschek-Stockmann, Leng, Seifers und Buchner nur variiert, nicht grundsätzlich abgeändert –, wenn sie auch für die Praxis recht brauchbar ist, die Instrumente „nach den verschiedensten Gesichtspunkten“ (S. 138). Wenn dies nicht für die primäre Einteilung gilt, trifft es schon gleich bei der weiteren Unterteilung zu, werden bei Hornbostel-Sachs doch Idiophone und Membranophone zunächst nach der Spielart, Chordophone dagegen nach den zusammensetzenden Teilen klassifiziert.

Heyde stellt diesen „künstlichen“ Systematiken eine „natürliche“ gegenüber, die von einer Systemanalyse ausgeht, die versucht, „die prinzipielle Struktur und Funktion der Musikinstrumente bei unterschiedlich starker Abstraktion der Betrachtungsweise zu beschreiben“ (S. 11). So wird jedes Instrument analysiert und davon das Vorhandensein und die Art seiner Elemente (Anreger, Vermittler, Verteiler, Umsetzer, Wandler, Zwischenwandler, Modulator, Amplifikator, Resonator, Kopulator, Kanal, Schalter, Mengen- und Energiezustandssteuerung) beschrieben. Das Ganze wird jeweils mit einem Blockschaltbild dargestellt, wodurch Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten zwischen den Instrumenten bzw. Instrumententypen sofort augenfällig werden.

Dieses System hat – zumindest erkenntnistheoretisch, nicht unbedingt für die Praxis – zunächst den großen Vorteil, daß Instrumente jeweils nach den gleichen Gesichtspunkten eingeteilt werden können. Sodann wird die in der ergänzten Hornbostel-Sachs'schen Systematik recht amorphe Gruppe der

Elektrophone säuberlich eingeteilt in Instrumente, bei denen entweder bei der Energiequelle, bei dem Umsetzer, dem Wandler, dem Zwischenwandler, dem Modulator, dem Amplifikator, dem Schalter oder bei der Steuerung elektrische Energie auftritt. Bisher nicht klassifizierbar waren weiterhin Instrumente, bei denen Lichtenergie (beim Anreger, Vermittler oder Wandler) eine Rolle spielt. Auch die prinzipielle Einteilung aller Elemente in anthropomorphe und technomorphe verdeutlicht die Tatsache, daß die Grenze zwischen denjenigen Instrumenten, die gelegentlich als Automatophone bezeichnet werden, und den übrigen recht fließend ist. Scharf sind nur die Grenzen zwischen Instrumenten auf der einen, naturgenauinen (Baum-, Wind- und Wellengeräusche) und humangenuinen Klängen (Körperschlag, Singen) auf der anderen Seite, obwohl die Grenzen auf Seite 81–83 nicht scharf formuliert werden, sowie die zwischen Instrumenten und technischen Tonträgern (S. 89).

Anhand dieser Schaltblockbilder können nun die Instrumente in der Tat sinnvoll klassifiziert werden: vertikal nach der Elementzahl – hier werden Stammbäume, Stämme und Unterstämme aufgestellt – horizontal nach dem Technisierungsgrad (Substitution von anthropomorphen durch mechanotechnomorphe und elektrotechnomorphe Elemente), nach der Zahl der parallelgeschalteten Elemente, nach der Zahl der kategorial unterschiedlichen Segmente (z. B. zylindrische und konische Rohrteile bei Hörnern und Trompeten), nach den Mutationen (z. B. von klaviatur- und griffbrettlosen Zithern zu Klavieren, von Serpent zu Baßhorn, von Zupf- zu Streichleier), nach den schrittweise verlaufenden Umbildungen (z. B. gerade, gebogene, halbmondförmige, kreisförmige, mehrwindige Hörner) und nach der Zahl der Funktionszustände (z. B. Viola da Gamba mit soviel Funktionszuständen auf einer Saite wie Bündeln, Violine mit unendlich vielen Funktionszuständen auf einer Saite).

Ab und an hätte man sich die Mitarbeit eines Akustikers gewünscht. Der Leser fragt sich z. B., ob bei den Blasinstrumenten nur Schneide oder Rohrblatt die Rolle des Wandlers spielen, ob also bei dieser Instrumentengruppe von einem passiven Wandler die Rede ist (S. 38–40), während bei Idiopho-

nen, Chordophonen und Membranophonen der Hornbostel-Sachs'schen Klassifikation der Wandler im allgemeinen aktiv ist, ob man m. a. W. die Blasinstrumente so scharf gegen die anderen Gruppen absetzen kann. Weiterhin ist das Unterscheidungsmerkmal zwischen Hörnern und Trompeten (Heyde: Kornoiden und Tromboiden) noch immer fraglich und kann doch kaum im ausgeprägt konischen bzw. zylindrischen Rohrbeginn gesehen werden (wann sind übrigens Konizität und Zylindrizität „ausgeprägt“?) (S. 123), es sei denn, daß man gewisse Posthörner, Kornette, Ventilflügelhörner, Alt- und Tenorhörner, die Saxhörner und Clavicords sowie gelegentlich auch Tuben zu den „Tromboiden“ rechnen will.

Diese „-oiden“ erinnern übrigens lebhaft an die „aceen“ der Botanik. Tatsächlich macht der Verfasser auf Seite 13–15 einen biologischen Exkurs, und die Stammbäume, Stämme, Unterstämme, Ordnungen, Unterordnungen, Nebenordnungen, Hauptgruppen, Gruppen, Untergruppen, Familien, Gattungsoberkreise, Gattungskreise, Gattungen und Arten sind auch als eine Parallele zur Einteilung der Biologie gedacht. Dies ist nicht neu (T. Norlind: *Musikinstrument historia*, 1941, S. 10: „*Detta har varit möjligt genom att följa botanikens (och zoologiens) familjesystem med släkten och arter som grundindelning*“), und gegen diese Idee von Linné's Landsmann ist auch nichts einzuwenden, wenn man sich dabei nur auf die Einteilung beschränkt. Norlind hat aber mit dieser biologischen Verbrämung nicht nur „*en beskrivning av huvudformerna efter detta system*“, sondern auch „*en framställning av utvecklingen*“ zu geben versucht, und damit ward die damals zumindest in der Ethnoorganologie noch modische Kulturkreislehre durch den kulturellen Evolutionismus etwa Morgan'scher Prägung ersetzt, die durch die Hintertüre der Biologie hereingeschleust wurde. Genau dasselbe kann von Heydes Arbeit gesagt werden. So wird auf Seite 106 der Begriff der „*Mutation*“ eingeführt. In der evolutionistischen Theorie hat diese einen Sinn und steht im Gegensatz zum genetischen „*Ausmendeln*“ bestimmter Erbfaktoren der „*fittest*“, welche „*survive*“. In der Kulturgeschichte ist der Gegensatz aber nicht zu machen, da bei Artefakten von einer „*kontinuierlichen Umbildung*“ (S. 106) aufgrund genetischer Faktoren, die im Ge-

gensatz zu „spontan und scheinbar unvermittelt auftretenden Veränderungen“ stünden, nicht die Rede sein kann. Jede Änderung in der „Entwicklung“ (hier in aktiver statt passiver Bedeutung) eines Artefaktentyps ist etwas Schöpferisches, Sprunghaftes. Der Unterschied kann nur in der Größe und Bedeutung der Abänderung liegen, deren Einschätzung aber subjektiv ist.

Des Pudels Kern ist, daß Heyde in seiner Systematik nicht nur eine einheitliche Klassifikation der Musikinstrumente zu geben bemüht ist, sondern auch die „Entstehungsreihenfolge“ (S. 10) berücksichtigen will. In einem Brief an den Unterzeichneten hat der Verfasser mitgeteilt, daß er nur eine ideengeschichtliche Darstellung zu geben versucht hat, aber das nimmt nicht weg, daß er bei diesen „Entwicklungen“ auch die „historischen Vorgängerinstrumente“ (S. 13) aus dem System hervorgehen lassen will, eine Entwicklungsfolge geben möchte, „die den allgemeinen Entwicklungsgang widerspiegelt“ (S. 17), die „Entwicklung und Geschichte“ (S. 80) einer Gattung aufstellen will. Nun sind bekanntlich ideenmäßige Entwicklung und konkreter Geschichtsablauf nicht identisch. Der Verfasser selbst gibt auf Seite 104 zu, daß die Aufgabe der Chörigkeit der Gitarre gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Rückbildung sei. Es ist auch nicht einzusehen, daß Stürzenstabilisierung durch Metalldraht bei Hörnern und Trompeten einen höheren technologischen Entwicklungsgrad als die Stabilisierung durch Kränze mit gegossener Borte (S. 110) darstellt. Man fragt sich auch, wie der geschichtliche Ablauf von Bainbridges Flageolet mit Daumenloch zu dem ohne dieses als „Entwicklung“ betrachtet werden kann. So sehr ist der Verfasser in seiner Fortschrittsideologie verstrickt, daß er auf Seite 114 den griffloosen Serpent aus einer rein hypothetischen „älteren, tieferen Zinkenart mit sechs Grifflochern“ abzuleiten bemüht ist.

Der schwache Punkt des Werks ist die Verbrämung von Klassifikation mit „Entwicklungsgeschichte“. Klammert man diese aus, so bleibt eine sehr überdenkswerte Grundlage der Instrumentenklassifikation übrig.

(September 1976) John Henry van der Meer

WOLFGANG VOIGT: Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzian. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 249 u. 26 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 80. Akustische Reihe Band 5.)

Analysen zur Akustik von Musikinstrumenten gibt es in bemerkenswerter Fülle. Meist pflegen sie aber dort Halt zu machen, wo Wolfgang Voigt mit seiner Dissertation ansetzt: beim anscheinend nicht mehr ergiebigen Detail, das sich dann doch als besonders wichtig erweist. Ihren Wert erhält die Arbeit darüber hinaus durch das systematisch-vergleichende Vorgehen. Klänge von engem Dulzianrohr und von modernem Fagott mit Dulzian- sowie Fagottrohr werden auf ihre Spektren hin untersucht. Ausgangsmaterial sind die auf Bandschleifen mit einer Umlaufdauer von 0,8 Sekunden überpielten Schallereignisse, die ein Suchtonanalysator (Filter-Bandbreite: 40 Hz) auf Teiltonkomponenten hin abtastet.

Überschaubar wird die Fülle an Einzelergebnissen durch die konsequente Anlage der Arbeit. Zu jedem Instrument werden die Spektren nach großer-, kleiner- sowie ein- und zweigestrichener Oktave besprochen. Ferner bieten Hüllkurvenscharen zu den stationären Anteilen bei steigender Tonhöhe und unterschiedlicher Anblasstärke einen guten Überblick über die jeweiligen Maxima (Formanten) und Minima eines Instrumentes. Lediglich der letzte Schritt unterbleibt: eine tabellarische Zusammenfassung der wichtigsten akustischen und empfindungsmäßigen Kennzeichen der untersuchten Klänge. Das ist deswegen bedauerlich, weil nur so entschieden werden könnte, inwieweit es Voigt seiner Intention gemäß gelungen ist, „die rein phänomenologisch beschriebenen subjektiven unterschiedlichen Klangeindrücke auf objektive Merkmale der Formantstrukturen (. . .) oder auf andere physikalisch meßbare Eigenschaften der Spektren (. . .) zurückzuführen“ (S. 58). Denn abgesehen davon, daß damit die mögliche Steuerung des individuellen Empfindens durch schon vorhandene Erfahrungsinventare unabhängig von physikalischen Reizstrukturen keine Berücksichtigung findet, bleibt zu fragen, ob allein das stationäre Spektrum – ohne Analyse der gerade bei Fagottklängen stark ausgeprägten Ausgleichsvorgänge und Modulationen im Klangablauf – ausreichend

Anhaltspunkte für ein derartiges Anliegen bereitstellt.

Ein seitenmäßig zwar weniger umfangreicher, dennoch aber nicht minder gewichtiger Teil der Dissertation ist der Frage gewidmet, wie es zu der Ausbildung von Formantregionen bei den Klängen von Dulzian und Fagott kommen mag. Dazu werden die Eigenresonanzen und Klangspektren von eng- und weitmensurierten konischen Röhren mit Doppelrohrblatt sowie die Spektren von eng- und weitmensurierten Zungenpfeifen der Orgel gemessen, ferner die Schwingungen des Doppelrohrblatts bei weiter und enger Mensur gefilmt. Die Ergebnisse legen den Schluß nahe, daß – entgegen den bisher geläufigen Theorien – die Formantbildung bereits im Quellspektrum erfolgt, da 1. die Resonanzkurven von enger und weiter Röhre kaum voneinander abweichen, 2. Entsprechungen zwischen den Eingangsresonanzen und den Klangspektren der Röhren sich nicht feststellen lassen und 3. auch bei steigender Tonhöhe die „Schließphasendauer“ des Rohrblatts mit etwa einer Millisekunde annähernd konstant bleibt (lediglich die Öffnungsphase verkürzt sich mit steigender Frequenz zunehmend).

Zusammenfassend gesagt: die Dissertation kann als vorbildlich angesehen werden. Thematisch zwar durchaus eng umgrenzt, eröffnet sie doch eine Fülle von Perspektiven im Bereich der Akustik, die nicht allein auf Fagott und Dulzian beschränkt bleiben. Exaktes methodisches Vorgehen bei den akustischen Analysen und überschaubar gegliederte Darbietung ihrer Ergebnisse ergänzen einander. Und selbst der Historiker kommt schließlich auf seine Kosten, wenn er erfährt, daß beim modernen Fagott gegenüber dem Dulzian eine „größere Unabhängigkeit von Rohrblatteinflüssen“ zur Vereinheitlichung des Klangbildes in der Art beiträgt, wie es „im Rahmen der Orchestertradition der letzten 100 Jahre offenbar angestrebt worden ist“ (S. 231/2).

(Januar 1977)

Helmut Rösing

Franz Liszts Klavierunterricht von 1884 bis 1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher. Hrsg. von Wilhelm JERGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 39.)

August Göllicher führte als Schüler über Liszts Unterricht in den Jahren 1884 bis 1886 in Weimar, Rom und Pest Niederschriften, die er, von der Bedeutung seines Amtes als Sekretär des Meisters durchdrungen, in Reinschrift in sechs Tagebücher übertrug, die nunmehr veröffentlicht vorliegen.

So erfährt man, daß Liszt, der seinen Unterricht in den späten Nachmittagsstunden zu erteilen und auf zwei und mehr Stunden auszudehnen pflegte, damals zu seinen Schülern unter anderen Sauer, Rosenthal, Burmeister, Friedheim, Marie Jaëll, Reisenauer, Siloti, Ansonge, Stradal, Lamond und Stavenhagen zählte. Die vorwiegend aus zeitgenössischer – originaler und transkribierter – Literatur gewählten Vortragsstücke vermitteln einen aufschlußreichen Einblick in das Repertoire der damaligen Virtuosen-Generation, lassen indes, wie sich mehrfach zeigt, nicht unbedingt einen Rückschluß auf Liszts Geschmack zu.

Chopin war ihm „natürlich immer unvergleichlich“ (61,4) (vgl. 141, 6); „das ist ungemein fein und geistreich gemacht; davor habe ich den größten Respekt [Ballade As op. 47/3 (40,4)]; „wie noble ist das, wie fein!“ [Prélude op. 28/11 (42,1)]; „das ist ganz wunderbar“ [Nocturne G op. 37/2 (76,2)] (vgl. 82,8). Und doch war diese Liebe nicht blind: „diese Bässe sind ganz schlecht . . . Und doch klingt es sehr gut. Chopin hat das aber natürlich mit Absicht so gemacht.“ [Klavierkonzert e op. 11 I. Satz (55,5)] (vgl. 54,5).

Liebte er Schumann – die Noveletten op. 21 waren ihm „ganz reizende Stücke“ (53,4), „kleine Meisterstücke“ (151,3) –, so hatte die Fantasie C op. 17 es ihm besonders angetan, „ein sehr schönes Stück“ (67,3), vornehmlich der Schluß des I. Satzes, der ihm „wunderschön“ (141,2), „wunderbar fein und edel“ (67,3) dünkte, „das kann ich nie ohne Rührung hören, das ist wunderschön, nicht Musik-Macherei! – Das gehört einer höheren Region an!“ (49,5).

Wagners Instrumentationsretuschen an Beethovens Symphonien hält er für „ganz

superb“ (84,2). Bei Weber komme „zum 1. Male das Dialogisieren zweier Stimmen“ (128,3) vor, die Sonaten in C und As findet er „herrlich“ (52,1), in der in d, in der „Vielles sehr schön“ (53,3), die aber „doch theilweise schon sehr veraltet“ ist, stehe „zum ersten Male eine Cantilene in der linken Hand . . . das hatte bis Weber noch keiner geschrieben, das war ganz neu“ (52,1).

Teils amüsiert-spöttisch, „von den Herren Blumenthal und Consorten“ (37,4), teils mit einer Mischung aus Stolz und Neidlosigkeit sieht Liszt, wie andere von ihm profitiert haben: Weingartner (30,4), Brahms in seinen Paganini-Variationen (53,10), Wagner in *Tannhäuser* (39,3) und – „Übrigens sind das katholische, alte Intervalle und also hab's auch ich es [sic] nicht erfunden!“ – in *Parsifal* (57,10).

Bescheidenes Selbstlob, „Nun das muß ich selbst sagen, dieses Arrangement ist nicht schlecht gemacht“ [*Tannhäuser-Ouvertüre* (52,6)], „Es geht an, es kann's mit andern aufnehmen“ [*Bénédiction* (85,4)] (ferner 55, 62, 64, 66; 80, 82, 141), wechselt mit Selbstkritik, „Diese Polonaise ist eines der abgeleiertsten Dinge, aber ich muß sie spielen lassen, sie liegt wie ein Alpdruck auf mir!“ (44,2) (ferner 35, 40, 42, 46, 57, 64, 147), köstliche Selbstironie, „ja, wenn Einem nichts einfällt, dann nimmt man ein Gedicht her und es geht; man braucht da gar nichts von Musik zu verstehen und macht – Programm-Musik!“ [*Harmonies* (36,1)], „Der Componist hat kein Conservatorium absolviert, das sieht man!“ [*Funérailles* (61,2)] (ferner 33, 36, 37, 40, 42, 50, 51, 64, 66, 68, 69, 73, 74, 84, 140, 142), mit liebenswürdigem Spott, „ah, da bin ich in einer illustren Gesellschaft: Schulhoff und gar erst Gottschalk! Ich sprach einmal mit einem Amerikaner und der sagte mir: – wissen Sie, unser Gottschalk, das ist der amerikanische Beethoven!“ – Ich frug ihn, ob er den Wiener Beethoven' kenne!“ (40,3) (ferner 32, 37, 38, 46, 54, 66, 67, 80, 139), aber auch mit scharfen Urteilen, „Solche Leute kann ich nicht brauchen; das ist ein Spiel wie's eben für Tanten und Cousinen im Familien-Kreise paßt.“ (55,12) (ferner 44, 46, 56, 64, 80).

Hielt Liszt die kleine Universitätsstadt Jena für fortschrittlich (62, 67), so Leipzig und Konservatorien überhaupt für rückständig (32, 36, 40, 42, 49, 50, 54, 56, 61, 66,

67, 76, 80, 81, 82, 84, 151). „Frankfurterisch“ (32,5; 82,5) nannte er das ihm unleidliche „Metronomisieren“ mit dem Körper; „Dieses seelenvolle Kopfwackeln hat die göttliche Clara auf ihrem Gewissen!“ (56,2) (ähnlich 56,1; 32, 82).

Aufschlußreich sind die das gesamte Tagebuch durchziehenden Interpretationsurteile und -anmerkungen. So heißt es beispielsweise von Bülow, er spiele das Klavierkonzert B op. 83, „eines der allerbesten“ Werke von Brahms (der es selbst „etwas schlampig“ spiele), „sehr schön“ (76,1), nehme aber „manchmal zu rasche Tempi“ [Beethoven Sonate A op. 2/2], „Ich nehme das viel langsamere. Etwa um 3 oder 4 Grade.“ (64,1). Aufschlußreich auch die Programmvorstellungen bei „absoluter“ Musik, etwa das Brahms'sche „Maikäfer-Rauschen“ (53,10; 55,8) (vgl. 30, 42, 46, 64, 76, 81) und sein Ärger über Programmgedichte unterschlagende Verleger (39,3).

Die Kommentare Liszts zu den Klavier-vorträgen, anfangs ausführlich, dann knapper werdend, schließlich gänzlich ausbleibend, münden in Notizen Göllicherichs über seine Dienste: Gesellschaftsspiele, Spaziergänge und – auch dies zum Bilde des Meisters gehörend – gemeinsame Besuche der heiligen Messe.

Bezeichnet Göllicherich mit Seitenzahlen oder Vortragsanweisungen gemeinte Stellen nur vage, so bietet der Herausgeber neben einem Personenregister in Fußnoten präzise Angaben zu Werken und Personen. Offenkundige Versehen hätte er stillschweigend korrigieren oder mit einem [sic] versehen sollen – oder handelt es sich um eigene, beim Entziffern der Handschrift Göllicherichs entstandene Fehler? – Alles in allem: in vielerlei Hinsicht eine Fundgrube!

(Mai 1976)

Gerd Sievers

SERGE GUT: Franz Liszt. Les éléments du langage musical. Préface de Jacques Chailley. (Paris): Editions Klincksieck 1975. 507 S. (Université de Poitiers. Unité d'Etudes et de Recherches d'Histoire.)

In dieser aus der Schule Jacques Chailleys hervorgegangenen Arbeit wurde eine imposante Dokumentation unternommen, um die vielberufene Rolle Liszts als Pionier der Entwicklung des musikalischen Materials

durch eine umfassende Prüfung der Fakten zu klären. Zunächst ist der Verfasser darum bemüht, die Einflüsse einzelner Persönlichkeiten und nationaler Strömungen auf Liszt in ihrer unterschiedlichen Bedeutsamkeit neu zu bewerten. Er unterzieht die z. T. sehr durch nationalistische Verzerrungen in ihrem Blick getrübt Liszt-Literatur gründlicher Kritik und kommt zu dem Ergebnis, daß Liszt – von seiner Abstammung her „germanique“ – am tiefsten durch die deutsche Musiktradition geprägt wurde, daß daneben die französische und die italienische Musikkultur ihn am nachhaltigsten beeinflussten, wogegen andere musikalische Bereiche – wie etwa die Zigeunermusik oder die im 19. Jahrhundert aufblühende russische Musik – eher akzidentielle Auswirkungen auf sein musikalisches Denken hatten, wogegen umgekehrt Liszt für die osteuropäischen nationalen Schulen ebenso wie für die folgenden Generationen in Westeuropa höchst bedeutsam wurde. Eingehend betrachtet wird auch das Verhältnis Liszts zu Wagner. Gut vertritt die These, daß sich die beiden „confrères“ etwa zwischen 1853 und 1861 – speziell in den Hauptwerken *Faust-Sinfonie* und *Tristan* – in ihrer Harmonik am nächsten kamen, danach aber sich mehr und mehr voneinander entfernten, indem Wagner zur Stabilisierung, Liszt hingegen zur Auflösung der Tonalität hinstrebte. Insbesondere Liszts Alterswerke (nach 1871) lassen die Kühnheit der „*trouvailles*“ nach Guts Meinung häufig selbstzwecklich erscheinen; der künstlerische Rang lasse in auffälliger Weise nach, ganz im Gegensatz zu Wagner, der erst im Alter seine großen Konzeptionen verwirklichte. Der Nachweis hierfür freilich wird nicht erbracht, denn derartige Erörterungen gehen bereits über den eigentlichen Gegenstand der Arbeit hinaus, nämlich nicht „*d'analyser des compositions, mais seulement d'indiquer les éléments qui s'y trouvent*“. „*Affaires d'appréciation esthétique*“, sind nach Meinung Guts „*variables selon le goût des individus et des époques*“, darüber hinaus „*toujours délicats et dangereux, toujours sujets à contradiction*“. Eine „*étude de langage*“ habe sämtliche Fragen des Stils, der Form und der pianistischen oder orchestralen Schreibweise auszuklären. Im Grunde geht es dem Autor erst in zweiter Linie um das Schaffen Liszts (obwohl die ausführlichen Erörterungen über

seine Persönlichkeit am Anfang und am Ende des Buches darüber hinwegtäuschen mögen). Thema der Arbeit ist vielmehr eine Entwicklungsgeschichte der „*musikalischen Elemente*“ im 19. Jahrhundert, für die Liszt eher als zentrale Bezugsfigur fungiert. Entsprechend der Gewichtsverteilung in dieser Epoche nimmt die Betrachtung der Harmonik den weitaus größten Teil des Werkes in Anspruch. Die diversen Lockerungen und Freiheiten, die im 19. Jahrhundert allmählich zu Auflösungserscheinungen des in der Wiener Klassik am festesten gefügten tonalen Idioms führten, sieht Gut unter dem Aspekt der Wiedergewinnung von Möglichkeiten, die im Laufe der Entwicklung vom späten Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert verlorengegangen waren. Die Methode allerdings, entsprechend dieser Voraussetzung jede melodische und harmonische Erscheinung vom frühesten Zeitpunkt ihres Erscheinens bis hin zu Liszt und anschließend noch bis zu der auf ihn folgenden Komponistengeneration zu verfolgen, ist mit großen Schwierigkeiten belastet. Einmal gelingt es auch bei einem so immensen Arbeitsaufwand, wie er hier geleistet wurde, naturgemäß nur, eine sehr relative Vollständigkeit zu erreichen (was auch immer wieder betont wird). Dann aber fragt es sich, wie weit der bloße Nachweis des Vorkommens etwa eines bestimmten Akkordes in verschiedenen Epochen überhaupt Signifikanz im Sinne eines Traditionszusammenhanges signalisieren kann. (Die fehlende Systematik schlägt sich namentlich in einer allzu kasuistischen Betrachtung der dissonanten Akkorde nieder.) Die Unmöglichkeit, „*éléments du langage musical*“ von solchen der „*écriture*“ zu trennen, erweist sich etwa am Phänomen der Lockerung des Quintparalleltabus, deren Anlässe nicht zuletzt solche der pianistischen Schreibweise waren.

Man könnte der Arbeit Serge Guts eine Menge derartiger Widersprüche und Inkonsistenzen nachweisen, die einerseits in der Unermeßlichkeit des Gegenstandes, andererseits in der Schwierigkeit der Methode begründet sind. Viel wichtiger aber erscheinen die zahlreichen bedeutsamen Einzel-Erkenntnisse, die sich aus dem Überblick über ein zum großen Teil wenig bekanntes Material ergeben. Durch sie erhält die Arbeit den Wert eines unentbehrlichen Nachschlagewerkes. (November 1976) Arnfried Edler

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS: *Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822–1896) im Spiegel seiner Korrespondenz. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1975. 255 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Das schreibfreudige 19. Jahrhundert hat uns eine Fülle von wichtigen Musikerbriefen hinterlassen, von denen bis jetzt nur ein Teil in zuverlässigen Ausgaben zugänglich ist. Noch müssen wir uns bei einer so zentralen Gestalt wie Franz Liszt mit der unvollkommenen Ausgabe von La Mara behelfen, von den Neuauflagen der Briefe Wagners und Berlioz' liegen immerhin die ersten Bände vor. Aber auch Musiker von geringerem Eigengewicht, wie z. B. Ferdinand Hiller, haben Briefwechsel hinterlassen, die neue und wertvolle Informationen liefern, die uns das Dickicht der persönlichen Beziehungen, Streitigkeiten und Parteibildungen unter den Musikern des 19. Jahrhunderts etwas leichter durchschaubar machen. Reinhold Sietz' siebenbändige Ausgabe *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel* (Köln 1958–1970) hat unter anderem auch auf die vorliegende Arbeit anregend gewirkt.

Ausgehend von einem bis 1971 in Familienbesitz verwahrten, dann versteigerten Bestand von Briefen an Wasielewski hat die Autorin den gesamten Briefwechsel des Schumann-Biographen und Bonner Musikdirektors zu rekonstruieren versucht. Bei ihren umfangreichen, über ganz Europa ausgedehnten Nachforschungen hat sie eine Fülle weiterer Briefe von und an Wasielewski gefunden. Von den zahlreichen Fundorten seien hier nur das Heinrich Heine-Institut in Düsseldorf und das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin hervorgehoben. Lediglich die Bestände im Archiv des Robert-Schumann-Hauses zu Zwickau und im Staatsarchiv Leipzig konnten nicht berücksichtigt werden. Im Mittelpunkt der 1971 versteigerten Sammlung stehen 27 Briefe Clara Schumanns an Wasielewski, die nicht nur von Konzertvorbereitungen, sondern auch von persönlichen Angelegenheiten der Schumanns in den Jahren 1846–1856 und von der umstrittenen Schumann-Biographie handeln. Nicht minder interessant sind über 50 Briefe von und an Joseph Joachim, in denen es u. a. um Wasielewskis Forschungen zur Violine sowie um die Vorbereitungen zum Beethovenfest 1870 und zum Schumannfest 1873

geht. Die Briefe Joachims – wie auch einige sehr offene Briefe Max Bruchs – zeugen von einem guten persönlichen Einvernehmen mit Wasielewski. Wo ein solches fehlte, mußten die Briefe auch weniger ergiebig ausfallen – das gilt für die hier abgedruckten Briefe und Karten von Johannes Brahms. Drei wichtige Schreiben von Robert Franz behandeln die „leidige Bearbeitungsfrage“ (S. 219). Diesen hier durchweg zum ersten Mal veröffentlichten Dokumenten hat die Autorin noch zwei zwar bedeutende, aber schon lange bekannte Briefe Franz Liszts an Wasielewski beigelegt. Das wäre wohl nicht nötig gewesen, auch wenn hier die Gelegenheit benutzt wurde, einige kleine Ungenauigkeiten der Ausgabe von La Mara zu korrigieren.

Für das übersichtliche und informative Register wird jeder Benutzer dankbar sein. Der Anmerkungsapparat ist reich und bietet auch demjenigen, der sich in der Musikerkorrespondenz des 19. Jahrhunderts nicht auskennt, umfassende Orientierung. Der Eingeweihte könnte wohl das Gefühl haben, daß hier manchmal des Guten zuviel getan wurde, z. B. bei den ständigen Verweisen auf das Riemann-Lexikon. Das gilt auch für manche der kommentierenden Zwischentexte der Autorin; die Dokumente sprechen ja meist für sich selbst. In jedem Falle aber ist diese Arbeit ein willkommener Beitrag zur Erforschung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Schumanns letzte Jahre, weite Bereiche des deutschen Musiklebens und vor allem der Konzertbetrieb in Bonn erscheinen in einem deutlicheren Licht.

(März 1976)

Magda Marx-Weber

MICHAEL KARBAUM: *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876 bis 1976). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. 106 und 158 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ der Fritz Thyssen Stiftung. Band 3.)*

Michael Karbaums Buch verdient, unter die bemerkenswertesten Werke gezählt zu werden, die das Bayreuther Jubiläum gezeitigt hat. Es besteht aus zwei Teilen, einem Textteil aus der Feder des Autors, der Aspekte der 100jährigen Festspielgeschichte beschreibt und deutet, sowie einem Dokumententeil, auf dem die Ausführungen des ersten Teils hauptsächlich beruhen. Diese

fast ausschließlich bisher unbekanntem Dokumente, die Karbaum in jahrelanger Arbeit ausfindig gemacht hat, bieten nun erstmals die Möglichkeit, das Hin- und Herge- woge der Meinungen über die politisch-gesellschaftliche Rolle Bayreuths innerhalb des vergangenen Saeculums auf eine unantastbar dokumentierte Grundlage zu stellen. Leider reizt der trocken-theoretische Stil des Autors nicht gerade zur Lektüre, was vielleicht gerade diejenigen, die dieses Buch lesen sollten, eher abschrecken könnte; aus demselben Grund hätte auf einige aus dem ‚linken Vokabular‘ versprengte Reizwörter verzichtet werden können.

Karbaum weist zunächst eindrücklich darauf hin, wie weit Wagners ursprüngliche Zürcher Idee eines reformierten Theaters von seiner schließlichen Bayreuther Verwirklichung entfernt war, wie der Bayreuther Betrieb bis zum Halse im herkömmlichen bürgerlichen Kulturbetrieb stecken blieb, die einstigen Reformideen seines Urhebers damit Lügen strafend. Sehr nüchtern legt Karbaum dann die finanziellen und gesellschaftlich-politischen Umstände des Weges Richard Wagners vom „idealen zum pragmatischen Festspielkonzept“ (so eine Kapitelüberschrift) dar, die Rolle der sog. Patrone, die der Richard-Wagner-Vereine, das Tauziehen dieser und anderer Gruppen um Macht und Einfluß und die fortdauernden Bemühungen Wahnfrieds, sich gegen solche Einflußnahmen abzuschirmen. Es wird dann gezeigt, daß die von 1883 an durch Cosima ins Werk gesetzte Stabilisierung der Festspiele keineswegs als nahtlose Fortsetzung des „Willens des Meisters“ angesehen werden kann, sondern daß es ein sehr zweifelhaftes Verdienst Cosimas war, Bayreuth von der halboffenen Lage beim Tode Wagners unverrückbar in die Gleise einer völkisch-nationalen Institution gelenkt zu haben. Die immer enger werdende Verknüpfung der Bayreuther Ideologie mit konkret-reaktionären Zielen wie z. B. der Abschaffung des Allgemeinen Wahlrechts wird in der Forderung Richard Strauss' von 1912 deutlich, einem Richard Wagner 100 000 Wahlstimmen, dagegen zehntausend Hausknechten zusammen nur eine Stimme zuzuerkennen.

Von besonderem Gewicht sind die Kapitel über Bayreuths Rolle in der Weimarer Republik und, natürlich, während der Herr-

schaft des Nationalsozialismus. Hier wird die These des Autors aus der Einleitung *„Wagners Festspiele stehen nicht nur unter dem womöglich von außen herangetragenem Verdacht der Ideologie, sie waren selbst Ideologie von Anfang an. Und überall dort, wo sich die Wagnerianer und das offizielle Bayreuth um Wahnfried herum gegen die vermeintliche Politisierung von außen glaubten wehren zu müssen, geschah dies wider besseres Wissen“* aufs Nachdrücklichste belegt. Karbaums Verdienst, die entsprechenden Dokumente, von denen zahlreiche bisher auch dem Hause Wagner selbst unbekannt waren (s. Vorwort), der Öffentlichkeit vorgelegt zu haben, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Als eines der schlagendsten Schlaglichter sei aus einem Brief Adolf Hitlers vom 5. Mai 1924 an Siegfried Wagner zitiert (Karbaum, Teil II, S. 66): *„(. . .) im April, da das Wahlergebnis von Bayreuth Ihnen bekannt wurde; ist doch gerade dies nur der Dank für eine Arbeit, die in erster Linie Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin zuzuschreiben ist. Stolze Freude faßte mich, als ich den völkischen Sieg gerade in der Stadt sah, in der, erst durch den Meister und dann durch Chamberlain, das geistige Schwert geschmiedet wurde mit dem wir heute fechten.“* Aber nicht nur zur Person Hitlers bestanden in Bayreuth enge freundschaftliche Bande, sondern es gab gleichermaßen die mannigfaltigsten personellen und ideellen Verflechtungen mit den während der Weimarer Jahre aufsprießenden oder bereits florierenden faschistischen und präfaschistischen Verbänden, Kampfbünden und Einzelpersonen. Nach der Machtergreifung revanchierte sich die neue Führung quasi für die bisher von Bayreuth erhaltene ideologische Unterstützung, indem sie ein drohendes finanzielles Fiasko der Festspiele von 1933 durch Spenden sowie durch Kartenkäufe größten Stils abwendete. Die unter dem persönlichen Protektorat des Führers stehenden Festspiele gingen dann während des Krieges völlig in den Dienst des Nazi-Regimes über, indem Hitler sogenannte Kriegsfestspiele anordnete, die mit jährlich einer Million Mark bezuschußt wurden und in deren kostenfreien Genuß verdiente Volksgenossen, wie Rüstungsarbeiter, geneigte Frontsoldaten, Rotkreuzhelfer, Mütter und Invaliden kamen.

In seinem Kapitel über Neubayreuth,

d. h. das NachkriegsBayreuth, zeigt Karbaum in vorbildlich klarer Weise auf, wie die Personalisierung der Schuldfrage in Form der Spruchkammerverhandlung gegen Winifred Wagner die Aufarbeitung der politischen Verantwortung Bayreuths während des Dritten Reiches völlig verfehlen mußte; die Verzichterklärung Winifreds konnte ein solches Versäumnis natürlich nicht ersetzen. Man nimmt mit Erstaunen zur Kenntnis, daß „allein der Hinweis auf Siegfried Wagners Testament (genügte), um die Alliierten wie auch bayerischen Landespolitiker von den Führungs- und Besitzansprüchen der Enkelgeneration Wahnfrieds zu überzeugen“ (Karbaum, Teil I, S. 82). Karbaums Haltung in dieser Frage ist im Grunde schon vorweggenommen von Franz Beidlers, des Wagner-Enkels, Denkschrift von 1951 *Bedenken gegen Bayreuth*. Wir lesen da (Karbaum, Teil II, S. 127): „Mögen die Söhne von Winifred Wagner politisch noch so ‚unbelastet‘ sein, wie man es attestierte, als man ihnen vor zwei Jahren das Festspielhaus zu eigen gab – belastet ist, was sich in 75 Jahren zu dem Begriff Bayreuth verfestigt hat, mit dem Schwergewicht einer bedenklichen Tradition. (. . .) denn es ist keineswegs nur eine formal künstlerische, sondern eine ideologische Tradition, weil Bayreuth immer weit weniger eine Stätte reiner Kunstübung ohne außerkünstlerische Zurücksetzungen als eine Kultstätte mit weltanschaulicher Mission gewesen ist (. . .) In gewissen Kreisen gehört es heute zur fable convenue zu behaupten, das Bayreuther Werk sei erst 1933 durch Hitlers Machtantritt politisiert und damit ‚entweiht‘ worden. Das ist grundfalsch. (. . .) 1933 ist lediglich die Drachensaat aufgegangen, die vorher während Jahrzehnten vornehmlich von dort ausgesät worden war. Wenn im Nationalsozialismus überhaupt eine Ideologie, eine Gesinnung enthalten ist, so ist es zu einem erschreckend großen Teil Bayreuther Gesinnung.“

Michael Karbaums Buch wird für eine neue kritische Wagner-Diskussion absolut unentbehrlich sein.
(August 1977)

Isolde Vetter

HANS MAYER: *Richard Wagner in Bayreuth 1876–1976. Stuttgart und Zürich: Belser Verlag 1976. 248 S.*

„Damals, beim Dresdner Mai-Aufstand des Jahres 1849, standen der Revolutionär Richard Wagner und der Prinz Wilhelm von Preußen als Exekutor der Gegenrevolution auf verschiedenen Seiten der Barrikade. Im Jahre 1876 aber ist aus dem Kartätschenprinz der Deutsche Kaiser geworden, und aus dem Flugblattschreiber und Flugblattverteiler Wagner der Gastgeber des Kaisers.“ Zitierten wir nicht eben aus Hans Mayers neuem Buch *Richard Wagner in Bayreuth*? Ja, gewiß, und doch nein. Die Seiten 19 und 20 dieses Buches stammen nämlich wortwörtlich aus Hans Mayers Aufsatz *Richard Wagners geistige Entwicklung*, veröffentlicht 1953 in der Zeitschrift *Sinn und Form*, Berlin (DDR). Die bloße Tatsache dieses Selbstzitats soll hier nicht im mindesten zur Debatte stehen, sie wäre gewiß nicht einmal der Erwähnung wert. Erwähnenswert jedoch ist, an welcher Stelle das Selbstzitat abbricht und wie die Fortsetzungen jeweils lauten. In unmittelbarem Anschluß an die hier eingangs zitierten beiden Sätze hieß es 1953: „... eben jener Mann, den Marx als Staatsmusikanten titulierte, wodurch er gleichsam zwischen sich und Wagner ebenfalls eine Barrikade, eine neue Barrikade, zu errichten strebt. Es ist nicht zu leugnen, daß der Spruch vom befriedeten Wägnern der eigentümlichsten Auslegung fähig ist. In der Tat läßt sich von hier aus die Gesamtentwicklung Richard Wagners verstehen: wengleich in einer Akzentsetzung, die der ‚authentischen‘ Bayreuther Interpretation in wesentlichen Punkten widersprechen muß.“ 1976 dagegen lesen wir: „Richard Wagner in Bayreuth: das ist von nun an die Geschichte eines Sieges. Es bedeutet den Höhepunkt im Prozeß einer Verwandlung von Wahn in Wirklichkeit. Vergleichbar ist eine Formel, die Wagner und Bayreuth zusammenschließt, in ihrer historischen Tragweite höchstens mit der Parallelformel ‚Goethe in Weimar‘. (. . .) Es bedurfte keiner Suche voll bleichen Eifers: der Gral hatte sich auf dem fränkischen Hügelgebirge niedergelassen. Bayreuth war von nun an Gralsgebiet.“ (S. 24)

Nichts könnte Hans Mayers geistige Entwicklung zwischen 1953 und 1976 besser bezeichnen: Standen sich 1953 Richard Wagner und Hans Mayer noch auf verschie-

denen Seiten der Barrikade gegenüber, so ist 1976 aus Richard Wagner „ein Weltereignis“ (S. 13) und aus Hans Mayer der Apologet dieses Weltereignisses geworden. Was Mayer als „säkularisierten Götzendienst am genialen Künstler“, der „zur Ideologie eines Bürgertums von freien Unternehmern (gehört)“ (S. 25) apostrophiert, genau das ist es, was er nun selbst tut: Durch das ganze Buch hindurch schwingt er das Weihrauchfaß unablässig, und daß er es oft auf die von ihm gewohnte gekonnte Art tut, macht die Sache nur noch beschämender.

Da werden simple Tatbestände zu hochtönenden Festfanfaren stilisiert: Daß die Stadt Bayreuth ohne den Namen Wagner keinen Platz in der Kulturgeschichte einnähme, liest sich bei Hans Mayer folgendermaßen: „Richard Wagner in Bayreuth: das ist in der Tat eine Zusammenstellung, die weit mehr meint als die bloße Koppelung eines berühmten Künstlernamens und eines Ortsnamens. (...) Wer an Prag denkt, muß nicht notwendigerweise sogleich den ‚Prozeß‘ von Kafka innerlich mitdenken. (...) Anders steht es im öffentlichen Bewußtsein, und seit nunmehr einem Jahrhundert (Hervorhebung H. M.), mit der Zusammenstellung des Namens Bayreuth und des Namens eines großen Künstlers. (...) Richard Wagner in Bayreuth: das ist in der Tat deutsche Geschichte.“ (S. 11) Weiter geht es mit „Nietzsches Gedanken über die Weltbedeutung der Konstellation ‚Richard Wagner in Bayreuth‘. Ein Weltereignis ist daraus geworden. Wer eine Zusammenstellung versucht der Familiengeschichte Wagners, der Festspielgeschichte und der Kunstgeschichte von 1876 bis zur Gegenwart, schreibt zugleich deutsche Geschichte und Welthistorie.“ (S. 12/13) Man sieht, es gibt auf der ganzen Linie nur Gewinner: Nietzsche – hat recht gehabt, Wagner – ist ein Weltereignis, Bayreuth – dito, die Familien-, die Festspielgeschichte – ist Weltgeschichte, und nicht zuletzt: Hans Mayer selbst schreibt nicht mehr nur über Wagner und Bayreuth, nein, er schreibt Welthistorie. Heiliger Wagner, der du es auch noch nach 100 Jahren möglich machst, alle möglichen Personen, Orte und Geschehnisse, ja die ganze teutsche Nation auf welthistorisches Niveau hinaufzukatapultieren, bleib uns erhalten!

So manche Einzelheit stimmt nicht oder

stimmt durch die Art ihrer Darbietung bedenklich, – und doch stimmt alles letzten Endes wieder merkwürdig zusammen: So hat die Forschung Wagners eigene Angabe, die Parsifal-Idee sei am Karfreitag 1857 entstanden, längst als nahezu unmöglich erwiesen. Trotzdem wärmt Hans Mayer – dem man nicht die bei inferioren Autoren mögliche Literaturunkenntnis zugute halten kann – diese Legende wieder auf (S. 51): Sie paßt so schön ins weihevoll Bild. (Wagners eigenes Eingeständnis seines Irrtums bezüglich des Karfreitagdatums ist jüngst durch die Tagebucheintragung Cosimas vom 13. Januar 1878 zugänglich geworden.)

Das Kapitel mit der Überschrift *Die Herrin von Bayreuth* präsentiert sich als das Hohelied der Cosima. Am Anfang, bei der Beschreibung der bekannten Doppelfotografie, würzt ein wohl dosierter Schuß sublimier Erotik den Huldigungscocktail: „Seine linke Hand hält die ihre; seine rechte Hand stützt er auf die Sessellehne: so wird eine scheue Umarmung gleichsam rituell angedeutet“ (S. 63), dann werden Ernst Blochs Gedanken zum Mythos vom „Hohen Paar“ für die beiden reklamiert; später „muß es die Herrin von Bayreuth, die allseits hochverehrte Patriarchin, erleben, daß ihre Tochter Isolde Beidler, geborene von Bülow, das Gericht des Deutschen Reiches anruft, um den Nachweis zu führen, sie sei ein Kind Richard Wagners, nicht Hans von Bülows.“ (S. 68) Daß der eigentliche Skandal darin besteht, daß eine Mutter die Abstammung ihrer Tochter aus machtpolitischen Gründen verleugnet und daß es der von ihr repräsentierten Machtgruppe gelingt, dies von einem Gericht des Deutschen Reiches bestätigen zu lassen, liest man bei Mayer nicht. Eine briefliche Äußerung Cosimas, daß sie nur wenige Bücher gelesen habe und diese hauptsächlich wiederlese (S. 72), will Mayer zu einem Argument dafür ausmünzen, daß man Cosima nicht mit der Ideologie der Bayreuther Blätter gleichsetzen dürfe. Das kann nichts anderes heißen, als daß Cosima die Bayreuther Blätter eben nicht gelesen habe und daher für ihren Inhalt nicht verantwortlich zu machen sei. Dieses Argument ist freilich für eine Exkulpierung Cosimas wenig geeignet, da es ihr höchstens zum Zeugnis beschämender Ignoranz gereichen könnte; ja, man fühlt sich am Ende gar fatal an einen Bestandteil der Hitler-Legende erinnert: der Führer habe

ja garnicht gewußt, was da um ihn herum alles vorgegangen sei . . . „Cosima“, so behauptet Hans Mayer wenige Zeilen später, „durfte nicht verkennen, daß die aggressive, antisemitische und nationalistische Deutschtümelei des ‚Bayreuther Kreises‘ im Widerspruch stand zum Grundkonzept der Bayreuther Festspiele.“ Diese Behauptung fällt völlig in sich zusammen, wenn man vergleicht, was Mayer selbst (S. 12, s. Zitat hier weiter unten) als das Konzept Richard Wagners für Bayreuth angibt.

Dazwischen fließt immer wieder unerschwellige Stimmungsmache im Tone von Hofberichterstattung für Klein-Moritz ein. Beispiel: „Eine große Hilfe wurde, seit 1880, der Protoktor L. von Bürkel, der die Launen des Königs zugunsten von Wagner und Bayreuth ein bißchen beeinflussen konnte.“ (S. 52) Und wie in aller Welt vermag es vom H u m o r C o s i m a s zu zeugen, wenn sie als Greisin abends im Bett eine Flasche Bier zu sich nimmt und der Papagei die dabei entstehenden Geräusche nachahmt (S. 81)? Es macht sich natürlich auch gut, Wagner kurzerhand bei „Rothschild und Meyerbeer antichambrieren“ zu lassen (S. 103), wenn das auch für den ersten schlicht falsch und für den letzteren unzulässig übertrieben ist. Es gibt eben kaum ein gängiges Klischee, das Mayer zu billig wäre, um nicht Kapital für seine Helden daraus zu schlagen: Große Menschen verfügen neben ihrer Größe selbstverständlich auch über Humor, sie sind auch nur Menschen, trinken z. B. abends im Bett Bier, gleichzeitig machen sie aber die verschiedensten Widersprüche, wie etwa den zwischen Bier und Wein, produktiv (S. 81), das Genie verwandelt selbstredend Leid (das Rothschild-Meyerbeersche nämlich) in Kreativität (S. 103), alle seine „Aktionen, Manifeste, Einfälle (. . .) stehen unter dem Zeichen der N o t w e n d i g k e i t“ (S. 101, Hervorhebung H. M.), ja, am Ende entstehen noch Schwierigkeiten für heutige Inszenierungen daraus, daß „das Gesamtkunstwerk einfach zu gut gearbeitet“ ist (S. 200). Auch die bürgerlichen Vorurteile und Horrenda werden sorgfältig berücksichtigt: Siegfried Wagners Homosexualität wird nur durch allerlei künstliche Verhüllungen hindurch angetönt (S. 92), vom Selbstmord Josef Rubinsteins wenige Monate nach Richard Wagners Tod (und allem Anschein nach nicht ohne Zu-

sammenhang damit) heißt es nur „war aus dem Leben geschieden“ (S. 120).

Nun zum Politischen im engeren Sinne. Hans Mayer hat ein Buch geschrieben, das von jedem, quer durch die Bank von Links bis Rechts, goutiert werden kann. Er erreicht dies durch einen chamäleonartigen Stil, der sich der Betrachtungsweise des jeweiligen Lesers geschmeidig anpaßt. Beispiel: Auf Seite 12 führt Mayer das Konzept Richard Wagners für Bayreuth an, „als einer Gemeinschaft im Geist deutscher Kunst, die höher sei als alle anderen Kunstfertigkeiten, und die es zu verteidigen gelte sowohl gegen die üblen Kunstvergnügungen der bürgerlichen Welt wie gegen die Befleckung durch Juden und jüdischen Geist. Dies alles ist Quintessenz dessen, was sich Richard Wagner von Bayreuth erhoffte. Es ist verwirklicht worden (. . .)“. Durch den Kunstgriff solcher Ausführungen in indirekter Rede und indem Mayer dazu nicht ausdrücklich negativ Stellung bezieht – und sei es auch nur durch die entsprechende Verwendung von Anführungszeichen –, ermöglicht er es dem einen Leser, sich damit zu identifizieren, hält sich aber dem anderen gegenüber gleichzeitig die Hintertür offen, es handle sich lediglich um die Beschreibung historischer Fakten. Es gibt jedoch gewisse historische Fakten, an denen man sich bereits durch eine sogenannte ‚neutrale‘ Beschreibung mitschuldig macht, und Judenhaß und Nationalsozialismus sind solche Fakten. Hans Mayer in den Bannkreis einer solchen Attitüde geraten zu sehen ist und bleibt ebenso empörend wie unbegreiflich. Auf Seite 56 spricht Mayer von Wagner als einem „allzu getreuen Schüler der Rassenlehre Gobineaus“. Soll das heißen, daß die Rassenlehre Gobineaus akzeptabel ist, sofern man ihr nicht „allzu getreu“, also vielleicht nur „getreu“, folgt? Auf Seite 82 ist die Rede von Julius Kniese, dem langjährigen Chormeister Cosimas, „dessen herzhafte Antisemitismus in Bayreuth gerühmt wurde“. Es ist schon mehr als Ironie, wenn Mayer wenige Seiten vorher (S. 75) den Splitter im Auge anderer entdecken will: „Wie sehr die Ideologie des ‚Bayreuther Kreises‘ all jene anzustecken vermag, die sich, als Männer der Wissenschaft, mit den Dokumenten einlassen, beweist das Buch von Winfried Schüler ‚Der Bayreuther Kreis. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung‘ (Münster 1971),

wo es, zur Charakterisierung Julius Knieeses, in schöner Unbefangenheit heißt, ganz unberührt von aller Geschichtserfahrung: „Zudem war Knieese ein Mann, der in Wahnfried durch sein urwüchsiges deutsch-patriotisches Wesen, durch sein national gefärbtes Lutherum und durch seinen rigorosen Antisemitismus zu gefallen wußte.“

Für die Zeit um die Machtergreifung 1933 bemüht sich Mayer, einen Gegensatz zwischen den neuen nationalsozialistischen Herren und der Bayreuther Führung zu suggerieren bzw. zu konstruieren. So apostrophiert er das Jahr 1933 als eines, „wo die ‚Weltgeschichte‘ sich unliebsam einschaltete“ (S. 89). Später (S. 132 und 134) erfahren wir dann von Mayer selbst, daß das „Unliebsame“ dieser Einschaltung hauptsächlich darin bestand, daß die drohenden finanziellen Einbußen der Festspiele von 1933 auf Anweisung Hitlers mit fünf- bis sechsstelligen Summen ausgeglichen wurden. In einem Atemzug damit behauptet Mayer (S. 133): „Gleichzeitig lief natürlich die offizielle Propaganda weiter: ohne Rücksicht auf die Auswirkung für das Festspielhaus und die Festspiele.“ Diese Propaganda soll z. B. in einem Artikel aus den *Monatsblättern des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend* bestanden haben, über dessen „markige Schwüre“ Winifred Wagner „offensichtlich nicht beglückt“ gewesen sei. (Daß Winifred Wagner 1925 gemeinsam mit dem engsten Bayreuther Kreis das Ehrenpräsidium eben dieses Verbandes übernommen hatte [Karbaum, Teil I, S. 75], unterläßt Mayer, uns mitzuteilen.) Von einem Beleg für seine Behauptung, den Mayer in den Briefen der Bayreuther Mitarbeiterin Lieselotte Schmidt finden will, ist dort freilich nichts zu finden; die Briefe zeigen vielmehr, daß man in Bayreuth folgender Ansicht war (S. 133): „Die Hetze gegen Bayreuth – die letzten Endes auch nur jüdischen Ursprungs ist – scheut vor keiner Lüge und Gemeinheit zurück“, und: „Die Mächte der Finsternis sind unablässig am Werk. (. . .) Das Traurigste ist, daß es so aussieht, als ob man an höchster Stelle nichts davon merken will.“ Aber das „erhoffte Gratswunder“ (S. 133) traf ja dann, wie wir schon wissen, in Form einiger Zehn- bis Hunderttausender ein. Wozu, so muß man fragen, soll eigentlich die Fiktion jenes angeblichen Gegensatzes dienen?

Aber es geht weiter in diesem suggesti-

ven Stile. Auf Seite 134 lesen wir, daß „Winifred Wagner zu Beginn des Jahres 1933 im mindesten nicht daran gedacht hatte, entsprechend der allgemeinen und antisemitischen ‚Gleichschaltung‘ (. . .) nun auch eine entsprechende Bayreuther Gleichschaltung zu exekutieren.“ Wunderbar, diese Frau, denkt man. Mayers nächster Satz belehrt uns: „Da Bayreuth ohnehin das Vermächtnis Richard Wagners als Verpflichtung auf eine nationaldeutsche und judenfeindliche Ideologie verstand, brauchte man keine Kulturbolschewisten und jüdische Untermenschen aus der Leitung zu entfernen.“ Das, was Mayer hier praktiziert, nennt man, wenn ich recht weiß, eine Erschleichung.

Und noch ein Letztes. Wie aus der Nachbemerking des Verlages (S. 244) hervorgeht, konnte Michael Karbaums Dokumentation „eingesehen und benutzt“ werden. Dem Vorwort des Buches von Karbaum zufolge geschah diese Benutzung offenbar ohne ausdrückliche Zustimmung Karbaums. Wie schon Reinhold Brinkmann in Melos 1/77, Seite 71, unmißverständlich dargelegt hat, hätte Mayers Buch ohne die Dokumente Karbaums nicht geschrieben werden können. Diese Tatsache wird durch Mayers wissenschaftlich unüblichen und nicht integren Verzicht auf jegliche genaue Quellenangabe verschleiert und erschließt sich daher nur einem geduldigen Vergleich beider Werke. Daß Mayer sein Buch auf die von einem anderen erarbeiteten Dokumente aufbaute, und das ohne dessen Einverständnis, ist, wie es schon Reinhold Brinkmann aussprach, ein Skandal. Daß Hans Mayer aber bei Kenntnis dieser Dokumente ein derartiges Buch geschrieben hat, ist ein weiterer Skandal, und ein nicht geringerer.

(August 1977)

Isolde Vetter

Edizione anastatica, delle fonti Palestrinane diretta da Lino BIANCHI. Prima Serie/Volume I: Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missarum Liber Primus, Roma 1554. A cura di Giancarlo ROSTIROLLA. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1975. 40 S.

Aus Anlaß des 450. Geburtstages von Giovanni Pierluigi da Palestrina hat sich die *Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina* mit dem Erscheinen vorliegenden Bandes

zum Ziel gesetzt, in drei großen Serien (I: Opere a stampa; II: Opere manoscritte; III: Documenti) das Werk Palestrinas anastatisch nachzudrucken. Das hier am Beginn dieses Vorhabens erschienene 1. Messbuch aus dem Jahre 1554, das überhaupt den ersten Druck von Werken Palestrinas darstellt und Papst Julius III. gewidmet war, enthält 4 vierstimmige und eine fünfstimmige Messe. Im Vergleich zum entsprechenden Band der Neuen Palestrina-Ausgabe (*Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. I, Roma 1939), dem der um zwei Messen erweiterte Nachdruck des *Missarum Liber primus* von 1591 zugrunde lag, enthält es somit zwei Messen weniger als jener.

Da, wie im vorliegenden Falle, der Notentext sowohl in der Alten Palestrina-Ausgabe (*Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. X, Leipzig 1880) als auch in der bereits genannten neuen ediert wurde, konzentriert sich das Interesse bei diesem Nachdruck natürlich in erster Linie auf die Beschreibung und wissenschaftliche Auswertung von Druckbeschaffenheit, Titelei, Kolophon, Widmung etc., was hier von Giancarlo Rostirolla in minutiöser und vorbildlicher Weise besorgt wurde. So wird unter Zitierung aus den Originalquellen zur Lebensgeschichte Palestrinas nicht nur unter anderem auf das Zustandekommen der Drucklegung genauestens eingegangen (wobei die interessante Hypothese aufgestellt wird, daß Palestrina seinen ersten Druck möglicherweise selbst finanziert haben könnte), sondern es werden auch unter Heranziehung von Vergleichsmaterial Mutmaßungen über den Hersteller der Vignette des Frontispiz angestellt und in der Folge sogar alle Initialen des Textbeginns der fünf Messen beschrieben. Genau so gewissenhaft verfuhr der Herausgeber auch bei der Charakterisierung sämtlicher Nachdrucke der Ausgabe von 1554. Eine allgemeine Bibliographie zur Thematik sowie ein Abkürzungs- und Errataverzeichnis beschließen den Band hohen Informationsgehaltes.

Philippi de Monte Opera: Series A. Motets. Vol. I: Liber primus Sacrarum Cationum cum quinque vocibus. Venetiis, Hier. Scotto 1672. Edited by Milton STEINHARDT. Leuven: University Press 1975. 109 S.

Eine echte Lücke ist die Inangriffnahme einer neuen Gesamtausgabe der Werke Philipp de Montes im Begriffe zu schließen, da die alte Monte-Ausgabe (erschieden von 1927–1939) mit 31 Bänden unvollständig geblieben war. Unter der Gesamtleitung von René Bernard Lenaerts und einem Herausgeber-Team, bestehend aus Piet Nuten (†), Milton Steinhardt, Giuseppe Vecchi, Chris Maas, Jozef Robijns und Othmar Wessely, sollen in Zukunft jährlich zwei Bände erscheinen, wobei zuerst die Werke de Montes publiziert werden, die in der alten Gesamtausgabe nicht mehr ediert wurden. Es ist daher kein Zufall, daß dieses große Vorhaben mit der Werkgattung Motette und im speziellen mit dem *Liber primus Sacrarum Cationum cum quinque vocibus* (1572) begonnen wurde, da von den 173 noch vollständig erhaltenen Motetten (ursprünglich waren es 246!) nur 52 im Rahmen der alten GA zugänglich waren.

Die hier vorliegenden 16 (Kaiser Maximilian II. gewidmeten) Motetten scheinen somit erstmals im Neudruck nach modernen Editionsrichtlinien auf. Der in der heute üblichen Schlüsselung übertragene Notentext läßt durch ein vollständiges Incipit sowie Ligatur- bzw. Colorklammern etc. jederzeit Rückschlüsse auf den Originaltext zu, und nicht nur dadurch, sondern auch durch Faksimilia des Erstdruckes von 1572, einen kritischen Bericht sowie Quellenangaben zum Motettentext weist sich dieser Neudruck als wissenschaftliche Edition aus.

*

Monumenta Musicae Belgicae XI. Henricus Beauvarlet: Vier Missen. Hrg. von Jozef ROBIJNS. Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis 1974. 107 S.

Einen „bemerkenswerten Vertreter der niederländischen Polyphonie in ihrer letzten Periode“ nennt Jozef Robijns in MGG (Bd. 15, Supplement, Kassel etc. 1973, Sp. 584) Henricus Beauvarlet, von dem man nicht viel mehr weiß, als daß er um 1593 in Veurne als „phonescus“ gewirkt haben soll und von

dessen einzig bekannten Werken, den acht Messen aus dem Jahre 1622, in vorliegender Publikation vier ausgewählt wurden. Bei den damit der Vergessenheit entrissenen und der musikalischen Praxis zugänglich gemachten Kompositionen handelt es sich um eine achtstimmige (doppelchörige) Messe und drei 5–6stimmige Parodiemessen. Ihre Tenores basieren auf Chansons von Orlando di Lasso, Jakob Regnard und einem Madrigal von Giovanni Ferretti, das im Anhang im vollen Notentext wiedergegeben wird. Dem gesamten Notentext gehen eine kurze biographische Einführung, einige grundsätzliche Bemerkungen zur Akzidentiensetzung und ein Quellenverzeichnis voraus.

*

Exempla Musica Neerlandica VIII. Gaspar van Weerbeke: Missa Princesse d'Amourettes 4 vocum. Uitgegeven en ingeleid door Willem ELDERS. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1974. 53 S.

Daß von Gaspar van Weerbekes gesamtem Oeuvre lediglich ca. ein Drittel in Neudrucken zugänglich ist und die Tatsache, daß trotz der bereits im Jahre 1952 angekündigten Neuausgabe sämtlicher Werke des Komponisten in *Corpus Mensurabilis Musicae* bis heute kein Band erschienen ist, hat die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis zum Anlaß genommen, das nach Meinung André Pirros bedeutendste Werk van Weerbekes, die *Missa Princesse d'Amourettes*, in diesem Rahmen vorzulegen.

Die vom Herausgeber verfaßte Einleitung bringt u. a. eine Revision des bisher angenommenen Sterbedatums van Weerbekes und versucht im Rahmen einer eingehenden Charakterisierung der Messe das quellenmäßig nicht eruierbare Chanson *Princesse d'Amourettes* aus dem Notentext glaubwürdig zu rekonstruieren. So verdienstvoll dies und der im Anschluß daran erfolgte Quellenvergleich sind, so unbefriedigend der Notentext im Hinblick auf die nicht vorhandene Möglichkeit, aus ihm sofort auf den Urtext schließen zu können. Zwar werden im Rahmen des kritischen Berichtes die originale Schlüsselung, Ligaturen, Color etc. tabellarisch angeführt, doch erweist sich diese Methode als sehr unpraktisch und macht den wissenschaftlichen Nachvollzug der Transkription mühsam und umständlich. (November 1976) Josef-Horst Lederer

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

SIGRID ABEL-STRUHT: *Musikalischer Beginn in Kindergarten und Vorschule. 3: Materialien. Begleitheft, 8 Mappen und 4 Schallplatten.* Kassel: Bärenreiter 1977. Begleitheft „Didaktischer Kommentar“ 32 S.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis – Autobiographie – Beziehung zu seinen Zeitgenossen.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 276 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

Auftragskompositionen im Rundfunk 1946–1975. Zusammengestellt und bearbeitet von Anneliese BETZ. Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv 1977. XV, 210 S. (Bild- und Tonträger-Verzeichnisse. Nr. 7.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien. Anhang: Zwölf geistliche Oden und Lieder (als ein Anhang zu Gellerts geistlichen Oden und Liedern mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach).* Nachdruck der Ausgabe Berlin 1758–1764. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1973. II, 73 S. (Dokumentation zur Geschichte des Deutschen Liedes. I.)

HERMANN BECKH: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner.* Einleitung von Lothar REUBKE. Stuttgart: Urachhaus (1977). 261 S. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage 1937.)

VLADIMIR BOBRI: *Eine Gitarrenstunde mit Andrés Segovia.* Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 100 S.

Bollettino del Centro Rossiniano di Studi. A Cura della Fondazione Rossini. Anno 1976. Numero 1–3: Philip GOSSETT: *The Tragic Finale of Tancredi.* Pesaro: Fondazione G. Rossini (1977). 192 S.

CHRISTINE BRADE: *Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas. Ein Beitrag zur Überlieferung prähistorischer und zur Typologie mittelalterlicher Kernspaltflöten.* Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1975. 92 S., 12 Taf. (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte. Band 14.)