
BESPRECHUNGEN*

Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, im Auftrage des Südtiroler Kulturinstituts hrsg. von Egon KÜHEBACHER. Innsbruck 1974 (ohne Verlag; Auslieferung Seminar für deutsche Philologie). 455 S. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. 1.)

Um Oswald von Wolkenstein und sein Werk in seiner Zeit zu würdigen, kamen nahezu 50 Musikhistoriker, Germanisten und andere zusammen. Jeden der 22 Beiträge hier zu besprechen, geht nicht an, doch kann die Anzeige der Tagung und der Beiträge (Mf 1974, S. 66 f.) dabei Ersatz sein. Der Freiburger Germanist Bruno Boesch legte im Festvortrag *Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse* Gewicht auf die „schillernde Vielfalt“ von Gestalt und Werk, die knappe Aussagen unterbinde. Siegfried Beyschlag ergänzte eine Arbeit Bruno Stäbleins um dort vertagte Bemühung, das in problematischer Aufzeichnung überlieferte Jagdlied Koller Nr. 113 besser zu erfassen. Jagdallegorie und ihr Text im Einzelnen rechtfertigen, daß er eine zweite Strophe (Großstrophe) nicht vermißt. Wenn Oswald seinen Absichten eine Ballade adaptierte, ist aufgrund der Veränderungen die Frage der Kontrafaktur bei ihm neu zu stellen (vgl. Mf 1974, S. 485). Abdruck nach solcher Interpretation wäre wünschenswert gewesen. Beyschlag betont abschließend, Lieder Oswalds seien „vom Vortrag her überhaupt erst verstehbar“, da für Vortrag konzipiert, womit er dem Rezensenten willkommene, selten erfahrene Schützenhilfe leistet. Er trägt damit auch bei zum Referat Cesar Bresgens. Dieser tritt von Marius Schneider ausgehend dafür ein, beim Zeitfall weniger mit symmetrischen Bildungen

zu rechnen. Oswald neige nicht nur beim Tischsegen, sondern selbst bei Tanzliedartigem zur Asymmetrie, wofür der Text Ursache sei, – Beitrag zum Wort-Ton-Verhältnis unter neuem Aspekt. Einwirkung „mediterraner Strukturen“ schließt Bresgen nicht aus. – Helmut Lomnitzer beschränkt sich bei *Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein* auf Behandlung der bisher zu kurz gekommenen Modifikation des Vortrags in den Folgestrophen und deren Konsequenzen bei Edition (die geplante Gesamtausgabe scheint wieder in weitere Ferne gerückt). Dazu wäre auch Bresgens Neuansatz kritisch fruchtbar zu machen, nicht zuletzt in Hinblick auf Beispiel II (Koller Nr. 36), von Lomnitzer nahezu erschöpfend behandelt. Er schließt mit dem durch Uneindeutigkeit von Melodiepartien hinsichtlich der Gliederung entstehenden „Problem der Vers- und Musikzeilenbegrenzung“, dessen Lösung für die Textgliederung unerläßlich ist. Am letzten Beispiel Koller Nr. 80 zeigt er, daß Editoren von Text und Melodie gegebenenfalls gemeinsam Für und Wider abwägen müssen. – Die Frage *Musik im Weltbild Oswald von Wolkenstein* sucht Walter Salmen mit Hilfe der Äußerungen in den Liedern zu klären. Oswalds Musikan-schauung sei die damals gültige: *musica coelestis* und deren irdischer „Abglanz“. Häufig bringt er Momente (und Instrumente) irdischen, dann aber fast ausschließlich unhöfischen profanen Musizierens. Am Schluß dieses an Aspekten nicht armen Beitrages befindet Salmen, daß Musik „Natur und Übernatur“ umgreift, bei besonderer Bedeutung des Tanzes (dazu vgl. noch in DVLG 1971). Kann man sagen, daß Oswald neben anderen, meist Anonymen das Kapitel des mehrstimmigen Liedes „einleitet?“ Chronologisch sicher, indessen liegt dieser Fall sehr apart, ähnlich wie beim einstimmigen Lied (siehe unten bei Stäblein). – Walter Röll unterrichtet über Wesentliches für eine neue Gesamtausgabe, bei welcher Konsequenzen vor allem aus dem „Aneinandervorbearbeiten“ von Schatz und

* Der Eingang der Besprechungen bei der Schriftleitung wird jeweils am Ende der Rezension in Klammern vermerkt.

Koller (DTÖ) zu ziehen sind. Die Überlieferung von Liedern mit Melodie verlange ein „Höchstmaß an Information“ durch „Rekonstruktion des Gemeinten“, soweit für uns noch möglich. Leithandschrift müsse von Ausnahmefällen abgesehen B sein, die Anordnung der Verse von den hörbaren Gliederungsfaktoren bestimmt werden, ebenso die „Verteilung des Textes auf die Zeilen“. Dazu ein Vorschlag: die Gliederung nach Möglichkeit durchsichtiger zu machen durch augenfällige analoge Anordnung der Strophenglieder, wobei erster Versuch bei Beheim (*Deutsche Texte des Mittelalters*, Bd. LXV) kritisch weiterzuführen wäre; die ohrenfällige wird damals ohne Zweifel Verständnishilfe gewesen sein. Koller 106 „Stand auf Maredel“ ist bei weiterem Referat Rölls ebenfalls Zeugnis, daß Kontraktur bei Oswald neu zu beurteilen ist, hier umso mehr, als er sich beim Dialog von Frau und Magd auffällig an vorgegebene Elemente anlehnte, die nicht unbedingt selber schon Liedganzes gewesen sein müssen, da im Lande weit verbreitet. Es wäre vielleicht zu folgern, daß die Unzulänglichkeit des Terminus auf übergreifenden Sachverhalt weist (vgl. Mf 1968, S. 290; Rölls Hinweis auf M. Curschmann kommt nicht von ungefähr). In einem dritten Beitrag macht Röll weitere Zeugnisse von Streuüberlieferung bekannt. Er schließt aus ihnen, daß Lieder Oswalds weiter verbreitet waren als bisher angenommen, vermutet andere unter anonymem Liedgut des Spätmittelalters. — Bruno Stäblein versucht mit *Oswald von Wolkenstein und seine Vorbilder* (gemeint: Vorlagen) an drei Beispielen zu zeigen, wie Oswald Vorgegebenes an und in Vortragsformen für seine Texte umformt (Rezensent unternahm es auf seine Weise, von Stäblein kaum jemals, geschweige denn kritisch erwähnt). Der damit angeschnittene Fragenkreis läßt sich hier auch nicht annähernd verdeutlichen. Deshalb nur einiges zum ersten Beispiel Koller Nr. 38, für Stäblein Aufnahme von Regenbogens „*grauem Ton*“, von dem es laut Röll (ZfdA 1968) mindestens zwei Varianten gibt. Bei Synopse sieht sich Stäblein genötigt, Noten zu ergänzen, und erste Gemeinsamkeit (bei Oswald *gagg*) besagt nicht viel, da häufige „*Viertonformel*“ (Wendler). Das „*Regenbogens Ton*“ einleitende Versglied ist doppelt so lang wie dasjenige Oswalds, der zwei

(der vier) Verse des Abgesangs von 14 Silben als 8 + 6 bringt. Auch wenn Oswald sich hier anlehnte, bedarf es weiterer Indizien, bei diesem „*Liebeslied*“ auf „*Individuallied*“ (Stäblein) zu erkennen. Handelt es sich nicht doch um die Liebe zur himmlischen Maria? Der mehr Beachtung verdienenden Schlußstrophe zufolge war Oswald schon Alternder. Abwendung vom Weltlichen in der Spätzeit ist nicht zu bezweifeln; man stellte ihn früher kurzschließend zu den Meistersingern. Wenn er sich hier an Maria wendet, wäre *Doch* als Abgesangsbeginn (auch andere Lieder Oswalds sind in Zeitfall und Melodie zweiteilig) noch weniger Adversativum, mit welchem Stäbleins Interpretation steht und fällt. Gegen Schluß kommt er, der hier wie in DVLG 1972 auf Heranziehen von Wendlers weiterführender Dissertation über die Melodiebildung Oswalds (1963) verzichtet, zum Befund, „*Übernahme einer einstimmigen Liedmelodie*“ durch Oswald ohne Veränderung sei „*schlechthin ein Ding der Unmöglichkeit*“ (S. 306). Das Ansetzen von Vorlagen ist dann nicht weniger problematisch, von der Bauweise mit Typischem noch abgesehen. (Ergänzung: Oswald textierte *e i g e n e* Töne bis zu siebenmal). Daß er Neuerer war, bezweifelt niemand mehr, aber „*Höhepunkt dieser ganzen mittelalterlichen Musik?*“ Aufgrund welcher Kategorien? Sehr einleuchtend dagegen: wie Oswald Vorgegebenes für seine Zwecke wenig brauchen konnte, so die Liedautoren nach ihm seine „*kühnen . . . Gebilde*“. Stäblein kann auf diese Weise auch den „*merkwürdig schwachen Nachhall*“ so bedeutenden Schaffens erklären. — Erika Timm behandelt *Wo hat Oswald von Wolkenstein das Komponieren gelernt?* zu Recht sehr eingehend, ist doch ähnliche Kenntnis vom Satz bei Liedautoren seiner Jahrzehnte nicht nachweisbar (vgl. auch Mf 1974, S. 319 ff.). Das Ergebnis der Prüfung aller namentlich bekannten Autoren in Europa zwischen 1300 und 1450: Instruktoren — auch von Fürsten — können nur die „*geistlichen Bildungsmusiker*“ (Bessler) gewesen sein, zumal sie sich der weltlichen Mehrstimmigkeit annahmen (Tabelle: 1. „*Unbekannte*“, 2. Geistliche, 3. mit Titel Magister [Ser], 4. „*gehobene Menestrels*“, 5. Amateure; dazu 25 Anmerkungen). Da Erika Timm wohl zu Recht davon ausgeht, daß Oswald unterwegs nicht wie in Südtirol

Muße dazu hatte, lag es für sie nahe, als Quelle seiner Kenntnisse das ihm nahe Kloster Neustift (MGG) anzusehen, wo ihren Forschungen zufolge auch die Handschriften mit Melodien entstanden (vgl. *Mf* 1974, S. 484 ff.). Der Musikhistoriker erfährt in diesem gewichtigen Beitrag nicht nur Instruktives zu Oswald selber. – Der Band repräsentiert den heutigen Stand der Forschung, selber entschieden zu ihr beitragend. Beigegeben ist u. a. eine annähernd vollständige Bibliographie von 441 Nummern. – Eine Schallplatte mit Auswahl des in Neustift gleichzeitig vom Workshop Erarbeiteten: Das alte Werk (Teldec) Nr. SAWT 9625 – B. (Juli 1975)

Christoph Petzsch

Musikpädagogische Rundschau 1973/74. Veröffentlichungen der Hochschule „Mozarteum“. Herausgeber: Helmut ZEHETMAIR. Salzburg und München: Universitätsverlag Anton Pustet 1974. 96 S.

Vom Verlag wird das Bändchen als erste Nummer eines neuen Periodikums vorgestellt. Es ist gedacht als Publikationsorgan des Instituts für vergleichende Musikpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg, dessen Leiter als Herausgeber fungiert.

Der vorliegende Band enthält im ersten Teil das Programm der Eröffnungsfeier des Instituts vom 23. November 1972 sowie die Begrüßungsansprachen und drei Kurzreferate von Helmut ZEHETMAIR, Cesar BRESGEN und Josef Friedrich DOPPELBAUER. Es folgt eine Reihe von Beiträgen, die der Zielsetzung des Instituts entsprechen: Edmund A. CYKLER schildert das System der *Music Education in the United States of America*, und Helmut ZEHETMAIR, Christine RICHTER und Bruno STEINSCHADEN behandeln in drei Aufsätzen die Violinmethode von Shinichi Suzuki. Im letzten Teil gibt Helmut ZEHETMAIR einen kurzen Überblick über verschiedene pädagogische Auffassungen vom *Musikerleben als pädagogisch initiiertes Prozeß*, um damit auch den Bericht von Werner J. SCHULZ über seine bereits recht betagte Untersuchung *Über die Analyse und Interpretation außermusikalischer assoziativer Vorstellungen*

gen beim Musikhören in den Zusammenhang der Institutsarbeit einordnen zu können.

Der erste Band der neuen Reihe zeigt noch wenig eigenes Profil, aber man kann wohl noch nicht mehr erwarten, erschien er doch bereits knapp zwei Jahre nach Eröffnung des neuartigen Instituts, über dessen Forschungen die Reihe informieren soll. (September 1976)

Werner Abegg

Forschung in der Musikerziehung 1975. Publikationsorgan des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher, des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung, der Bundesfachgruppe Musikpädagogik. Schriftleitung: Egon KRAUS. Mainz: B. Schott's Söhne 1975. 130 S.

Aus den jährlich ein- oder mehrmals veröffentlichten Beiheften zur Zeitschrift *Musik und Bildung* hervorgegangen, erscheint das Publikationsorgan dreier musikpädagogischer Verbände mit der vorliegenden Ausgabe zum zweiten Mal als Jahrbuch im Taschenbuchformat. Es enthält sechs Beiträge, die ausschließlich der Arbeit des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung entstammen: Vorträge einer Arbeitstagung vom Mai 1975 in Hannover. Die Autoren referieren in Zwischenberichten über erste Ergebnisse abgeschlossener oder laufender Untersuchungen und Forschungsprojekte. Die Untersuchung von Klaus-Ernst BEHNE *Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen* richtet sich auf die Einstellungen von Personen zwischen 15 und 70 Jahren zu verschiedenen Musikarten, die mit mehreren Verfahren erhoben werden. Interessantes Einzelergebnis: 44% der 16-17-jährigen halten klassische Musik für sentimental. Im dritten Lebensjahrzehnt stellt Behne einen „*Sentimentalitätsknick*“ fest, der sich so äußert, daß 16-20jährige in einigen Aspekten ihrer Präferenzen mit über 40jährigen übereinstimmen, daß sie z. B. die Operette zwar für gefühlsbetont, aber nicht für sentimental halten. Dies tun dagegen die 30jährigen.

Direkter auf die Interessenlage von Schülern ausgerichtet sind die Untersuchungen von Peter BRÖMSE (*Interessengebiete Jugendlicher im Musikunterricht*) und Siegmund HELMS (*Über die Beurteilung außer-*

europäischer Musik – Zwischenergebnisse einer Schülerbefragung). Brömses Teilergebnis, daß Jugendliche im Musikunterricht solche Musik behandelt sehen möchten, die auch ihre Freizeit ausfüllt, läßt sich mit der These von Helms, daß die Schüler auch an außereuropäischer Musik Interesse bekunden und daß diese Musik daher auch im Unterricht behandelt werden sollte, nicht ohne weiteres vereinbaren. Die Korrelation von Schülerinteressen und tatsächlichen Wünschen nach Unterrichtsinhalten muß wohl noch eingehend untersucht werden, hier bleibt es vorläufig noch bei Vermutungen.

Die bisher genannten Untersuchungen sollten mit ihren Ergebnissen Grundlagen für didaktische Entscheidungen einbringen. In zwei weiteren Beiträgen des Bandes wird über anders angelegte Projekte berichtet: Ergebnisse und Erkenntnisse fließen hier in das Experiment direkt zurück und beeinflussen dessen weiteren Verlauf. Dazu gehört Helmut SCHAFFRATHS Forschungsprojekt *Einflußfaktoren im Schülerurteil*. Die erste Studie, die er durchgeführt hat und über die er hier berichtet, ist nur ein Teil seines Gesamtprojekts, sie gibt aber bereits erste Aufschlüsse über die Relevanz der Faktoren Altersspezifik, Geschlecht, Hörgewohnheiten, Soziale Schicht, Unterricht etc., die als weitere Hypothesen in das Projekt eingehen. Wie sich durch dieses Verfahren sogar die Zielrichtung des Forschungsprojekts ändern kann, macht Niels KNOLLE in seinem Bericht über die Arbeit der Oldenburger A. G. Unterrichtsforschung *Popmusik: Unterrichtsgegenstand oder Erfahrungsbereich der Schüler* deutlich. Die Popmusik wurde anfangs als Objekt der traditionellen Analyse angesehen, im Laufe der Arbeit rückte aber der Aspekt des außerschulischen Musikverhaltens in den Vordergrund und wurde seinerseits zum Unterrichtsgegenstand.

Bei all diesen Untersuchungen handelt es sich um Forschungsprojekte von Einzelpersonen. Der AMPF diene den Forschenden entsprechend seiner bisherigen Funktion als Diskussionsforum. Vorschläge, wie der AMPF zu einem Koordinationszentrum von gezielter Unterrichtsforschung werden könnte, macht Jürgen FRIEDRICHS in dem umfangreichen Hauptbeitrag des Bandes *Forschungspläne zur Analyse des musikbe-*

zogenen Verhaltens in der Schule und seiner außerschulischen Determinanten. Er plädiert dafür, angewandte Forschung zu betreiben, die sich auf den Bezugspunkt Schule konzentriert. Er schlägt vorrangig drei Projekte vor, die er sehr konkret, auch hinsichtlich ihrer Durchführungsbedingungen beschreibt. Eine Realisierung seiner Vorschläge wäre sicherlich zu begrüßen.

(September 1976)

Werner Abegg

BARRY S. BROOK: Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography including printed, manuscript, and in-preparation catalogues; related literature and reviews; an essay on the definitions, history, functions, historiography, and future of the thematic catalogue. Hillsdale, N. Y.: Pendragon Press 1972. XXXVI, 347 S.

Eine Bibliographie aller thematischen Kataloge im Bereich der Musikwissenschaft ist ein Novum, für das Brook höchste Anerkennung gebührt, zumal jede Incipit-Sammlung die sicherste Identifizierungsgrundlage für Musikstücke (mit Ausnahme von Volksmusik) darstellt. Daß dabei 1444 Titel zusammengetragen werden konnten, ist erstaunlich und konnte vorher von einem Außenstehenden und vielleicht auch vom Autor selbst wohl kaum vermutet werden. Erfasst sind in der Bibliographie gedruckte thematische Verzeichnisse, etwa die allseits bekannten Verkaufskataloge aus dem 18. Jahrhundert von Breitkopf, Hummel und Ringmacher; erfasst sind Werkverzeichnisse, wie sie die musikwissenschaftliche Forschung seit mehr als einem Jahrhundert vorgelegt hat; erfasst sind zahlreiche bekannte, aber auch unbekannt, zumeist handschriftliche Bestandskataloge älterer, heute nicht mehr oder noch bestehender Sammlungen (Donauessingen, Dresden, Ehreshoven etc.); erfasst sind Incipit-Aufstellungen von Handschriften in der modernen Zeitschriften-, Buch- oder Ausgabenliteratur (z. B. Glogauer Liederbuch, Chansonnier Dijon 517 [bei Brook mit der alten Signatur 295] etc.); erfasst sind schließlich Verlegerwerbungen in Form von Incipit-Ausdrucken auf Musikalien (z. B. Fesca). In die Bibliographie wurden aber auch solche thematischen Verzeichnisse einbezogen, die noch gar nicht erschienen sind, sondern – im allgemeinen wohl – als Dissertationsarbeiten „in prepa-

ration“ sind. All das ist des Lobes wert, zumal natürlich neben handschriftlichen Verzeichnissen auch solche in Maschinenschrift bibliographiert wurden.

Einige kritische Anmerkungen seien trotzdem erlaubt. Auch wenn sich Brook in seiner Einleitung darum bemüht, u. a. den Begriff 'thematischer Katalog' als Incipit-Katalog definitionsmäßig zu umreißen (S. VIII), begegnen in der Bibliographie doch Titel, die nicht hineingehören, z. B. Nr. 622, J. Vogel, Leoš Janáček, London 1962, wo die Incipits nicht als Werkverzeichnis, sondern je nach Bedarf als Textillustrationen vorkommen (was Brook auch anmerkt).

In der obengenannten Zahl der Titel ist auch „*literature about thematic catalogues or cataloguing*“ (S. XXXI) enthalten, doch wird diese in das einzige Ordnungsalphabet eingegliedert, ohne daß im Register ein Stichwort „*literature*“ auftaucht (auch wenn diese durch ein spezielles Symbol als solche gekennzeichnet wird, s. dazu unten). Da ohnehin kaum jemand alle Autoren solcher theoretischer Literatur kennt, wäre es sinnvoller gewesen, die entsprechenden Titel der eigentlichen Bibliographie der thematischen Kataloge voranzustellen und ev. im Hauptteil Verweise anzubringen.

Das Spielen mit insgesamt vier Symbolen vor diversen Titeleintragen erscheint überflüssig, zumal es den Benutzer nötigt, immer wieder nach deren Bedeutung zu forschen. Daß Literatur über die Problematik, Bedeutung und Anlage thematischer Kataloge nicht in die eigentliche Bibliographie gehört und damit das Sondersymbol (ein Quadrat) entbehrlich ist, wurde bereits gesagt. Das Symbol für hand- oder maschinenschriftliche thematische Kataloge (ein auf der Spitze stehendes Dreieck) kann entfallen, da der Befund bei der jeweiligen Titelaufnahme ohnehin verbal ausgedrückt wird. Daß eine Titelaufnahme nach derjenigen der Library of Congress vorgenommen wurde (symbolisiert durch einen fünfzackigen Stern), ist für die Mehrheit der Benutzer ziemlich uninteressant, hat man doch wenigstens den Nachweis. Daß Arbeiten „*in preparation*“ sind (Symbol – ein Asteriskus), hätte man auch wie bei den hand- und maschinenschriftlichen Verzeichnissen ohne viel Platzaufwand verbal ausdrücken können. Daß die genannten Symbole bei der Erklärung derselben gar nicht abgedruckt sind (S. XXXI), bedeutet vielleicht nur, daß

der Rezensent ein mißratenes Exemplar des Buches erhalten hat (die erste Erklärung und Abdruck der Symbole – S. 90).

Brook spart mit Verweisen, leistet sich dagegen den Luxus von Nachweisen der Besprechungen gedruckter Werke in Zeitschriften, die, da ohnehin unvollständig und vermutlich willkürlich, im allgemeinen entbehrlich erscheinen. Besser wäre es, auch gedruckte Bibliothekskataloge bezüglich thematischer Incipits nach Komponistenamen aufzuschlüsseln (z. B. Nr. 658, 769), wie es der Verfasser bei hand- und maschinenschriftlichen Verzeichnissen selbstverständlich tut (z. B. Nr. 309, 310, 313), und sie natürlich anschließend in den Index aufzunehmen. Bei den handschriftlichen Verzeichnissen gerade der älteren Zeit vermißt man zudem den Hinweis, ob und wieviele Incipits über die mit Namen verzeichneten hinaus als Anonyma geführt werden. Manches ist noch unausgewogen. Die Incipits des Inhaltes des Glogauer Liederbuches würde man gemäß Brooks eigenem System nicht unter dem „*compiler*“ Ringmann, sondern unter dem Stichwort der die Handschrift besitzenden Bibliothek Berlin suchen. S. 68 muß es unter dem Faks. „17?“ statt „18?“ heißen.

Brooks Bibliographie ist mehr als ein erster Versuch, doch werden die Stimmen nicht ausbleiben, die fehlende Titel einbringen. Ihr Schwerpunkt dürfte auf der Zeitschriften-Literatur einerseits (Beispiel: R. Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in *Mf* 4, 1951, mit mehr als 40 Incipits, fehlt) und auf den Incipit-Abdrucken in Noteneditionen (Umschlag) namentlich des 19. Jahrhunderts (vgl. auch S. XI), die noch kaum überschaubar sind, andererseits liegen. Solche zukünftigen *Accidentia* berühren die Bibliographie nicht in ihrer grundsätzlichen Bedeutung, die sie nicht nur für den etablierten Musikwissenschaftler, sondern auch für den Studenten im höheren Semester, der sich mit Quellenstudien befaßt, hat; sie stellt sich als eines der wichtigsten Handbücher dar, das in letzter Zeit erschienen ist. Der Druck im Composer-Satz und die Ausstattung sind im übrigen vorzüglich. Das Buch wird abgerundet durch einen umfangreichen Index. (Bei der Erwähnung des entstellten geschriebenen Namens des Rezensenten, Seite 322, fehlt der Verweis auf Nr. 658.)

(September 1976) Klaus Hortschansky

Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT. Band I. Teil 1: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800, bearbeitet von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT (zugleich RISM B/VIII/1). Kassel: Bärenreiter-Verlag 1975. 64 u. 745 S.*

Nahezu zehn Jahre währten die Vorbereitungen, nun erschien als erster Band des umfassenden Melodienlexikons *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL) das Verzeichnis der gedruckten Quellen. Mit ihm besitzt die hymnologische Forschung, soweit sie sich mit dem Kirchenlied in deutscher Sprache befaßt, wieder eine aktuelle Gesangbuchbibliographie – und zum ersten Mal eine Bibliographie, die überkonfessionell ist. Denn sie vereinigt katholische und evangelische Gesangbücher, dazu die Liedersammlungen der Böhmisches Brüder, der Täufer und Mennoniten und auch der Sonderkirchen und Sekten. Die bislang gebräuchlichen Hilfsmittel von Wackernagel, Bäumker, Zahn und Fischer-Tümpel sind konfessionell gebunden und repräsentieren dazu einen Quellenstand aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, weshalb ihre Angaben sowohl hinsichtlich der Fundorte wie auch hinsichtlich der Vollständigkeit vielfach überholt sind. Dennoch werden sie durch DKL nicht vollständig ersetzt werden, wenn man bedenkt, daß beispielsweise Wackernagel auch Drucke ohne Noten verzeichnete und die bibliographische Beschreibung bis zur Inhaltsangabe ausdehnte, ja auch wichtige Vorreden mit abdruckte, während Zahn, dessen Melodielexikon DKL der Intention nach am nächsten kommen mag, den Berichtszeitraum bis an seine Tage heranzuführte. Die im DKL zu verarbeitende Materialfülle zwang indes dazu, hier engere Grenzen zu ziehen, sollte der Band mit – schätzungsweise – über 5000 Titeln (Zahn: 1471) nicht ein Mehrfaches an Umfang annehmen (und erschwinglich bleiben). Er umfaßt nun die Drucke mit dem Erscheinungsdatum zwischen 1481 und 1800 und beschränkt sich ausschließlich auf solche, „in denen mindestens eine Melodie mit Noten zu finden ist“, wenngleich es schmerzlich erscheinen muß, daß durch diesen Verzicht die wohl einmalige Chance, auch jene Legion melodieloser Gesangbücher zu erfassen,

vorüber ist. Der dafür erforderliche Arbeitsaufwand an Mitarbeitern wird sich auf lange Sicht sicherlich nicht mehr finanzieren lassen, und es kann daher der gewiß richtigen Überzeugung der Herausgeber, nicht nur die Hymnologie, sondern auch die Kirchen-, Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte, die Germanistik und die Kulturgeschichte werde von dem hier erschlossenen Material profitieren, nur unter einem gewissen Vorbehalt zugestimmt werden. Eine Gesangbuchgeschichte läßt sich mit Hilfe der hier verzeichneten Quellen allein noch nicht schreiben.

Die bibliographische Beschreibung ist aus Platzgründen auf ein Minimum reduziert. Mitgeteilt werden im wesentlichen der Titel, darunter Druckort und Drucker (Verleger), Umfang und Fundorte. Gelegentlich wird auch auf spezielle Literatur verwiesen. Abweichend von den Gepflogenheiten bei RISM finden sich unter den Titeln auch solche, die heute nicht mehr nachweisbar sind, „deren früheres Vorhandensein aber durch ältere Bibliographien oder durch die Forschung sichergestellt ist“ (Vorrede). Der Versuch, Vollständigkeit und Kürze in der Titelwiedergabe miteinander zu vereinigen, wird durch Anwendung vielfältiger Abkürzungen unterstützt. Das ist üblich und legitim, geht aber wohl dort etwas zu weit, wo auch für Teile des Titels selbst, insbesondere für das Beiwerk wie z. B. Approbationen, Bilder, Privilegvermerke, Wappen usw. Abkürzungen auftreten, die als solche nicht eigens kenntlich gemacht sind, und weil unüblich, auch nicht ohne weiteres verständlich sind. Die Erteilung eines Privilegs, seine Dauer und Herkunft und auch seine Formulierung dürften zudem nicht nur wissenswert, sondern geradezu ein Identitätsmerkmal sein.

Der vorliegende Band soll durch einen folgenden, der sämtliche Register enthält, ergänzt und dadurch voll erschlossen und benutzbar gemacht werden. Hier wird ein Desiderat älterer bibliographischer Werke erstmals nachgeholt werden. Neben den Verzeichnissen der Titel, der Namen von Personen und Orten, der Drucker und Verleger soll der zweite Band eine ausführliche Einführung enthalten. Beide Bände zusammen, die in bislang ungekannter Vollständigkeit die Quellen nicht nur aus deutschen Bibliotheken, sondern auch – und das dürf-

te gleichfalls erstmalig sein – aus Bibliotheken von weiteren 18 Staaten (darunter auch Kanada und USA) erschließen, werden in Verbindung mit den älteren Gesangbuchbibliographien der hymnologischen Forschung hervorragende Dienste leisten und ihr neue Impulse verleihen.
(September 1976) Oswald Bill

HARTMUT SCHAEFER: Die Notendrucker und Musikverleger in Frankfurt am Main von 1630 bis um 1720. Eine bibliographisch-drucktechnische Untersuchung. 2 Bände. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 711 S. (Catalogus musicus. VII.)

Untersuchungen zur Lokalgeschichte der Notendrucker und Musikverleger liegen für den deutschen Sprachbereich bisher nur in geringer Zahl vor. Die meisten Drucker vor allem des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bedürfen noch eingehender bibliographischer Studien, bevor eine endgültige Wertung und Beurteilung der musikgeschichtlich relevanten Fakten möglich ist. Die Untersuchung Schaefers gilt einem Zeitraum, welcher durch die Zersplitterung des Musikdrucks auf zahlreiche kleinere Firmen gekennzeichnet ist. Erschwerend für die Forschung wirkt sich die Tatsache aus, daß vor allem für den Frankfurter Raum, dem die Studie gewidmet ist, das Gebiet der Musik von den meisten Firmen nur in verhältnismäßig begrenztem Umfang berücksichtigt wurde; die Gesamtproduktion bleibt in erster Linie anderen Fachgebieten vorbehalten.

Mit der vorliegenden, 1971 als Dissertation angenommenen Arbeit hat der Verfasser eine Grundlage für die biographische und bibliographische Erschließung der Produktionen Frankfurter Notendrucker und Verleger von 1630 bis 1720 geschaffen, so daß sich nunmehr aufgrund der zusätzlichen Studie von E.-L. Berz (für den Zeitraum von den Anfängen bis etwa 1630, Kassel 1970, *Catalogus musicus* V) der Notendruck Frankfurts bibliographisch gut überblicken läßt.

Das Hauptgewicht der Untersuchungen liegt auf der umfassenden bibliographischen Verzeichnung der einschlägigen Drucke durch Autopsie, nachdem das Titelmateriale aufgrund der einschlägigen Kataloge und

anderen Nachschlagewerke ermittelt worden war. Als wichtigste zeitgenössische Sekundärquelle wertete der Verfasser die Anzeigen der Frankfurter und Leipziger Meßkataloge aus, jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern in der zusammenfassenden Form des Verzeichnisses von A. Göhler (Leipzig 1902). Der auf Frankfurt Bezug nehmende Bestand wurde einer gewissenhaften Prüfung unterzogen, welche sich in den verschiedenen Abteilungen des Buches niedergeschlagen hat (Frankfurter Firmen, Auswärtige Firmen mit Druckort Frankfurt sowie Auswärtige Firmen, deren Publikationen Frankfurt als fingierten Erscheinungsort aufweisen oder in den Meßkatalogen mit dem Bezugsnachweis Frankfurt angezeigt wurden). Neben der *Musica practica* sind auch alle sonstigen Publikationen mit Noten angeführt (Lieder- und Gesangbücher, Komponistenporträts und Dedikationsblätter mit Noten, Gelegenheitswerke mit Musikbeigaben, Erbauungsliteratur mit Liedern, Schriftproben der Gießereien, nichtmusikalische Schriften mit Notendruck), außerdem die gesamte Literatur über Musik.

Es erübrigt sich, an dieser Stelle ausführlich auf den großen Nutzen derartiger bibliographischer Untersuchungen einzugehen. Hier sei nur festgestellt, daß sich nicht nur neue Tatsachen zu den einzelnen Druckerzeugnissen und Druckerpersönlichkeiten ergeben, sondern darüber hinaus viele Details zur Biographie einzelner Komponisten bemerkenswert bestätigt oder ergänzt werden können. Besondere Sorgfalt hat Schaefer der ausführlichen Beschreibung der Drucke gewidmet (u. a. diplomatisch getreue Wiedergabe des jeweiligen Titels), so daß nicht nur der Forschung, sondern auch dem Buch- und Bibliothekswesen mit den exakten Angaben ein außerordentlicher Dienst erwiesen wurde. Angaben über den Umfang und das Format des Druckes sind sogar die Signaturen der Druckbogen und Hinweise auf den Druckspiegel und die Drucktechnik hinzugefügt. Fundorte und Literaturangaben ergänzen den informativen Wert des Kataloges beträchtlich.

Der Bibliographie (Band 2) voraus geht ein stattlicher Band mit speziellen Ausführungen zum Frankfurter Notendruck. Umfassend beleuchtet der Verfasser die Drucktechnik anhand der verschiedenen Typen-

materialien (Typensätze), deren Kenntnis eine Typentabelle mit Faksimiles und mit Maßangaben ausgewählter Typen vermittelt. Für den Vergleich der Frankfurter Notentypen untereinander stellt dieser Abschnitt in methodisch geglückter Form ein wertvolles Hilfsmittel ebenso bereit wie für die Identifizierung fremder Notentypen. Der Hauptteil des Bandes ist der Druckerbiographie und Firmengeschichte gewidmet. In den chronologisch geordneten Abschnitten wertet der Verfasser geschickt die vorhandene, teilweise verstreute Literatur aus und bespricht die in der Bibliographie verzeichneten Titel in Verbindung mit der Geschichte der einzelnen Firmen.

Ein Anhang zum letzten Band enthält solide ausgearbeitete Register, ein ausführliches Literatur-Verzeichnis sowie außerordentlich nützliche Spezialverzeichnisse (Abkürzungen, Sigel, Abbildungen). Mehrere Abbildungen illustrieren die Studien, welche in Anlage und Ausführung nicht nur in der Musikforschung Beachtung verdienen.

(Mai 1976)

Richard Schaal

Dichterliebe. Heinrich Heine im Lied. Ein Verzeichnis der Vertonungen von Gedichten Heinrich Heines, zusammengestellt zum 175. Geburtstag des Dichters [von Annemarie ECKHOFF und Lutz LESLE]. Hamburg: Hamburger Öffentliche Bücherhallen – Musikbücherei 1972. 87 S.

Ein Katalog der Vertonungen Heinescher Gedichte ist seit langem ein Desideratum der Musikforschung – ist doch kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts so häufig in Musik gesetzt worden wie Heine. Schubert hat er angezogen wie Loewe und Mendelssohn, Schumann und Brahms wie Hugo Wolf, aber auch Hanns Eisler. Das vorliegende Verzeichnis ist freilich nur ein erster Schritt zu einem solchen Katalog: es „führt alle Vertonungen der Gedichte von Heinrich Heine auf, die sich im Besitz der Musikbücherei der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen befinden“. Diese Beschränkung bringt – vor allem für weniger bekannte Meister – naturgemäß gewisse Zufälligkeiten mit sich; so spricht zwar das Vorwort von 119 Kompositionen nach Heines Gedichten von Vesque von Püttlingen – im Katalog findet man davon jedoch nur 23. Dennoch

ist es erstaunlich, ein wie farbiges Bild von der Liedkomposition nach Heinescher Dichtung er uns vermittelt.

Das Verzeichnis gliedert sich in zwei Teile: der erste – „Liedanfänge und Liedüberschriften“ – nennt zu jedem Liedanfang die Komponisten eines Gedichtes; Konkordanzen zu den Liedertiteln der Komponisten und Heines sind eingearbeitet. Aus Raumgründen verzichtete man leider auf genauere bibliographische Angaben: Opuszahlen und die Titel eventueller Zyklen müssen zur Identifikation einzelner Kompositionen genügen.

Der zweite Teil – „Komponisten“ – führt unter dem Namen eines Komponisten die nachgewiesenen Heine-Lieder auf, wobei – neben Vesque von Püttlingen – zahlenmäßig vor allem Robert Franz (mit 62 Kompositionen) und Robert Schumann (mit 43 Kompositionen) herausragen.

In einem Vorwort „Zum Thema“ gibt Lutz Lesle einen anschaulichen historischen Überblick über die Vertonungen Heinescher Gedichte. Ausgehend von Schuberts Heine-Liedern im *Schwanengesang* (er weist dabei auf den grundsätzlich neuen Ton dieser Lieder in Schuberts Liedschaffen hin) wendet er sich insbesondere Schumanns *Dichterliebe* zu (und betont dabei die Bedeutung des Ironischen gerade in diesem Zyklus).

Dankbar ist der Benutzer für die zahlreichen Faksimiles, die der Katalog enthält: abgebildet sind verschiedene Titelseiten seltener Erstausgaben und das Autograph von Mendelssohns *Allnächtlich im Traume*.

(Januar 1975)

Walther Dürr

FRIEDRICH BASER: Große Musiker in Baden-Baden. Tutzing: Hans Schneider 1973. 236 S.

Friedrich Baser schreibt im Vorwort dieses Buches mit Recht „Baden-Baden ist eine Musikgeschichte wert“, doch nennt er es mit gutem Grund (und sicher nicht nur wegen des wirkungsvolleren Titels) *Große Musiker in Baden-Baden*. Denn deren Aufzählung, die ein Einordnen in einen größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang vermissen läßt, bildet den Hauptinhalt. Aber es sind keineswegs nur „Große“, die

dem Leser in dieser Chronik rund um das Kurhaus, die Konzertsäle und die Lichten-taler-Allee begegnen, viele, ja allzu viele sind darunter, die kaum noch Interesse erwecken können, nicht zuletzt deshalb, weil der Verfasser nur selten dazu beiträgt, die „Herauf-beschworenen“ auch zu echtem Leben zu erwecken. Abschnitte wie die über Berlioz, Clara Schumann und Brahms, Wagner oder die Sängerin und Gesangspädagogin Pauline Viardot-Garcia bilden davon eine rühmliche Ausnahme. So wirken die Erzählungen des Chronisten auf die Dauer ermüdend, zumal sie jener spritzig-eleganten Diktion ermangeln, die selbst Belanglosigkeiten noch interessant erscheinen zu lassen vermag. Hier hätte nicht nur gestrafft, es hätten auch die zahlreichen Wiederholungen ein-und derselben Begebenheit (noch dazu in der gleichen Formulierung) eliminiert werden müssen. Die Ursache für diese Wiederholungen liegt darin begründet, daß Baser immer wieder sich selbst abschreibt, gelegentlich auch andere, und diese Passagen zwischen einige neue einschleibt. So hat Baser beispielsweise den Anfang seines Kapitels *Französische und internationale Musikfeste im Weltbad* (S. 17) bis einschließlich des zweiten Abschnittes (S. 18) wörtlich der Anmerkung 50 und der Seite 245 seiner *Musikheimat Baden-Württemberg* entnommen, desgleichen den zweiten Abschnitt auf Seite 20, während die Seiten 167/68 teils wörtlich, teils leicht verändert aus der *Erlebten Musikgeschichte* von Max Butting stammen, ohne diesen als Autor zu nennen. Man fragt sich unwillkürlich, was an wirklich Neuem von Belang an diesem Buch übrig bleiben würde, wenn man es mit den zahlreichen Beiträgen Basers in Zeitschriften und Zeitungen vergliche.

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

JÜRGEN OBERSCHELP: *Das öffentliche Musikleben der Stadt Bielefeld im 19. Jahrhundert.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 163 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. LXVI.)

Eine von Karl Gustav Fellerer angeregte und geförderte Arbeit, für die reiches Quellenmaterial vorlag, vor allem im lückenlosen Bestand Bielefelder Zeitungen von 1809 bis

zur Gegenwart. Das hat den Verfasser allerdings veranlaßt, diesen Quellen folgend, seine Darstellung primär chronologisch anzulegen, was zu einer zeitweise ermüdenden Aufzählung von Namen und Fakten und vor allem zu zahlreichen Überschneidungen geführt hat. Eine straffere Zusammenfassung und eine mehr sachlich als zeitlich bestimmte Einteilung wäre m. E. eher angezeigt gewesen. Auf diese Weise hätte man einzelne Institutionen, wie z. B. den *Musikverein* und sein Wirken vom ersten öffentlichen Konzert im Jahre 1820 an kontinuierlich durch die folgenden Jahrzehnte darstellen können, statt wie jetzt die Nachrichten darüber auf Seite 24 ff., 74 ff., 127 ff. u. a. zusammensuchen zu müssen, um nur ein Beispiel zu nennen. Begrüßenswert ist es dagegen, daß der Verfasser die Entwicklung in Bielefeld im Kontext zu derjenigen im übrigen Deutschland sieht, wie am Beispiel der *Liedertafel* dargelegt sei (Zelters *Liedertafel* – Gründung 1808, die erste *Liedertafel* in Bielefeld 1831 gegründet, s. S. 31). Ähnliches gilt für die „Gründungswelle“ von Männerchören nach 1848 und vor allem Ende der 1870er Jahre im Zuge des immer stärker erwachenden Nationalbewußtseins.

Besonders hervorgehoben sei das intensive Eingehen des Verfassers auf die soziologischen Gegebenheiten, z. B. darauf, eine wie große Rolle gerade im 19. Jahrhundert die soziale Herkunft für die Mitgliedschaft in verschiedenen musikalischen Vereinigungen spielte und welche Folgen das für die Zusammensetzung dieser Chöre und Liebhaber-orchester hatte (s. bes. S. 33, 55, 63 und 143).

Der Volkskundler findet in dieser Arbeit vor allem viele Einzelinformationen, wie z. B. über die Kurrendesänger (S. 35) und das sogenannte „Leichensingen“ (S. 37 und 135), über das Turmblasen (S. 94) sowie über Fahrende Musiker (S. 41 f., 45), um nur einiges zu nennen. Zu begrüßen ist auch, daß ganze Konzertprogramme abgedruckt werden, so daß der Leser die Möglichkeit hat, sich über den Wandel des Repertoires zu informieren.

Zum Literatur-Verzeichnis sei angemerkt, daß es ratsamer wäre, Zeitschriften u. ä. nicht abgekürzt und ohne Erscheinungsort zu zitieren, wie z. B. im Falle der Zeitschrift *Westfalen* und des Werkes *Der Raum Westfalen*.

Im übrigen wird die Arbeit, die mit ihrer Fülle von Fakten von Fleiß und Akribie des Verfassers zeugt, ihren verdienten Platz unter den musikalischen Ortsgeschichten einnehmen und darüber hinaus namentlich in Bielefeld selbst ein wichtiges Nachschlagewerk nicht nur für die musikalischen Vereinigungen werden, sondern für jedes Haus, in dem musiziert wird.
(Februar 1976) Renate Brockpähler

GEORGES FAVRE: Histoire Musicale de la Principauté de Monaco du XVI^e au XX^e siècle. Monaco: Éditions des Archives du Palais Princier – Paris: Éditions A. et J. Picard (1974). 154 S., 16 Taf.

Der Gegenstand der Untersuchung war nicht einfach und das Buch antwortet nicht auf die Gesamtheit des Titels. Nach der Lektüre scheint es nicht möglich, eine „*histoire musicale de la Principauté de Monaco*“ zu schreiben, da diese sich hinsichtlich der Epochen eher unerheblich denn profiliert darstellt. Unwillkürlich denkt man hier an das französische Sprichwort, Titel einer Fabel von Jean de la Fontaine: „*Le grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf* . . .“ („Der Frosch, der sich ebenso dick machen will wie der Ochse“) . . . Verhält es sich hier nicht ein wenig so, als wenn man von Honoré I., Fürst von Monaco, sagen wollte: „Das ist der Louis XIV. des Fürstentums“, um einen Schriftsteller vom Anfang des Jahrhunderts zu paraphrasieren. Ebenso möchte das Buch zweifellos den Glauben an die Existenz einer Musikgeschichte des Fürstentums Monaco erwecken.

In Wirklichkeit aber gibt es keine fortlaufende Geschichte, sondern nur zwei hervorragende Zeitabschnitte, deren Beschreibung ausgereicht hätte, um dieses Buch zu verfassen. Der erste umfaßt die Regierungszeit Antoine I. (1660-1731), der zweite beginnt mit der Gründung der ersten Spielbank von Monaco 1856, anders ausgedrückt mit der Eröffnung des ersten Casinos. Zwischen diesen Zeiten aber herrscht gänzliche oder nahezu gänzliche Leere.

Die Beschreibung dieser beiden Zeitabschnitte durch Georges Favre regt daher vor allem zur Betrachtung an, nicht zuletzt deswegen, weil sie gründlich ist und weil sie sich auf zahlreiche Dokumente stützt.

Fürst Antoine I., ein aufgeklärter Herr-

scher, war ein wahrhafter Liebhaber der Musik. „*Ich bin Ihnen für Ihre Liebe zur Musik unendlich dankbar*“, sagt er sehr hübsch zu seinem Schwiegersohn Jacques de Maignon. Er bildet seine Kinder in der Musik aus, gewährt Couperin den Lebensunterhalt, um auf diese Weise seine Lieblingstochter in der Kunst des Klavierspiels zu fördern, trägt Sorge für die musikalische Erziehung seiner begabtesten Untertanen, erstellt eine glänzende Musikbibliothek, die leider nach seiner Regentschaft verstreut wurde, und hielt sich über alle musikalischen Neuheiten auf dem Laufenden. Seine musikalische Welt ist im übrigen beschränkt auf Italien und Frankreich und verschließt sich völlig gegenüber der deutschen Kulturwelt. Die soziologische Feststellung, die sich aus der Untersuchung Georges Favres ergibt, ist die, daß die Oper die absolute Vorherrschaft gegenüber allen anderen Gattungen hatte, die Oper, die andererseits als „*charmantes Vergnügen*“, als das vollkommene Symbol des Vergnügens einer Pariser Jugend und der damals in den Kulissen erlebten Liebesabenteuer galt. Dabei handelt es sich im übrigen nur um die französische Oper und um ihre damalige Lebenskraft; einmal mehr wendet sich die Geschichte dem Fürstentum Monaco zu. Wenn Antoine I. schreibt: „*(Im Palast) musizieren wir von morgens bis abends und die Tage scheinen kurz zu sein. Oh! 'Dolce vita'*“, so zweifeln wir sicher nicht an seinen Worten. Bleibt schließlich noch darauf hinzuweisen, daß sein Blick ganz nach Paris gerichtet ist. Auch wenn Favre das Leben des Komponisten Honoré Langlé (geb. 1741 in Monaco) beschreibt, muß er erkennen, daß die Karriere dieses Musikers niemals mit der Geschichte des Fürstentums verbunden ist, sondern mit der Geschichte der französischen Hauptstadt.

Bei der Untersuchung des Wiederauflebens der Musik im 19. Jahrhundert, verbunden mit dem Aufschwung (und den finanziellen Möglichkeiten) des Casinos, geht Georges Favre zweifellos mit vollem Recht mehr auf die Entfaltung der Oper ein als auf diejenige der reinen Instrumentalmusik (47 gegen 10 Seiten). Deutlich erkennt man hier noch die Schwierigkeiten der Aufnahme der Musik der Romantik und der deutschen Musik in die Konzerte bis zu der Zeit, da Arthur Steck im Jahre 1885 an die Spitze des Orchesters tritt. Die ersten

Aufführungen mehrten sich später und zwar im gleichen Maße, wie sich der musikalische Horizont erweiterte und auch aus Rußland oder Deutschland kommende Musikwerke aufgenommen wurden. Es liegt so im Bereiche des Möglichen, daß Nietzsche, der sich im Dezember 1885 in Nizza aufhielt, in Monaco zum ersten Mal das Vorspiel zum *Parsifal* von Wagner hörte. Léon Jehin, der Nachfolger von Arthur Steck, behält in den Programmen der Konzerte, die er veranstaltet, diese Weltoffenheit bei. Die von Favre im Anhang publizierten Verzeichnisse der symphonischen Werke, die unter der „Herrschaft“ dieser Dirigenten in Monaco ihre Erstaufführungen erfuhren, sprechen für sich.

Was die Kunst der Oper betrifft, so erlebte sie durch den mächtigen Impuls von Raoul Gunsbourg (1893-1951) eine erstaunliche Reihe von Uraufführungen. Von 1893 bis 1914 sind u. a. in Szene gegangen: Hector Berlioz: *La Damnation de Faust*; César Franck: *Hulda, Ghiselle*; Edouard Lalo: *La Jacquerie*; Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre Dame, Chérubin, Thérèse, Don Quichotte*; Camille Saint-Saëns: *Hélène, L'Ancêtre*; Georges Bizet: *Don Procopio*; Gabriel Fauré: *Pénélope*, ganz abgesehen von Maurice Ravel: *L'enfant et les Sortilèges*. Dies alles ist ein Beweis für die unglaubliche Lebendigkeit des Direktors der Oper von Monaco. Damals schreibt Le Figaro: „Man geht nach Monte Carlo, wie man nach Bayreuth geht.“ Sicher, aber es war in diesem bestimmten Fall ein Bayreuth, das mehr Uraufführungen gebracht hatte als Werke, die dem Spielplan der „geweihten Vergangenheit“ angehörten. So dreht es sich bei den Überlegungen, die dieses Buch abhandelt, hauptsächlich um die Frage: Wäre es heute noch möglich, internationales Gehör zu finden, wenn man einen entsprechenden Teil der Tätigkeit einer solchen Institution zeitgenössischen Werken widmete? Gibt es überhaupt noch eine derartig enge Beziehung zwischen dem Publikum und den Autoren von heute?

Dieser Versuch, die Musikgeschichte „auf einem Felsen“ zu beschreiben, bedeutet letztlich die Darlegung der Musik eines Mikrokosmos, der die Situation und die Entwicklung der Musik eines Makrokosmos widerspiegelt. Und darin liegt letzten Endes über das Fürstentum hinaus sein Reiz.

(November 1975)

Brigitte Massin
(Deutsch von Chr. H. Mahling)

The German Baroque. Literature, Music, Art. Hrsg. von Georg SCHULZ-BEHREND. Austin und London: University of Texas Press 1972. 166 S.

Die Vorträge, die in diesem Buch zusammen erschienen sind, wurden für das Symposium *Der deutsche Barock* vorbereitet, das am Institut für die germanischen Sprachen der Universität von Texas in Austin stattgefunden hat. Der Herausgeber erklärt in der Einleitung, daß der Untertitel des Symposiums „Literatur, Musik, Kunst“ den Wunsch zum Ausdruck bringe, statt der üblichen Beschränkung auf Sprache und Literatur ein umfassendes Bild der gesamten künstlerischen Errungenschaften dieser Epoche zu vermitteln.

In dem ersten Beitrag beschreibt Leonhard FORSTER den Einfluß von Martin Opitz und seinen beiden Schriften *Buch von der deutschen Poeterey* und *Teutsche Poemata* auf die Reform der deutschen Poesie. Förster glaubt, daß diese Reform nicht unvorbereitet kam, jedoch sei die genaue Rolle der Vorgänger von Opitz noch nicht genügend untersucht.

J. D. LINDBERG befaßt sich mit dem Opern-Libretto als einem vernachlässigten Genre der deutschen Literatur. Die Anzahl der Opern-Libretti übertraf die der gesprochenen Dramen. Obwohl die deutschen Libretti in der Mehrzahl dem italienisch barocken Libretto-Schema folgten, die Heroen und Heroinnen waren Menschen ihrer Zeit, mit den Gedanken und Ideen ihrer Zeitgenossen. Lindberg beschreibt die Gründung der vier wichtigsten Opern-Zentren in Hamburg, Braunschweig, Leipzig und Weissenfels, sowie die Repertoire-Politik und die künstlerische Evolution, und gibt zugleich eine ausführliche Bibliographie. Zwei Librettisten werden besonders hervorgehoben: Christian Heinrich Postel und Barthold Feind. Beide waren der Meinung, daß das Publikum nicht nur unterhalten, sondern auch belehrt werden solle. Deswegen haben ihre Libretti auch einen didaktischen Zug. Feind schrieb den Traktat *Gedanken von der Oper*. Er bevorzugte als Modell die dramatische Schreibart von Shakespeare gegenüber den literarischen Formen des französischen Neoklassizismus. Seine Libretti und theoretischen Schriften brachten Änderungen in das deutsche dramatische Werk und deswegen verdient Feind wieder als Schriftsteller entdeckt zu werden.

„Die Beziehung zwischen Wort und Ton in der Barockzeit“ ist der Titel der Abhandlung von Hans-Heinz DRAEGER. In der Beschreibung der verschiedenen Kriterien für die Wort-Ton Beziehungen, behauptet Draeger, daß das eigentliche Ziel der Barockmusik „*expressio verborum*“ war – der Ausdruck der Bedeutung der Worte – wie auch „*affectus exprimere*“ – Ausdruck der Affecte. Draegers eigene Analyse besteht aus zwei Kategorien: in der ersten ist der Text der Musik untergeordnet, und in der zweiten wurzelt die Musik in der latenten Sprach-Melodie. Draeger zitiert die Kritik der Bachschen Zeitgenossen über das unnötige Wiederholen der einzelnen symbolisch komponierten Wörter, die das Verständnis des Textes erschweren. Draeger belegte diese Ansichten mit Musikbeispielen aus der Johannes- und Matthäuspassion. Draegers Analyse braucht jedoch eine weitere Erklärung. Joh. Seb. Bach bedient sich gelegentlich der Schilderung des Textes durch musikalische Symbole, obwohl er nicht zögerte, manchmal ältere Musikstücke dem neuen Text anzupassen. Er war in erster Linie ein Komponist des polyphonen Satzes. Tönmalerei und musikalische Symbolik waren nicht immer ein Maßstab seines Komponierens und seiner musikalischen Bestrebungen.

Blake Lee SPAHR beschreibt den Begriff des Spiegels in der deutschen Barockpoesie und deutet ihn als ein Symbol zur Kennzeichnung einer Dualität der Existenz. Dieser Begriff ist nicht nur als „Schein“ oder Widerspiegelung zu verstehen, sondern auch als ein Element der Wahrheit.

Justus BIER gab statt seines Vortrags eine Abhandlung über den deutschen Maler und Graphiker Johann Adam Delsenbach. Bier beschreibt die Delsenbachschen Ansichten der Stadt Nürnberg. In 114 Abbildungen ist der mittelalterliche Charakter der Stadt durch Szenen des täglichen Lebens in einer meisterhaften Projizierung der Perspektive und der architektonischen Maße wiedergegeben.

Das Zitat des Opitzschen Verses am Ende der Abhandlung von Draeger, könnte sehr gut als Motto des ganzen Buches paraphrasiert werden: „... es weiß auch fast ein Kind / daß dein und meine Kunst / Geschwister Kinder sind.“

(Februar 1975) Jelena Milojković-Djurić

JOACHIM BLUME: *Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele.* Wolfenbüttel und Zürich: Möseler (1972). 83 S.

„Gegenstand der . . . Untersuchung ist das Aufspüren von Entwicklungszügen in der Musik von 1910 bis zum Zweiten Weltkrieg, wobei Entwicklung in der Kunst mehr als Veränderung denn im Sinne von Progression verstanden sein will. Die Auswahl der behandelten Werke ist subjektiv, denn ich habe mich ausschließlich mit solchen Stücken befaßt, die mich näher interessieren, weil sie mir vom Hören her gefielen oder weil sie mir zur Darstellung bestimmter Entwicklungsstadien besonders geeignet erschienen“ (S. 5).

Des Autors Hinweis auf seine Themenstellung ist im ganzen zutreffend und doch insofern irreführend, als genaugenommen nur ein einziger Entwicklungszug untersucht wird, und zwar derjenige, der „über bestimmte Werke von Debussy, Skrjabin, Schönberg, Webern und Messiaen zu total-determinierter Musik führt“ (S. 22). Das kompositorische „Verfahrensprinzip“, das sich nach Joachim Blume – und dies ist tatsächlich, wie sich erweist, ein fruchtbarer Gedanke – in den untersuchten (etwa 15) Werken zunehmend deutlicher artikuliert und historisch akkumuliert, ist das später „seriell“ genannte. Fermenthaft gärt es – in Form zahlenmystischer und symbolistischer Momente, kanonischer Künste, axialsymmetrischer Motivumbildungen, eingearbeiteter Akrosticha u. ä. – seit je in der abendländischen kompositorischen *res facta*. Besonders lohnend erweisen sich Blumes „serielle“ Untersuchungen an (noch) nicht seriellen und nicht-dodekaphonen Stücken von Debussy (*Préludes* I, 1910, Nr. 2: *Voiles*), Cyril Scott (*Rainbow-Trout*), Skrjabin (Klaviersonate Nr. 7, op. 64), Webern (5 Sätze für Streichquartett op. 5), Schönberg (3 Klavierstücke op. 11), Varèse (*Hyperprism* und *Ionisation*). Nimmt man einmal die in Diether de la Motte's *musikalische analyse* (Bärenreiter 1968, mit kritischen Anmerkungen von C. Dahlhaus) für den heutigen Anspruch aufgestellten Analyse-„Wegweiser“ als eine Art Maßstab an – jedenfalls für die kompositionsunterrichtlich-handwerkliche Praxis –, so darf man Blume bescheinigen, daß er gute Arbeit geleistet hat, zumindest gute Vorarbeit für ein noch

nicht annähernd erschöpftes und wichtiges Thema. Je nach Art des Werks, das er sich vornimmt, befragt er es hinsichtlich der Faktur-, „Schichten“, die ihm für sein Problem aufschlußreich erscheinen: Tonhöhenverhältnisse und -register, Klangdichte und Akkordik, Rhythmik und Pausen, Dynamik und Tempo, Takt, Metrum, Wahl der Instrumente und Klangfarbe, Artikulation, Phrasierung. Nur das Stimmführungsproblem wird nicht, das Konsonanz-Dissonanzproblem bloß beiläufig, aber immerhin kritisch, erwähnt (S. 36 und 47).

Joachim Blume unterscheidet drei Integrationsstufen „seriellen Verfahrens“: 1) „Allgemeine serielle Technik“ – etwa im Sinne der oben genannten Werke, in denen das Material in der Regel noch in keiner Hinsicht total durchorganisiert ist; 2) „Zwölftönig-serielle Technik“ – Dodekaphonie in allen Spielarten und Individualisierungen bis zu Weberns „Reihentechnik als Möglichkeit konzentriertester polyphoner Gestaltung“ (W. Kolneder, in: *A. Webern . . .*, Rodenkirchen 1961, S. 102); 3) „Spezielle serielle Technik“ – wozu Blume bereits den späten Webern, vor allem aber die „total determinierte Musik der Webern-Nachfolge nach dem Zweiten Weltkrieg“ zählt (S. 57). (Er überschätzt deren Bedeutung und Ausmaß anscheinend, setzt sich auch mit den zuerst von Kolneder bemerkten – noch bei Ligeti, *Melos 33*, 1966, S. 116-118, also bis offenbar heute sich forterbenden – Mißverständnissen über die Bedeutung der „punktuellen Manier“ [Blume, S. 36] bei Webern nicht auseinander. Vielleicht bringt es die angekündigte Fortsetzung der Arbeit?)

Alles andere, nicht im weitesten – Blumeschen – Sinne „serielle“ Komponieren wird von ihm „modal“ genannt. Die diesbezüglichen terminologischen Erörterungen – und überhaupt der „Begriffe“ überschriebene 1. Teil der Arbeit – sind wenig überzeugend, größtenteils auch überflüssig, zumal der das „serielle“ Prinzip betreffende Hauptgedanke erst, wie beiläufig, viel später (S. 57-58) ausführlich dargelegt wird. Auf acht knappen Seiten, ohne jede Bezugnahme auf die Entwicklung und den Stand des musiktheoretischen Denkens eilt dieser 1. Teil an einer Anzahl fachlich gewichtiger Begriffspaare und Einzelbegriffe mehr vorbei, als daß er sie einvernehmlich träge: „Tonalität-Atonalität“, „Modalität-Serialität“, „System und

Material“, „Funktion“ und Form“, „Rhythmus“, „Notation“, „Qualität, Kunst“. Das liest derjenige, der sich um diese Materie Kopfschmerzen macht oder nur weiß, wie viele ernsthafte Forscher sie sich machen, nicht gern, abgesehen vom gelegentlichen Stolpern über falsch benutzte Termini (z. B. „isorythmisch“ auf S. 33 und 63).

Zu den nicht übersehbaren Schwächen des Buches gehört der in die gleiche Richtung weisende Verzicht auf die Erwähnung eventuell von anderer Seite übernommener Untersuchungsergebnisse oder -anregungen, überhaupt auf die Anziehung anderer Arbeiten über die untersuchten Werke und also auch hierin auf die Kommunikation mit dem Stand wenigstens der Praxis, wenn nicht der Forschung. Der Autor selbst hätte den größten Gewinn daraus ziehen können, etwa schon durch den Einbezug neuer statistischer Analysemethoden (Stuttgarter und Kölner Schule, und allgemeinästhetisch: Bense, Fucks . . .), oder des das Material-Denken entlastenden Ansatzes von der „Gebärde“ her (Schnebel, letztlich auf Brecht-Eisler, ja Kurth-Mersmann zurückgehend). Ob Blume weiß, daß viele der von ihm besprochenen Stücke bereits mehrfach mit teilweise ähnlichen Ergebnissen besprochen worden sind, und daß es auf Analysen basierende Werk-Monographien gibt, die denjenigen brennend interessieren müßten, der es ernst mit dem Versuch meint, „im Labyrinth kompositorischer Arbeitsmöglichkeiten nach der Stilwende um 1910 einige Hauptwege zu finden“ (S. 22) – ? Ich nenne nur die bedeutende, auch hinsichtlich der Quellen- und Literaturlauswertung vorbildlich gründliche Monographie Reinhold Brinkmanns über *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11, Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Wiesbaden 1969, Bd. VII der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft). Brinkmanns Buch hätte Joachim Blume sogar in seinem Hauptgedanken stützen können, etwa mit Ausführungen zu Arbeiten Dritter, die Schönbergs op. 11 für vorweggenommene reihentechnische Arbeitsgänge in Anspruch nehmen zu können glauben (Brinkmann S. 51 und früher).

Ungerecht wäre es, dem Autor die Unvollständigkeit seiner Analysen und das häufige Fehlen von Hinweisen auf die konstitutiven musikalischen Gedanken der untersuchten Werke ernstlich zum Vorwurf zu

machen. Es geht ihm um den Nachweis des Vorhandenseins, der Art, des Umfangs und immer wieder der kompositorischen Fruchtbarkeit des (allgemeinen oder je besonderen) „seriellen Prinzips“ – und das freilich jeweils „am Werk“, an verschiedenartigsten Werken. Der Sachverhalt entschärft auch die bereits geäußerte Kritik, ja, er bringt in erster Linie Gewinn. Zum Beispiel besichert er dem Untersuchenden häufig mühelos und wie beiläufig Einsichten in substantielle Parallelen zwischen sehr verschiedenen Kompositionen und Komponisten (z. B.: Debussy, Scott, Skrjabin und sogar Wagners *Tristan*-Anfang; weiter: 1. Satz von Weberns op. 21 und dessen Variationen op. 27, S. 42; oder: Vergleich Webern-Varèse, S. 30 und später).

Man wünschte sich einmal eine ausführliche Synopsis der wichtigsten und wertvollsten Analyse-„Funde“ hinsichtlich einiger Hauptwerke der Perioden der Neuen Musik (und vielleicht der Musik überhaupt). Manche wertvollen Entdeckungen und mühselig herausgefundenen Strukturzusammenhänge finden sich auf viele Einzeldarstellungen verstreut, wenn es freilich auch sein Gutes hat, daß immer wieder Leute sich unbefangen, ab ovo, an die Arbeit des Eindringens in Werke machen, die man bereits für analytisch „abgeerntet“ halten mag. (So machte Siegfried Borris die auch von Blume weder bemerkte noch angemerkte Entdeckung, daß zu Anfang von Weberns Sinfonie jeder Ton (jede Tonigkeit) in seinen Wiederholungen an eine gleichbleibende absolute Tonhöhe gebunden ist, wodurch „ein in die Zeit projizierter Klangraum“ entsteht, der sich genau „als ein um den Eröffnungston a gelagerter aufsteigender 5-Quarten-Akkord (D-G-c-f-b-es') und den gespiegelten absteigenden 5-Quarten-Akkord (e''-h'-fis'-cis'gis-dis) erweist.“ [S. Borris, *Stilistische Synopsis. Analogien und Kontraste*, in: *Stilporträts der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, Bd. 2, Berlin 1961, S. 77.]

Eine Bemerkung noch zur Verteilung der Gewichte in Joachim Blumes Arbeit. Die etwa 2/5 des Beispielteils umfassenden dodekaphonen Reihenuntersuchungen hätten zugunsten substantieller Darstellungen etwas beschnitten oder in den Akzenten verlagert werden sollen, entsprechend dem

Schönbergischen Mahnwort: „Für mich kommt als Analyse nur eine solche in Betracht, die den Gedanken heraushebt und seine Darstellung und Durchführung zeigt.“ (Natürlich ist der reinmusikalische „Gedanke“ gemeint, nicht ein poetischer.) Blume weiß um das Problem und rechtfertigt sich: „Das etwas mühselige Heraustüfteln der Reihenverläufe, Reihenformen und -umformungen kann nur nachweisen, daß es sich eindeutig um Musik auf zwölftönigserieller Basis (Reihentechnik) handelt“ (S. 28). Aber das weiß man ja schließlich schon; warum also so viel davon? Weil es „in einigen Werken . . . zur Erhellung der Formstruktur“ nötig sei, meint Blume. Gewiß, aber dann muß dies Ziel auch deutlich angesteuert werden.

Ein Sonderlob dem Autor für die ganz auf Anschaulichkeit eingerichteten Notenbeispiele und graphisch-tabellarischen Zusammenstellungen – und dem Verlag für die vorzügliche und hinsichtlich der sehr umfangreichen Notenbeispiele großzügige Herstellung! Das heißt allerdings nicht, daß man nach Notendruckfehlern vergebens suchte. Sie überfallen den Leser gelegentlich sogar ungesucht (z. B. auf den Seiten 30, 31, 56, 60, 76 . . .).

(Januar 1973)

Jens Rohwer

Autorenkollektiv: Dějiny české hudební kultury 1890/1945 (Die Geschichte der tschechischen Musikkultur von 1890-1945). Bd. I: 1890-1918. Prag: Akademia-Verlag 1972. 300 S., 192 Abb., Notenbeisp.

Obwohl nur die theoretische Einleitung, der ausführliche Inhalt und die Bildüberschriften deutschsprachig zugänglich sind, verdient das Werk unsere Aufmerksamkeit. Erstens ist es eine Kollektivarbeit im wahren Sinne, d. h. nicht eine bloß redigierte Sammelchrift, sondern eine stilistische Verschmelzung einzelner Beiträge, deren Schlußfassung diskutiert und abgestimmt wurde. Zweitens geht es um eine soziologisch aufgefaßte Geschichte der musikalischen Kultur schlechthin, d. h. nicht nur des Schaffens und der Komponistenschicksale, sondern auch des Musikbetriebs, der sozialen Rezeption und sogar der Trivialmusik. Dem entspricht die Gestaltung in vier umfangreichen Abschnitten: I. *Das*

Musikleben; II. Die Künstlerpersönlichkeiten; III. Die Musikgattungen; IV. Die Musiksprache, Stilcharakteristik und das ästhetische Ideal der Epoche. Der erfreuliche Einfluß des soziologischen Ausgangspunktes macht sich sichtbar in einer objektiven Wiedergabe der historischen Faktizität, ohne ideologisch verzerrende Akzente; es fehlt z. B. nicht ein Kapitel über Kirchenmusik, die Einwirkungen des Marktes und der Warenproduktion sind ohne übliches emphatisches Vokabular geschildert. Schon in dieser Fassung bereichert das Werk unsere Kenntnisse des mitteleuropäischen Musikgeschehens. Wird die Geschichte der deutschen Musikkultur in Böhmen und die Rezeption der deutschen Musik nur in Konturen erörtert (Vgl. Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alexander Zemlinsky u. a. nach dem Personenregister), so ist daran nicht etwa eine nationalistische Einschränkung, sondern allein der Mangel an Vorarbeiten und die unzureichende Erschließung der Quellen schuld. Die entdeckungsreiche Bildausstattung, Dokumente zu musikalischen Motiven des Prager Jugendstils oder zur symbolistischen Expression des Erfinders der kinetischen Malerei Fr. Kupka („Klaviatur“, 1909) machen das Buch für jeden kulturgeschichtlich und soziologisch interessierten Musikforscher reizvoll. Diesem durchaus positiven Eindruck widerspricht leider gerade die deutschsprachige Einleitung. Die hier artikulierte Theorie der Musikgeschichtsschreibung leidet an Verbalismen, die, mögen sie auch in der Originalsprache durch den Hauch einer wissenden Überlegenheit auf den Leser wirken, allein durch die Übersetzungsoperation sich als Banalitäten entblößen. Ein Beispiel: „*Das für den natürlichen Prozeß der logischen Abstraktion typische methodische Vorgehen vom Einfachen zum Komplizierten ist dabei Ausdruck der Erkenntnis, die von der vom Phänomen her konkreten Sphäre zum inneren Wesen, also vom Pseudokonkreten zum wirklichen Konkreten der in ihrer realen Totalität begriffenen Phänomene vorgeht*“ (S. 14). Daß hier hegelianisch von „Gesetzmäßigkeiten“, von „dialektischer Einheit“ und anderem mehr geredet wird, nimmt – zum Vorteil des Werkes – auf die eigentliche Wiedergabe der historischen Faktizität kaum Einfluß und bleibt (es ist zu hoffen, daß auch im

Bd. II dem so wird) auf der Ebene einer einleitenden Pflichtübung. Das in der Regel aus der Auslegung selbst konstruierte „Gesetzmäßige“, in dem verschiedene Lehrformeln ihre Geltung aufweisen müssen, wird nicht der wirklichen Geschichte imputiert, es wurde nicht zum darbietenden Prinzip. Somit bleibt die wertvollste Leistung musikgeschichtlicher Forschung aufrechterhalten: die entdeckte Autonomie des Kunstwerkes, das sich über das fade soziologische Bild des „Musiklebens“ erhebt und statt einer Illustration jener „Gesetze“ als eine unersetzliche *Quelle* zur Geistesgeschichte erscheint. Es wäre wünschenswert, dieses Werk so bald wie möglich als Gegenstand einer methodologischen Auseinandersetzung in deutscher Fassung zugänglich zu haben. Man kann erwarten, daß es mittlerweile schon möglich wird, die Autoren von einigen anonym zitierten oder bloß mit Initialen versehenen Literaturangaben zu entziffern; dies ist eigentlich die einzige Unzulänglichkeit der sonst ausgezeichneten dokumentarischen Akribie des Werkes.

(Januar 1975) Vladimir Karbusický

Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts, hrsg. von Franz KESSLER. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1973. XCII, 394 S.

Verlorene Schätze glänzen in der Erinnerung besonders hell. Verloren ist der unmittelbare Traditionsanschluß an eine wohlbestellte evangelische Kirchenmusik in Danzig, und als verloren müssen auch zahlreiche Quellen dafür gelten. Franz Kessler, letzter deutscher Kantor und Organist an der alten Marienkirche, huldigt der abgerissenen Tradition mit einer aufwendigen Ausgabe von 27 geistlichen Vokalwerken von 17 Danziger Komponisten von der zweiten Hälfte des 16. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Band ist reich bebildert, zu reich vielleicht, wenn man über den thematischen Bezug des farbig wiedergegebenen Ausschnitts aus Hans Memlings Engelskonzert nachdenkt (S. XIV), und die Einleitung informiert weitläufig über die Danziger Kirchenmusik – zu weitläufig, da doch fast alles Faktenmaterial aus Hermann Rauschnings bekanntem Buch von 1931 stammt und da kein Orgelstück in der Aus-

gabe enthalten ist, das die seitenlangen Dispositionsangaben für die Danziger Orgeln (S. XXXVIII-XLIV) mit Leben erfüllen könnte.

Keßler veröffentlicht keinen zufällig erhaltenen „Rest“ der Danziger Kirchenmusik. Vor allem durch die Fürsorge polnischer Bibliothekare hat ein ansehnlicher Bestand von Handschriften und Drucken die Katastrophe von 1945 überstanden, aus dem es auszuwählen galt. Leider verschweigt der Herausgeber die Kriterien seines Sichtens. Offenbar wollte er aus den entscheidenden drei Jahrhunderten evangelischer Kirchenmusik mindestens ein selten gewordenes Vokalwerk von jedem irgendwie herausragenden Danziger Kirchenkomponisten mitteilen. Das Merkmal der „Seltenheit“ ergibt sich aus der Tatsache, daß zwölf der wiedergegebenen Stücke nur aus Danziger Quellen bekannt sind; eines davon stammte aus „einer vom Herausgeber vor 1945 in Danzig angefertigten Sparte“ (Kritischer Bericht, S. LXXVIII). Warum aber blieb dann Crato Bütners wohl ebenfalls nur in einer Keßler-Übertragung erhaltenes Psalmkonzert *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* (S. VI) fort? Dessen Neudruck wäre philologisch wichtiger gewesen als derjenige von Franziscus de Rivulos Evangelienvertonung *Descendit angelus Domini*, die in einem bekannten Sammeldruck von 1564 erhalten ist und die von hier aus in viele zeitgenössische Handschriften gelangte (auch in die *Harmoniae sacrae* I und II im sächsischen Zöbzig, vgl. AfMw XIII, 1956, S. 273-276).

Auch sonst scheint der zu rekonstruierende Grundsatz nicht ganz konsequent verwirklicht. Ein paar Werke gehören nur bedingt zur „Danziger Kirchenmusik“, so des Nicolaus Zangius *Harmonia votiva pro felici fato* für Kurfürst Christian II. von Sachsen (1602) wegen des Gelegenheitscharakters der Komposition, wegen ihrer ganz sächsischen Ausrichtung und wegen der Biographie des Autors, der von 1602 bis 1605 nicht in Danzig tätig war. Johann Valentin Meders sehr „bildliches“ Psalmkonzert *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn* entstand laut autographem Titelblatt in Reval (vgl. Faksimile S. LXX). Sollte die weitverbreitete, bis in die kleine thüringische Nebenresidenz Freyburg vorgedrungene Komposition Kaspar Försters *Jesus, dulcis memoria* (vgl. Mf XV, 1962,

S. 132) ausgerechnet in den zwei Danziger Amtsjahren des unruhigen Kapellmeisters entstanden sein? Andererseits wurde bei zwei mit Sicherheit „Danziger“ Werken auf einen vollständigen Abdruck verzichtet: Friedrich Christian Mohrheim und Benjamin Gotthold Siewert kommen nur mit je einer Kantateneinleitung zu Wort.

Fraglos hat auch der Gesichtspunkt künstlerischer Qualität bei der Auswahl eine Rolle gespielt. Die mitgeteilten Werke spiegeln den hohen Stand des Komponierens in dem nordöstlichen Handelszentrum. Das vom Schuldienst befreite Kantorat an St. Marien war eines der angesehensten kirchenmusikalischen Ämter des deutschen Protestantismus zwischen 1560 und 1810. Aus ihm kam die kraftvolle Polyphonie des einst auch in Mitteldeutschland geschätzten Niederländers Johann Wanning (1537-1603, zwei Belege) – aber auch die „Frühklassik“ Benjamin Gotthold Siewerts (ein Beleg, 1767). Und im weiteren Umkreis dieser Hauptkirche wurde ebenfalls gute Musik gemacht, wie die altertümliche Kontrapunktik des Thomas Strutius (zwei Belege, 1664) und die Musizierfreude des bei Telemann in Hamburg geschulten Johann Jeremias du Grain (eine Kantate) beweisen. Alle in dem Band vereinigten Werke sind durch Karl-Günther Hartmann in Erlangen editorisch gut betreut worden.

Evangelische Kirchenmusik ist ein komplexes, vielschichtiges Phänomen, Keßler bietet viele Choralbearbeitungen (Hymnus, Sequenz, deutsches Lied) und noch mehr „freie“ Formen. Mit der Wiedergabe eines Kantionalsatzes (F. de Rivulo) wird die Erwartung geweckt, daß alle wichtigen Bereiche gottesdienstlicher Musik in Danzig berücksichtigt worden sind. Warum fehlen aber dann andere schlichte Gebrauchskompositionen? Wie wurde die „Missa“ weiter ausgestaltet? So wirkt die „Danziger Kirchenmusik“ insgesamt doch mehr wie eine schöne Anthologie oder wie eine Beispielsammlung zu einem nicht vorhandenen bzw. umständlich zu erschließenden Text.

(März 1975)

Werner Braun

INGEBORG KÖNIG: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. 163 S. (Schriften zur Musik, Bd. 21.)*

Es entspricht der außergewöhnlichen Bedeutung von Grauns *Tod Jesu*, daß dem Text dieses Werkes, das im 18. und 19. Jahrhundert weit mehr Aufführungen als jede vergleichbare Komposition erlebte (Bachs *Matthäus-Passion* seit 1829 nicht ausgenommen), eine besondere Untersuchung gewidmet wird; denn nicht nur Grauns Musik, sondern auch Ramlers Dichtung kam dem Zeitdenken und -empfinden außerordentlich entgegen. Auf 35 Seiten vermittelt die Verfasserin zunächst ein Bild über die zahllosen Wiedergaben des Werks während des besagten Zeitraums, bevor sie sich ihrer dreifachen Aufgabe zuwendet: der Beschäftigung mit dem religiösen Inhalt des Librettos, das sie als „eine Passionsdichtung im Geiste der Aufklärung“ charakterisiert, der Untersuchung, in welcher Art die Leidensgeschichte dargeboten wird (sie entspricht der Zeit der frühen Empfindsamkeit) und der Behandlung von Ramlers Dichtung als „musikalischer Poesie“ im Sinne der zeitgenössischen Musikästhetik, vor allem von Chr. G. Krauses gleichnamigem Werk (Berlin 1752). Es wird nachgewiesen, daß in dem Libretto der Zweck der Vertonung von vornherein berücksichtigt worden ist (das Werk war im Auftrag der Prinzessin Anna Amalie, der Schwester des Preußenkönigs Friedrich II., sowohl gedichtet als auch vertont worden). Die Verfasserin sieht in Ramlers Passionsdichtung die früheste, die nicht mehr der atlutherischen Orthodoxie und pietistischen Strömungen, sondern vielmehr der Aufklärung und der Empfindsamkeit verpflichtet ist. Die heilsgeschichtliche Bedeutung von Christi Passion verschwindet nahezu völlig vor dem „Tugendhelden“ Jesus, dessen menschliche Züge im Vordergrund stehen und nachempfunden werden sollen. Ungeachtet der vorzüglichen Darstellung der theologie-, geistes- und kunstästhetischen Zusammenhänge, in denen Ramlers Dichtung zu sehen ist, sind vielleicht doch noch nicht genug Vorarbeiten geleistet worden, um mit Sicherheit Ramlers *Tod Jesu* als den Beginn einer neuen Art von Passionsdichtung erscheinen zu lassen; vor allem müßte einmal ein eingehender Ver-

gleich mit Telemanns Kantatenreihe *Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens . . . Jesu Christi* (1728) vorgenommen werden. Für die Musikwissenschaft ist neben den Ausführungen über die „Musikalische Poesie“ die terminologische Erörterung, ob es sich beim *Tod Jesu* um ein Oratorium oder eine Kantate (so die Benennung im Originaldruck von Grauns Partitur von 1760) handelt, von besonderem Interesse. Tatsächlich liegt das Werk mit seiner Auswahl von Episoden aus der Passionsgeschichte als halbdramatisch, nur mit Zitaten arbeitend ohne eigentlich redende Personen, in der Mitte zwischen beiden Gattungen, das man jedoch allein schon wegen des Umfangs eher als Oratorium, aber eben als typisches Passionsoratorium des mittleren 18. Jahrhunderts, denn als Kantate bezeichnen möchte. – Die außerordentlich anregenden Untersuchungen der Verfasserin werden durch eine große Zahl hilfreicher Anmerkungen und ein gutes Literaturverzeichnis ergänzt. Dem Abschnitt *Übersicht und Nachweis des Textes* (S. 149 ff.) mit den aus einem Brief Ramlers an Gleim entnommenen Arientiteln hätte nur noch der vollständige Text des Librettos folgen sollen; das Buch wäre dadurch schwerlich nennenswert verteuert worden. Denn wem ist schon Ramlers Dichtung leicht zugänglich!

(April 1975)

Walter Blankenburg

MARGUERITE FALK: *Les parodies du Nouveau Théâtre Italien (1731). Répertoire systématique des timbres. Préface de Jacques CHAILLEY. Bilthoven (Hollande): A. B. Creighton (1973). 213 S. (davon 100 S. Notenbeispiele.)*

Marguerite Falk, Amsterdamer Schülerin des Pariser Ordinarius für Musikwissenschaft Jacques Chailley, stellt in ihrem Buch eine bisher wenig bekannte Sammlung von Chansons und Vaudevilles des ausgehenden 17. und ersten Drittels des 18. Jahrhunderts vor. Die Melodien sind in vielen Fällen keine reinen Volkslieder, sondern sie stammen aus dramatischen Werken Lullys und denen seiner Zeitgenossen. Die drei kleinen Bände, die diese Sammlung ausmachen, tragen den Titel: *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*. Sie wurden 1731 in Paris bei Briasson ediert. Die Sammlung gibt nicht nur gedruckte Melodien wieder, son-

den gesungene Melodien vom Volkslied bis hin zum Vaudeville. Abgedruckt sind auch die Vaudevilles des in Avignon geborenen Jean-Joseph Mouret, der 1714 Orchesterchef und Compositeur der Académie Royale de Musique, 1717 Compositeur des Théâtre Italien und 1728 Direktor des Concert spirituel wurde.

Nach dem Verbot der „*Italiens*“ 1697 durch Ludwig XIV. ließ der Duc de Bourgogne 1716 eine neue italienische Truppe nach Frankreich kommen. Diese stellte u. a. neue Parodien von Lullyschen Werken und anderer dramatischer Komponisten der Zeit vor. Als Librettisten vieler Parodien zeichnen u. a. Dominique, Romagnesi, Bailly de Ponteau und Fuzelier. Die „*Italiens*“ bedienen sich nach Falk in ihren Parodien folgender vier Verfahren:

- 1) der ursprüngliche Operntext wurde parodiert und mit volkstümlichen Melodien versehen,
- 2) Ausschnitte von ursprünglichem Text und vorgegebener Melodie blieben erhalten,
- 3) der Text wurde geändert, die Opernmelodie beibehalten,
- 4) ein Vaudeville bildete den Schluß der Parodie.

Nach kurzen einleitenden historischen Betrachtungen und einer ausführlichen Bibliographie – Zeitschriftenaufsätze sind allerdings nicht immer genau erfaßt – einschließlich zeitgenössischer Sammlungen von *Airs*, *Chansons*, *Divertissements* und *Parodies* enthält der zweite Teil des Buches ein alphabetisches Répertoire der *Timbres*, das nach Texten und Melodien gegliedert ist. Kennt man den Text, findet man 1) – falls vorhanden – den Titel der Parodie, 2) das Incipit und/oder den Refrain der rhythmisierten Melodie, 3) weitere bibliographische Angaben. Kennt man die Melodie – sie ist allerdings vom Suchenden nach C-dur oder a-moll zu transkribieren – so erfährt man 1) die Originaltonart und 2) die Incipits korrespondierender Texte.

Im dritten Teil des Bandes sind ausgewählte Texte der „*Parodies du Nouveau Théâtre Italien*“ und sämtliche Melodien, die sich in den drei Bändchen dieser Sammlung finden, aufgezeichnet.

In seinem Vorwort weist Jacques Chailley auf die Vorzüge der Falkschen Methode für vorliegende Katalogisierung von Melodien hin – man vergleiche dazu auch seinen

Artikel *Un procédé de codification alphabétique des timbres de chanson*, in: *Fontes Artis Musicae* 1964, Nr. 3, S. 166-167. Falks Arbeit ist ein nützliches Handbuch für alle, die sich mit Parodien – sowohl textlich als auch musikalisch – und Melodietypen des ausgehenden 17. und ersten Drittels des 18. Jahrhunderts beschäftigen. Man möchte einen weiteren Band in Händen haben, in dem gleiches für die Zeit Mozarts so übersichtlich gestaltet ist.

(September 1975) Rudolph Angermüller

IRENE MAMCZARZ: *Les Intermèdes comiques Italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*. Paris: (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique) 1972. 684 S., 28 Taf.

Eine umfassende Darstellung des italienischen Opern-Intermezzo ist seit langer Zeit erwünscht. So steht man diesem Buch, das äußerlich groß aufgezogen ist, mit berechtigten Erwartungen gegenüber – leider ist es eine Enttäuschung. Die Verfasserin hat alles, was es an komischen Einaktern im 18. Jahrhundert gibt in ihre Betrachtung einbezogen, ohne genaue Definitionen oder Abgrenzungen der verschiedenen Arten zu geben. *Farsa*, *Burletta*, *opéra buffa*, *opéra comique*, *comédie* gehen bunt durcheinander, wobei die Beschreibung der eigentlichen Intermezzi viel zu kurz gekommen ist. Man erfährt zwar fast alle Titel derartiger Stücke, die in Katalogen zusammengestellt sind und die etwa die Hälfte des Buches einnehmen, die aber unnötige Wiederholungen und Ungenauigkeiten enthalten. Die Verfasserin hat alle ihr in Frankreich und Italien erreichbaren Libretti gesichtet und diese nicht nur in alphabetischer Reihenfolge der Stücktitel verzeichnet, sondern die gleichen Titel nochmals nach Aufführungs-orten und weiter in chronologischer Folge gesondert wiederholt. Leider fehlt eine stoffliche Behandlung der Intermezzi, ihrer Inhalte, Bedeutungen und Hintergründe, welche hier gerade besonders interessant gewesen wären. Statt dessen erfährt man einiges über Versmaße und Formen der Texte, wobei nicht erkannt wurde, daß Dialekt, Sentenzen, Parodie, Realismus bereits in den Texten der Villanellen und Moresken des 16. Jahrhunderts zu finden sind, die als Vorgänger der Intermezzi anzusehen sind.

Wichtige Quellen wurden überhaupt nicht beachtet, so die in der LB Dresden befindlichen umfangreichen Intermezzo-Musikhandschriften (Mus. Ms. 1 F 39,1 und 39,2), auch wichtige Fachliteratur wurde nicht herangezogen wie die Dissertation von Hanns Nietan, *Die Buffoszenen der spätvenezianischen Oper* (1680-1710), ferner das umfangreiche Kapitel „*Die komischen Einakter und Intermezzi*“ in meinem Buch *Die Barockoper in Hamburg* (Wolfenbüttel 1957), Bd. 1, S. 109-131. Übersehen wurde die Vorgeschichte der Intermezzi in der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts, die ich behandelt habe in *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937. Deutsche Autoren wie Otto Jahn werden in einer englischen Übersetzung zitiert (S. 10).

Infolge des Fehlens einer genauen Definition des italienischen Intermezzo wurde die Verfasserin auch zu Irrtümern für Frankreich veranlaßt. Kennzeichnend für die italienischen Intermezzi ist die Ausschaltung der Figuren der Commedia dell'arte, ihre Ersetzung durch bürgerliche Figuren der Gegenwart – wenn sie annimmt, daß bereits das Théâtre de la foire in Paris, die Texte von Lesage und Fuzelier vom italienischen Intermezzo beeinflusst seien, so übersah sie, daß in diesen Jahrmarktsstücken fast immer noch die Figuren der Commedia dell'arte verwendet wurden, die gerade nicht charakteristisch waren für die Intermezzi! So sind auch die zahlreichen diesbezüglichen Abbildungen von den Figuren der Commedia dell'arte im Anhang völlig verfehlt. Wertvoll sind jedoch einige Nachweise für die Umwandlungen italienischer Intermezzi zu französischen opéra comiques, so etwa von *La Zingara* zu Favarts *La bohémienne* (1755), von Goldonis dreiaktiger opera buffa *Bertoldo* (Venedig 1749) zu einem zweiaktigen *Intermède* für ein Kindertheater in Paris (*Troupe Bambini*) 1753. Auch die Zusammenhänge von Goldonis frühen „*comédie abbozzate*“ mit seinen späteren Komödien wie *La bottega da caffè*, *Il giocatore* und *La birba* sind behandelt, während die Intermezzi von Metastasio, Salvi, Pariati, Noris, Hasse, Jomelli und anderen äußerst kurz erwähnt werden. Die Verfasserin fand ein bisher unbekanntes Intermezzo von Giuseppe Baretti *Don Chisciotte in Venezia*, das für London entstand und das im An-

hang vollständig abgedruckt ist. Ein anderes bisher unbekanntes Intermezzo von Benedetto Marcello, eine Einlage zu einer Tragedia des L. Commodo, ist so wenig genau beschrieben, daß man sich kein rechtes Bild davon machen kann – weder Titel noch Fundort desselben sind angegeben – in einer Fußnote S. 282,2 verweist die Verfasserin auf den *Catalogue des partitions* (S. 495-506), hier sucht man aber das Werk Marcellos vergeblich. Das Kapitel über die Musik der Intermezzi ist nicht mehr als eine summarische Aufzählung, die ohne musikalische Fachkenntnis abgefaßt ist. Über die Musik der Intermezzi von J. A. Hasse weiß die Verfasserin nicht mehr zu sagen als daß sie „*pleine d'effets et d'une grace simple et naturelle*“ sei. Die kammermusikalische Notierung der Musik der Intermezzi wird für unvollständig gehalten: „*Les partitions ne donnent, le plus souvent, que les parties vocales, quelques parties d'instruments principaux, violons, flutes ou hautbois, et la basse continue*“ – daß dies aber gerade die typische Orchesterbesetzung der Intermezzi war, wurde nicht erkannt und entsprechend gar nicht erst genauer beschrieben. Es wimmelt von Ungenauigkeiten, so wird als Komponist von *Il maestro di musica* hier immer noch Pergolesi angegeben, obwohl es sich um ein Pasticcio von Pietro Auletta handelt (vgl. Helmut Hucke, *Pergolesi*, in: MGG 10, 1962, Sp. 1056). Besonders peinlich wirkt der groß aufgemachte Bildanhang (60 Abbildungen auf 28 Tafeln), weil nur ganz wenige dieser Abbildungen wirklich mit dem Intermezzo zu tun haben. Da findet man Schäferszenen von Boucher, Kostümentwürfe von Boquet (nicht Bouquet), Volksfiguren Venedigs wie der Commedia dell'arte in buntem Durcheinander mit Schauspielerporträts und Theaterzetteln. Die zahlreichen Titelabbildungen zu Goldoni stammen aus dessen Ausgabe vom Jahre 1794 und können für die eigentliche Blütezeit der Intermezzi vor 1750 überhaupt keine Gültigkeit mehr haben, die Kostüme sind alle viel zu modern. Es fehlt eine Besprechung des Bildanhangs, in den sich weitere Fehler einschlichen, so ist Abb. XVIII,2 keine Darstellung auf dem Foire St. Germain zu Paris, sondern auf dem Markusplatz in Venedig, es ist kein Intermezzo, welches hier gespielt wird, sondern es sind Ausrufer in der Tracht der Commedia dell'arte, der

Stecher ist nicht „*anonym*“, sondern heißt Luca Carlevaris, bereits von P. Molmenti (*La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1926, Bd. 3) genau bezeichnet. Selbst die scheinbar einzige echte Wiedergabe eines venezianischen Intermezzo auf Tafel XXVIII,2 erweckt starke Zweifel, da es sich mehr um eine Ballettszene handelt als um eine jener typischen realistischen Schauspielsszenen der Intermezzi.

Ein großer Aufwand wurde hier vertan. Man kann sich nur wundern, daß ein so führendes wissenschaftliches Unternehmen wie die Editions du Centre National de la Recherche Scientifique ein derart unausgereiftes Buch publizieren konnten. Vielleicht wäre eine größere Beschränkung des Stoffes ratsam gewesen, wie es neuerdings Ortrun Landmann machte in *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. Rostock 1972 (masch.). Vielleicht darf ich auch auf meine Darstellung der „*comic scenes*“ hinweisen, welche im Kapitel „*Italian Opera from the later Monteverdi to Scarlatti*“ im V. Bande von *The New Oxford History of Music* (S. 1-72) kürzlich erschienen ist. (November 1973) Hellmuth Christian Wolff

JACQUES CHAILLEY: *Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris: Alphonse Leduc 1972, 105 S. und 8 S. *Répertoire méthodique des thèmes conducteurs*. (Au-Delà des Notes, Collection d'explications de Textes Musicaux dirigée par Jacques Chailley, No. 3.)

Die Beschäftigung mit einer Schrift, die so gründlich und einfühlsam wie die vorliegende um eine Erhellung der textlichen Problematik und eine verstehende Analyse der Musik von Wagners *Tristan* bemüht ist, konfrontiert den Betrachter zwangsläufig wieder einmal mit der einzigartigen, bereits in der Konzeption begründeten Wagnerischen Einheit von Dichtung und Musik. Schon die Wahl der Quellen – Chailley nennt neben dem Epos Gottfrieds noch, für den dritten Akt, das Fragment eines französischen Romans von Thomas und weist für den zweiten auf das geistige Vorbild der mittelalterlichen Chanson d'Aube hin – ihre Ausschöpfung und Verschmelzung lassen diese Grundlage erkennen. Ein derart

weitgehender Verzicht auf jede Handlung (auch wenn das Werk selbst den Untertitel „Handlung“ erhielt) konnte nur aus musikalisch-dramatischem Geist heraus erfolgen. In diesem Zusammenhang ist es auch bezeichnend, daß die Komposition in den Szenen, da die Handlung notgedrungen in den Vordergrund tritt, am Ende des zweiten und dritten Aktes, von Chailley mit Recht kalt und konventionell genannt werden kann.

Nach einer knapp gefaßten, übersichtlichen Auseinandersetzung mit den Quellen, mit der Entstehungsgeschichte des Werkes und Wagners eigener dichterisch-philosophischer Deutung geht der Verfasser sodann zur Betrachtung der Musik über. Geschickt stellt er dabei anhand einer eingehenden harmonischen Analyse des Vorspiels die *Tristan*-Chromatik und Wagners Verhältnis zur Tonalität als für die Wirkung des Werkes ausschlaggebende Kriterien an den Anfang, nicht ohne verschiedentlich scharf und mit guten Gründen gegen die auf falschen Voraussetzungen beruhenden Ansprüche der Schönberg-Schule auf Wagner als ihren Vorläufer Front zu machen.

War es bis hierher noch möglich, Wagner den Dichter und Denker und Wagner den Musiker getrennt zu behandeln, so erfolgt nun die Darstellung des „Wort-Ton-Dichters“ nicht unmittelbar durch das Medium der Oper selbst, sondern zunächst am Ariadne-Faden eines Leitmotivkatalogs entlang. Hier eben zeigt sich die fast pausenlose Sinnerfülltheit dieser Musik, von deren Motiven es nicht mehr heißen kann „das bedeutet“, sondern heißen muß „das ist“. Dabei zeugt es von Wagners überragendem musikalischem Genie, daß man von der Großartigkeit etwa des „Nachtgesangs“ aus dem zweiten Akt oder von Isoldes Liebestod – beides Stücke, angesichts derer auch Chailley eine genauere Analyse „fast als Sakrileg“ empfindet – unmittelbar überwältigt wird, auch wenn man von der Bedeutung der Motive nichts weiß. Andererseits ist es in der Tat nicht möglich, eine „*explication*“ des Werkes zu geben, ohne einen solchen Katalog voranzustellen, so sehr einem ein solches handfest rationalistisches Vorgehen auch widerstreben mag. Chailley ist sich der Fragwürdigkeit einer derartigen Zusammenstellung durchaus bewußt. Er hebt die den seelischen Spannungen folgende, oft ungreifbare Wandelbarkeit

der meisten Motive und die daraus resultierende Verschiedenartigkeit ihrer Deutung hervor und hat manche (z. B. Nr. 20) gegenüber den vorhandenen Katalogen recht glücklich umgedeutet, einige gestrichen, dafür andere hinzugesetzt, doch gibt er zu, daß bei einem so in allen Farben schillernden Material eine endgültige Lösung nicht möglich ist.

Dann folgt eine Analyse der drei Akte, wobei Drama und Komposition mit Hilfe der Motive Hand in Hand erklärt werden. Von einer Erörterung rein musikalischer Fragen sieht der Verfasser mit Rücksicht auf die gebotene Knappheit der Darstellung dabei ab; nur ganz sporadisch werden Besonderheiten der Form, der Harmonik, Melodik, Satztechnik oder Instrumentation erwähnt. Bemerkenswert sind die Hinweise auf die stellenweise so enge innere Verwandtschaft zwischen *Tristan und Pelléas et Mélisande*, die Debussys Haß-Liebe zu dem Werk Wagners deutlich hervortreten läßt.

Im Ganzen dürfte die einzigartige Bedeutung des deutschen Musikdramas französischen Studenten kaum besser nahegebracht werden können als durch diese Schrift.

(März 1974)

Anna Amalie Abert

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: *Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Köln: Arno Volk Verlag (1972). 163 S. (Das Musikwerk. Heft 41).

Diese Anthologie mit Vokalverzerrungen von Kompositionen der Renaissance und des Barockzeitalters schließt inhaltlich an den Improvisations-Band von Ernest T. Ferand an, der 1956 (2., rev. Aufl. 1961) in der gleichen Reihe erschienen ist. Die Aufnahme eines weiteren Bandes mit Improvisationen in die teils wissenschaftlich, teils pädagogisch orientierte Reihe „Das Musikwerk“ begründet der Herausgeber mit dem Hinweis auf das „praktische Interesse“ an den Gesangs improvisationen, das heute größere sei als je zuvor. Die Auswahl der Kompositionen erfolgte aufgrund eines meist unveröffentlichten, wenn auch nicht immer unbekanntes Quellenbestandes.

Der Band enthält etwa zu gleichen Teilen verzierte Fassungen von polyphonen und monodischen Kompositionen. Der Herausgeber wählte aus dem 16. Jahrhundert zwei

Chansons von Cl. Sermisy, ein Madrigal und eine Canzone von C. de Rore sowie ein Madrigal von Palestrina, aus dem 17. Jahrhundert drei Solo-Motetten von I. Donati und vier Airs von B. de Bacilly, und aus dem 18. Jahrhundert schließlich Arien und Lieder von G. Fr. Händel, Chr. Graupner, J. A. Hasse und G. Ph. Telemann aus. Unter den mehrstimmigen Kompositionen nimmt die Canzone *Alla dolce ombra* von de Rore eine Ausnahmestellung ein, da hier – im Gegensatz zur Oberstimmenverzerrung der übrigen Sätze – sämtliche Stimmen in einer verzierten Fassung überliefert sind. Daß diese Canzone aber in voller Länge (40 Seiten) abgedruckt wurde, scheint dem Rezensenten wenig sinnvoll, zumal schon Ferand in seinem Improvisations-Band ein Madrigal de Rores veröffentlicht hat, das der gleichen Quelle entnommen worden ist. – „Einleitung“ und „Anmerkungen“ (S. 5-10) beschränken sich auf die wichtigsten Angaben zur Diminutionstechnik im allgemeinen und zu den einzelnen Kompositionen des Bandes im besonderen. Hinweise auf weiterführende wissenschaftliche Literatur oder auf exemplarische Schallplatteneinspielungen fehlen leider fast gänzlich.

Die begrüßenswerte und im ganzen sorgfältig gearbeitete Edition hätte m. E. noch gewonnen, wenn der Herausgeber auf Metronom- oder Tempoangaben sowie dynamische Zeichensetzungen entweder verzichtet oder sie konsequent durchgeführt hätte. Den stilgerecht ausgesetzten Generalbaß hätte man sich in Stichnoten gedruckt gewünscht. Ärgerlich an diesem Band, der ganz offensichtlich unter Zeitdruck redigiert worden ist, sind die häufigen Unkorrektheiten und Druckfehler im Notenteil, die man dem Herausgeber nicht wird anlasten dürfen.

(März 1975)

Hans Joachim Marx

TONY THOMAS: *Music for the Movies.* South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company London: Tantivy Press 1973. 270 S. (m. Abb.)

Die Bücher, die das Thema der Filmmusik behandeln, sind leider außerordentlich gering. Diese Tatsache beweist wiederum, wie unerforscht das Gesamtgebiet der Filmmusik ist. Nun liegt ein sehr instruktives Buch zu diesem Thema vor, das vor allem aus der amerikanischen Sicht heraus ent-

standen ist. Thomas hat Erfahrungen bei der Canadian Broadcasting Corporation gewonnen, er war erstmalig 1959 in Hollywood.

Filmmusik sollte nach Thomas die verschiedenen Teile eines Films verbinden. Sie kann zwei wesentliche Dinge herstellen: 1) eine Atmosphäre schaffen, 2) die Farbigekeit des Tones zum Bild bewirken.

Das Buch gibt einen guten Überblick über das Schaffen der verschiedensten Filmkomponisten, insbesondere Ernest Gold, Lawrence Rosenthal, Bronislav Kaper, Erich Wolfgang Korngold, Georg Antheil, Virgil Thomson, Aaron Copland, Henry Mancini und Lalo Schiffrin. In den Mittelpunkt wird Korngold gerückt. Seine wichtigsten Filme waren: *A Midsummer Night's Dream* (1935), *The Adventures of Robin Hood* (1938), *The Sea Hawk* (1940), *The Sea Wolf* (1941), *King's Row* (1942), *Escape me Never* (1947), *Magic Fire* (1955). Sein vielfältiges Schaffen: ein Violinkonzert, eine Symphonie, eine symphonische Serenade und viele andere Werke stehen unmittelbar zu Filmthemen. Das Violinkonzert, von Jascha Heifetz aufgeführt, basiert auf Filmthemen. Seine Oper *Die Tote Stadt* konnte sich in Wien nur schwerlich durchsetzen, zehn Jahre nach seinem Tod erfolgte eine Aufführung an der Wiener Staatsoper. Korngold war ein sehr guter Pianist, er sagt selbst: „*Ich spiele nur 2 Instrumente – das Klavier und das Orchester.*“ Hugo Friedhofer schreibt: „*Wenn Korngold Klavier spielte, klang es wie ein Orchester.*“

Weiterhin ist in dem Buch ein aufschlußreiches Interview zwischen Thomas und Bernstein gegeben. Hier erklärt Bernstein, daß der Beruf des Komponisten sehr vielfältig ist. Man kann die emotionalen Aspekte der Filmmusik erfassen, eine Sprache, die der Film alleine nicht besitzt. Das Buch wird abgeschlossen durch eine Zusammenstellung der Komponisten der Filmmusiken, die auf Schallplatten erschienen sind. Einen sehr guten Überblick gibt die von Clifford McCarty zusammengestellte Liste mit den Angaben, welche Kompositionen die einzelnen Komponisten, die in diesem Buch aufgeführt werden, geschrieben haben. Das instruktive Buch sollte in den Musikwissenschaftlichen Instituten und in den Bibliotheken den Interessenten zugänglich gemacht werden.

(Januar 1976)

Konrad Vogelsang

TILMAN SEEBASS: Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. 2 Bände. Bern: Francke Verlag 1973. 212, 130 S. (Studien, ausgehend von einer Ikonomie der Handschrift Paris Bibliothèque nationale fonds latin 1118.)

Durch Reinhold Hammersteins grundlegende Publikationen zur Musikikonographie vorab des Mittelalters hat dieser Bereich der Musikwissenschaft beträchtlich an Gewicht und Nachhall gewonnen. Zeugnisse der bildenden Kunst erwiesen sich als erstrangige Dokumente einer Musikanschauung, der nach wie vor eine große Zahl ungelöster Fragen gegenübersteht. Es scheint sich nun eine Art „Schule“ abzuzeichnen, die sich in der Wahl ihrer Themen und deren Bewältigung stark an ihr Vorbild anlehnt. Eine gewichtige Arbeit aus diesem Kreis liegt in der erweiterten Fassung einer Dissertation aus dem Jahre 1970 vor, die Tilman Seebass unter dem Titel *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter* im Francke Verlag Bern 1973 veröffentlicht hat. Verspricht der Titel und vor allem eine vom Verlag prächtig besorgte zweibändige Ausgabe kulinarischen Genuß, so verweist der Inhalt sogleich in die Bahnen methodischer Strenge, der es mit Aufmerksamkeit zu folgen gilt, will der Leser die Gedankengänge des Autors nachvollziehen. Zwar verleitet der mehr als hundertseitige Bildband zu schweifendem Umherblättern, seinen Sinn erhält er aber erst im Zusammenhang mit einer Reihe sich überschneidender Problemkreise zur Musikdarstellung des frühen Mittelalters.

Zugrunde liegt der Arbeit der Codex Paris, Bibl. nat. fonds latin 1118. Es handelt sich um eine südfranzösische liturgische Sammelhandschrift wohl aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, die auf f. 104-113' ein vollständiges Tonar enthält, wobei jedem der acht Töne eine Miniatur beigegeben ist. Zu sehen sind Instrumentalisten und Tänzer, die in abwechslungsreicher und teilweise bewegter Gestik wiedergegeben sind und einer oberflächlichen Betrachtung als unverbindliche Verlebendigung dieser Seiten erscheinen könnten. Hier liegt der Ansatz von Seebass: Der Autor beschränkt sich vorerst auf eine minutiöse Bildbeschreibung, deren Rechtfertigung sich wohl erst im Rückblick ergibt und die gleich zu Beginn eine wohl der bemerkenswertesten Tatsachen dieser

Arbeit festhält: Ihr methodisch nüchternes, sich ganz auf den Gegenstand konzentrierendes und dadurch über jeden Zweifel erhabenes Vorgehen. Eine gewisse Sprödigkeit und Langatmigkeit sind Folgen davon, die dem Verfasser sicher nicht zum Vorwurf gemacht werden dürfen. Dann wendet sich Seebass den Musikinstrumenten zu, die er vergleichend an Hand seines reichen Bildmaterials in den Zusammenhang stellt. Was unseres Ermessens noch hätte geleistet werden können, wären einige grundsätzliche Bemerkungen zu den oft verwendeten Begriffen der „Wirklichkeitstreue“, der „Naturtreue“, des „Wirklichkeitsgrades“ etc.; ein wohl schwieriges Unterfangen, das man aber gern zur Kenntnis genommen hätte.

Von Seite 56 an, wo sich Seebass nachdrücklich kunsthistorischen Stilfragen zuwendet, erweist sich sein diesbezügliches Wissen als nicht nur für interdisziplinäre Arbeit genügend, sondern zeigt recht eigentlich kunsthistorisch fundierte, eigenständige Kenntnis. Sie führt ihn zur stilistischen Bezeichnung der Hs. als „etwas isolierte Regionalkunst“ (S. 82) und zur Datierung zwischen ca. 1000 und 1050.

Mit Abschnitt V. beginnt vermehrt die Arbeit einer Interpretation, in die nun sein ganzes eindrückliches Bildmaterial vergleichend und abwägend einbezogen wird. Ein Nachvollzug kann hier nicht geleistet werden. Auf Seite 138 erfolgt jedenfalls eine erste Zusammenfassung, wenn der Bilderzyklus der Hs. als „aus der Thematik der karolingischen Buchmalerei“ zu verstehen festgelegt wird, und der Anstoß als „von dem allgemeinen und großen Thema ‚David und seine musizierenden Begleiter‘ aus der Psalterillustration in Byzanz und im Abendland“ ausgegangen erkannt wird. In einem Schlußkapitel Seite 165ff. wird die Handschrift in ihrer Individualität als Sonderfall wie auch paradigmatisch zusammenfassend beschrieben. Es wird nochmals gewarnt, die gemalten Musikszenen mit der Praxis damaliger Zeit voreilig gleichzusetzen. Hervorgehoben wird die durch beträchtliche Stoffkenntnis sich auszeichnende Leistung des Auftraggebers, während der Maler, wahrscheinlich ein fahrender Artist, ohne rationale Durchdringung des Bildkonzeptes, in den beiden Jongleur-szenen „die Künstlerschaft seines eigenen Standes“ (S. 166) aufscheinen ließ.

Die Arbeit von Seebass ist ein eindrückliches Beispiel gewissenhafter Forschertätigkeit, die „Denkmäler per se mit der ihnen eigentümlichen Aussage verstehen“ zu wollen (S. 12). Daß daneben „allzuvielen Arbeiten . . . die Bilddenkmäler eher als Informationsquellen benützen“ (ebda.) erwähnt werden, ist als Vorwurf schwer verständlich. Er vermag aber den guten Eindruck der Arbeit nicht zu trüben.

(Dezember 1975)

Victor Ravizza

BRIGITTE PETROVITSCH: Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 182 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band LXVIII.)

Wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, in einer Zeit hochgezüchteten Spezialistentums den Versuch unternommen hat, ein umfassendes Werk über die Violine zu schreiben, ein Werk, das notwendigerweise über weite Strecken kompilatorischen Charakter haben mußte, fühlte sich oft von der Musikwissenschaft im Stiche gelassen. Dieses Gefühl des Völlig-auf-sich-selbst-Gestelltseins nimmt zu, je mehr man sich in der Darstellung der Gegenwart nähert . . .

Man muß der Verfasserin außerordentlich dankbar sein, daß sie ein Dissertationsthema gewählt hat, dessen Schwierigkeiten ihr von vornherein klar sein mußten. Sie hat für den in Frage stehenden Zeitraum nicht weniger als 172 Werktitel zusammengetragen – das sind rund sieben pro Jahr –, demgegenüber ist das Literaturverzeichnis mit 92 Titeln mager genug ausgefallen, wobei noch der Großteil der angezogenen Werke über oberflächliche Erwähnungen kaum hinausgeht. So lag schon im Thema der Zwang zu eigener analytischer Arbeit.

Bereits Flesch hat darauf hingewiesen, daß die Musik für Violine solo im 20. Jahrhundert in der Verbindung von Bachscher Tradition und den klanglichen Vorstellungen der Zeit ins nahezu Unspielbare führen mußte, er war eigentlich ein Gegner der Gattung. Wer für die Violine allein schrieb, mußte wissen, daß er das fast für sich allein betrieb. Da die meisten Kompositionen für Solovioline das Können eines großen Solisten erfordern, andererseits derartige Werke

nur selten im Repertoire eines konzertierenden Geigers aufscheinen, hat diese Gattung kaum einen Lebensraum. Man kann sich die immerhin große Werkzahl nur so erklären, daß mit einer der schwierigsten Kompositionsgattungen ein Komponist sich selbst erproben wollte.

Um das Thema aus seiner geschichtlichen Verankerung darzustellen, hat die Verfasserin an zwei Stellen weiter ausgegriffen („*Die Entwicklung vor 1945*“ und „*Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen für Violine solo 1900–1945*“). Insbesondere das erste dieser Kapitel war notwendig, um der Darstellung historische Tiefe zu geben. Mit spürbarem Engagement hat sie „*Analyse dodekaphoner Werke (1945–1955)*“ und „*Analyse der Werke (1955–1965)*“ betrieben (S. 68 und S. 82) und das Kapitel „*Bevorzugte Spielarten in den dodekaphonen und seriellen Werken nach 1955*“ (S. 98) gehört zu den besten Abschnitten der Arbeit. Die zahlreichen Beispiele aus Werken von Heider, Wirzniewski, Alche, Großkopf, Jelinek und Finkbeiner sind eindrucksvoll und verkörpern den modernen Stand des Violinspiels. Daß demgegenüber „*Folklore und Exotismus*“ (S. 129–152) nicht vernachlässigt sind und insbesondere die „*Folklore des Vorderen Orients*“ (S. 135–150) einbezogen ist, gibt der Arbeit interessante Aspekte, weil von dorthier möglicherweise eine Regeneration der Soloviolen-Komposition kommen kann.

Eine kritischere Stellungnahme hätte man der Verfasserin bei der Behandlung moderner Spieltechniken gewünscht. Die bloße Aufzählung genügt nicht, man hätte eine Gliederung in solche gewünscht, die man im Saal auch über die 6., 8., 10. Reihe hinaus hört, und in solche, die bloß dem (metamusikalischen) Theater, wenn nicht gar der Show angehören. Wenn es S. 124 heißt, „*Pizzicato auf unbestimmter Tonhöhe, indem die Finger der linken Hand nur leicht auf die Saiten aufgesetzt werden*“ und weiterhin „*ditto, aber in vorgezeichneter Tonhöhe*“ so kann das wohl ein geschickter Tontechniker auf Band und Platte zaubern, im Konzert ist davon aber schon gar nichts zu hören. Hier wäre auch eine stärkere Auseinandersetzung mit Karkoschka (*Das Schriftbild in der Neuen Musik*, Celle 1966) wünschenswert gewesen, der nur auf S. 116

kurz erwähnt wird. Jeder, der sein (Streich-)Instrument liebt, wird heftig protestieren, „*wenn z. B. nun auf dem Korpus des Instruments geklopft, getrommelt, . . . werden soll*“ (S. 126). Was auf dem Schlagbaß und dem Klavierdeckel Jahrzehnte vor der heutigen sogenannten Avantgarde schon von Jazzmusikern praktiziert wurde, ist auf Geigenlack des 18. Jahrhunderts zum Beispiel ganz einfach eine Brutalität. Es ist nicht einzusehen, wieso „*geräuschhafte, aktionsfreudige Spielarten*“ „*materialgebundener*“ (S. 128) sein sollen. Hier müßte genau definiert werden, was man darunter versteht. Mir scheint an dieser Stelle der Terminus „*rohmaterialgebunden*“ passender zu sein. (Januar 1975) Walter Kolneder

FRANÇOIS LESURE: *L'Opéra Classique Français – XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève: Editions Minkoff 1972. 119 S. (*Iconographie Musicale*. I.)

Dieses Werk besteht aus 93 ganzseitigen Abbildungen, denen eine *Introduction* von neun Seiten und eine kurze Bibliographie vorangestellt sind. Die Geschichte der alten französischen Oper, der *Académie de Musique* von 1672 bis 1789 wird hier durch zeitgenössische Abbildungen belegt, denen meist kurze Kommentare und Quellenangaben in kleiner Schrift am unteren Rand jeder Seite hinzugefügt sind. Es handelt sich ausschließlich um die ernste Oper (nicht die *opéra comique*), welche in dem genannten Zeitraum eine stilistische Einheit aufwies, so daß man sie schon seit langer Zeit in Frankreich als die *opéra classique* bezeichnet – bereits die 36 Klavierauszüge von Opern jenes Zeitraums, die seit 1880 erschienen, wurden als *Les chefs d'oeuvres d'opéra classique français* betitelt. Mit dem bei uns üblichen Begriff etwa der Wiener Klassik hat dies nichts zu tun. Die Einheit der französischen Oper entstand vor allem durch das Vorbild Lullys, welches bis zur französischen Revolution in der Praxis wirksam war. Der Verfasser verzichtete daher auf eine Gliederung nach wechselnden Stilarten und wählte die Dreiteilung *Salles* (Theaterbauten), *Décor et machines*, und *Costumes*, wobei den letzteren fast die Hälfte der Abbildungen gewidmet wurde. Besonderer Wert wurde

auf große, ganzseitige und besonders gute (34) farbige Abbildungen gelegt. Dies ist auch der Grund, weshalb fast nur Pariser Quellen herangezogen wurden, welche die getreue Wiedergabe der Originale ermöglichen.

Von den Freilichttheatern in Versailles bis zur Oper in der Rue Richelieu werden einige der wichtigsten Pariser Opernhäuser, auch Bühnenanlagen, Stellungs- und Sitzpläne der Solisten wie des Orchesters sowie einige Opernhaus-Projekte abgebildet. Die Operndekorationen in Paris wandten sich nach der Übernahme italienischer Vorbilder bei Torelli eigenen Formen zu, wobei statt der Tiefenperspektive eine querbetonte Rampenbühne zur Anwendung gelangte, die von Carlo Vigarani und Jean Bérain ausgestaltet wurde. Zweifellos war diese Bühnenanlage günstiger für das Textverständnis der Sänger sowie für die zahlreichen Ballette, welche die französischen Opern bestimmten. Der Verfasser weist in der *Introduction* darauf hin, daß die französische Oper größeren Wert auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung und ihre psychologische Begründung legte als die Italiener. Wenn er auf „*la pure vraisemblance dramatique*“ der französischen Oper hinweist, so war dies nur die eine Seite derselben, auf der anderen steht die Verzauberung der Zuschauer, die trotz allem Rationalismus in Frankreich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wirksam blieb. In Frankreich spielten die Zauberopern mit ihren vielen technischen Wundern, Verwandlungen und Flugmaschinen, auch dann noch eine wichtige Rolle, als man in Italien unter Metastasios Einfluß auf solche völlig verzichtete. Dies muß als Ergänzung erwähnt werden. Im einzelnen ist die Geschichte des französischen Bühnenbildes im 18. Jahrhundert noch so wenig untersucht, daß man für die Stellung Servandonis, Bouchers, Algieris, Machis bisher nur auf Vermutungen angewiesen ist. Wahrscheinlich wird der Einfluß der Italiener ziemlich groß gewesen sein, wenn man etwa die mitten auf der Bühne befindlichen Baumgruppen bei „*les Slodtz*“ (Abb. 47 und 48) mit älteren Vorbildern in Italien, in Rom und Turin vergleicht (vgl. meine *Oper – Szene und Darstellung* Abb. 74 und 80). Historische Genauigkeit, resp. *couleur locale* findet man bereits in einer Abbildung zu Rameaus *Les Indes galantes* (1736;

Nr. 46). Der technischen Ausführung der Flugmaschinen sind eine ganze Reihe von Abbildungen gewidmet.

Besonders reizvoll ist die Entwicklung des Pariser Opernkostüms belegt, vor allem aus Entwürfen von Louis-René Boquet. Die schweren langen Kostüme der Lully-Epoche wurden im 18. Jahrhundert durch breite Krinolinen (*tonnelles*) verdrängt, die seit 1730 auch kürzer wurden, so daß für Tanz und Darstellung mehr Gelegenheiten geschaffen wurden. Die weiblichen Opernkostüme beeinflussten nachweisbar die Mode ihrer Zeit, wobei einzelne Tänzerinnen ihre Kostüme selbst entwarfen. Eine größere Vielfalt findet man freilich bei den männlichen Kostümen, deren Träger eine stärkere Charakterisierung bieten konnten. Gestalten wie Riesen, Krieger, Faune, Ungeheuer, Neger, Chinesen, oder allegorische Figuren wie der Haß (*la haine*; Abb. 76) wurden durch unkonventionelle Kostüme dargestellt – der Haß etwa durch ein Kostüm aus Schlangen und ein zeretztes Gewand. Unter dem Einfluß Noverres wurden einfachere Kostüme wirksam, auch die *couleur locale* (seit 1763). Im 18. Jahrhundert begann man, bekannte Tänzer und Tänzerinnen in Rolle und Kostüm zu porträtieren, wie die Vestris, Lany, Camargo und Sallé, für welche Beispiele gegeben werden. Die Frage der Regie und Leitung der Inszenierungen ist für die französische Oper noch völlig ungeklärt. Zur Ergänzung sei auf die Studien von Gösta M. Bergman hingewiesen (*Zur Entstehung der modernen Regie in Frankreich*, kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 16, Berlin 1958), der für Schauspiel und opéra comique in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckte Regiebücher nachweisen kann.

(November 1973) Hellmuth Christian Wolff

FRIEDRICH NEUMANN: Die Tonverwandtschaften. Phänomen und Problem. Wien: Lafite 1973. 97 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 5.)

Der Verfasser geht in seiner Studie Fragen der Tonsysteme nach. Es gibt hier bekanntlich eine systematische und eine historische Betrachtungsweise, die nicht selten

im Gegensatz zueinander stehen oder gebracht werden. Der Verfasser entscheidet sich für keine der beiden ausschließlich, er versucht vielmehr, beide „zu überbrücken“. Das Mittel der Überbrückung ist „*Die Vorstellung einer ersten und zweiten musikalischen Natur*“ (S. 9). Als erste musikalische Natur bezeichnet Neumann den „*Bereich der Tonverwandtschaften*“, als zweite den der „*geschichtlichen Tonsysteme*“ (ebda.). Beide hingen so miteinander zusammen, daß sich die „erste“ musikalische Natur zur „zweiten“ entfalte. Diese Entfaltung geschehe jedoch nicht zwangsläufig, sondern lasse „*bestimmte, in der Natur der Sache liegende Wahlmöglichkeiten offen*“ (ebda.). Neumann behauptet nun, daß „*die Auffassung der konkreten geschichtlichen Wirklichkeit als zweite Natur, in der die ‚Triebkraft‘ der ersten Natur steckt*“, zu einer Wissenschaft besonderer Art führe, die er „*musikalische Morphologie*“ nennt. Diese sei zugleich historisch und systematisch. Als historische Wissenschaft stütze sie sich „*auf die historischen Stoffmassen*“, als systematische Wissenschaft lese sie „*an diesen Stoffmassen durch Vergleich allgemeine Gesetze der Gestaltbildung ab*“ (ebda.).

Bei diesen Überlegungen bleibt die Grundschwierigkeit immer der Begriff „*Natur*“, des Näheren die Frage, wie weit hier Metaphorisches hineinspielt. Es bleibt auch eine unklare Vorstellung von Geschichte. Denn nicht nur die Tonsysteme, auch die Tonverwandtschaften werden von der Geschichte getragen. Ist es zweite oder erste Natur, wenn Neumann von der „*musikalischen Natur des Menschen*“ spricht, die er auch das „*musikalische Organ*“ nennt (S. 14)? Jedenfalls betrachtet es Neumann als seine Aufgabe, „*die Struktur dieses musikalischen Organs in ihren ersten Anfängen zu erschließen*“ (ebda.).

Neumann beruft sich bei seinem Vorgehen auf Goethes Lehre von den Urphänomenen, wie dieser sie in seiner Farbenlehre entwickelte. Der Versuch, Goethes Gedankengänge für die Musiktheorie nutzbar zu machen, ist freilich nicht neu. Schon R. Louis und L. Thuille hatten es sich in ihrer Harmonielehre zur Aufgabe gemacht, das ganze Gebiet der Harmonik ihrer Zeit und Kultur „*auf einige wenige paradigmatische Grundtatsachen . . . zurückzuführen*“, die

sie – wohl nur im Analogieverfahren – als „*Urphänomene*“ im Goetheschen Sinne ansprachen (vgl. R. Louis und L. Thuille, *Harmonielehre*, erste Auflage 1907, Vorwort). Neumann, der ihr Buch gut kennt – er verweist häufig in seiner Schrift darauf – ist da offensichtlich von ihnen beeinflusst. Doch geht er über eine bloße Analogiebildung zum Goetheschen Begriff „*Urphänomen*“ hinaus, in dem er den Versuch unternimmt, der Formel Goethes für das Farbphänomen eine „*Tonformel*“ an die Seite zu stellen. Der psychologischen Unvergleichbarkeit von Farbe und Ton, auf die Goethe nachdrücklich hingewiesen hatte, ist sich Neumann wohl bewußt. Er folgt nur einigen Sätzen Goethes, vor allem dem Satz: „*Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur*“ (*Farbenlehre*, § 739).

Das Tonphänomen geht nach Neumann zurück auf „*eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweigung gelangen könne*“ (Goethe, ebda.). Als „*ursprüngliche Einheit*“ bezeichnet er die Prim, „*die Gleichheit eines Tones mit sich selbst*“ (S. 57). Die Stufen der Entzweigung sind der Reihenfolge nach 1) die Oktave als Stufe relativer Gleichheit, 2) Quinte und Quarte als „*ausgeprägt polare Stufe*“, 3) „*die Doppelpolarität von Dur und Moll als Vertretung und Bestätigung einerseits, offener bzw. latenter Zersetzung andererseits*“ (S. 59). Diese Stufen entsprechen der Rangordnung der Intervalle, wie sie Neumann im systematischen Teil seiner Abhandlung (S. 18–58) aufstellt. Zunächst ordnet er „*empirisch*“ die Intervalle nach ihrem Verschmelzungsgrad. Die so entstandene Folge, Einklang, Oktave, Quinte, Quarte, Terzen und Sexten, wird ihm zu einer „*prinzipiellen, logischen Folge*“ (S. 18). Quinte und Quarte folgen auf die Oktave, d. h. sie werden erst durch die Oktave verständlich. Entsprechend setzen Terzen und Sexten die Quinte bzw. Quarte voraus. Mit der relativen Ähnlichkeit ihrer Töne treten Oktave, Quinte und Quarte, Terz und Sexte zwischen die absolute Gleichheit des Einklangs und die absolute Ungleichheit der Dissonanzen.

Neumann versucht nun, die prinzipiellen Ähnlichkeitsverhältnisse der Töne „*in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit nach Art eines Stammbaumes*“ zu verdeutlichen. Dieser ergäbe dann „*recht eigentlich das äußere Bild*

der Tonverwandtschaften“ (S. 20). Dabei nimmt Neumann an, „daß die Anlage des menschlichen Ohres zum Auffassen und Begreifen von Tonverhältnissen im Laufe der Jahrtausende wohl etwa gleich bleibt“ (S. 46f.). Er räumt allerdings ein, daß sich der Mensch innerhalb dieser Anlage mit einer gewissen Freiheit bewegen könne (vergl. ebda.).

Die Vorstellung, die der Verfasser von den Tonverwandtschaften hat, wird jedoch der geschichtlichen Wirklichkeit nicht immer gerecht. Er scheint mir die Tonverwandtschaften zu weit unter dem Aspekt der Dur-Moll-Tonalität zu sehen. Daran ändert auch nichts, daß er sich bemüht, die Intervalle immer im Zusammenhang der Musik als „Zeitkunst“ zu sehen. Seine Vorstellungen von kirchentonaler Melodik sind ihrem Gegenstand oft wenig angemessen. Von der ersten Zeile des Liedes „Nun komm, der Heiden Heiland“ behauptet Neumann, daß die Quarte *c-f* „leicht ein Umschlagen des Tonartgefühls von *d-moll* nach *F-dur*, also in die parallele Durtonart“ bewirke (S. 44). Doch hat das Lied weder etwas mit *d-moll*, noch mit *F-dur* zu tun. Es steht im 2. Ton, nicht aber, wie Neumann offenläßt, im 2. oder 10. Ton. Es handelt sich bei der Wendung *d-c-f-e-d* um ein für den 2. Ton typisches Melodiemodell. Die Repercussio *re-fa* des 2. Tones ist hier eindeutig herausgestellt. Durchaus nicht uninteressant sind Neumanns Ableitungen der Kadenz VII–I im reinen Moll und II–I in Dur (S. 42ff. bzw. S. 47ff.). Gerade hier zeigt sich allerdings, wie sehr er – trotz seiner Annahme von „Urquinten“ – von dur-moll-tonalen Quintbeziehungen abhängig bleibt.

Die Bemerkungen von Seite 60 bis 69, 74 bis 77 und 91 bis 97 über das „Verhältnis zu Physik und Akustik“, zur „Physiologie“, zur „Musikpsychologie“, zum „Historismus“, zu „Außereuropäischen Kulturen“ usw. bleiben zu aphoristisch und apodiktisch, als daß man hier dazu Stellung nehmen könnte. Als ergiebiger erweist sich der Abschnitt „Analogie und Mathematik“ (S. 69–74). Es sei nur vermerkt, daß die von Neumann darin vertretene Auffassung, „die Dominantseite des Tonsystems [sei] wesentlich mit Dur . . . , die Subdominantseite dagegen mit Moll“ verknüpft (S. 73), Riemanns Dualismus näher steht, als Neumann zugibt (vgl. H. Riemann,

Handbuch der Harmonielehre, 5. Auflage, S. 214f.).

Im Abschnitt „Typus“ (S. 77–90) skizziert Neumann eine Anzahl von „harmonischen Verlaufsgestalten“ dur-moll-tonaler Musik. Sie erinnern, was der Verfasser auch sagt, an den „Ursatz“ Heinrich Schenkers. Im Unterschied zu Schenker sind jedoch Neumanns Verlaufsgestalten „harmonisch-rhythmisch“ gedacht. Außerdem werden sie im Gegensatz zu Schenker funktional interpretiert. Beachtung verdienen die im gleichen Abschnitt stehenden Analysen von Kadenzbildungen bei Hindemith (S. 81ff.), obwohl hier der Hinweis auf die Kirchentonarten zu unverbindlich bleibt.

(Juli 1975)

Elmar Seidel

WOLFGANG HOFMANN: *Goldener Schnitt und Komposition. Versuch zur Fixierung eines Ordnungsprinzips. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1973. 95 S. und eine Beilage mit Graphiken.*

Mit der Behauptung, die Möglichkeit des Komponierens als Gliederung im Zeitablauf innerhalb einer sinnvollen Ordnung von Tönen, Klängen und Rhythmen, wie sie u. a. in Pentatonik, Kirchentonarten, Dur-moll-System, Dodekaphonie und verschiedenen Reihensystemen gegeben ist, sei erschöpft und fortgesetztes Erweitern führe nur zu ihrem Zerfall, bemüht sich der Verfasser, die Suche nach einem neuen Ordnungsprinzip zu motivieren. Er geht dabei von der Überlegung aus, daß man den Ablauf eines Musikstückes als Zeitstrecke und seine Bauelemente als Teile dieser Strecke, die in bestimmten Proportionen zueinander stehen, auffassen kann. Die betreffende Proportion könnte der „Goldene Schnitt“ (GS) sein. Dieser GS – bei Streckenteilung verhält sich der kleinere Abschnitt zum größeren, wie der größere zur gesamten Strecke – ließe sich dann sowohl für die Ordnung der einzelnen Sätze eines Musikstückes als auch für die der Themen-Gruppen, Variations-Gruppen und Durchführungsteile bis in die Unterteilung der Themen in Motive und rhythmische Zellen nachweisen.

Nach dem GS läßt sich eine Strecke in 2:3:5:8:13:21:34 . . . usw. Abschnitte zerlegen bzw. aus der Dauer eines Musikstückes

(Sekunden) und den Tempoangaben der Sätze (Metronomzahlen) alles weitere exakt analysieren. Musik wird zunächst als mathematische Konstruktion betrachtet. Viele mit der Akribie eines technischen Zeichners entworfene graphische Darstellungen suchen das Prinzip und seine Varianten zu verdeutlichen; ebenso Zahlentabellen.

Generell ergeben sich zwei Anwendungsbereiche: Unter der Voraussetzung, auch andere Komponisten haben ähnlich gearbeitet (achttaktige Perioden), läßt sich das Problem der Tempofindung bei der Interpretation eindeutig lösen. Leider fehlen hier die entsprechenden Beispiele aus der Praxis, die der Verfasser aber durch seine Erfolge als Dirigent eines Kammerorchesters ersetzen kann. Das Hauptanliegen wird jedoch im zweiten Anwendungsbereich diskutiert. Hier geht es um ein quasi Synthetisieren von Musik entsprechend der vorher festzulegenden Dauer des Gesamtstückes und der proportionalen Dauer neben den Tempi der Einzelsätze. Aus der rein mathematisch zu ermittelnden Zahl der Zählzeiten pro Satz ergibt sich nun, immer streng nach dem GS, wieviele davon jeweils auf die einzelnen Bausteine zu entfallen haben.

Auch das Material kann nach dem GS ermittelt werden. Unternimmt man von jedem Ton der Zwölferskala 3, 5 und 8 Halbtöne Schritte (die Schrittzahlen sind aus der Teilungsreihe des GS abgeleitet) auf- und abwärts, so resultieren sechstönige Akkorde, von denen fünf (in eine Oktave versetzt) praktikable Tonleitern ohne eine große Terz, die immer als Sprung und nicht als Schritt empfunden wird, ergeben. Diese fünf Tonleitern bilden das „neue“ Ordnungsprinzip. Weitere Graphiken lassen ihre für Modulationen wichtige Verwandtschaftsgrade und sonstige Beziehungen erkennen. Abschließend (jedoch fast die Hälfte dieser kleinen Schrift füllend) wird eine entsprechend der aufgezeigten Methode konzipierte Arbeit *Fünf Stücke für Streichorchester* als Beispiel aus der Praxis eingehend analysiert und in allen kompositionstechnischen Einzelheiten erläutert.

Diese kleine, aber gewiß nicht zu unterschätzende Schrift, deren Veröffentlichung mit Unterstützung der Stadt Mannheim, des Kultusministeriums von Baden-Württemberg und der Rheinischen Hypothekenbank ge-

schah, bereichert die Möglichkeiten des Komponierens um eine sinnvolle Variante.

(Mai 1976)

Werner W. Reiners

JAN MAEGAARD: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. 3 Bände. Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1972. 191, 647, 103 S., 3 Tabellen.

Von den drei Bänden der monumentalen Arbeit ist der erste (191 S.) als Chronologischer Teil, der zweite (647 S.) als Analytischer Teil bezeichnet; der dritte (103 S. und drei eingelegte Tabellen) enthält die Notenbeispiele überwiegend zum analytischen Teil. Der chronologische Teil betrifft alle musikalischen Arbeiten Schönbergs bis zu seiner Emigration 1933, also nicht nur die abgeschlossenen Kompositionen, sondern auch die Fragmente und – weniger eingehend – die Skizzen; die Analyse beschäftigt sich vornehmlich mit den Kompositionen der Jahre 1907 bis 1909 und setzt Einzelheiten aus ihnen in Beziehung zu frühen zwölfstimmigen Werken. Deutlich wird, daß der Titel des Buches mißverständlich ist: Es beschäftigt sich im zentralen analytischen Teil nicht mit der Entwicklung des dodekaphonen Satzes, sein Hauptgegenstand ist vielmehr eine frühere Stufe des Schönbergschen Komponierens; ihr Tonsatz wird untersucht mit der übergeordneten Tendenz, Schönbergs Äußerung über seine Zwölfstimmkompositionen zu belegen: „*Man folgt der Reihe, komponiert aber im übrigen wie vorher.*“

Der erste Teil beschränkt sich nun allerdings nicht auf die Chronologie der Entstehung, sondern bezieht Quellenbeschreibung, Druckausgaben, Textquellen der Vokalkompositionen und vieles mehr mit ein. Ein Werkverzeichnis zur Chronologie, eine Auflistung der Werke nach Gattungen, ein Verzeichnis der Textdichter und der Abdruck zweier Texte Schönbergs (Text zur 2. *Kammersymphonie* von 1916 und der Vortrag über op. 22 aus dem Jahr 1932) vervollständigen den Band. Die Vielzahl der Aspekte schon läßt Zweifel aufkommen, ob eine solche Aufgabe bei noch so großem Engagement und Fleiß von einem Einzelnen allein überhaupt zureichend zu bewältigen ist. Nachprüfungen im Detail bestärken diesen

Zweifel. Dabei geht es weniger um das Ungleichgewicht hinsichtlich des Raumes, der den einzelnen Kompositionen zugemessen ist (z. B. der *Serenade* op. 24 zehn Seiten, *Moses und Aron* dagegen nur wenig mehr als zwei), oder um andere Ungereimtheiten der Darstellung (z. B. sollte es bei Quellenbeschreibungen selbstverständlich sein, zwischen Blatt und Bogen zu unterscheiden). Vielmehr ergeben sich – wohl unvermeidlich – zahlreiche Unrichtigkeiten im Detail. So steht – ganz wahllos herausgegriffen – das letzte der *Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen* von 1896 in *c*-moll, nicht in *a*-moll (S. 26), in der Dedikation derselben Stücke fügt Maegaard irrtümlich „zugeeignet“ hinzu, der Text zum *Nachtwandler* fordert den ja munter agierenden Trommler auf, das Kalbfell „schwingen“, nicht „schweigen“ zu lassen (S. 33), der erste Verleger von *Friede auf Erden* op. 13 heißt *Tischer und Jagenberg* und nicht *Fischer und Jagenberg* (S. 54). In dem zum ersten Teil gehörigen Notenbeispiel 1 des dritten Teiles, einer Übertragung aus dem von Rufer so genannten II. Skizzenbuch, fehlen neben zahlreichen anderen ausgelassenen Zeichen die erste Hälfte des ersten Taktes, die Instrumentenangabe „Flöte“ zum Anfang der Oberstimme und „pizz.“ beim Oberstimmenakkord des dritten und vierten Taktes; warum Maegaard sich scheut, den Entwurf op. 9 zuzurechnen, obwohl nur zwei Seiten danach im Skizzenbuch ein großer Komplex mit Skizzen zu dieser Komposition beginnt, bleibt uneinsichtig. Zuweilen wird der zentrale Aspekt der Chronologie auch ganz aus dem Auge verloren. Das erste angeführte Skizzenbuch (S. 20) nennt Maegaard – ausschließlich an der Dedikation orientiert – *Sk00* (= Skizzenbuch 1900), obgleich es, unmittelbar hintereinander, drei Skizzen zu op. 9 (eine davon nur bemerkt Maegaard) und wenig später einen Entwurf zu der prägnanten Augustin-Stelle des 2. *Stretchquartetts* enthält – mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit also bis 1906 benutzt wurde.

Es stellt sich die Frage, ob dieser Teil nach J. Rufers 1959 erschienenem Werkverzeichnis, dem er im Charakter sehr nahe steht, als Voraussetzung für die Analyse – wie Maegaard ihn begründet – überhaupt erforderlich war. Zweifellos ist Rufers Buch in vielen Punkten korrekturbedürftig; ob je-

doch nach ihm die Chronologie so ungeklärt war – wie Maegaard (S. 9) behauptet –, daß die Analyse behindert würde, scheint zweifelhaft. Zwar hat Maegaard etliches richtiggestellt (z. B. Rufers Einordnung der fragmentarischen *Violinsonate* von 1927/28 als *Violinkonzert*), ob er aber entscheidend weitergekommen ist, scheint gerade angesichts der Uneinheitlichkeit und mancher Fehler im Detail fraglich. Eine zuverlässige Aufschlüsselung der Kompositionen Schönbergs, die den Aspekt der Chronologie klar und ohne Seitenwege anvisiert, steht weiterhin aus.

Die Tendenz, allumfassend zu sein, setzt sich auch im zweiten, dem analytischen Teil fort, hier jedoch noch mehr mit dem Resultat, daß die Ergebnisse nur mit großer Mühe kenntlich und faßbar sind. Zwar wird Beschränkung hinsichtlich der behandelten Stücke geübt, nicht aber in den herangezogenen Aspekten: Form, Tonsatz, Harmonik, Motivik, zeitliche Entfaltungsart, Charakter und so fort sind stets offenstehende Bereiche, wenn es gilt, die in zweifellos intensiver Kenntnis der Stücke begründeten Beobachtungen des Verfassers mitzuteilen. Dabei ist aber weder eine klare Linie zu erkennen, noch wird die Frage des Zusammenhangs der Aspekte in hinreichender Greifbarkeit dargelegt. Grundsätzliche historisch-systematische Überlegungen fehlen ebenso – die Bezugnahme auf Schönbergs Theorie ist kaum ausreichend – wie die damit verbundene Erläuterung des Sinnes der verwendeten Begriffe. Das Fehlen solcher Deutlichkeit ist um so gravierender, als angedeutete Definitionen zuweilen (etwa S. 7: Motivisches und Strukturelles als Hörbares und Nicht-Hörbares) fragwürdig erscheinen. Klarheit der Voraussetzungen und leichte Zugänglichkeit scheinen generell kein Moment zu sein, dem Maegaard großes Gewicht beimißt: Um die harmonischen Analysen nachvollziehen zu können, muß der Leser ein großes Repertoire von Zeichen und Sigel für Akkordtypen erlernen, gleichsam eine Metasprache, und er muß sie blind erlernen, weil sich „die Eignung der Methode für die hier aufgestellten Zwecke erst im Laufe der Darstellung herausstellen wird“ (S. 8). Ihre kurze Beschreibung am Anfang jedenfalls klärt nicht die Frage, ob die Methode sinnvoll ist, und wie es scheint, nähert man sich im Verlaufe

der analytischen Ausführungen kaum einer positiven Antwort.

Neben einem Namens- und einem Sachregister beschließt ein überaus umfangreiches Literaturverzeichnis den zweiten Band. Nochmals wird die große Mühe deutlich, die auf das Buch verwandt wurde. In der Rückschau auf die übergroße Fülle der bearbeiteten Bereiche wird aber auch nochmals einleuchtend, warum das Buch zwar zu einem in vielen Punkten nützlichen Kompendium geriet, nicht aber zu einem Standardwerk.

(September 1976) Christian Martin Schmidt

WILSON COKER: Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York: The Free Press/London: Collier-Macmillan Ltd. (1972). XV, 256 S.

Einer musikwissenschaftlichen Untersuchung haftet gewiß nicht deshalb schon ein Makel an, weil in ihr eine Problemstellung durchgeführt wird, die einer anderen Disziplin – etwa der Philosophie oder der Literaturästhetik – entstammt. Die Thematisierung des musikalischen „Kitsches“ und des musikhistorischen „Manierismus“, um nur diese zwei Forschungsfelder aus jüngster Zeit zu nennen, geht ja ebenfalls auf die Anregung durch fremde Disziplinen zurück. Es fragt sich allein, wieviel solche übernommenen Aspekte zur Aufhellung von musikalischen Sachverhalten selbst beitragen.

Wilson Coker bedient sich der allgemeinen Theorie von den Zeichen, der Semiotik also, um der an sich nicht neuen Frage nach „Bedeutung“ bzw. „Sinn“ („*meaning*“) in der Musik nachzugehen; die eigene Arbeit nennt er „*a semiotic-gestural theory of music and musical experience*“ (XI). Der von Charles S. Peirce und Charles W. Morris ausgearbeitete zeichentheoretische Ansatz erscheint fruchtbar, und er könnte sehr wohl einige traditionelle Themen der Musikästhetik, wenn auch nicht lösen, so doch auflösen, d. h. sie als ästhetische Scheinprobleme entlarven (darunter die „Dechiffrierung des gesellschaftlichen Gehaltes“ von Musik). Unglücklicherweise legt sich Coker auf den behavioristischen Zeichenbegriff von Mead und Morris fest, wodurch es ihm unmöglich

wird, wirkliche Zeichen von Nichtzeichen zu trennen. Die Zeichenebene, die eine Ebene von Meta-Objekten ist, vermengt er ständig mit der Stufe der bezeichneten Objekte. Beide Objektbereiche werden nämlich unterschiedslos als Stimuli aufgefaßt: wird die „Bedeutung“ des Stimulus mit Hilfe des durch ihn ausgelösten Verhaltens festgestellt, so entfällt in der Tat die – in der Semiotik grundlegende – Unterscheidung von Zeichen und Primärobjekten. „*A sign is a stimulus that directs or influences some organism's behavior in relation to something that is momentarily but not necessarily the dominant stimulus in the situation*“ (2). Die Folge der Definition ist eine Verwässerung des Begriffs „Bedeutung“; denn es erscheint ausgemacht, daß „*meaning*“ nur von Objekten getragen werden kann, die andere Gegenstände repräsentieren, von solchen also, die Zeichen sind (wie Worte, schriftliche Mitteilungen, Bilder, hinweisende Gebärden). Ein Stuhl z. B. ist kein Zeichen, sondern Teil der Objektwelt, der sog. semantischen Nullstufe. Dennoch interpretiert ihn Coker als ein Zeichen, mit der Begründung, daß auch ein Stuhl menschliches Verhalten stimuliere – man ißt nicht den Stuhl, sondern man setzt sich auf ihn. „*And so it is with music: the music stimulates; we are disposed this or that way, and we respond*“ (16).

Als die Einheit von musikalischen Zeichen wird die musikalische „Gebärde“ interpretiert. Die Umschreibung, obwohl lang, möge folgen: „*A musical gesture is a complex stimulus to the response of composer, performer, and listener as well as to ruther musical development: it comprises a recognizable formal unit and consists of a selection and organization of sonic and rhythmic properties in sonorous motion, which signifies other purely musical objects or non-musical objects, events, and actions*“ (18). Daß die Gebärden jedoch nichts repräsentieren, also keine Zeichen sind, sondern schlicht – als Primärobjekte – da sind, bestätigt kurz danach Coker selbst: „*Musical gestures tend to be much more a doing of something than a saying of things about something*“ (19).

Im weiteren Verlauf faßt Coker alles und jedes als ein musikalisches Zeichen auf. Dies kann besonders bei seiner Erörterung der „*congeneric meaning*“ belegt werden – das

ist jene Art von „Bedeutung“, die nach Coker dadurch entsteht, daß Zeichen wie bezeichnete Gegenstände von gleichgeartetem Medium sind. Gemeint ist damit der immanente musikalische Kontext, dem Coker die Eigenschaft von Zeichen zuspricht, von Zeichen allerdings, die wechselseitig aufeinander hinweisen. Genannt sei als Beispiel das indexikalische Zeichen, ein herausgehobenes Objekt, das auf die Umgebung hinweist (etwa Verkehrszeichen). Die markanten Punkte einer Komposition wie Sforzato-Stellen, höchste Töne einer melodischen Kurve usw. betrachtet Coker als musikalische Indexe, und zwar aus dem Grunde, weil „*they help the listener notice, to perceive and heed, what is important*“ (91). Daß solche Stellen nicht auf Wichtiges hinweisen, sondern selber wichtig für die Analyse sind, will Coker nicht wahrhaben. Verkehrt – unter vielen Verkehrtheiten – ist auch sein Bemühen, nachzuweisen, daß logische Partikel und Junktoren („und“, „nein“, „oder“ usw.) auch in der Musik enthalten seien: der Mehrklang stelle eine Konjunktion dar (z. B. C „und“ E „und“ G), und eine Negation sei dann ausgesprochen, wenn in der Musik ein abrupter thematischer, dynamischer oder sonstiger Wechsel erfolgt.

Seinem behavioristischen Standpunkt gemäß, berücksichtigt Coker ausschließlich die subjektive und häufig falsche Musikinterpretation des Hörers, statt vom musikalisch Gemeinten auszugehen. Es scheint, daß eine musikalische Semiotik die normative Vorstellung, wie ein Werk angemessen zu hören sei, nicht einfach ausklammern darf.

(August 1972)

Tibor Kneif

OTTO E. LASKE: *On Problems of a Performance Model for Music*. 1972. 136 S. (Als Manuskript vervielfältigt von dem Institute of Sonology – Utrecht State University.)

Musik als Sprache war schon immer ein beliebtes Thema derer, die gern abstrakter Spekulation frönen. Die Zahl der Arbeiten ist in letzter Zeit gestiegen; ein Zusammenhang mit der wachsenden Bedeutung, die sich die Linguistik erringen konnte, ist dabei deutlich erkennbar. Noam Chomskys Ruhm als Sprachtheoretiker wie auch seine politi-

schen Aktivitäten werfen sogar ein bißchen Glanz auf musiktheoretische Abhandlungen. Chomsky ist auch der in Laskes „paper“ am häufigsten zitierte Autor, man vermißt den Namen Wilhelm von Humboldts, wiewohl er gleichermaßen für Laskes Hypothesen wichtig wäre.

Die zentralen Begriffe, um die es in Laskes Studie geht, sind Kompetenz und Performanz. In der Linguistik versteht man unter Kompetenz Sprachbefähigung, die man als ein System von Regeln zu beschreiben versucht, mit dessen Hilfe unendlich viele Sätze erzeugt (generiert) werden können. Performanz meint das aktuelle Sprachverhalten. Durch Verallgemeinerung lassen sich diese beiden Begriffe für alle Vorgänge des Verstehens und der Verständigung brauchbar machen. Chomsky betrachtet das aktuelle Sprachverhalten als akzidentielle Realisierung der dem Sprecher gegebenen Kompetenz. Modelle, die den Akt der Performanz im Sinne Chomskys beschreiben wollen, rekurrieren zwangsläufig auf eine ihr zugrundeliegende Kompetenz. So auch Laske bei seiner Erklärung von „*musical activities*“ (ein etwas vager Begriff, unter den wohl auch alle Kompositionen zu subsumieren sind – im Sinne Laskes). Zunächst einmal werden unter dem Aspekt des Zusammenhangs von Kompetenz und Performanz bisherige Theorien kritisiert; diesem Zusammenhang genügen nach Laske weder wahrscheinlichkeitstheoretische Erörterungen, noch die Theorien von Morris und Pierre Schaeffer. Laske entwickelt selbst ein System von Regeln, das in Art eines Flußdiagramms dargestellt wird, ein System, bei dem die zu „musikalischen Aktivitäten“ (Performanz) erforderlichen Strategien direkt von der grammatikalischen Kompetenz abhängen. Er bleibt dabei gänzlich im Abstrakten stecken; kaum, daß sich irgendwo ein direkter Bezug zu Musik zeigt. Grundsätzliche den Gegenstand betreffende Vorüberlegungen fehlen. Vor allem das Problem wäre zu klären gewesen, inwieweit ein linguistischer Ansatz – und insbesondere der von Chomsky – der Erklärung von Musik, die den natürlichen Sprachen nicht ohne weiteres vergleichbar ist, dienen kann.

Wissenschaftliche Erkenntnisse können durch die Frage „wozu“ gehemmt werden. Bei der Schrift von Laske fühlt man sich

allerdings zu dieser ungunstigen Frage gedrängt. Vielleicht wird man in seinen weiteren Publikationen eine Antwort finden.

(Oktober 1973) Helga de la Motte-Haber

EVERETT HELM: Le compositeur, l'interprète, le public. Une étude d'intercommunication. Florenz: Leo S. Olschki (1972). 223 S. (Publications du Conseil International de la Musique, Serie „Musique et Communication“. Vol. 1.)

Jeder Band in der vom Internationalen Musikat besorgten Reihe „Musik und Kommunikation“ erscheint in englischer wie in französischer Sprache. Der 1970 herausgekommene englische Fassung von Helms Beitrag (*Composer, Performer, Public. A Study in Communication*) folgt nach zwei Jahren eine französische Übersetzung. Der bekannte amerikanische Komponist und Musikschriftsteller vermittelt in seinem Auftragswerk sowohl Kenntnisse aus eigener Erfahrung wie auch – in der Hauptsache – solche aus zweiter und dritter Hand. Seine Arbeit versteht er selber als eine Kompilation aus einigen Monographien, aus Kongreßberichten des Internationalen Musikrates und vor allem aus den bis 1969 erschienenen Heften von *The World of Music*. Der Überblick über die Realität des gegenwärtigen Musiklebens und über die darin enthaltenen Probleme konnte im Hinblick auf die gewählte Arbeitsweise nicht anders als sehr summarisch ausfallen: da ist von den Rezeptionsschwierigkeiten neuer Musik, den Existenzbedingungen schaffender und ausübender Musiker, von der Differenzierung des Publikums, der Kommerzialisierung der Talente die Rede, und die Beschränkung auf Sekundärbericht und auf abstrahierende Zusammenfassung ist so folgerichtig, daß Helm sich sogar mit der avantgarde-feindlichen Tendenz vieler Stimmen, über die er referiert, zu identifizieren scheint. Die Systematik des Buches ist diejenige eines Zettelkastens, worüber die stilistische Ausschmückung nicht hinwegtäuschen kann. Ein Beispiel auf S. 66f.: „Benjamin Britten fait remarquer:“ (folgt Zitat von 8 Zeilen); „William Walton ajoute:“ (7 Zeilen); „Desmond Shawe Taylor remarque avec ironie:“ (8 Zeilen); „Dimitri Chostakowitch prend une position plus virulante:“ (19 Zeilen) usw. usf.

Von einem Referenzband dieser Art hätte der Leser auf jeden Fall ein Sach- und Personenregister erwartet, übrigens auch die durchgehende Quellenangabe der zitierten Äußerungen. Beides ist unterlassen worden; für jemanden, der vor der Wahl steht, entweder die – ungenaue und unvollständige – Synopsis von Helm oder die Originalhefte von *The World of Music* durchzublättern, kann die Entscheidung schon aus diesem Grunde nicht zweifelhaft sein.

(August 1972)

Tibor Kneif

GERHARD SCHUHMACHER: Musikästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. 68 S. (Erträge der Forschung. 22.)

Im Rahmen der Reihe „Erträge der Forschung“ besteht die vorliegende *Musikästhetik* in einem Forschungsbericht. Forschungsgegenstand und Berichtszeitraum bestimmt der Verfasser dahin, die „Verflechtungen ästhetischer Fragestellungen in der heutigen Musikwissenschaft möglichst umfassend zu exemplifizieren“ (S. 3), wobei er sich „in der Hauptsache den Arbeiten seit etwa der Mitte der sechziger Jahre“ zuwenden will (S. VII) und innerhalb dieser „zum großen Teil . . . deutschsprachige Veröffentlichungen“ berücksichtigt (S. 3).

Dieses Programm könnte erwarten lassen, daß der Verfasser auf das seit Jahrzehnten prekäre Verhältnis der Musikwissenschaft zur Ästhetik aufmerksam macht. Er berührt diesen Hintergrund – Guido Adler etwa bleibt ungenannt – nicht, wie er auch den allgemeinen Hinweis darauf unerwähnt läßt, daß das spezifisch musikästhetische Schrifttum nur dünn gesiedelt ist. Es kommt dem Verfasser stattdessen besonders darauf an, die in der musikwissenschaftlichen Literatur enthaltenen musikästhetischen Fragen herauszuschälen. Dabei gesteht er die Schwierigkeit, den Untersuchungsgegenstand zu fassen, im ein wenig dunklen Schlußsatz der Einleitung zu: „Eine Definition dessen, was Ästhetik heute für die Musikwissenschaft bedeutet, ist zweifellos schwieriger, wenn nicht unmöglich geworden; für die einzelnen Bereiche, in die Ästhetik nun verwoben ist (gemeint sind: Historiographie, Biographie, Analyse, Soziologie, Psycholo-

gie, Musiktheorie), wurde die Wandlung der Wissenschaft zur Lösung von positivistischen Methoden“ (S. 4).

Die vorgenommene Beschränkung auf die deutschsprachige musikwissenschaftliche Literatur wird indessen sogleich unterlaufen dadurch, daß „ein Charakteristikum der Ästhetik in der jüngeren Musikwissenschaft“ das folgende ist: „philosophische Ästhetik als Ausgangspunkt für immanent musikologische Fragestellungen“ (S. 6); dementsprechend wird auf H.-G. Gadamer, M. Kagan, G. Lukács und Th. W. Adorno verhältnismäßig am ausführlichsten eingegangen. Ausgeschlossen von der Betrachtung bleiben infolge der verschiedenen Einschränkungen moderne ästhetische Strömungen wie die Informationsästhetik sowie die Äußerungen von Komponisten zur Musikästhetik, vom Verfasser als „Künstlerästhetik“ im etwas anachronistischen Gegensatz zur „philosophischen Systemästhetik“ vorgestellt (S. VII, vgl. S. 3). Namen wie M. Bense und A. A. Moles, K. Stockhausen oder M. Kagel unerwähnt zu finden und indirekt im Zusammenhang mit Kurt von Fischer über P. Boulez nur zu erfahren, er habe „Überlegungen zum Zeitproblem in der Musik seit den 1950er Jahren“ angestellt (S. 12), trägt zur aktuellen Bedeutung eines Berichts über „Musikästhetik“ kaum bei.

Die unvoreingenommene Darstellung ist in sieben locker verbundene Abschnitte zu je etwa fünf Seiten geteilt; es werden thematisiert die besondere Stellung der Musikästhetik innerhalb der allgemeinen Ästhetik, das Zeitproblem, die marxistisch-leninistische Ästhetik, die Widerspiegelungstheorie, die Theologie der Musik, die Hermeneutik sowie gesellschaftliche Implikationen. Auf zehn abschließenden Seiten werden „Aspekte ästhetischer Forschung“ erörtert, d. h. es werden Historiographie, Biographie, Musikanschauung, Musiktheorie sowie „Analyse und Werturteil“ zur Musikästhetik in Beziehung gesetzt. Eine Bibliographie (S. 53 bis 63), die „in erster Linie die im Text verarbeitete Literatur“ mitteilt (versehentlich heißt es von Schönbergs *Harmonielehre*, sie habe nach der Erstauflage von 1911 „verschiedene unveränderte Neuauflagen“ erfahren), und ein Register (S. 65-68) beschließen den Bericht.

(Dezember 1975) Albrecht Riethmüller

Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit „Een Schoon Liedekens-Boeck“ van 1544, uitgegeven door K. VELLEKOOP en H. WAGENAAR-NOLTHENIUS met medewerking van W. P. GERRITSEN en A. C. HEMMES-HOOGSTADT. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1972. Band I: XVI, 208 S., Band II: LII, 270 S., 4 Faks. und zahlreiche Notenbsp. im Text.

Die deutsche Volksliedforschung hat das ältere niederländische Lied zunächst als wichtigste historische Quelle betrachtet und es vorbehaltlos in ihren Untersuchungsbereich einbezogen. Die reichen literarischen Quellen niederländischer Provenienz wurden u. a. von F. M. Böhme, J. Bolte, C. Brouwer, L. Erk, Hoffmann von Fallersleben, J. Koepf, J. Meier, E. Mincoff-Marriage, W. Salmen, L. Uhland und W. Wiora benutzt und auch in die Kataloge des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. eingearbeitet. Hoffmann von Fallersleben besorgte schon 1855 eine Neuauflage des Antwerpener Liederbuches von 1544, Johannes Koepf veröffentlichte 1928 seine *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544* in Buchform.

Auf den Ergebnissen dieser Forschungen konnte eine Arbeitsgruppe von Kandidaten der Musikwissenschaft an der Reichsuniversität Utrecht weiterbauen, deren Thema eigentlich die einstimmigen Souterliedekens von 1540 sein sollte, – so daß die vorliegende Auswahledition des 1544er-Liederbuches gleichsam als Nebenprodukt der Arbeiten an den Souterliedekens zu betrachten ist. Band 1 enthält nach kurzen, allgemein gehaltenen Einleitungen Melodien und Texte. In Band 2 schreiben zunächst auf 46 Druckseiten W. P. Gerritsen und H. Wagenaar-Nolthenius über die Edition von 1544 und die darin enthaltenen Texte und Melodien; Kommentare füllen den Hauptteil. Das alles ist mit größter Akribie gemacht. Die Übertragungen entsprechen der gegenwärtigen Notationspraxis; man läßt die Quelle möglichst getreu selbst sprechen und hütet sich davor, die Melodien etwa in Taktgerüste zu zwängen. Text- und Melodievarianten werden in erstaunlicher Vollständigkeit zitiert und miteinander verglichen, – der Blick in die Kataloge des Deutschen Volksliedarchivs bestätigt dies. Eine moderne Edition sollte

jedoch darüber hinaus dem kultursoziologischen Hintergrund und Kontext Beachtung schenken, dem das 1544er-Liederbuch seine Entstehung und Verbreitung verdankt; es könnten zudem der Gebrauchswert des Liedgutes, seine schichten- und situationsspezifische Zurichtung skizziert werden. In dieser Richtung wäre weitere Forschungsarbeit willkommen.

(April 1974)

Wolfgang Suppan

Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlietjes en Contredansen. Introduction, Notes and Bibliography by Marie VELDHUYZEN. [Amsterdam:] Frits Knuf 1972. 3 Bl. XVI S., 2 Bl., (30) Bl., (457) S. (Facsimiles of Rare Dutch Songbooks. Vol. 3.)

In Holland sind während des 17. und 18. Jahrhunderts etliche Sammlungen einstimmiger Instrumentalstücke gedruckt und offensichtlich gut verkauft worden, wofür es aus anderen Ländern an vergleichbaren Dokumenten mangelt. Es sind dies Spielbücher, die in einer potpourriartigen Folge eng gedruckt favorisierte Singweisen (ohne Texte, nur Textmarken), Tänze und Genrestücke zum Abspielen für den Hausgebrauch, bei Festen und Feiern oder in Vergnügungsstätten in Stadt und Land anbieten; mit dieser bunt gemischten Auswahl bieten sie einen verlässlichen Einblick in die Praxis von „Gebrauchsmusik“ ohne sonderlich hohen Schwierigkeitsgrad. Floskeln, Klischees, Lieblingsthemen und -rhythmen werden insonderheit dann leicht daraus erfahrbare, wenn wie in der vorliegenden Publikation aus der Zeit von 1700 bis 1716 mehr als 1000 Nummern im Faksimile zugänglich gemacht werden, die in mehreren Heften bei den Amsterdamer Verlegern Estienne Roger und Pieter Mortier erschienen sind. Derb-Paganes findet man neben subtil Höfischem, national Geprägtes steht neben international verbreiteten Stücken spanischer oder englischer Provenienz. Ein Menuett von J. Ph. Krieger läßt sich darunter ebenso identifizieren wie die verselbständigte Oberstimme „*Tutti Venite Armati*“ (Nr. 871) aus dem – noch im 20. Jahrhundert häufig gesungenen – *Balletto a 5* von Giovanni Gastoldi aus dem Jahre 1591. In einer Battaglia wird gar noch an *De slag van Pavie* (Nr. 789) erinnert, zu-

dem aber auch mit Titeln wie *d'Oostindische Rooseboom* oder *America* der Aspekt der weltweiten Beziehungen des Landes um 1700 eröffnet. Schlafliedchen (Nr. 389), Volksballaden (Nr. 266, 461), Liebesgesänge (z. B. Nr. 734, die in Zusammenhang mit dem Text bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort Nr. 407 zu bringen sein dürfte), Genrestücke wie *de Rommelpot* (Nr. 42) oder *De Speelman met een Oogh* (Nr. 195), ein beachtenswerter *Heyducken Dans* (Nr. 358), Straßenlieder, Märsche, französische Popularweisen und anderes mehr zählen zum abwechslungsreichen Repertoire, dessen Provenienz und Konkordanzen bislang nur teilweise ermittelt worden sind. Zugesagt sind die *Lietjes* für Spieler von „*de Hand-Viool. De Fluydt En Haubois*“, also für hohe Melodieinstrumente. Die Titelblätter der Teilausgaben des Druckers Pieter Mortier schmückt allerdings ein Stich, der in der Art des David Teniers einen ländlichen Lautenspieler in einer Taverne darstellt (dazu vgl. Salmen, *Haus- und Kammermusik*, in Musikgeschichte in Bildern IV, 3, 1969, Abb. 28), womit abermals ein Beleg dafür geboten wird, daß lediglich mit erheblichen Einschränkungen Frontispize als ikonographische Quellen bei der Interpretation von Buchinhalten heranziehbar sind. Die bewährte Kennerin der holländischen Musiktraditionen, Marie Veldhuyzen, beschreibt in einer holländisch und englisch abgefaßten Einleitung detailliert die Drucke und die geschichtlichen Umstände ihres Zustandekommens. Da deren Inhalt weder genuin holländisch ist, noch ausschließlich aus „*Boerenlietjes en Contredansen*“ besteht, bieten diese Spielbücher Material in Fülle für die internationale, vergleichende Forschung. Es ist der Herausgeberin zu danken, daß sie diese Fundgruben aus der Bach-Händelzeit in ansprechender Ausstattung erneut zugänglich gemacht hat. Es bleibt zu hoffen, daß die geschichtliche Erforschung der sogenannten „Gebrauchsmusik“, des in den letzten Jahrhunderten wechselnd Popularen dadurch angeregt eine vermehrte Förderung erfährt.

(Juli 1973)

Walter Salmen

ROLF WILH. BREDNICH / WOLFGANG SUPPAN: *Die Ebermannstädter Liederhandschrift. Kulmbach: Stadtarchiv 1972. 254 S. (Die Plassenburg. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken. Band 31.)*

Die Abfassung dieser Liederhandschrift fällt in die Zeit zwischen 1745 und 1750. Sie stammt also vom Ende der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die allgemein als arm an Überlieferungen von Liedzeugnissen gilt. Deshalb ist es umso mehr ein Verdienst der Herausgeber, mit diesen 95 Liedern die Überlieferungslücke verringert zu haben, zumal es sich bei diesen Liedern fast durchweg um Unika handelt. Eigene Dichtungen des Schreibers Frantz Melchior Freytag, des Schulrektors aus Ebermannstadt, dem Fundort nach dem die Liederhandschrift benannt ist, werden dabei nicht ausgeschlossen. Obwohl über diese Person nichts bekannt war, konnten die Herausgeber an Hand vieler Einzelheiten ein Bild dieser Persönlichkeit zeichnen, das ein relativ hochanzusetzendes Bildungsniveau widerspiegelt. Das beweist schon die völlig intakte Orthographie der lateinischen Mischlieder, von denen das Repertoire einige enthält. Dagegen findet man darin wenig bodenständige oberfränkische Lieder und auffallend wenige Volkslieder.

Die Herausgeber gliedern den Inhalt in: 1. *Bindung an die Kirche* (Lobeshymnen auf Kapläne), 2. *Soziales Engagement* (Parteinahme für die unterprivilegierten Schichten – Bauernklagen und -Loblieder), 3. *Philosophie der Zufriedenheit* (stoisches Lebensideal), 4. *Vorliebe für grobianischen Scherz und Burleske*, 5. *Schäferlieder* (Moderscheinungen in Handschriften des 18. Jahrhunderts).

Den einleitenden Bemerkungen zu der Person des Schreibers, zu den Liedern selbst in Bezug auf Gattung, Sprache und Mundart folgen solche zu den Melodien. Der Vorzug vorliegender Sammlung besteht darin, daß diese überhaupt vorhanden sind im Vergleich zu ähnlichen Handschriften, die keine aufweisen oder nur Tonangaben besitzen. Eine Tabelle gliedert die Melodien nach Taktart (gerade oder ungerade), nach Schwerpunkten der ersten Melodiezeile, Form (wobei zu den Anfangsbuchstaben des Alphabets noch „R“ als Bezeichnung für offene Reihenform verwendet wird), nach Kadenztonen und

typologischen Bemerkungen, die sich auf den Inhalt vorliegender Sammlung beschränken. Bestimmte Gestaltungsprinzipien der Melodik um die Mitte des 18. Jahrhunderts sollen dadurch klargestellt werden. Es handelt sich überwiegend um Melodiengut, das in der Tradition des Generalbaßliedes steht und demgemäß in die Verwandtschaft der *Singenden Muse an der Pleiße* gehört (S. 38). *Der lobenswürdige Baurenstand* (Nr. 30) z. B. erinnert ganz deutlich an Bachs Bauernkantate. Melodien mit ausgeprägten Vorklassik und Seufzerschleifen erweisen sich auch als typische Vertreter der Vorklassik. Bei solchen vergleichenden Untersuchungen hat es der Melodieforscher schwer. Er ist „fast ausschließlich auf Zufallsfunde und auf sein Gedächtnis angewiesen. Während Volksmusiksammlungen heute vielfach musikalisch systematisiert sind, fehlen von großen und kleinen Meistern vergangener Jahrhunderte Melodieregister ganz“ (S. 44).

Diese Klage besteht nur allzu recht. Die Melodien sind zur Erleichterung vergleichender Studien nach G-dur oder g-moll transponiert, wovon Nr. 20 (C-dur) eine Ausnahme macht. Den Abschluß bilden Einzelkommentare und Konkordanzen, wobei man sich vernünftigerweise nicht zwingen, unbedingt über jedes Lied etwas auszusagen. Dankenswerte Hilfen sind das Register der Liedanfänge, Schlagwortverzeichnis und Glossar. (April 1974) Hartmut Braun

MAX ZULAUF: *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1972. 83 S., mit Abb. im Text und auf Tafeln.*

Zulauf geht von der im Jahr 1826 in 4. Auflage erschienenen *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* aus, die Johann Rudolf Wyss d. J., Professor der Philosophie in Bern, und der in der gleichen Stadt tätige Musiklehrer Ferdinand Fürchtegott Huber gestaltet hatten, an die sich allgemeine Begeisterung für das „Schweizerlied“ knüpfte, so daß Unternehmen ähnlicher Art, jedoch eher kommerziell als ideell ausgerichtet, folgten: *Les Delices de la Suisse* von Ernst Knop, *Airs suisses* von Ernst Friedrich Hegar, beide in Basel ediert, und

Souvenir de la Suisse, von Philipp Fries in Zürich gestaltet und verlegt. In diesen vier „großen Liedersammlungen“ (so in der 1. Kapitelüberschrift bei Zulauf charakterisiert) sind etwas über einhundert Melodien enthalten, die jedoch – sehen wir von der erstgenannten Publikation ab – vielfach „wohl schweizerisch [seien], aber nicht dem innern Gehalt, sondern nur der äußeren Faktur, der Mache, nach“ (S. 13), in denen aber auch Lieder anderer Alpengegenden (Tirols, der Steiermark) bedenkenlos unterschoben wurden, wenn nur das Schweizerische Klischeebild „Heimat und Sehnsucht“ stimmt.

Die Rolle, die diese Lieder insgesamt „in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu spielen bestimmt waren, wechselte vom tragischen zum komischen. Manch Erfreuliches und Erheiterndes, aber leider noch mehr Unerfreuliches und Deprimierendes läßt sich von ihnen erzählen . . . Musiker und Verleger, Dilettanten und Künstler bemächtigen sich ihrer“ (S. 16). Zulaufs Broschüre behandelt eben dieses Thema in Kapitel II: *Das Lied im großen Konzert* (Klavierparaphrasen, Bearbeitungen für andere Instrumente, der Jodel als Koloratur); III: *Das Lied im Hause*; IV: *Von einzelnen Liedern*; V: *Das „Schweizerlied“*; VI: *Das schweizerische Salonstück*; VII: *Gewitter und Lawinen*; VIII: *Schweizerlied und Chorgesang*; IX: *Das Lied in der Schule*. Bedenkt man, daß die vorliegende Schrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens der Berner Sektion der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft zur Publikation gelangte – und daß Zulauf bei der Gründungsversammlung dieser Sektion vor fünfzig Jahren mit dabei war, dann mag man wohl sagen, daß der Autor die reichen Ergebnisse eines lebenslangen Sammlerfleißes vorlegt, um die Geschichte des Schweizerliedes im 19. Jahrhundert in ihrem romantischen Überschwang, in ihren negativen Auswirkungen und in ihrer Verzahnung mit der bürgerlichen Konzert- und Hausmusikpflege zu erhellen. Es gibt keinen Fachmann, der dazu Ergänzungen und Berichtigungen anbringen könnte: eine solche Einschätzung sei nicht als pietätvolle Verbeugung, sondern als Pauschallob verstanden.

Eine Frage beschäftigte den Rezensenten jedoch bei der Lektüre: Warum schickt Zulauf diese Schrift unter dem Titel *Volkslied* . . . auf den Weg? Es ist die Rede von volks-

tümlichem Liedgut, von im Volkston gefertigten „Schweizerliedern“? Selbst dort, wo der Volksliedforscher Einblick in mündliche Traditionen sich erhofft, etwa bei Kapitel III, beschränkt sich der Autor auf die Liedpflege im gebildeten Bürgerhaus. In einem Schlußkapitel, X: *Rückblick und Ausblick*, werden die Namen einiger Volksliedsammler erwähnt, die zu Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts schriftlose Traditionen aufgespürt und bekannt gemacht haben; ohne auf jenen Gegensatz zwischen erstem und zweitem Dasein des Liedes hinzuweisen, der das eine (volkstümliche Schweizerlied) vom andern (Volkslied) sehr scharf trennt. Aber: wenn Generationen nach den *Kühreihen*-u. a. Ausgaben noch immer mündliche Überlieferung in den verschiedensten Landschaften der Schweiz vorhanden war – das Literarische wurde erst mit Hilfe von Radio, Schallplatte und Fernsehen übermächtig –, wenn etwa im Rätoromanischen noch in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts A. Maissen, A. Schorta und W. Wehrli die grandiose Sammlung der Lieder der *Consolazium dell'olma devoziusa*, Basel 1945 zu veranstalten vermochten, dann erscheint es unangemessen, für das *Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert* einzig sekundäre Lebensformen ins Feld zu führen. „Die klassische Sammlung von ‚Schweizer-Kühreihen . . .‘ z. B. ist gewiß kein ebenbildlich klarer Spiegel von dem, was man in den Bergen um 1800 sang“, sagte Walter Wiora bereits 1949 (*Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel 1949, S. 6).

Zulauf hätte gut daran getan, im Titel und im Text seines Bandes nicht vom „*Volkslied*“, sondern statt dessen vom „*volkstümlichen Lied*“, vom „*Schweizerlied*“ zu sprechen.

(August 1973)

Wolfgang Suppan

BERTRAND HARRIS BRONSON: *The Traditional Tunes of the Child Ballads. With Their Texts, according to the Extant Records of Great Britain and America. Vol. IV. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1972. XVI und 576 S., zahlreiche Notenbsp.*

Ogleich Bronson mit dem vorliegenden Werk – dieser 4. Band schließt die Edition ab – zu der epochemachenden Balladen-

textausgabe von Francis James Child (1825 bis 1896), *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 Bände, Boston/New York 1882 bis 1898, Neudruck New York 1956, nur die Melodien ergänzen wollte, widerspricht er damit doch der Konzeption seines berühmten Vorgängers. Child druckte einst die Texte von 305 „echten“ Balladentypen ab; er stützte sich dabei überwiegend auf historische, schriftlich überlieferte Quellen und er verglich die einzelnen Belege mit der kontinental-europäischen Tradition. Unter Berufung auf Child, hielt die angelsächsische Volksliedforschung mit den 305 sogenannten „Child-Balladen“ ihr Corpus einschlägiger Lieder für abgeschlossen, für einen im Grunde toten Komplex. Nun zeigt Bronson anhand von Aufzeichnungen aus den letzten Jahrzehnten, vor allem aus den USA, daß viele Child-Balladen in unterschiedlich geformten Text- und Melodiefassungen bis in die Gegenwart herein lebendig sind, – und daß darüber hinaus unter den 305 Child-Nummern keineswegs alle Balladen erfaßt wurden, die einst und heute in England oder Schottland erklingen sind und erklingen.

Naturgemäß ist die Überlieferung der einzelnen Typen ungleichmäßig. Zweiundsechzig der in Band 4 (Nr. 244 bis 305) vertretenen erzählenden Lieder aus Child finden sich bei Bronson nicht mehr. Die gesellschaftlichen Veränderungen haben ihre Inhalte unaktuell werden lassen. Andere Balladen wieder sind bei Bronson mit mehr als fünfzig neuen Melodie- und Textvarianten vertreten: an der Spitze steht *The Sweet Trinity* (Nr. 286) mit 110, es folgen *The Jolly Beggar / The Gaberlunzie-Man* (Nr. 279) mit 86, *The Farmer's Curst Wife* (Nr. 278) mit 71, *The Wife Wrapt in Wether's Skin* (Nr. 277) mit 62 und *Our Goodman* (Nr. 274) mit 58 Fassungen. Beachtenswert, daß es sich dabei vorzüglich um Schwankballaden handelt. Dazwischen liegen jene Lieder, die in einzelnen Reliktgebieten oder durch einzelne besonders überlieferungstreue Sänger(familien) sich in wenigen Zeugnissen in unsere Zeit herein gerettet haben.

Die Anlage der einzelnen Artikel (sprich: Child-Nummern-Ergänzungen) entspricht dem konventionellen germanistisch-volkswissenschaftlichen Schema; nach einer kurzen Beschreibung des Balladentyps folgt die Überlieferungsliste, danach stehen Text- und

Melodieabdrucke. Die Provenienzzangaben sind hinlänglich genau. Wieweit Tonbandnachschriften Texte und Melodien getreu widerspiegeln, kann nicht überprüft werden; doch dürften die Melodien – vergleicht man das Notenbild mit neueren musikethnologischen Transkriptionen – normiert und geglättet worden sein.

Als Abschlußband enthält das vorliegende Buch eine Reihe von Ergänzungen zu den vorangegangenen Bänden sowie Bibliographien und Register. Schade, daß der Musikforscher vergeblich nach einem Melodienregister Ausschau halten muß, wie es von der „Studiengruppe für die Katalogisierung und Systematisierung von Volksweisen“ im International Folk Music Council empfohlen wird; dies ist eigentlich erstaunlich, weil Bronson selbst wichtige Beiträge zum Thema der genannten Studiengruppe geliefert hat (vgl. *Journal of American Folklore* LXII, 1949, S. 81–86; ebda. LXXII, 1959, S. 165–191).

(Januar 1975)

Wolfgang Suppan

BRUNO NETTL with BELA FOLTIN Jr.: Daramad of Chahargah. A Study in the Performance Practice of Persian Music. Detroit, Michigan, USA: Information Coordinators, Inc., 1972. 84 S. mit 16 Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology. No. 2.)

Mit dem Darāmad, wörtlich „Vorspiel“ oder „Einleitung“, beginnt jener Teil des persischen Dastgāh (d. i. das für die Kunstmusik allgemein verbindliche Formschema, in welchem ein Modus oder „Melodietyp“ entfaltet wird), den man als Āwāz, wörtlich „Gesang“ bezeichnet. Seinerseits besteht der durchweg nicht metrisierte Āwāz aus mehreren oder zahlreichen Abschnitten, die man „Gūše“, wörtlich „Ecke“ nennt, und der Darāmad kann als der erste, für die Exposition der grundlegenden Melodiefiguren wichtigste Gūše aufgefaßt werden. Will man die melodischen Grundfiguren der verschiedenen Dastgāh-hā studieren, so empfiehlt sich, in erster Linie die Melodie ihrer Darāmad-hā zu beobachten.

Hiervon ausgehend, versucht Bruno Nettl mit der vorliegenden Studie zu ermitteln, welche melodischen Grundfiguren in einem

der Dastgāh-hā, Čahārgāh mit Namen vorkommen, und wie diese gegenwärtig von verschiedenen Musikern ausgestaltet und gereiht werden (vgl. S. 11 und Tafel VI). Dafür hat er 36, von 29 Musikern aus Teheran und der Provinz Khorasan klingend gebotenen Versionen des Darāmad im Dastgāh Čahārgāh aus seinen Aufnahmen zusammengestellt, fünf weitere aus der Literatur hinzugefügt, und sie alle untersucht er auf „*thematic content, sectioning and building of intensity*“ (s. S. 11). Dieser Untersuchung gehen Ausführungen über den Aufbau des Āwāz in Čahārgāh, über Analyseverfahren sowie über das „Lehren der Improvisation“ voraus. Letzteres erfolgt, indem der Lehrer dem Schüler mehrere Fassungen eines Stückes vermittelt und ihm erlaubt, von den erlernten Melodien mehr und mehr abzuweichen. Diese Methode ermöglicht dem Musiker die Entfaltung seiner Persönlichkeit, doch ist er gleichwohl gehalten, die Tradition streng zu befolgen. Eben der Traditionstreue ist es zuzuschreiben, daß bei aller Freiheit der Improvisation – sogar in komponierten Partien – das melodische Grundmaterial in seiner „Urfassung“ stets gleich bleibt.

Aber diese „Urfassung“ ist nicht ohne weiteres greifbar, und so stellt Nettl in der Tafel Seite 47–48 insgesamt zwölf melodische Grundfiguren zusammen, von welchen jede in höchstens einer Darāmad-Version vorkommt. Er bezeichnet sie als „*Themes and Thematic Motives*“ – zwei Termini, die hier mit großer Vorsicht zu verwenden sind, da sie den Leser mit Sicherheit zunächst an Erscheinungen der westlichen Musik denken lassen. Alle anderen mit diesen vergleichbaren Figuren sind deren Varianten, doch könnten viele von ihnen ebensogut als „Musterfassungen“ in der Tafel stehen. Die Eigenart der Varianten wäre allerdings in den von Bela Foltin angefertigten Transkriptionen besser zum Vorschein gekommen, wenn man die korrespondierenden Melodieabschnitte untereinander geschrieben hätte – statt in jeder Zeile zehn Sekunden Musik zu notieren, wo die Besprechung auf Zeitgestaltung und Rhythmus doch nicht eingeht. Immerhin läßt sich die in den Transkriptionen vorgenommene Melodiegliederung anhand der Kennziffern für die Grundfiguren gut verfolgen und damit die im Text gegebene Analyse des Stückes nachvollziehen.

Der schon etwas mit der klassischen Musik Persiens vertraute Leser fragt sich zu Ende der Lektüre, wie denn die Entfaltung der Melodie im Laufe des ganzen Āwāz-Teils im Dastgāh Čahārgāh vor sich geht; denn darüber liegt bisher keine Arbeit vor. Andererseits erbringt die Zusammenfassung zwei Ergebnisse, die gewiß auch für die übrigen Dastgāh-hā zutreffen: Einmal stellt sie fest, daß die Wiedergabe des Darāmad bei jenen Musikern recht konstant ist, die dem Conservatory of National Music in Teheran angehören oder nahestehen, während die Darbietungen der Musiker aus Khorasan einen stärker abweichenden Aufbau zeigen. Das zweite ist die Beobachtung, daß die Musikvorträge, besonders im Freundeskreis oder bei Gartenpartien, gegenwärtig zunehmend kürzer werden; denn auch im Orient fehlt in unserer schnelllebigen, auf Modernisierung eingestellten Zeit mehr und mehr die Muße zum ruhigen Zuhören.

(August 1972)

Josef Kuckertz

PAOLO PETERLONGHO: Strumenti ad arco. Principi fisici del loro funzionamento/ Les instruments à archet. Principes physiques de leur fonctionnement. Milano: Edizioni Siei 1973. 268 S., 26 Diagramme und technische Skizzen, 12 Farbtaf.

Aus der Vielzahl der Veröffentlichungen der letzten Jahre, die sich mit dem Bau der Geige, Überlegungen zu ihrer schwingungsmechanischen Funktion, Fragen ihrer Pflege oder dem Werk einzelner Luthiers beschäftigen, zeichnet sich als wohl einziger Ansatz, Geniekult und Geheimnisgläubigkeit zu überwinden, Simone F. Sacconis I „*segreti*“ di *Stradivari* (Cremona 1972) aus. Es steht zu erwarten, daß Sacconis Arbeit weitere Schriften auf dem Wege zu einem neuen Verständnis der großen italienischen Geigenbauer anregt. An die Lektüre des Buchs von Sacconis Landsmann, „*ingegnere*“ Paolo Peterlongho, wird man also mit einiger Hoffnung gehen, zumal Sacconi selbst (neben u. a. Henryk Szeryng) ein Vorwort beige-steuert hat.

In zwanzig Kapiteln gibt der Autor einen gedrängten Abriss der Geschichte des Geigenbaus (bis zur Cremoneser Schule), eine Beschreibung der einzelnen Teile der Geige und deren klanglicher Funktion, eine Erklä-

rung der Wirkungsweise des Bogens, er beschreibt elektroakustische Meßmethoden und die Auswertung der gewonnenen Diagramme. So sinnvoll und überzeugend die Abfolge dieser Kapitel ist, so wenig vermag deren Inhalt zu befriedigen. Es fängt an bei der Unvereinbarkeit des Titels mit der Beschränkung der Untersuchung auf Violine, Viola und Violoncello. Kein Wort über den Kontrabaß, die Viola da Gamba oder die Viola d'Amore! Parallel mit dieser sattsam bekannten Simplifizierung geht der Verzicht auf die Erörterung solcher Instrumente, die nicht aus der Werkstatt eines Stradivari oder Guarneri del Gesù stammen. Darüber hinaus findet die Tatsache, daß alle von heutigen Künstlern gespielten Instrumente in baulicher und klanglicher Hinsicht im Laufe des vorigen und dieses Jahrhunderts Veränderungen erfahren haben, fast keine Erwähnung. Damit ist die Ausgangsbasis dieses Buches denkbar ungünstig und wenig zum weiteren logischen Aufbau von Beobachtungen geeignet. Es überrascht denn auch nicht, immer wieder Gemeinplätze von der Art: *Uno strumento ad arco è poi fragile e capriccioso come l'organismo umano, e quanto quest'ultimo è soggetto a scompensi. Come un buon medico . . .* (S. 24) zu finden, oder die alte Mär von der Entstehung der Geige mit solch zweifelhaften Namen wie Kelin (Bretagne und Brescia) oder Dardelli in Mantua und natürlich mit Kaspar Tieffenbrucker in Bologna (!) garniert zu bekommen (S. 32). Schließlich muß Einstein herhalten, um die völlige Unerklärbarkeit der Geigenkonstruktion zu bezeugen (S. 25).

Der Autor, in den Vorworten immer wieder als „Ingegnere“ adressiert, enttäuscht seine Leser auch in Kapiteln zur Einführung in die Physik der Geige mit zahlreichen falschen oder ungenauen Angaben: Der dritte Partialton erzeugt plötzlich die Doppeloctave (S. 44/46). Ein an zwei Punkten unterstützter Stab ergibt hier Resonanzen wie eine Membran (Fig 5, S. 47). Die Faktoren zur Determinierung der erzeugten Frequenz einer Saite (S. 48) sind unvollständig. Umsonst sucht man auch nach einer physikalischen Erklärung für das Umspinnen der tieferen Saiten. In einer Figur zur Erklärung der Überlagerung der Partialschwingungen zur Sägezahnform (S. 53) erscheint der vierte Partialton zweimal; die dazugehörigen Am-

plituden wären auch besser in dem physikalisch idealen Maß (reziproker Wert der Zahl des Partialtons) eingezeichnet worden. Die größte Empfindlichkeit des menschlichen Ohres legt der Autor in die Gegend von 2000 Hertz (S. 54), anstelle von rund 1000 Hertz (worauf die Standardisierung der Phonkurve beruht). Die Aufzählung ließe sich fortsetzen.

Weniger unbefriedigend sind die nun folgenden Ausführungen über Aspekte der Schwingungsmechanik der Geige. Dabei wird dem aufmerksamen Leser zwischen den Zeilen deutlich, wie gering tatsächlich die Zahl neuerer Untersuchungen auf diesem Gebiet ist. Ganz offensichtlich führen die bisherigen Untersuchungsmethoden mit der elektromechanischen Anregung der Geige über den Steg und die Analyse der abgestrahlten Amplituden bei den verschiedenen Frequenzen zu keinem detailliert auswertbaren Ergebnis von eindeutigem Informationsinhalt. Ob hier Lasertechniken eines Tages neue Wege eröffnen? Peterlongho kann deshalb auch kein neues Material bringen, eigene Versuche hat er offensichtlich nicht unternommen. Er weiß die ältere Vorstellung von dem Stimmstock als Überträger von Schwingungsenergie vom Steg auf den Boden geschickt mit neueren Überlegungen des leider nicht zitierten Hans Rödiger (u. a. *Geigenbau in neuer Sicht*, Frankfurt a. M. 1962) zu verbinden. Das Ergebnis könnte aber auch hier knapper, präziser und übersichtlicher formuliert werden.

Die zahlreichen Diagramme und Figuren tragen durchaus zur Verdeutlichung bei; bedauerlicherweise aber gibt der Autor bei einer Reihe von fremden Arbeiten entnommenen Zeichnungen keine Quellen an. — Der Anmerkungsapparat ist erfreulich klein, aber eben leider doch nicht in der Form einer Bibliographie gehalten, wie die Überschrift dazu angibt.

Als Appendix schließen sich Tafeln mit Abbildungen von zwölf italienischen Geigen bester Qualität an; ein kurzer Text weist jeweils auf den Erbauer, bauliche Eigenheiten des Instruments und einige der Vorbesitzer hin. Als heutiger Eigentümer dieser wertvollen Geigen stellt sich mittels eines faksimilierten Briefchens aus der Feder Sacconis der Autor selbst vor. Und damit erklären sich die großartigen Vorworte Szeryngs

und Sacconis und manche Unausgeglichenheit im Text: hier schreibt weder ein Geigenbauer noch ein Akustiker oder Physiker, sondern schlicht: ein Amateur, ein Liebhaber, ein Sammler alter Geigen.

Die Zweisprachigkeit Italienisch–Französisch wird helfen, einen größeren Markt zu erschließen. Die Beschränkung auf zwei romanische Sprachen mag im ersten Moment befremden, ist aber sicher in Anbetracht der größeren Zahl entsprechender Publikationen in englischer oder deutscher Sprache gerechtfertigt. Der Druck ist sauber, die Ausstattung ansprechend, die Farbtafeln sind sogar überdurchschnittlich gut. Ein Abbildungsverzeichnis und Personenregister erleichtern die Benutzung.

(Juli 1975)

Friedemann Hellwig

EKKEHART NICKEL: Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg. München: Katzbichler 1971. 496 S. (Schriften zur Musik. Band 8.)

Die historische Topographie des Instrumentenbaues gehört zu den grundlegenden Voraussetzungen für eine fundierte instrumentenkundliche Forschung, soll sie sich nicht an der Beschreibung von Museumsstücken erschöpfen. Während für die Werkstätten der berühmten Geigen-, Orgel- und Klavierbauer seit langem umfassende archivalische Untersuchungen vorliegen, blieb den Holzblasinstrumenten ein solches Eindringen in die Bedingungen der Werkstätten und ihre geschichtlichen Wandlungen bisher versagt. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst Ekkehart Nickels, erstmalig in einer umfassenden Studie versucht zu haben, die Werkstatt-Traditionen Nürnbergs von seiner reichsstädtigen Zeit an auf Grund umfassender archivarischer Studien minutiös erschlossen zu haben. Nickel konnte die Archivbestände Nürnbergs umfassend auswerten und die Ergebnisse durch sorgfältige Recherchen in zahlreichen Städten Süddeutschlands ergänzen. Hinzu kamen Auwertungen öffentlicher und privater Sammlungen.

Nickel gibt in seiner 1969 unter Franz Krautwurst gearbeiteten Dissertation zunächst einen Überblick über die Entwicklung des Baues von Holzblasinstrumenten im 15. Jahrhundert und bietet in seinem zweiten

Kapitel eine gründliche Untersuchung zur Geschichte der Handwerkstradition im Bau von Holzblasinstrumenten des 16. Jahrhunderts, wobei er die Genealogie der Instrumentenbauerfamilie Schnitzer zu klären vermag. Nürnberg bietet für solche Untersuchungen optimale Voraussetzungen, da hier über 300 Jahre lang bedeutende Instrumentenbauer tätig waren. Nickel versteht seine Arbeit in erster Linie als einen Beitrag zur Musikgeschichte Nürnbergs, die als Musikstadt, trotz ihrer herausragenden Bedeutung, historisch noch weitestgehend unerforscht ist.

Während die Stadt Nürnberg in der Herstellung von Blechblasinstrumenten im 16. Jahrhundert nahezu konkurrenzlos dastand, erwuchs ihr in der Herstellung von Holzblasinstrumenten eine starke Konkurrenz durch venezianische Werkstätten. Um so bedauerlicher ist es, daß über den Holzblasinstrumentenbau in Venedig bisher noch keine Untersuchungen vorliegen, obwohl sie für die Geschichte der Aufführungspraxis wichtige Einsichten vermitteln könnten. Aus den Gepflogenheiten der Hersteller von Blechblasinstrumenten, ihre Instrumente schon im 15. Jahrhundert zu signieren, während solche Signaturen bei den Holzblasinstrumenten fehlen, lassen sich weitgehende Rückschlüsse über den Stellenwert von Musikinstrumenten im öffentlichen Leben ziehen. Holzblasinstrumente waren zunächst bloße Gewerbeartikel ohne individuellen Wert, während die Blechblasinstrumente einen hohen Rang als Einzelstücke genossen.

Nickel vermag an Hand von Veränderungen der Praktiken im Bau der Blasinstrumente den musikalischen Stilwandel im 17. Jahrhundert eindrucksvoll zu verdeutlichen und somit einen wichtigen Beitrag zum soziologischen Hintergrund eines solchen Stilwandels zu leisten. Im 17. Jahrhundert ergibt sich ein Einschnitt von ca. 50 Jahren, in dem die Tradition des Instrumentenbaues in Nürnberg erlischt. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzt schlagartig eine neue Blüte ein, die ehemaligen Wildhorndrechsler arrivieren zu reputierlichen Flötenmachern und erringen auch gesellschaftlich eine bessere Position. Hier sind es namentlich die Familien Denner, Oberlender und Löhner, die entscheidend mitwirkten, diese Blüte im Nürnberger Instrumentenbau heraufzuführen.

ren. Das Fehlen von Verkaufslisten und Vermögensunterlagen vermag der Verfasser sehr geschickt auszugleichen, indem er an Hand der Begräbnisaufwendungen auf den jeweiligen wirtschaftlichen Standard der Instrumentenbauer rückschließt, eine Methode, die einsichtig ist und zu anschaulichen Ergebnissen führt. Viele aufschlußreiche Details werden im Laufe der Darstellung aus den Handwerksbräuchen und den Gepflogenheiten dieses Berufsstandes mitgeteilt: z. B., daß man durch Heirat der Witwe eines Meisters das Meisterrecht erringen konnte, daß es untersagt war, sein Handwerksgerät aus der Stadt mit sich zu führen oder gar öffentlich zum Kauf anzubieten. Auch die Mitteilung, daß nur ein Meister die Instrumente signieren durfte, erlaubt Rückschlüsse für die Bewertung der Fertigungsansätze.

Ein Kernstück der Arbeit bildet zweifellos das Kapitel über die Flötenbauer-Familie Denner und die Klärung ihrer Genealogie. Nickel hat hier in mühseliger Arbeit, wie auch bei den anderen Instrumentenbauerfamilien, alle verfügbaren Quellen ausgeschöpft und die Familiengeschichte nahezu lückenlos ausgearbeitet. Besonderer Verdienst kommt dem Autor zu, daß er alle noch greifbaren Instrumente nachweist und, soweit möglich, beschreibt. Auf diese Weise weitet er seine Arbeit zu einem umfassenden Katalog der aus den Nürnberger Werkstätten hervorgegangenen erhaltenen Holzblasinstrumente und vermag somit diese Stadt als das eigentliche Zentrum des Holzblasinstrumentenbaues zwischen 1680 und 1730 herauszustellen.

Ein glücklicher Fund gelang Nickel mit dem Meisterrechtsgesuch, das Johann Christoph Denner und Johann Schell gemeinsam am 10. November 1696 an den Nürnberger Rat richteten. Dieses Dokument informiert über Denners Arbeitspläne und Ansichten zum Instrumentenbau und erweist dessen Interesse am Nachbau moderner französischer Instrumente, woraus man auf seine gute Kenntnis ausländischer Entwicklungen und wohl auch guten Beziehungen zu französischen Werkstätten schließen kann.

War der ältere Denner, Johann Christoph, noch dilettierender Musikant, so erlernte sein Sohn Jacob schon das Musikhandwerk von Grund auf und brachte es später zum angesehenen Stadtpfeifer von Nürnberg. Den-

noch behielt er die Führung der Werkstatt bei, so daß Nickel die schon früher geäußerte Vermutung erhärten kann, daß die frühen Instrumentenbauer zugleich auch die Spieler ihrer Instrumente waren, was besonders im Hinblick auf die Neukonstruktionen von Chalumeau und Klarinette Gewicht erhält.

Berücksichtigt man, daß wir seit 1710 die Lieferung von Klarinetten aus Denners Werkstatt nachweisen können (S. 209), daß andererseits schon 1708 Chalumeaux an den Grafen von Dernath nach Schleswig-Holstein verkauft wurden – eine Nachricht, die Nickel seltsamerweise übergeht –, so zeigt sich, daß schon in dieser frühen Zeit beide Instrumententypen nebeneinander existierten und auch terminologisch getrennt waren. Mithin darf man schließen, daß Johann Christoph Denner († 1707) zwar noch das Chalumeau entwickelte, daß die Erstkonstruktion der Klarinette jedoch erst seinem Sohn Jakob Denner zuzuschreiben ist.

Nickels Vermutung, die er auf Grund der besonderen Klappenstellung bei dem Münchener Chalumeau (Nr. 136 Mu. K. 20) äußerte, die moderne Anblastechnik mit nach oben gewendetem Rohrblatt müsse für die Chalumeaupraxis schon für das frühe 18. Jahrhundert (um 1710, S. 237) angenommen werden und das sogenannte „Übersichblasen“ habe sich erst im Anschluß daran ausgebildet, ist ein Irrtum, dem auch Kurt Birsak (Mf 26, 1973, S. 493 ff.) erlag. Jürgen Eppelsheim (Mf 26, 1973, S. 498 ff.) konnte aber nachweisen, daß es sich bei der abweichenden Klappenstellung des besagten Münchener Chalumeaus um eine nachträgliche Änderung in der Klappendisposition handelt, wie aus der dorsalen Lagerung des Brandstempels untrüglich hervorgeht. Somit bestätigt gerade Eppelsheims Untersuchung erneut, daß der Blasansatz des „Untersichblasens“ als der urtümliche zu gelten hat und wohl auf ergologische Praktiken in einer Zeit zurückzuführen ist, als der Windkapselansatz jede Lage des Rohrblattes zuließ.

Für den Abschnitt über Johann Schell (S. 273), in dem Nickel bedauernd feststellt, daß sich keine Oboen und Fagotte, sondern nur Flöten erhalten hätten, wäre nachzutragen, daß unlängst für die Berliner Musikinstrumentensammlung (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) auf dem Antiquitätenmarkt

eine sehr gut erhaltene Schell-Oboe erworben werden konnte.

Nickel hat nicht nur ein originelles, sondern ein ungewöhnliches Buch geschrieben, das dem Instrumentenkundler und dem Nürnberger Lokalgeschichtsforscher reichen Nutzen trägt. Für das nicht unwichtige Spezialgebiet der barocken Holzblasinstrumente ist hier, selten genug, eine Dissertation entstanden, die man stets griffbereit halten sollte.

(September 1976)

Heinz Becker

STANLEY RICHMOND: Clarinet and Saxophone Experience. London: Darton, Longman & Todd – New York: St. Martin's Press 1972. 149 S.

Die Absicht des Buches ist eine Diskussion von Problemen, mit denen der Klarinetist oder Saxophonist konfrontiert ist. Es umfaßt eine Einleitung zum Verständnis musikalisch-akustischer Gegebenheiten (neun Seiten) und sieben Kapitel zu Fragen der Klarinetten- und Saxophonpraxis, aus denen jene Erfahrung spricht, die der Titel des Buches suggeriert.

Angesprochen wird vor allem der Praktiker. Und das in einer sehr angenehmen Form, die jede doktrinaire Haltung vermeidet. Vielmehr bemüht sich der Autor, unterschiedliche Meinungen sachlich darzustellen, so daß man sich in die unter Berufskollegen verhältnismäßig seltene Atmosphäre eines konstruktiven „Stimmzimmersgesprächs“, einer unemotionellen Fachsimpelei im besten Sinne, versetzt fühlt. Die ausdrückliche Beschränkung auf die Klarinette mit Böhm-System engt den Kreis der Diskussionsteilnehmer in manchen Kapiteln ein, doch bleiben noch genug Fragen, die unabhängig vom Griffsystem von Interesse sind. Ein kurzer Überblick über die in den sieben Kapiteln besprochenen Hauptprobleme gibt den besten Einblick in die Absicht des Buches.

Am Anfang steht einiges, was vor allem dem Anfänger bei der Wahl seines ersten Instrumentes von Vorteil sein kann. Hervorzuheben sind die kurzen Bemerkungen über die Einstimmung neu gebauter Klarinetten. Ebenso nützlich sind die folgenden Hinweise zum Klappenmechanismus der Böhmklarinette und des Saxophones, die neben dem Eintreten für die technisch komplettesten

Ausführungen gute Tips bringen, wie man Fehlerquellen technischer Art vermeiden oder beheben kann. In diesem Sinne sind dann auch die Fragen der Innenbohrung, der Blattschraube, der Bepolsterung, des Ansatzes, usw. durchbesprochen. Den für den Praktiker immer aktuellen Fragen des Mundstückes und der Rohrblätter ist je ein ganzes Kapitel gewidmet. Bekanntlich entzünden sich an diesen beiden Themen immer die heftigsten Kontroversen der ausübenden Klarinetisten, weshalb der Versuch einer objektiven Darstellung besonders löblich ist. Im sechsten Kapitel stehen Fragen des Klarinettones, der Stimmhöhe, der dynamischen Möglichkeiten, usw. im Vordergrund, deren Kenntnis auch dem Nicht-Klarinetisten, etwa dem Dirigenten nur nützen kann.

Das abschließende Kapitel bespricht grifftechnische Möglichkeiten, die Haltung der Instrumente, Transpositionen, besondere Effekte und die Bildung von Kondensfeuchtigkeit. Sicherlich kann man der ganzen Darstellung keinen besonderen Sinn für Systematik bescheinigen. Dafür steht aber der Wille, nichts auszulassen, was dem Böhm-Klarinetisten von praktischem Wert ist, sowie die große Sachlichkeit der Arbeit. Das Saxophon wird im Verhältnis zu knapp behandelt und man muß sich die speziellen Saxophonprobleme etwas mühsam zusammensuchen. Eine gesonderte Besprechung im Anschluß an die Böhm-Klarinette hätte zur Übersichtlichkeit viel beitragen können. Im ganzen ist es ein Buch, das man besonders dem Klarinetisten empfehlen kann, der das Instrument aus Liebhaberei spielt, das aber auch für den Berufsklarinetisten eine gute Diskussionsgrundlage für seine Probleme bietet.

(Februar 1973)

Kurt Birsak

ANDREAS FRIDOLIN WEIS BENTZON: The Launeddas. A Sardinian folk-music instrument. 2 Bände. Copenhagen: Akademisk Forlag 1969. 158 und 160 S. (Acta Ethnomusicologica Danica. 1.)

Als ich Mitte der sechziger Jahre auf Sardinien den „launeddas“, der selten gewordenen Tripel-Klarinette, begegnete, über die ich im *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* IV (1968), 9-24 (mit Schallplatte), berichtete, hörte ich da und dort in

den Bergen im Süden der Insel, daß ein junger Däne, gut sardisch sprechend, vor Jahren (1957/58) hier gewesen sei und sich mit den launeddas, ihrer Spielweise und Funktion, befaßt habe. Er soll ein fröhlicher Zecher und aufs Anhören der unendlich vielen, hier bekannten mittelmeeischen Legenden erpicht gewesen sein. Als ich dann in Villaputzu Altmeister Antonio Lara kennenlernte, sprach auch er wieder von dem Dänen, dem er alle einschlägigen Informationen anvertraut habe, als dieser 1962 noch einmal nach Sardinien gekommen war. Außer einem kleinen Aufsatz war mir nichts bekannt von Andreas Fridolin Weis Bentzon, dem namenlosen Fremden in Sardinien. Erst 1969 erschien die Ausbeute seiner sardischen Studien in zwei Bänden, einem Textteil und einem Band mit Übertragungen von 68 launeddas-Stücken und einigen Photos. Und als ich mich daraufhin begeistert an den Autor wenden wollte, erfuhr ich, daß er eines frühen Todes gestorben sei. Seinem Werk hatte er ein pessimistisches Motto vorangestellt, die sardische Legenden-Weisheit „*Siasa prettsiau e non ssiasa profettau*“ (Du wirst geschätzt werden, aber keiner wird aus dir Nutzen ziehen).

Man kann und muß in der musikalischen Volkskunde Nutzen ziehen aus dieser gründlichen Arbeit! Weis Bentzon ist auf Sardinien den verschiedenen launeddas-Traditionen nachgegangen und war in der Lage, die Funktion der diesem Instrument zugeordneten Musik deutlich herauszuarbeiten. In Details weichen unsere Beobachtungen bisweilen etwas ab, worauf hier nicht eingegangen werden soll. In der Schreibweise der sardischen Termini würde ich Weis Bentzon nicht folgen: er konnte sich noch nicht an das erst nach dem Vorliegen seiner Arbeit in Heidelberg erschienene *Dizionario etimologico sardo* (1960-1964) von Max Leopold Wagner halten. Sachlich aber geht Weis Bentzon, soweit sich unsere beiden Arbeiten decken, mit meiner Darstellung weitgehend einig.

In einem ersten Kapitel wird das Instrument organologisch vorgestellt, seine Herstellung beschrieben. Bei der Zusammenstellung der verschiedenen Register der launeddas zeigt es sich (S. 20 bei Weis Bentzon und S. 12 bei Oesch), daß es offenbar verschiedene Varianten gibt; so lag mir ein kontrappüntu-Instrument in C, Weis Bentzon ein solches in

D vor (bei analoger Stimmung der beiden Spiel-Pfeifen). Sehr verdienstvoll ist es, daß Weis Bentzon die Stimmungen auch in Cents festgehalten hat.

In den folgenden Kapiteln werden die verschiedenen Gattungen der launeddas-Musik ausführlich besprochen: die Ketten-Tänze im Dorf Cabras und in Nord-Sardinien (Zusammenfassung S. 42-43), die gleichartigen Tänze professioneller Spieler (mit ausführlicher Erörterung der musikalischen Struktur der „*noda*“ [Motive] sowie der Großform), in aller Kürze dann weitere Tanzformen und schließlich die launeddas als Begleitinstrument des Gesanges sowie Märsche und religiöse Solostücke. In einem ersten Appendix sind Messuren der Instrumente mitgeteilt, in einem zweiten tonometrische Beobachtungen. Appendix III bringt kurze Analysen der transkribierten Beispiele 17-30 und Appendix IV Bemerkungen zu den Übertragungen im zweiten Band.

Eine vorbildliche Arbeit, die nicht nur eines der interessantesten mediterranen Musikinstrumente kurz vor seinem endgültigen Verschwinden noch ins helle Licht gestellt hat, sondern auch in ihrem methodischen Ansatz beispielhaft ist!

(September 1976)

Hans Oesch

DETLEF ALTENBURG: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1973). I. Text. XII + 427 S. II. Quellen. 201 S. III. Abbildungen. XII S. + 67 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXXV.)

Die vorliegende Monografie über einen Instrumententyp ist in mancher Hinsicht als mustergültig zu bezeichnen. Sie besticht den Leser schon, bevor er zu lesen angefangen hat, vom Formellen her. Daß Quellenreproduktionen und Abbildungen jeweils in einen getrennten Band aufgenommen wurden, enthebt den Benutzer der Pflicht, die meisten seiner Finger zwischen Seiten zu halten. Dazu kommt, daß im ersten Band drei Register vorhanden sind (Namen, Orte und Sachen) und dazu noch Verzeichnisse der benutzten zeitgenössischen Quellen, der späteren Literatur und der zeitgenössischen Instrumentalkompositionen für Trompete(n) mit Orchesterbegleitung und ohne sie.

An Vorarbeiten liegen einige vor, die der Verfasser auch benutzt hat. Die wichtigste davon ist die in der Bundesrepublik leider nicht zugängliche maschinengeschriebene Dissertation von Herbert Heyde (*Trompete und Trompeteblassen im europäischen Mittelalter*, Leipzig 1965). Altenburgs Forschungen setzen die von Heyde bis zum Ende der Naturtrompetenära fort.

Im ersten Kapitel werden die Trompeterkorps der Höfe, die Geschichte der 1623 gegründeten und 1831 endgültig aufgelösten Trompeterzunft, die von ihr erforderte Ausbildung zu nicht-musikalischen, musikalischen und Instrumentalisten-Trompetern, sowie ihre Aufgabenbereiche beim höfischen Zeremoniell (u. a. Tafelblasen und Tafelmusik), bei Hoffesten (u. a. Turnieren, Ritterspielen, Reiterballetten, Ballfesten, Hoftänzen, Schauspiel, Oper, Kirchenmusik und Beisetzungsfeierlichkeiten) und bei Teilnahme an Feldzügen behandelt. Im zweiten Kapitel werden die städtischen Pendanten besprochen: die seit dem Mittelalter vorhandenen Türmer, die seit dem 15. Jahrhundert außer Signalen Choräle abblasen durften und aus deren Tradition heraus vor allem in Leipzig und Lübeck die Turmmusiken zu einer besonderen Blüte gerieten; die Trompeter der im 16. Jahrhundert entstandenen Stadtpfeifereien, die – man denke an die virtuoson Clarinbläser Pezel und Reiche in Leipzig – in der Kirchenmusik mitarbeiteten und vor allem in Bologna und in England im Konzertleben eine wesentliche Rolle spielten; schließlich die seit dem 15. Jahrhundert den größeren Reichsstädten bewilligten Stadt- oder Rattrompeter, die zur Zeit der Zunft dieser angehörten und bei Ratsveranstaltungen und an Gerichtstagen aufspielten.

Nach diesen beiden, wohl im Zuge der heutigen Mode an den Anfang gesetzten ausführlichen soziologischen Kapiteln folgt die Typologie der Trompete. Am ausführlichsten wird selbstverständlich das normale einwindige Instrument behandelt, das als „Langtrompete“ bezeichnet wird. Sodann werden die Geradtrompete, die deutsche und englische Zugtrompete, die deutsche und englische (William Shaw) Grifflochtrompete, welche die Wiener Klappentrompete vorbereitet, die zirkulär gewundene Jägertrompete, die zweiwindige Kurz-

trompete, die kunstvoll gewundenen Trompeten von Anton Schnitzer (Nürnberg), die Langtrompete mit vier eingesetzten kreisrunden Bögen von Johann Wilhelm Haas, ebenfalls Nürnberg, die Büchsentrompete, die Stopftrompete und die Brezeltrompete besprochen. Vor allem die deutsche Zug- und die Jägertrompete waren Instrumente der städtischen Musikanten, die durch ihre Verwendung die strengen Zunftvorschriften zu umgehen versuchten. Es ist glaubwürdig, die ältere S-förmige deutsche Zugtrompete dem Türmerhorn gleichzusetzen (S. 255), so daß die im Restaurierungsprotokoll niedergelegte Theorie Rainer Webers, die besonders sorgfältig gebaute Langtrompete aus Holz der Städtischen Musikinstrumentensammlung München sei ein Türmerhorn, neu überdacht werden muß. Von den Büchsentrompeten kennt der Autor die beiden 1731 datierten Exemplare von Buchschwinder, Ellwangen, in Berlin und Nürnberg, nicht das 1730 datierte vom selben Hersteller im Städtischen Museum, Ingolstadt, so wenig wie die beiden, 1743 angeblich von den Ungarn zurückgelassenen, jetzt mantellosen Exemplare im Heimatmuseum, Bad Tölz. Eine weitere Sonderform, die der Verfasser nicht gekannt hat, ist im genannten Ingolstädter Museum zu finden: eine Geradtrompete mit zwei eingesetzten Bögen von Friedrich Ehe, Nürnberg.

Gelungen ist es dem Autor, die Probleme bezüglich der Terminologie und der Stimmungen weitgehend zu lösen. Bezüglich der Mensuren wurden, abgesehen von der Entwicklung der Stürze von einem konischen zu einem – gelegentlich extrem – ausladenden Gebilde, kaum Ergebnisse gezeigt. Ein Punkteprogramm für diesbezügliche technologisch-akustische Untersuchungen wird aber gegeben. Damit wird u. a. mit Recht darauf hingewiesen (S. 222), daß Rohrteile (z. B. bei der Langtrompete Mundrohr, Oberbogen, Mittelrohr, Unterbogen und Stürze) ohne Verlötung ineinandergesteckt (also nicht stumpf verlötet) werden, wodurch der zylindrische Rohrverlauf unterbrochen werden muß. Nicht erwähnt wird, daß der jeweils vorhergehende Rohrteil in das jeweils darauffolgende gesteckt wird, wodurch der Luftstrom nie gegen einen Rand stößt, was akustisch von Wichtigkeit sein dürfte. (Die beigegebene

Zeichnung zeigt diesen Sachverhalt allerdings.) Darüber hinaus ist nicht wohl einzusehen, daß die Tatsache, daß die der Verbindungsstelle überlagerten Hülsen über diese geschoben und nicht darauf gelötet sind, auf die oben angedeutete Unterbrechung des Rohrzylinders einen Einfluß ausüben kann. Übrigens: weil diese Hülsen manchmal (vielleicht sogar oft) ursprünglich nur über die Verbindungsstellen geschoben waren, ist es besser, für diese Teile den von Wörthmüller (*Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 45-46, 1954/55) geprägten Terminus „Hülse“ als „Zwinge“ zu verwenden.

Als Quellen für die organologischen Untersuchungen werden mit Recht Beschreibungen, ikonographische Belege, Museen und Sammlungen sowie die Stimmbezeichnungen in den Kompositionen aufgezählt. Nicht nur als Sammlungsbetreuer, sondern auch von der Sache her hat sich der Unterzeichnete etwas über die Aussage gewundert, „die in den Musikinstrumentenmuseen erhaltenen Trompeten . . . stellen die problematischste der vier Quellen-Gruppen dar“ (S. 209). Stimmbezeichnungen in den Kompositionen haben über die Instrumente selbst wenig Aussagekraft, Beschreibungen sind oft unvollständig, ikonographische Belege – wie der Verfasser auch zugeht – ungenau. Gerade die erhaltenen Instrumente können vollständige und genaue Kenntnisse über die Instrumente vermitteln. Daß solche Stücke „gelegentlich derartig verändert“ sind, „daß der Originalzustand nicht mehr erkennbar ist“, trifft zu. Es trifft auch zu, daß solche Stücke „gelegentlich“ überhaupt nicht verändert, höchstens ausgebeult und gereinigt wurden. Es trifft weiterhin zu (S. 210), daß bei Museen „der Charakter der Zufälligkeit der Auswahl“ nicht übersehen werden darf. Es darf jedoch ebensowenig übersehen werden zuerst, daß manche Sammler und manche Museumsleiter ganz systematisch, nicht nur an Ort und Stelle, gesammelt haben, und sodann, daß die Museen und Sammlungen einander bestandsmäßig ergänzen. Was die Trompete betrifft, nur erhaltene deutsche Zugtrompeten mit langschäftigem Mundstück und frühe Jägertrompeten sind in den Museen und

Sammlungen seltener als aus der Literatur zu erwarten wäre. Dagegen sind die Geradtrompete, die englische Grifflochtrompete von Shaw, die zweiwindige Trompete, die Büchsentrompete sowie die Sonderformen von Anton Schnitzer, Johann Wilhelm Haas und Friedrich Ehe hauptsächlich oder nur in Sachbeständen dokumentiert.

Das letzte Kapitel behandelt die Trompetentechnik, und zwar Tonbereich, Lippenansatz, Zungentechnik und Klangideal sowohl beim Feldstück- als beim Clarinblasen, sowie den mehrstimmig improvisierten Trompetensatz. Interessant ist der Hinweis auf das von Vejvanovsky in Kremsier geforderte virtuose Clarinblasen (S. 327 f.). Hier vermißt man einen Verweis auf die von Wiener Opernkomponisten des Barock – zweifellos nicht ohne Verbindung mit Kremsier – verlangte Technik, und hier spürt man einigermaßen, daß das Bild vollständiger geworden wäre, wenn die Trompetensoli in Oper und Oratorium mit berücksichtigt worden wären. Die Studie von Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, StzMW VI (1919), hätte hier gute Dienste geleistet. Der Unterzeichnete hat weiters in *Johann Josef Fux als Opernkomponist* (Notenbeispiele, Nr. 90) eine Arie aus *La corona d'Arianna* von Fux mit einem äußerst virtuoson Trompetensolo, dessen Tonvorrat von e' bis e^3 (mit Triller!) unter Einbeziehung von b' , fis^2 und b^2 läuft, veröffentlicht. Im Lichte dieser österreichisch-süddeutschen Tradition erscheinen die vom Autor als Höhepunkte der Clarinblasteknik bezeichneten Werke von Reutter, Richter und Johann Michael Haydn (S. 230 f.) erklärlicher. Übrigens ist die Zählung der Naturtöne über den 16. hinaus manchmal fehlerhaft. Im Konzert in C-dur von Reutter ist f^3 , im Konzert in D-dur von Richter ist g^3 nicht der 19., sondern der 21. (dann etwas niedrig) oder der 22. (dann etwas hoch) Naturton. Das cis^3 und dis^3 bei Reutter, „die sicher ohne jegliche Hilfsmittel . . . erzeugt wurden“, sind der 17. und 19. Naturton.

Bezüglich der Aussprachesilben beim Clarinblasen wird (S. 340) Mersennes Übertragung davon „auf das Cornett“ erwähnt, was terminologisch unglücklich ist. „Zink“ wäre in einem deutschen Text angebracht gewesen.

Unter den Ansatzproblemen beim Clarinblasen wird auch das des Mundstücks erwähnt. Zitiert werden Mersenne und J. E. Altenburg, das Mundstück einer weitmensurierten Basler Trompete (1578) und ein übrigens schlecht gelungenes Foto (Abb. 30) von fünf historischen Mundstücken aus der Wiener Sammlung Alter Musikinstrumente. Vielleicht hätten Untersuchungen in den geschmähnten Museen und Sammlungen doch noch etwas mehr Ergebnisse gezeitigt . . . Die Beschreibung der barocken Clarinmundstücke (S. 335 f.) ist schon richtig, nur ist deren Kessel meistens nicht „halbkugelförmig“, sondern wesentlich flacher. Abb. 61 a-b zeigen einen barocken Trompetendämpfer des Basler Instrumentenmuseums. Drei weitere sowie ein Posaendämpfer befinden sich in Wiener Privatbesitz. Der Dämpfer und seine Wirkung werden sonst nicht besprochen, obwohl Speer schreibt über die Verwendung „eines Sertins, das man ins Hauptstück steckt, so lautet es um einen Thon höher, und gleichsam, ob man von ferne wäre“ (*Grundrichtiger . . . Unterricht*, 1687) und auch Mattheson, Eisel und Majer ihn erwähnen.

Alles zusammengenommen, liegt jedoch ein besonders reichhaltiges und übersichtlich gegliedertes Werk vor, das die instrumentenkundliche Forschung weit vorangetrieben hat und jedem Organologen unentbehrlich sein wird.

(Dezember 1974) John Henry van der Meer

JOHANN GOTTLIEB TÖPFER: Die Theorie und Praxis des Orgelbaues (I) mit Atlas (II). Amsterdam: Frits Knuf 1972. 953 S. bzw. 65 Foliotafeln (= Bibliotheca Organologica. Vol. II. Faksimilendruck der zweiten völlig umgearbeiteten Auflage des Lehrbuches der Orgelbaukunst, hrsg. von Max ALLIHN, Weimar 1888.)

Auf das Verdienst des Gesamtherausgebers Peter WILLIAMS dieser für die historische Orgelforschung hochbedeutsamen Neuauflagen ist bei der Besprechung ähnlicher Publikationen aus der o. g. Reihe bereits hingewiesen worden. Es gilt nach wie vor uneingeschränkt.

Zu dem hier anzuzeigenden Mammutband hat W. L. SUMNER eine knappe Einleitung in englischer Sprache geschrieben,

die auf die Bedeutung, ja Einmaligkeit „des Töpfers“ ruhig näher eingehen und das Werk kritisch vorstellen hätte dürfen. Wird hier doch auf fast tausend Seiten in sieben Einzelbüchern und zahlreichen Kapiteln aus der Sicht der Zeit des Autors alles Wissenswerte über die Kunst des Orgelbaus in einer eigentlich nicht mehr zu überbietenden Stofffülle mit dem Charakter der Vollständigkeit vermittelt. Der Verfasser, nicht nur Organist, Kantor, Seminar musiklehrer und Komponist (seinem Stil nach gilt er als einziger Vorläufer Regers), nahm als Orgeltheoretiker beträchtlichen Einfluß auf den deutschen und indirekt auf den englischen Orgelbau zu einer Zeit, in der die Einheitlichkeit der Klangfarbe bevorzugt und daher an seinen Mensurberechnungen festgehalten worden ist. Sein Hauptwerk, das *Lehrbuch der Orgelbaukunst* (Weimar 1855), beruft sich im ersten Band auf eine freie Übersetzung des Werkes von Dom Bédos de Celles *L'Art du facteur d'orgues*. Für Prinzipal nimmt Töpfer eine Querschnittsmensur $1 : \sqrt{8}$ an, womit ein Einheitsklang der Orgel erreicht wird. Die Pfeifen eines Registers stehen in ein und demselben Verhältnis. Die sich ergebende „konstante Mensur“ bewirkt den einförmigen, etwas breiigen und stumpfen Orgelklang, der ganz auf die in Harmonie schwebende Orgelmusik seiner Zeit abgestimmt, für die Interpretationen polyphoner Werke jedoch nicht oder nur wenig geeignet ist. Immerhin blieb Töpfers Theorie, die auf 30jährigen Studien und Experimentieren beruht, bis zur Orgelreform durch Albert Schweitzer maßgebend. Und obwohl O. Walcker 1926 zu bedenken gab, daß durch Töpfers „mathematische Spekulationen der Blick für das verloren ging, was man unter der Kunst des Orgelbaus versteht“ (vgl. MGG 13, Sp. 451), erschien bereits zehn Jahre später eine dritte Auflage. Der damalige Bearbeiter Paul Smets hält die Ansichten Töpfers über die Messuren für unbefriedigend, rüttelt jedoch nicht an der Methodik des Werks.

Zurück zu dem uns vorliegenden Buch mit Atlas. Es ist der Nachdruck und, wenn man so will, die vierte (allerdings gegenüber der zweiten unveränderte) Auflage der Allihn'schen Bearbeitung. Diese beruhte zwar im wesentlichen auf der vierbändigen, 1855 im Druck vorgelegten Fassung Töpfers, doch

versicherte sich der Herausgeber Allihn, von Beruf Pastor, zusätzlich der Mitarbeit namhafter Orgelbauer wie Walcker (Ludwigsburg), Schiedermeier (Stuttgart), der Gebrüder Rieger (Jägerndorf), Cavaille-Coll (Paris), Hastings und Hook (Boston) und Roosevelt (New York), ersetzte weite Passagen durch eigenes Gedankengut, vor allem jene an Dom Bédos orientierten, sowie umfangreiche Texte im fünften und im siebenten Buch. Die nicht gerade eingängige Sprache Töpfers, der seinen Stoff in der Art eines mathematischen Lehrbuches angelegt hat, vermochte Allihn in den Grundzügen freilich nicht zu beseitigen bzw. zu mildern, brachte das Buch jedoch durch redaktionelle Änderungen und in Anmerkungen eingearbeitete Ergänzungen und Berichtigungen in eine auch heute noch lesbare Form. Auch der Atlas weist der ursprünglichen Töpfer'schen Anlage gegenüber Veränderungen auf, so eine Verminderung der Tafeln und die Darstellung in geometrischer Projektion.

Die entscheidende Leistung, die Töpfer und dann Jahre danach sein Bearbeiter Allihn erbracht haben und die allein schon den Nachdruck rechtfertigt, liegt darin, daß erstmals eine mathematisch fundierte Theorie des Orgelbaus vorgelegt worden ist. Entsprechende Abschnitte über Arithmetik, Planimetrie, Trigonometrie, Körperlehre mit Tabellen und immer wieder Tabellen sowie physikalische Gesetzmäßigkeiten werden breit dargestellt.

Aber nicht nur für den Orgeltheoretiker und Orgelbauer bleibt der Band weiterhin ein unerläßliches Hilfsmittel, der Historiker ist ebenso angesprochen, sei es vom zweiten und dritten Buch mit den ausführlichen Erklärungen der Lippen- und Zungenpfeifen, vom fünften und sechsten mit der Beschreibung von Gebläse, Registerwerk und schließlich vom siebenten, das sich zum krönenden Beschluß mit der *Orgel als Ganzem* befaßt, mit Voranschlag und Disposition, Orgelbauplänen, Aufbau, Intonation und vielem anderen mehr.

Begrüßenswert ist die Literaturzusammenstellung am Ende des Textbandes. Zweifelsohne ist ein Teil dieses Schrifttums längst überholt. Ein anderer, nicht minder alter Teil, der sich mit Gebrauch, Technik und Geschichte der Orgel befaßt, könnte jedoch bei der Anlage eines mittel- bzw. norddeut-

schen Orgelatlasses immer noch wertvollste Hilfe leisten.

Noch ein Wort zum Atlas. Er stellt in sich ein Kompendium des Orgelbaues dar. Angefangen von den präzise gezeichneten Abbildungen der Pfeifen, der Aufzeichnungen von Messuren, Laden, Klaviaturen bis hin zur Gesamtdarstellung berühmter ausländischer und deutscher Kirchenorgeln im Aufriß gibt er einen guten Einblick in die historische Orgelbauwerkstätte.

Auch die äußere Aufmachung der beiden Bände verdient Anerkennung. Während andere Nachdrucke aus dieser „*Bibliotheca Organologica*“ nur broschiert sind, präsentiert sich der Töpfer in Leinen gebunden. Das Werk gehört nicht nur in wissenschaftliche Bibliotheken und Institute. Es verdient weitere Verbreitung.

(April 1973)

Raimund W. Sterl

NICOLAAS ARNOLDI KNOCK: Dispositionen der merkwürdigste Kerk-Orgelen welke in de Provincie Friesland, Groningen en Elders aangetroffen worden. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 111 S. (Bibliotheca Organologica. Vol. XXIV. Faksimilenachdruck, hrsg. von Herman S. J. ZANDT.)

JOHANN PHILIPP BENDELER: Organopoeia. Amsterdam: Frits Knuf 1972. VII, 49 (und 9) S. (Bibliotheca Organologica. Vol. XXVIII. Faksimilenachdruck, hrsg. von Rudolf BRUHIN.)

In einem für die historische Orgelforschung verdienstlichen und wichtigen Unternehmen, das vergriffenes oder heute zum Teil nur schwer zugängliches Schrifttum in unveränderten Nachdrucken von Original- bzw. Erstaussgaben auflegt, sind nun diese weiteren zwei Reprints in der von Peter WILLIAMS (Edinburgh) betreuten, insgesamt auf fünfzig Bände veranschlagten Reihe erschienen. Die Herausgeber haben sich dabei nicht mit einem einfachen Abdruck der Vorlagen begnügt, sondern ihnen jeweils verhältnismäßig ausführliche Nachworte beigefügt, in denen mit Recht die Bedeutung der Schriften hervorgehoben wird.

Die Sammlung von N. A. Knock (1759 bis 1794), eines friesländischen Juristen und Orgelfreundes, die erstmals 1788 zu Groningen im Druck erschien, kam durch Korrespondenz, Autopsie der Dispositionen und

dem Ausschöpfen gedruckter Quellen zustande. Die meisten der wiedergegebenen elf Dutzend Stimmenpläne stammen von Orgeln der Provinzen Friesland und Groningen. Der Rest verteilt sich auf übrige Provinzen und das Ausland. Die Aufzeichnungen beziehen sich auf Instrumente, deren Bau in die Zeit des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts bis fast zum Erscheinungsjahr der Sammlung fällt. Sie ergänzen einerseits die nahezu gleichnamige Arbeit des Goudaer Organisten Joachim Hess (1732-1819), die allerdings bereits ungefähr vierzehn Jahre eher als der Erstdruck des uns vorliegenden Bandes herauskam, andererseits machen sie mit einer Orgellandschaft bekannt, die als eine der geschlossensten mit ureigenen Stilmerkmalen gelten darf. Besonders erfreulich ist die Tatsache, daß die bei Knock verzeichneten Orgeln im großen und Ganzen erhalten geblieben und teilweise von tüchtigen Orgelbauern in der Nachkriegszeit restauriert worden sind.

Für den Nachdruck von Bendelers *Organopoeia* oder *Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken als Mensurien, Abtheilung derer Laden, Zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur etc. aus wahren Mathematischen Gründen zu erbauen* wurde ein undatiertes, in Frankfurt/Leipzig verlegtes und in Quedlinburg gedrucktes Exemplar verwendet, das sich im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München befindet (4 Mus Th. 141). Da die *Organopoeia* erstmals in Leipziger Messekatalogen 1690 und 1691 angekündigt worden war, datierten sie sowohl E. L. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon als auch R. Eitner auf das Jahr 1690. Eine zweite, der ersten in etwa identische Auflage erschien 1739 in Frankfurt.

Mit Johann Hermann Biermann, Christian Ludwig Boxberg, Christian Förner, Valentin Bartholomäus Hausmann, Matthäus Hertel, Johann Adam Jakob Ludwig, Johann Gottfried Mittag, Gottfried Ephraim Müller, Theodor Christlieb Reinhold und Kaspar Trost – um nur einige zu nennen – zählt Bendeler (1654-1708) zur großen Anzahl jener Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die theoretisch entsprechend vorgebildet, sich mit der Technik des Orgelspiels und Orgelbaus auseinandergesetzt haben. Bereits 1732 und 1733 ist er in die Lexikographie eingegangen, so z. B. in J. G. Walthers

Musikalisches Lexikon, Leipzig, und in das *Grosse Universal Lexicon*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler (Band III, Halle-Leipzig). Von seinen insgesamt neun Veröffentlichungen zählt nach wie vor die *Organopoeia* als seine bemerkenswerteste Schrift (vgl. MGG 1, Sp. 1629). Sie setzt sich mit dem Pfeifenwerk (Legierung, Wandungsdicke, Pfeifenweite), Laden (Stockbohrung, Windkanal, Ventilkasten, Fläche der Ventilöffnung), Stimmung und Temperatur auseinander und beschreibt drei Methoden der Mensurierung: a) die aus der Längenmessur gewonnene Oktavprogression 1 : 2, wobei die eine Oktave höher klingende Pfeife den halben Durchmesser der tieferen Pfeife erhält, b) die Anfügung einer Additionskonstante, das Oktavverhältnis 1 : 2 vorausgesetzt, c) den Wechsel der Additionskonstante im Verlauf der Messur.

Die Orgelbauforschung, die immer wieder Bendelers Erkenntnisse gewinnbringend nutzt (vgl. hierzu Chr. Mahrenholz, *Die Berechnung der Orgelpfeifenmessungen*, Kassel 1938; K. Bormann, *Orgel- und Spieluhrenbau*, Zürich 1968 u. a.), wird die Veröffentlichung dankbar begrüßen.

(Oktober 1972)

Raimund W. Sterl

EBERHARD KRAUS: *Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1972. 302 S.*

Das Buch will in der Hauptsache eine Darstellung der historischen Entwicklung der Orgel geben, wobei „die engen Verflechtungen von Orgelpraxis, Orgelliteratur, Spieltechnik und Prospektgestaltung und die gegenseitige Befruchtung von Orgelbau und -komposition“ „besonders herausgearbeitet“ werden sollen. Als Hilfe dazu ist eine Einführung in den technischen Aufbau der Orgel anhand von zehn Tafeln Konstruktionszeichnungen geboten, einer Anzahl weiterer Zeichnungen im laufenden Text, 42 Orgeldispositionen, 96 Bildtafeln mit Orgelprospekten und Spieltischen sowie Orts-, Sach- und Personenregister, von denen das letztere „mit Angaben über Beruf, Wirkungsort, Lebenszeit oder Schaffensperiode Daten enthält, die selbst in den einschlägigen Lexika nicht zu finden sind“, wie es in der Ankündigung heißt. Das ist ein gutes Programm;

gut sind ferner die vorzügliche Ausstattung des Buches sowie Flüssigkeit und Lesbarkeit des mit Engagement geschriebenen Textes. Weniger erfreulich sind die zahlreichen kleinen und großen Mängel und Fehler, Ungenauigkeiten und Unzuverlässigkeiten, denen man – fast möchte man sagen, auf Schritt und Tritt – begegnet. Das fängt bei der Rechtschreibung an. Die richtige Schreibweise von „Mühlheim (Ruhr)“ oder „Cannstadt“ ist im Kursbuch zu finden. Der accent aigu, den „L. Vierné“ zuviel hat, hat „L. N. Clerambault“ zu wenig, und das h, das am Ende des Namens von „G. Stahlhut“ fehlt, ist bei „F. Raughel“ fehl am Platz; ähnlich steht es mit „Konstantin Konpronymos“, den „Paulominen“, „F. de Oliviers“, „P. Attaignant“, „Graziado Antegnati“, „J. Froberger“, „Sandro della Libera“ usw. Wenn schon der Name Henri Arnault übersetzt werden soll, dann wäre eine Form wie etwa Hendrik Arnoutsz korrekter als „Heinrich Arnold“. Mit dem so gepriesenen Personenverzeichnis steht es nicht besser: Traxdorff hieß nicht „Gg.“, sondern Heinrich; „Hammer & Beckerath, Orgelbau firma, Hamburg“ hat nie existiert (es gibt eine Firma Hammer in Hannover und eine Firma v. Beckerath in Hamburg); „Bader, Orgelbau erfamilie, Antwerpen“ ist irreführend, die Bader sind eine westfälische Familie, deren Glieder sämtlich in der Heimat ansässig und tätig waren, wenn sich auch zuzeiten das eine oder andere Glied bestimmter Aufträge halber auswärts aufhielt; Rodenstein war kein „Südniederländer“, sondern Friese; die Frederiksborg liegt nicht „bei Kopenhagen“, sondern bei Hillerød; „Jan Langhedul, Holland, um 1600“ war Flame, wohnte und arbeitete in Ypern bzw. Paris und lebte „um 1600“ schon lange nicht mehr; Peter Philips lebte nicht in „Holland“, sondern als Brüsseler Hoforganist in Belgien; Andreas Silbermann lernte nicht bei „F. Thierry“, sondern bei P. F. Deslandes; A. Schnitger starb nicht „1720“ sondern 1719; K. J. Riepp wurde nicht in „Ottobeuren“ geboren, sondern in Eldern usw. In der Liste der Orgellandschaften, die der Verfasser behandelt, fehlt völlig ein dem polnischen Orgelbau gewidmeter Abschnitt (1966 hat J. Gołos einen *Abriß der Geschichte des Orgelbaus in Polen* vorgelegt); die Niederlande laufen unter der Rubrik „Niederdeutschland“. Die hohe Bedeu-

tung des Orgelbaus an Ober- und Hochrhein in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird so gut wie überhaupt nicht gewürdigt (dort wurden bekanntlich erstmalig Zungen mit voller Aufsatzlänge gebaut sowie Englabiale wie Schweizerpfeife und Schwegel, später Viola da gamba bzw. Salizett genannt, außerdem terzhaltige Hornmixturen; die einschlägigen Dokumente waren von I. Rücker 1940 vorgelegt worden). Über die französische Orgel des 16. Jahrhunderts erfahren wir ebensowenig. Was darüber vorgelegt wird, ist eine Liste von Registermischungen mit Titeln wie *jeulx de papegay*, *jeulx de chantres*, *jeulx de petit carillon* usw., die als „Dispositionsentwurf“ ausgegeben wird. In ihr glaubt der Verfasser u. a. Gedeckt 16', Trompete und Vox humana zu finden, während er das *jeulx de papegay* kurzerhand mit „Nachtigallgesang“ gleichsetzt. Eine Registrierungsliste kommt in den französischen Orgelbauverträgen des 16. Jahrhunderts fast stets vor; eine Disposition ist sie nicht. Dispositionen der französischen Orgeln waren damals bekanntlich sehr einfach und nüchtern, ganz im Gegensatz zu der bunten Farbigkeit der Registrierungslisten (was alles F. Douglass und M. A. Vente 1965 eingehend mit besonderem Bezug auf die fragliche Orgel und unter Mitteilung der einschlägigen Dokumente dargelegt haben). Von der säkularen Bedeutung des niederländischen Orgelbaus der Zeit von etwa 1530 bis etwa 1630 spricht der Verfasser mit keiner Silbe. Die Niederländer haben damals durch eine künstlerische Synthese von Elementen des eigenen, des französischen sowie des hoch-, ober-, mittel- und niederrheinischen Orgelbaus einen Typ geschaffen, der den spanischen und norddeutschen Orgelbau entscheidend beeinflusst hat und der in den Jahrzehnten um 1600 den bodenständigen französischen Orgeltyp schlicht gesagt ersetzte; die in jenen Jahrzehnten von den Familien Langhedul und Carlier an zahlreiche bedeutende Kirchen Frankreichs gelieferten niederländischen Orgeln wurden fortan das Vorbild für den französischen Orgelbau schlechthin, und die bekannten französischen Orgelbauer Thierry, Lefèbvre und Clicquot waren Schüler bzw. Enkelschüler jener Meister (alles das wäre in den 1934/35 von N. Dufourcq und 1942 sowie 1956 von M. A. Vente veröffentlichten Dokumenten zu studieren und über-

dies in den Publikationen von P. Hardouin bequem nachzulesen gewesen). Daß wir aus der Zeit um 1600 in Frankreich keine bedeutenden Orgelneubauten kennen sollen, wie der Verfasser meint, ist also reine Phantasie. Soviel von den sachlichen Mängeln. Fehlleistungen noch ganz anderer Art erlaubt sich der Verfasser in seiner Polemik gegen den niederdeutschen Orgelbau. Da wird z. B. die Abbildung der von Patroklos Möller erbauten Springladenorgel von Borgentreich kommentiert mit „*Keinerlei Wille zur künstlerischen Anpassung*“, obwohl der Verfasser selbst notiert, daß das Werk für eine ganz andere Kirche gebaut war und erst später nach Borgentreich versetzt wurde. In der gleichen Linie liegen die ehrenrührigen Auslassungen, die sich der Verfasser gelegentlich der Besprechung des Schaffens hervorragender Meister des heutigen niederländischen, dänischen und norddeutschen Orgelbaus wie v. Beckerath, Flentrop, Führer, Marcussen und Schuke gestattet und die sich – nebenbei gesagt – als Bumerang erweisen, denn ob die überhebliche Braunschweiger Orgelinschrift von 1499, die er mit den genannten Namen in Zusammenhang bringt, dem damaligen Orgelbauer selbst anzulasten ist, ist noch völlig fraglich; keine Frage aber ist, daß es der oberdeutsche Orgelbauer K. R. Riepp war, der über zwei seiner eigenen Orgeln schrieb „*wenn man bessere findet in ganz Europa, soll ich nur Hänßler heißen*“. – Das Buch wird seinen Kreis finden; das Denken, Reden und Wissen um die Orgel fördert es nur bedingt.

(Oktober 1973) Hans Klotz

ERNST SCHÄFER: Laudatio organi. Eine Orgelfahrt von der Ostsee bis zum Erzgebirge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1972). 204 S.

Der hier vorliegende Bildreport gibt mit elf farbigen und 142 schwarz-weißen, meist ganzseitigen Abbildungen einen guten Einblick in den historischen und zeitgenössischen Orgelbau des anderen Deutschlands. Dem Herausgeber geht es weniger um eine Dokumentation wichtiger und wertvoller Instrumente, sondern laut Vorwort um das Schöne, das sich an den Orgeln unterschiedlicher Herkunft und Zweckbestimmung auf mannigfache Weise offenbart. Unter diesem

Blickwinkel gesehen ist beispielsweise die Anordnung der Abbildung des Meisterstücks des Weißenfeller Orgelbauers Friedrich Ladegast, der heute noch unverändert erhaltenen 84stimmigen Schweriner Domorgel, unmittelbar vor dem Werk eines Unbekannten in der Parchimer Marienkirche aus dem Jahr 1601, durchaus sinnvoll, die gleichberechtigte Stellung der Orgel als Instrument des Konzertsales (Berlin, Dresden) neben die Kirchenorgel logisch.

Dem Betrachter bieten sich zahlreiche Aufnahmen großer ausladender und kunsthistorisch wertvoller Orgelprospekte, alter und neuer Spieltische u. a. an; nicht minder interessant ist der Blick hinter die Prospekte in die Werkstätten ihrer Meister. Städteansichten machen mit dem jeweiligen landschaftlichen Standort bekannt, wobei die Bilderabfolge der Orgelstätten nur im großen ganzen mit dem Untertitel des Buches konkurriert. Einige markante Stationen dieser Orgelreise, auf die der Betrachter geht, seien herausgegriffen: die Stralsunder Marienkirche, der Stendaler Dom, als neueres Beispiel die Berliner Auferstehungskirche, Händelhaus und Marktkirche in Halle, die Thomaskirche und das Musikinstrumentenmuseum in Leipzig, Stadtkirche und Max-Reger-Musikschule in Meiningen, der Spieltisch der Bach-Orgel in Arnstadt, die Kathedralen Erfurt, Naumburg, Zwickau, Freiberg und die Dresdner Kirchen. Fast jedem Foto ist eine Sentenz oder ein Zitat allbekannter Komponisten, Dichter, Orgeltheoretiker und -praktiker gegenübergestellt; Praetorius und Glück kommen ebenso zu Wort wie Berlioz und Schostakowitsch, Schiller und Goethe wie Th. Mann und Hesse, J. Adlung und A. Schweitzer. Ein umfangreicher Textteil gibt zusätzliche Hinweise zu den Abbildungen.

Fazit: Hier liegt ein weiterer Bildband vor, der Kunstwissenschaftler, Musiker und insbesondere alle Freunde der Orgel erfreut. (Dezember 1972) Raimund W. Sterl

DIANA POULTON: John Dowland. London: Faber and Faber 1972. 520 S., 16 Taf.

Um es vorwegzunehmen: Die erste große Monographie über John Dowland ist ein gutes und in jeder Hinsicht schlüssiges Buch geworden. Es ist sozusagen das wissenschaftliche Lebenswerk der bekannten englischen

Lautenistin und gründet sich demzufolge auf eine erstaunliche Kenntnis der Materie, die in einer ausgereiften, wohlproportionierten Form und mit einer wohlthuenden Arbeitsökonomie zur Darstellung gelangt. Hier ist nichts zurechtgezimmert, hier herrscht keine vorgegebene, die Betrachtung leitende und einengende *idée fixe*, die Aussagen fundieren allein auf dem objektiven historischen Material. Es ist eine grundsolide, beste wissenschaftliche Tradition verratende Arbeit, die uns lehrt, welche befriedigende Ergebnisse die philologisch-historische Methode auch heute noch zeitigen kann. Der Eindruck eines schieren Positivismus entsteht so gut wie nirgends in diesem Buch; die wissenschaftlichen Interpretationen der Werke, so sporadisch sie (analytisch gesehen) auch manchmal sein mögen, wirken, eben wegen des einleuchtenden methodischen Weges, in Art und Umfang eigentlich immer selbstverständlich. Die weitgehende Unterordnung ästhetischer Gesichtspunkte unter die historischen, das Fehlen einer vergleichenden musikalisch-analytischen Interpretation der Werke auf breiterer Ebene, verschmerzt man ohne weiteres, zumal der Darstellungsstil so überaus lebendig und klar ist und den Eindruck einer reinen Materialsammlung an keiner Stelle aufkommen läßt. Das Buch hält, was es verspricht. Es ist blendend durchorganisiert und mit einer Reihe instruktiver Illustrationen sowie mit einer verschwenderischen Fülle von Notenbeispielen ausgestattet. Nahezu die gesamte mit der Person Dowlands in Zusammenhang stehende zeitgenössische Literatur wird ausschnittsweise oder vollständig zitiert, von den Titelblättern, Widmungsreden und Vorreden der Dowland-Drucke angefangen bis zu den handschriftlichen Archivalien aus der Zeit. Nicht zuletzt aufgrund des bewegten, durch mehrere Kulturräume (England, Frankreich, Italien, Deutschland, Dänemark) und entlang den Religionsfronten führenden Lebensweges Dowlands vermitteln uns die hier zusammengestellten Dokumente zur Biographie des Komponisten ein interessantes kulturgeschichtliches Bild der Zeit. Überall zeigt sich das Bemühen der Autorin, ein lebensnahes Charakterbild des Musikers und Menschen Dowland, der inmitten eines bedeutenden musikgeschichtlichen Umbruchs wirkte, zu zeichnen; daß dabei einige wenige

Aussagen – wie die, daß Landgraf Moritz von Hessen „*was a heavy drinker . . . like most of the other German princes of his time*“ (S. 33) oder daß „*Dowland would have encountered heavy drinking both at Wolfenbüttel and Kassel as well as the Danish Court*“ (S. 54), woraus sich unter Umständen seine späteren finanziellen Schwierigkeiten ergeben hätten – der Seriosität der Gesamtdiktion des Buches nicht ganz adäquat sind, wiegt nicht schwer. Interessanter und für Musikologen anregender sind z. B. die Hinweise auf die vielfältigen Erscheinungsformen der Melancholie und des Pessimismus am Ende des 17. Jahrhunderts („*That Dowland suffered from periods of intense melancholy is shown throughout his life*“, S. 77).

Der methodische Ansatz der vier Kapitel, die sich mit den kompositorischen Werken Dowlands befassen geschieht, der Gesamtdiktion des Buches folgend, von den Quellen bzw. von den Werkgattungen her. Der daraus resultierende weitgehende Verzicht auf eine systematische Darstellung und Beurteilung von Stilgegebenheiten fällt bei dem überwiegend undatierbaren, sich mit praxisgebundenen Bearbeitungen von fremder Hand und für andere Besetzungen ständig mischenden Sololautenmusik-Repertoire kaum, bei der Gruppe der mehrstimmigen Gesänge dagegen schon stärker ins Gewicht. Die Autorin verfügt über eine exzellente Kenntnis des Quellenbestandes und weiß diesen auch geschickt zu ordnen. Daß die eigentliche Überlieferungsproblematik gelegentlich unausdiskutiert bleibt und die Besprechungen einzelner Stücke mitunter konzertführerhaften Charakter annehmen, liegt an der bereits genannten Grunddisposition der Arbeit. Mit Akribie wird dagegen z. B. bei den Lautenstücken der Frage der Titelvarianten und bei den Vokalstücken den textlichen Voraussetzungen nachgegangen.

Ihre zahlreichen Exkurse, wie z. B. den Abschnitt über Monodie und Griechische Musik (S. 198ff.) oder über die Geschichte der Psalter-Kompositionen (S. 320ff.) weiß die Autorin in sinnvolle inhaltliche Beziehungen zum Betrachtungskern zu stellen. Darüber hinaus setzt sie sich immer wieder mit älteren und neueren Ausgaben der Werke Dowlands sowie mit der bisherigen Literatur zu diesem Komponisten auseinander (vgl. auch das eigene Kapitel *Posthumous*

reputation. Fall and rise.). Mit gleicher philologischer Intensität ist das Kapitel über Dowlands Übersetzungen, des *Micrologus* von Ornithoparcus und des *De modo in testudine libellus (Thesaurus Harmonicus)* von J. B. Besard, gestaltet. Einen nicht zu schätzenden dokumentarischen Wert, auch für außerhalb des engeren Themas liegende Forschungen, besitzt die lexikalische Materialsammlung zu den „*Patrons and friends*“ Dowlands (Kapitel VII). Appendix I berichtet über das lange verloren geglaubte und nun wieder aufgefundene *Schele Lute-Manuscript* (Hamburg, ehem. Stadtbibliothek, Real. ND. VI, Nr. 3238); Appendix II befaßt sich auf der Grundlage der Dowlandschen *Varietie of lute-Lessons* (1610) mit „*Fretting and Tuning the Lute*“. Übersichtliche Quellen-, Werk-, Literatur-, Namen- und Sachregister machen die Publikation auch für eine kursorische Benutzung geeignet. Das Wichtigste: Betrachtungsgegenstand und Darstellungsaufwand stehen in vernünftiger Relation zueinander; der Lautenist und Komponist John Dowland hat eine derartige Monographie verdient.

Ein paar kritische Anmerkungen seien noch erlaubt: Eine stärkere Gliederung des Inhaltsverzeichnisses würde die Benutzung des Buches erleichtern. Von den altertümlichen Fußnotenzeichen (Stern, Kreuz, Doppelkreuz etc.) sollte man auch in einer auf so viel gute Tradition Wert legenden Publikation abkommen. In der umfangreichen Bibliographie vermißt man die im unmittelbaren Bereich des Themas liegende Arbeit von U. Olshausen, *Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600* (Diss. Frankfurt/M. 1963).

(Oktober 1973)

Winfried Kirsch

HERMANN J. BUSCH: *Georg Poss. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-venetianischen Schule in Österreich am Beginn des 17. Jahrhunderts.* München: Katzbichler 1972. 207 S. (Schriften zur Musik. 20.)

Die Anwendung des bereits im Untertitel vorliegender Arbeit aufscheinenden Terminus „*deutsch-venetianische Schule*“ ist sowohl im allgemeinen als auch im besonderen von einiger Problematik. Sie läßt nämlich – speziell, wenn man wie der Verfasser „im

engeren Sinn“ Graz als Zentrum dieser Schule nennt – die Vermutung aufkommen, daß hier ähnlich wie in Venedig eine überragende Musikerpersönlichkeit oder mehrere Komponisten tätig waren, deren Wirken einen über die Grenzen hinausreichenden Einfluß ausgeübt hat und in gewisser Hinsicht stiftbildend oder in diesem Falle die Funktion hatte, das venetianische Erbe zu vermitteln und zu verbreiten. Da dies nicht – oder in nur sehr beschränktem Maße – der Fall war und Grazer Hofkomponisten wie P. A. Bianco, G. Priuli, F. Stivori oder G. Valentini als wirkliche oder mutmaßliche Gabrieli-Schüler mehr oder weniger von lokaler Bedeutung waren und ihr Nachahmen venetianischer Mehrchörigkeit als fast schon reaktionärer Zug bereits im Begriffe war vom Barock überwunden zu werden, währe hier die gebräuchliche Bezeichnung „*Deutsch-Venetianer*“ richtiger und eindeutiger gewesen. Als solcher kann mit oben genannten Musikern auch Erzherzog Ferdinands Hoftrompeter und Zinkenbläser Georg Poss gelten, von dem sich ein Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Gabrieli trotz eines Venedig-Aufenthaltes zwar nicht nachweisen läßt, dessen Werke nach Meinung von Busch aber sehr dafür sprechen. Seine Kompositionen, die zum überwiegenden Teil im Druck überliefert sind, umfassen Messen, Motetten, Magnifikatkompositionen sowie Psalmvertonungen und sind ausschließlich vokaler Natur.

Nach einer über Hellmut Federhofers diesbezügliche Forschungen hinaus erweiterten biographischen Einleitung erwies sich bei der Analyse der Messen ein Großteil als ein- bzw. mehrchörig und nach Vorlagen des 16. Jahrhunderts (Kompositionen von A. Padovano, Luca Marenzio, Giovanni Gabrieli u. a.) gearbeitet. Diese Reverenz an das vergangene Jahrhundert spiegelt sich dementsprechend auch in einer wenig fortschrittlichen Kompositionsweise wider, die sich in der Parodietechnik durch die Übernahme stimmmäßig nicht reduzierter ganzer Satzkomplexe äußert, das auch bei Palestrina anzutreffende Verfahren von Assonanz und Alliteration des Textes von Vorlage und Komposition anwendet und die durchimitierte Vokalpolyphonie pflegt. An Gabrieli gemahnt hier neben anderen charakteristischen Stilmitteln dieses Meisters vor allem kurz-

gliedriges Alternieren der Chöre zum Zwecke klanglicher Intensivierung. Dies gilt gleichzeitig auch für den relativ geringen Bestand an vielhörigen Messen von Poss, wobei hier unter anderem die in ihrer Anwendung für Gabrieli gleichfalls typische Praxis der „Echomanier“ hinzukommt. Hier, wie auch bei den Parodiemessen, wäre die häufigere Heranziehung Gabrielscher Werke zu Vergleichszwecken wünschenswert gewesen, da die Behandlung des vielhörigen Satzes von Poss anhand der Ausführungen von Praetorius' *Syntagma musicum* – wie es der Autor offensichtlich getan hat, um eine Abhängigkeit von Gabrieli nachzuweisen – nicht ganz gerechtfertigt erscheint und kein authentisches Bild von Gabriels Kompositionspraxis abwirft. Praetorius' Vorbild und große Liebe galt zwar bekanntlich der Venetianischen und im besonderen der Gabrielischen Kunst, doch hat er es stets bedauert, selbst niemals in Venedig gewesen zu sein, um die „neue Musik“ an den „Quellen“ zu studieren. Aus diesem Grunde können seine Kompositionsanweisungen als „nicht aus erster Hand“ gelten.

Poss' Motettensammlung *Orpheus mixtus* (Graz 1607) – eine weltliche und geistliche Repräsentationsmusik – gehört wie seine Magnificatkompositionen gleichfalls zu den mehrhörigen Werken, wobei jedoch homophone Elemente im Unterschied zu den Messen überwiegen. Hier ließ sich – um nur einige Details zu nennen – ein bereits ritornellartiges Wiederkehren mancher Abschnitte feststellen, während die Untersuchung der Klausel beispielsweise noch eine Anwendung nach zeitgenössischen Kompositionslehren ergab.

Zwei geringstimmige Generalbaßmotetten, die Poss für Giovanni Battista Bonomettis *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (Venedig 1615) „beigesteuert“ hatte, zeigen Tendenz zu funktionaler Harmonik und formaler Symmetrie, entbehren im übrigen jedoch des monodischen Elements. Die Miteinbeziehung dessen erfolgt erst in den beiden Vertonungen des 50. Psalm, die durch die Gliederung des Vokalsatzes in Solo und Tutti und den hinzutretenden obligaten Instrumenten mit Generalbaß Vokalkonzerte darstellen und somit für den frühbarocken Stil typisch sind. Den Abschluß dieser – trotz der vorgebrachten Einwände – wert-

vollen Arbeit bilden einige Faksimilia, ein Werkverzeichnis und Übersetzungen lateinischer Quellen, wobei ein Register den Grad der Verwendbarkeit beträchtlich hätte erhöhen können.

(April 1975)

Josef-Horst Lederer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“, BWV 1087. Erstausgabe, hrsg. von Christoph WOLFF. Vorabdruck aus „Neue Bach-Ausgabe“. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1976). 20 S.

Daß ein vermutlich großer Teil des Bachschen Vokal- und Instrumentalschaffens verschollen ist, ist eine bekannte Tatsache. Daß man aber die Hoffnung auf Neuentdeckungen nicht aufgeben sollte, beweist der Fund von Christoph Wolff, der im Frühjahr 1975 bei Editionsarbeiten für die NBA Bachs Handexemplar der Originalausgabe der „Goldberg-Variationen“ in Straßburg aufspürte. Bedeutender noch als die Korrekturen und Ergänzungen von Hand des Thomaskantors, die in der Ausgabe dieser Variationen erstmals berücksichtigt werden können, darf man den autographen Anhang des Exemplars bewerten, der einen bislang unbekanntem Zyklus von 14 Kanons mit dem Titel *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental=Noten vorheriger Arie* enthält. Diese Miniaturen werden nun, herausgegeben von Chr. Wolff, als Vorabdruck der NBA vorgelegt. Die Ausgabe umfaßt neben dem Faksimile-Nachdruck die Kanons in der originalen, verklausulierten Notationsweise und in einem Anhang die Auflösungen des Herausgebers sowie spätere Fassungen der Sätze 11 und 13, die als Stammbuchkanon für Joh. G. Fulde bzw. als Präsentationskanon auf dem Haußmann-Portrait überliefert sind. Eine Tabelle gibt Hinweise für die Aufführung mit zwei Cembali bzw. mit zwei Violinen und Cembalo sowie Auskunft über die Einsatzfolge der Stimmen. Den eigenen Instrumentationsideen sind dabei keine Grenzen gesetzt, für Satzabschlüsse werden Vorschläge gemacht. Auch wenn, wie Wolff im Vorwort betont, die Kanons „primär theoretischer Natur“ sind, dürften sie auch in der Praxis ihren Platz als kunstvolle

Vorstufe der Kontrapunktik, die im *Musikalischen Opfer* ihren Höhepunkt fand, einnehmen.

(Oktober 1976)

Wolfgang Birtel

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Werke für Klavier zu zwei Händen, zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Band 7: Années de Pèlerinage – Deuxième Année – Italie; Venezia e Napoli – Supplément aux Années de Pèlerinage 2d volume; Venezia e Napoli – Erste Fassung. Herausgegeben von Imre SULYOK und Imre MEZŐ. Fingersatz revidiert von Kornél ZEMPLÉNI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag – Budapest: Editio Musica 1974. XII, 131 S.

Nach der vorzeitigen Einstellung der von der Franz-Liszt-Stiftung herausgegebenen alten Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts im Jahre 1936 bedeutet das vom Jahr 1961 (dem Jahr des 150. Geburtstages und des 75. Todestages des Komponisten) datierende Unternehmen einer neuen Gesamtausgabe einen entscheidenden Schritt auf dem Wege zu einer umfassenden Kenntnis von Liszts gesamtem Schaffen – eines kompositorischen Oeuvres, das sich immer mehr als Schlüssel zum Verständnis der Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt herausstellt. Gerade unter den Stücken der italienischen „Pilgerjahre“, die der vorliegende Band darbietet, finden sich mehrere, die auf die Entwicklung des harmonischen Denkens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachhaltigen Einfluß genommen haben, obwohl sie größtenteils – zumindest in der Grundkonzeption – bereits um 1840 entstanden. Liszt selbst wies August Göllerich auf die erstmalige und als umwälzende Neuheit empfundene Anwendung des übermäßigen Dreiklangs im „*Petrarca-Sonett Nr. 104*“ hin. Auch eine so originelle harmonische Erscheinung wie das „Schlafmotiv“ aus Wagners *Ring* findet seinen Vorgang im *Pensieroso* Liszts, jener eigenartig düsteren, von Michelangelos Medici-Gräbern angeregten Klavier-Impression. Höhepunkt der Sammlung ist die gewaltige *Fantasia quasi Sonata „Après une Lecture du Dante“*, deren erste Fassung bereits 1837 vorlag. Leider verzichtet die neue Gesamtausgabe darauf, diese frühe Version mitzuteilen, wie

sie wahrscheinlich in einer der beiden in Weimar erhaltenen und von Liszt selbst verbesserten Abschriften vorliegt. Der Vergleich verschiedener Entwicklungsstadien gerade dieses Werkes ließe für den Forscher wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung von Liszts Sonatendenken erwarten. Umso mehr ist es zu begrüßen, daß im vorliegenden Band erstmals die Frühfassungen der von Liszt der Sammlung als „Supplément“ angefügten Stücke *Venezia e Napoli* geboten werden. Abgesehen von der Bekanntschaft mit dem bisher unveröffentlichten zweiten Stück vermittelt die Frühfassung im Vergleich mit der endgültigen höchst aufschlußreiche Einblicke in Liszts Bemühung, nach „40-jährigem Hin-, Her- und Herumwirtschaften mit dem Clavier . . . den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheimzustellen“. Besonders die *Tarantella* dürfte hierfür als Musterbeispiel zu betrachten sein.

Die alte Liszt-GA hatte den großen Vorteil, daß viele ihrer Herausgeber entweder noch in direktem Schülerverhältnis zu Liszt gestanden hatten oder doch an der Liszt-Tradition direkt partizipierten, was sich in zahlreichen Bemerkungen über die Spielweise und in Entscheidungen über den Notentext (die freilich zumeist der Nachprüfbarkeit entbehren) niederschlägt. Die Unwiederbringlichkeit derartiger Authentizität bemüht sich die neue GA auszugleichen durch gesteigerte philologische Akribie einerseits und durch ein grundsätzliches Neuüberdenken der Notation in ihrem Verhältnis zur angestrebten musikalischen Wirkung, besonders in rhythmischer Hinsicht (vgl. dazu O. Goldhammer in Beiträge zur Musikwissenschaft II, 1960, S. 69-85). Bedeutend vollständiger (wenn auch nicht erschöpfend) äußert sich ihr Kritischer Bericht über Änderungen und Ergänzungen des Textes gegenüber den Vorlagen. (Unerfindlich ist, warum das Vorwort in englischer und deutscher, der Kritische Bericht aber nur in englischer Sprache geboten wird. Überhaupt erweist sich das Verfahren der alten GA, die Einführung in die Werke und den kritischen Apparat zusammenzufassen, als handlicher.) Auch bedauert man, daß die neue GA das Verfahren der alten, Notationsprobleme anhand von Notenbeispielen zu erörtern, auf-

gegeben hat, was zu vergleichsweise unanschaulicher Darstellung führt. Die Beschreibung der Vorlagen war in der alten GA teilweise präziser. — Als ein großer Vorteil der neuen Ausgabe erweist sich, daß Entscheidungen über Fragen des Notentextes nicht mehr aufgrund von Erinnerungen von „Autoritäten“ getroffen werden, sondern daß sie das Ergebnis eingehender analytischer Bemühungen darstellen. So gelangt die Neuausgabe z. B. in der Dante-Sonate zu überzeugenden Korrekturen des bisher gültigen Notentextes (TT 65, 123, 153, 262). Hinsichtlich der Darstellung des Rhythmus scheint sich zu zeigen, daß die von Goldhammer dargelegten Theorien fern von der Praxis entwickelt und eher zur Verwirrung als zur Klärung schwieriger Probleme geeignet sind. Zwar ist es durchaus sinnvoll, dem Benutzer das Auszählen unübersichtlicher Notengruppen zu ersparen (diese Leistung entspricht in ihrem Wert etwa der ebenfalls dankbar zu begrüßenden Taktzählung). Als ausgesprochene Überbezeichnung jedoch ist es zu werten, wenn z. B. in T. 52 des 104. *Petrarca-Sonetts* von zwei Gruppen, die offensichtlich aus Notwerten von gleicher Grunddauer bestehen, die erste (aus 15 Noten bestehend) zweifach, die zweite aber dreifach gebalkt wird, bloß weil sie 18 Noten umfaßt. Im gleichen Stück erweist sich die Bezeichnung des Taktes 67 als 5/4-Takt als wenig angemessen: die agogische Ausführung der Adagio-Fermate bedeutet nicht einen Metrumwechsel, sondern eine Aufhebung des Metrums schlechthin. — Die Texte der Petrarca-Sonette werden auf der Basis des Bandes VI der *Letteratura italiana* von 1951 wiedergegeben. Hier hätten neuere kritische, z. T. kommentierte Ausgaben zur Verfügung gestanden. — Solcher und anderer Einwände ungeachtet ist das Erscheinen auch dieses Bandes der Neuen Liszt-Ausgabe als bedeutender Fortschritt auf dem langwierigen Weg der Gewinnung eines unverstellten Blickes auf dieses facettenreiche Oeuvre zu begrüßen.

(Juni 1976)

Arnfried Edler

Oeuvres d'Albert de Rippe. I Fantaisies. Édition, Transcription et Etude critique par Jean-Michel VACCARO. Paris: Edition du Centre National de la Recherche Scientifique 1972. II und 192 S. sowie eine Beilage (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Albert de Rippe — der Name ist wie üblich in verschiedenen Versionen überliefert — stammt aus Mantua, wo er um 1500 geboren ist, wie Vaccaro annimmt; denn „*Les artistes italiens appeles comme lui par François I^{er} à la Cour de France et ses amis français sont tous nés vers cette date.*“ Das noch in der Neuauflage des Riemann-Lexikons angegebene Jahr 1480 dürfte als Geburtsjahr jedenfalls zu früh angesetzt sein. Bis 1530 dürfte de Rippe neben Francesco da Milano am Hofe der Gonzaga in Mantua tätig gewesen sein, seit 1531 erscheint sein Name in den Rechnungsbüchern des französischen Hofes als „*joueur de luth du roi*“. Er starb zwischen Ostersonntag 1551 und dem 13. Februar 1552. Noch 1578 wird er als berühmter Lautenspieler erwähnt, doch zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist er für Mersenne „*totalement méconnu*“ — die musikalische Entwicklung war über ihn hinweggegangen.

Die ausführlichen Angaben Vaccaros zur Biographie de Rippes stützen sich auf bereits veröffentlichte und kommentierte Dokumente: auf Archivurkunden und auf literarische Zeugnisse der Zeit. Aus beiden Gruppen werden reichlich Zitate geboten, die jedoch einer schnellen Orientierung hinderlich sind, wie man sie von einer Werkedition erwartet. Denn andererseits wird eine Interpretation der Quellen nur angedeutet, so gerade in dem Bereich, der bezüglich der sozialen Stellung de Rippes am französischen Hofe so außerordentlich wichtig erscheint: in der Angabe des Gehaltes — mehr als das doppelte anderer Lautenisten — und zahlreichen Dotationen. Der akribischen Aufzählung von Auszügen aus den Rechnungsbüchern des Königshofes und der Wiedergabe von Epitaphen und Huldigungsgedichten französischer und italienischer Dichter stehen dann so lapidare Sätze gegenüber wie „*Dans cette perspective*“ — daß de Rippe schon ein in ganz Europa bekannter Virtuose war — „*l'entrée de de Rippe au service de François I^{er} constitue un événement comparable à l'arrivée du Rosso (en 1530) et du Primatice*

(en 1532) à Fontainebleau et confirme, dans le domaine musical, l'importance de l'apport italien à la Renaissance française.“ Es würde vielleicht den Rahmen vorliegender Edition gesprengt haben, diese angedeuteten Parallelen zwischen Malerei und Musik weiter zu verfolgen, doch erschlosse sich dann das Ansehen, das de Rippe zu Lebzeiten genoß, nicht nur mittelbar durch schmeichelhafte Zitate, wobei man noch fragen müßte, welcher Wert solchen Lobreden zuzumessen ist.

Das Oeuvre de Rippes umfaßt 26 Fantasien, 49 Chansons, zehn Motetten und zehn Tänze für Laute sowie zwei Fantasien für die damals in Paris gebräuchliche vierchörige Gitarre. Die gedruckten und handschriftlichen Quellen sind größtenteils posthume Veröffentlichungen – nur drei Fantasien bzw. die Bearbeitung einer Fantasie durch Valderrabano wurden zu seinen Lebzeiten herausgegeben – sind aber in ihren Druckorten über ganz Europa verstreut.

Im vorliegenden Band sind alle bekannten 28 Fantasien veröffentlicht. Leider wird in dem sonst sehr gediegenen kritischen Apparat nicht auf andere moderne Ausgaben hingewiesen oder auf das Fehlen solcher Ausgaben. Der sehr wichtigen Frage nach der Authentizität der Quellen, vornehmlich der der Ausgaben von Fezandat/Morlaye und Le Roy et Ballard wird der gebührende Platz eingeräumt. Denn während sich Morlaye – ein Schüler und Freund de Rippes – nachweislich auf Manuskripte de Rippes stützen konnte, läßt sich das bei Le Roy et Ballard höchstens vermuten, da immerhin dort die Fantasien XX bis XXIV als Unika erschienen. Vaccaro gibt mit Recht stets der Fassung Morlaye/Fezandat den Vorzug, obwohl die Begründung „*Les versions de Le Roy et Ballard sont plus chargées que celles de Morlaye*“, zu subjektiv gefärbt ist.

Wie in den Ausgaben des „Corpus des Luthistes français“ üblich ist der Übertragung der Tabulatur in moderne Notation auf zwei Systeme mit Violin- und Baßschlüssel ohne Angabe von Spielhilfen aber mit einer Rekonstruktion der Stimmführung unter Berücksichtigung spieltechnischer Möglichkeiten ein Abdruck der Tabulatur beigegeben. Die Übertragung ist sehr sorgfältig und fehlerfrei, wobei man allerdings immer bedenken sollte, daß eine solche Übertragung gleichzeitig eine Art optimaler Inter-

pretation darstellt, die sich bei einer Aufführung der Stücke kaum realisieren läßt. Neben Fantasien, die ein hohes Lagenspiel erfordern, fällt besonders die Fantasie XIV auf, bei der die Chanterelle nicht verwendet wird, ohne im Baßbereich mehr als den Contrabasso-Chor zu verlangen. Alle Fantasien sind für eine sechschörige Laute in üblicher Lautenstimmung geschrieben, eine Fantasie für Gitarre dagegen verlangt ein Herunterstimmen des tiefsten Chores auf C, nimmt man die aus praktischen und sehr sinnvollen Überlegungen heraus gewählte angenommene Stimmung *D-g-h-e'* als Normalstimmung. Vaccaro will durch Zugrundelegung dieser Stimmung, die den oberen Saiten einer modernen Gitarre entspricht, diese Stücke Gitarrespielern zugänglich machen; ein lobenswertes Unterfangen. Dem steht aber entgegen, daß die Notwendigkeit der Umstimmung der tiefsten Saite erst auf dem Umweg über die Übertragung zu erkennen ist.

Sehr eingehend analysiert Vaccaro die Fantasien bezüglich ihrer polyphonen Struktur, wobei die Fantasie IX als Beispiel dient, zu der auch eine gesonderte „*Disposition analytique*“ beiliegt. Doch drängt sich hier die Frage auf, ob eine solche Analyse dem Phänomen „Lautenmusik“ gerecht wird, denn aufgrund der Spielmöglichkeiten der Laute muß immer ein Kompromiß geschlossen werden zwischen dem Ideal strenger polyphoner Stimmführung und der mehr auf Homophonie ausgerichteten Eigenheiten des Instruments. Und auch Vaccaro kommt zu dem Ergebnis: „*La plupart des fantaisies font alterner, en les opposant, ces deux types d'écriture polyphonique*“: einen strengeren, stimmigeren, mehr vokalen und einen freieren, mehr instrumentalen Typus, aufgelockert durch schnelle Läufe und Akkordfolgen.

Zu fragen bleibt noch, warum im Appendix zwar zwei Fassungen der Fantasie XII mitgeteilt werden, die zudem nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, eine Fassung Morlaye/Fezandat mit einer von Le Roy et Ballard vergleichen, sondern Castelliono (1536) mit Le Roy et Ballard (1562), nicht aber die sicherlich sehr interessante Bearbeitung der Fantasie XII durch Valderrabano. (März 1974)

Dieter Klöckner